

STM 1958

»Signor Leos Dixit imiterat af Roman».
*En inledande studie över J. H. Romans musikaliska
bearbetningsteknik*

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 till-
låtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upp-
hovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av
enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela
databasen.

»SIGNOR LEOS DIXIT IMITERAT AF ROMAN»

EN INLEDANDE STUDIE ÖVER J. H. ROMANS
MUSIKALISKA BEARBETNINGSTEKNIK

AV INGMAR BENGTTSSON

*»Af Gammalt laga Nytt,
och Lius ur Mörkret föra,
Är en besvärlig Konst,
som gifver nog at göra.»¹*

I INLEDNINGEN till min avhandling om Romans instrumentalmusik har jag tämligen utförligt motiverat varför den första etappen av käll- och stilkritiska Roman-studier begränsats just till den instrumentala produktionen.² Där framhålls bl. a. att instrumentalmusiken utgör »ett

Förkortningar:

Be&DaHN	=	Bengtsson, I., & Danielson, R.: Handstilar och notpikturer i Kungl. Musikaliska akademiens Roman-samling. Uppsala 1955. (Studia Musicologica Upsaliensia III.)
BeRI	=	Bengtsson, I.: J. H. Roman och hans instrumentalmusik. Käll- och stilkritiska studier. (Akad.avh.) Uppsala 1955. (Studia Musicologica Upsaliensia IV.)
Br. Mus.	=	British Museum, London.
DKB	=	Det Kongl. Bibliotek, Köpenhamn.
HüKorr ⁴	=	Orgverks samlings manuscript (Hülphers-korrespondensen), Västerås Stifts- och läroverksbibl. vol. Cb2 (4 ^o).
KVA	=	Kungl. Vetenskapsakademien.
MAB:Ro	=	Kungl. Musikaliska akademiens bibliotek: Roman-samlingen.
Vm	=	Vattenmärke.
VrK	=	Vretblad, P.: Konsertlivet i Stockholm under 1700-talet. Sthlm 1918.
WaKSMA	=	Walén, S.: Kungl. Svenska musikaliska akademien. Förhistoria, första stadgar och instiftande. En studie . . . Uppsala 1945. (Uppsala Universitets årsskrift 1945: 4.)

Beträffande särskilda formanalytiska beteckningar och förkortningar hänvisas till BeRI. I källbeskrivningar betecknar H handstil, N notpiktur, H/N skriven text och notskrift utförda av samma hand. Satserna i de två versionerna av »Dixit» har numrerats med romerska siffror, takterna med arabiska. L = Leos originalkomposition, R = Romans bearbetning. Exempel: L III: 18 = Leos original, sats III, takt 18.

¹ Strof av Haquin Spegel, citerad av J. H. Roman på första sidan av en samling egenhändiga avskrifter av kyrkliga körverk (MAB:Ro nr 95).

² BeRI s. 7.

ur musikalisk synpunkt mera enhetligt och slutet material, där stilistiska kännetecken kunna förväntas uppträda med större konstans än i vokalmusiken». Bland faktorer, som gör uppgiften att undersöka de Roman tillskrivna vokalverken betydligt mera komplicerad, nämns i första hand texterna — på flera olika språk — jämte »själva textdeklamationen och de därav betingade melodiska och rytmiska egenskaperna». Därefter heter det:

»En annan faktor, som är särskilt besvärande i vokala sammanhang, är den på Romans tid utbredda paroditekniken. Roman arbetade med både energi och patos för att få sina landsmän att inse och acceptera det svenska språkets lämplighet i kyrkomusikaliska sammanhang, en strävan som inte minst rönt bifall i Kungl. Vetenskapsakademien. Vi veta att han därvid företog svenska textunderläggningar till utländska verk, också att han ibland bearbetade själva musiken.»

Jag har tillåtit mig att börja med detta självcitrat av två skäl. Dels emedan det synes mig ange en av de väsentligaste utgångspunkterna för utforskandet av Romans andliga vokalmusik. Dels emedan det också kan tjäna som utgångspunkt för denna uppsats, som i viss mån är att betrakta som ett slags preludium till sysslandet med Romans kyrkomusikaliska produktion och insatser.

Inte minst jubileumsåret 1958 har det oklara läget beträffande Romans vokalmusik fått besvärande aktualitet. Både äkta och högst dubiösa kompositioner finns tillgängliga i nyutgåvor av mycket växlande kvalitet. Men det allra mesta ligger utgivet. Vad skall den praktiska musikutövningens män hålla sig till om de — i bästa fall — dessutom har på känn att det finns gott om olösta äkthetsproblem i såväl det opublicerade som det nytryckta materialet? En lösning av dessa frågor förutsätter en minst lika omfattande käll- och stilkritisk analys som den, vilken kommit instrumentalmusiken till del. Men under det förberedande arbetet på denna nya etapp har det allt tydligare visat sig nödvändigt att redan inledningsvis gå en omväg och utföra undersökningar av delvis annat slag i syfte att redan från början försöka skapa sig en bild av Romans förhållande till andra mästares verk. Endast därigenom synes det nämligen vara möjligt att kunna komma till rätta med åtskilliga av de identifikationsproblem, som döljer sig i källmaterialet. Att problemen »döljer sig», och att man på den här antydda vägen torde kunna nå fram till både väsentliga och överraskande resultat av principiell betydelse för fortsatta undersökningar, kanske denna studie trots sin monografiska begränsning förmår utvisa.

Både inom den världsliga och den kyrkliga, Roman tillskrivna, vokalmusiken finns det gott om exempel på olika slags parodiförfaranden. När det gäller världsliga visor, kan dessa på Romans tid ha uppstått på flera sätt. Åke Vretblad har givit en systematisk översikt däröver i

sin opublicerade licentiatavhandling »Studier i 1700-talets svenska parodivisa med särskild hänsyn till förhållandet mellan ord och ton». Begränsar man sig till de fall, där man har såväl text som musik fullständigt utskrivna av samma hand, kan föreningen mellan ord och ton enligt Vretblad ha skett på någon av följande tre vägar:

- a) Tonsättning av en text
- b) En av författaren gjord sammanställning av text till känd melodi
- c) En av okänd person utförd sammanställning, gjord på grund av att diktens form tillåter den sjungas på samma melodi som förut känd visa.»³

Det bör tilläggas, att en »sekundärparodiering» ej sällan kan uppstå ur b) eller c), d. v. s. att exempelvis en visa som består av textförsedd instrumentalmelodi tages till utgångspunkt för ännu en parodiering genom att i sin tur förses med ny text (varvid »parodimakaren» kanske är ovetande om melodins egentliga, textlösa ursprung). Sådana och andra liknande intrikata kombinationer är flerstädes aktuella inom — eller i samband med — Romans musik, vilket Åke Vretblad också belyser i nyssnämnda arbete.

På det kyrkomusikaliska området ligger saken oftast något annorlunda till. Här torde det vara mindre vanligt att musik av Roman utnyttjats i parodiform. De problem man möter befinner sig s. a. s. mera inom ramen för hans egen aktivitet, och ofta är det mera lämpligt att tala om »bearbetning» eller »imitation»⁴ än om parodik i vanlig mening, helst som det dessutom vanligen inte är fråga om ett tillägg eller utbyte utan översättning av text.

Exakt hur, när och i vilken utsträckning Romans andliga vokalkompositioner och -bearbetningar kommit till bruk i kyrkliga sammanhang återstår ännu att klarlägga — i den mån man alls kan finna belägg därför. Hovkapellet verksamhet vid kyrkoårets viktigare högtider i Storkyrkan 1732 är en brukbar angreppspunkt.⁵ Men man måste samtidigt räkna med, att en ganska stor del av Romans »andliga sånger» kanske aldrig haft någon rent kyrklig funktionsbundenhet, utan har skrivits för »husandakten».⁶ Inom denna sistnämnda grupp kan man vänta sig att finna en särskilt hög procent äkta Roman-verk. Däremot kan man inte utgå ifrån att de handskriftvolymerna i MAB, som försetts med be-

³ Å. Vretblad, a. a. s. 20.

⁴ Cf. nedan s. 46 om Matthesons diskussion av olika slags »Nachahmung».

⁵ Cf. BeRI s. 31 f.

⁶ C.-A. Moberg trodde sig 1944 kunna hävda, att de andliga sångerna tycks »ha tillkommit för sin egen skull, ungefär som den åldrande Bachs Kunst der Fuge. Det är djupt gripande, mänskliga och konstnärliga dokument från Romans sista, svåra sjukdomstid.» (STM 1944, s. 12.) Att pröva riktigheten av denna fängslande hypotes hör till de intressantaste uppgifterna i samband med Romans andliga vokalmusik.

teckningen »Romans Husandackt», uteslutande innehåller originalverk av honom.

En annan konkret och synnerligen viktig utgångspunkt erbjuder de berömda raderna ur Kungl. Vetenskapsakademiens handlingar (1747) om att Roman givit akademien »ett nytt rön af det svenska tungomålets böjelighet till kyrkomusik». Det har legat nära till hands att taga denna formulering som ett bevis för arten och betydelsen av Romans *kompositoriska* verksamhet på kyrkomusikaliskt område. Men frågan är, om den inte måste uppfattas i en annan och vidare mening: som ett viktigt belegg för Romans strävan att få fram en *svenskspråkig kyrkomusikalisk repertoar*. I denna strävan ingår åtskilliga prov på vad Roman blygsamt kallade »mina försök». Men han försökte också få till stånd denna repertoar på andra sätt, och kanske gör vi oss skyldiga till en högst anakronistisk felbedömning, om vi räknar med att hans primära och centrala intresse i detta sammanhang skulle ha varit att skapa nya, egna verk? Mycket talar för att han hade en annan inställning, en inställning som var tidstypisk och fast förankrad både i tidens musikestetiska uppfattning och i dess syn på musikens sociala funktioner. Till dessa mera allmänna och delvis utommusikaliska aspekter skall jag återkomma längre fram sedan en konkret bakgrund vunnits genom diskussionen av »Dixit». Avsikten med denna »monografiska» verkstudie är att belysa ett särskilt rikt och givande exempel på Romans bearbetningsteknik samt att därur draga vissa principiella slutsatser om speciellt hans kyrkomusikaliska verksamhet. Avslutningsvis skall dessutom helt kort beröras ännu några större vokalverk, för vilkas outredda tillkomst »Dixit»-undersökningen indirekt kan ge viktiga ledtrådar.

Dixit-versionerna

Vissa historiska förhållanden kring den stora tonsättningen för kör, solo och orkester över Ps. 110 »Herren sade till min Herra», som uppfördes i Stockholm under Romans egen ledning i oktober 1747, har antytts av mig i annat sammanhang.⁸ Det finns just nu ingen anledning att på nytt diskutera det eventuella sambandet mellan verkets tillkomst och prins Gustafs födelse. Här skall blott kort erinras om de något skiftande tonsättarebestämningar (anförda i BeRI s. 53), som kom verket till del redan under och kort efter Romans tid, samt om det faktum att den originalkomposition av Leo, som varit Romans förebild, påträffats i flera handskrifter.⁹

⁷ I brevet till minister Wasenberg 14.1.1743, cf. BeRI s. 42.

⁸ BeRI s. 49 och s. 53. Cf. även WaKSMA s. 81 ff.

⁹ Br. Mus. Add. 14.188, fol. 21-76; Egerton 2459, fol. 33 ff., och The King's Music Library, R. M. 24. b. 2., vidare DKB C I 275. Sistnämnda källa är en sen avskrift (1800-talet). Som huvudkälla har begagnats den förstnämnda i Br. Mus. Leos verk är där daterat 1742.

Av de inhemska källorna till Romans bearbetning är den ojämförligt viktigaste givetvis hans egenhändiga partitur MAB:Ro nr 64a, vilket han dessutom själv försett med påskriften »*Ex Leo*». Värdefull är emellertid också C. Meijers avskrift MAB:Ro nr 64b, som vi vet att Roman sett och kanske granskat.¹⁰ Såsom framgår av källbeskrivningen dröjde det trots detta inte länge förrän Leo sköts i bakgrunden — eller glömdes bort — och verket i stället tillerkändes Roman utan inskränkningar. Vänskaplig uppskattning i förening med kännedom om Romans stora blygsamhet fick prosten Thore Odhelius till och med att i sitt brev till Hülphers den 14 februari 1772 rapportera: »Sielf satte han *Musique* öfwer den 110 *David's* Psalm under namn af *Dixit*; men utgaf den samma icke under sitt namn, utan lät trycka... [brevet här defekt] före: *Musiquen* af *Leo*.»¹¹

¹⁰ Källorna till Romans *Dixit*/Herren sade til min Herra (beträffande H/N-nummer och kopistnamn cf. Be&DaHN):

MAB:Ro nr 64 a. Part. inb. 32 × 20,5 cm. Titelsida + 104 sidor.

Vm: Pro Patria — krönt GR

Notskrift och vokaltexthelt Romans autograf (H/N 1).

S. 1 titelpåskriften »*Dixit*» (H ej bestämd) »*Ex Leo*» (H/N 1), samt »af Roman» tillskrivet av H 14.

S. 101 finns vid slutet av notskriften Romans egenhändiga anteckning »G v L» [»Gud vare lofvad»].

MAB:Ro nr 64 b. Part. inb. 31,5 × 19,7 cm. Titelsida + 108 sidor.

Vm: Amsterdams vapen — IV

Notskrift och vokaltexthelt av Carl Meijer (H/N 5).

Hdskr. försedd med följande påskrifter:

(å titelsidan:) »*Dixit af Roman*». Sent tillägg; H ej bestämd.

(» » » :) »*Dess Egenhändiga Partitur*». Anteckning av Per Frigel, sakligt felaktig.

(å part:s s. 1:) »*Signor Leos Dixit imiterat af Roman*». Namnet »Roman» här först påskrivet av Per Brant (H 2), de fem föregående orden tillagda i efterhand av Roman själv (H 1)!

MAB:Ro nr 64 c. Part. inb. 27,5 × 19,8 cm. Titelsida + 122 sidor.

Vm: Lilja under sköld C&I HONIG—IV

Notskrift och vokaltexthelt H/N 23 (ca 1760/70-tal?).

Å titelsidan påskriften »*Psalm CX för solostämmor, chör och orkester af J. H. Roman*». (H ej bestämd; sannolikt föga senare än notskriften.)

MAB:Ro nr 64 d. Kapsel innehållande (1) partiturskiss och (2) stämmor.

1. Trestämmig partiturskiss till sats »6»: »Herre på tina högra hand». 4 blad, helt Romans autograf (H/N 1). Påskriften »af Roman» av H 14.

2. Ett omfattande stämmaterial, vari bl. a. Roman själv skrivit vissa smärre partier (cf. katalogen i Be&DaHN, s. 61). Bland andra företrädde pikturer — till antalet sammanlagt sex — märkas H/N 2, 4, 5 och 26. En närmare analys av detta stämmaterial är irrelevant i detta sammanhang.

¹¹ Hükorr4°, fol. 239v. Meningen begagnades med lätt ändrad ordalydelse av Hülphers (Historisk Afhandling...), cf. BeRI s. 53. Vad som Odhelius åsyftar med »lät trycka» är ovisst. Musiken trycktes aldrig, såvitt bekant ej heller texten, som ju fanns att tillgå i Bibeln. I tidningsannonserna talas endast om »en stor Mästares Composition». (Cf. VrK s. 146.) — J. Miklin delade Odhelius' övertygelse. 29.3.1772 skrev han till Hülphers: »Jag är säker at hans *Dixit* är som det woro satt af *Leo sielf*» (Hükorr4°, fol. 239 r.)

Odhelius hade i varje fall rätt i att Roman aldrig utgav Dixit för att vara en egen komposition. Tvärtom har Roman uttryckligen angivit sambandet med Leo i *båda* de partitur, som härstammar från hans egen tid. Pikturanalysen visar med tveklös säkerhet, att det är Roman själv, som före sitt namn i Meijer-utskriften MAB:Ro nr 64b skrivit till orden: »Signor Leos Dixit imitierat af.» Bättre kan knappast det rätta förhållandet uttryckas i dåtida vokabulär!

Såsom jag tidigare antytt, gav Roman Leos verk »en delvis ganska genomgripande och självständig omgestaltning och — vilket i samtidens ögon var minst lika viktigt — anpassade det till svensk text.»¹² Först några ord om själva texten. Uppgiften i Lärda Tidningar (1747 nr 42) att texten »gick några verser in på den följande 111:te Psalmen» stämmer inte.¹³ Precis som Leo begagnar Roman *endast Ps. 110* (= Versio Vulgata CIX), och liksom hos Leo följer såsom avslutning Gloria Patri (lilla doxologien) med sina tre huvudavsnitt (*Gloria, sicut erat* och *Amen*).

Fördelningen av texten på skilda satser, liksom på kör resp. solo, är identiskt lika hos Leo och Roman och framgår av följande uppställning. Den svenska texten är här hämtad ur en svensk bibelupplaga av 1747¹⁴ och dess inledande »förklaring» av psalmens innehåll förtjänar också återges; i tidens språk uttrycker den knappt och vackert de centrala kristna tankar som man i Luthersk anda ansåg essentiella i Psaltaren, och som Roman fick tillfälle att förkunna genom sitt verkval:

»En härlig Prophetia om Christo, och hans Konungarrike, hwilcket skal utgå af Zion, och sträcka sig in til werldenes ända, v. 1. Om Christi Presterliga ämbete, til hwilcket Gud honom uphögt hafwer, v. 4. Om hans död, upståndelse och himmelsfärd, at han skal uphögd warda til Guds högra hand, och vinna seger öfwer alla sina fiender, v. 5. Christi åtskilliga tilstånd, v. 7.»

Satsfördelning ¹⁵	Latinsk text	Svensk text
I. Kör	(1) DIXIT Dominus Domino meo: Sede a dext(e)ris meis:	(I) Herren sade til min Herra: Sätt tig på mina högra hand,
II. Solo	donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum.	til thes jag lägger tina fiendar til tin fotapall.

¹² BeRI s. 53.

¹³ Cf. WaKSMA s. 82 och BeRI s. 49.

¹⁴ BIBLIA, Thet är: ... Med förriga *accuratesta Editioner* jämförd: ... Stockholm, Tryckt hos Lorentz Ludwig Grefing. Med egen bekostnad, År 1747.

¹⁵ Satsnumreringen kan företagas på flera sätt. Här har valts att sammanföra den korta körsatsen »Juravit/Herren hafwer sworit» med D⁺-avslutning och den näst-följande körfugan »Tu es sacerdos/Tu äst en Prest» med satsbeteckningarna Va och Vb, vilket ytterligare motiveras av textstrukturen. Vidare har i doxologien »Gloria/Ära vare» och »sicut erat/såsom det varit» sammanförts (till VIIa och VIIb) medan den avslutande Amen-fugan betecknats som sats VIII.

Satsfördelning	Latinsk text	Svensk text
III. Kör med partier för solokörstämmor	(2) Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion:	(2) Herren skal sända tins rikes spiro utaf Zion:
(solist.)	{ dominare in medio inimicorum tuorum.	war rådandes ibland tina fiendar.
IV. Solo	(3) Tecum principium in die virtutis tuae in splendoribus sanctorum: ex utero ante luciferum genui te.	(3) Efter tin seger skal tit folk wälwiljeliga offra tig i heligo prydnig: tin barn warda tig födde såsom daggen af morgonrodnan.
Va. Kör	(4) Juravit Dominus, et non poenitebit eum:	(4) Herren hafwer sworit, och honom skal thet intet ångra:
Vb. Kör (fuga)	Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech.	tu äst en Prest ewinnerliga, efter Melchisedeks sätt.
VI. Solistisk-konsertant behandl. av kör?	(5) Dominus a dexteris tuis confregit in die irae suae reges.	(5) Herren på tine högra hand, skal slå Konungar i sine wredes tid.
Solo?	(6) Judicabit in nationibus, implebit ruinas: conquassabit capita in terra multorum.	(6) Han skal döma ibland Hedningarna; han skal giöra stora slagtningar: han skal sönderkrossa hufwudet öfwer stor land.
	(7) De torrente in via bibet, propterea exaltabit caput.	(7) Han skal dricka af bäcken på vägenom, therföre skal han uphäfwa hufwudet.
VIIa. Kör	Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto,	Ära vare Fadernom och Sonemon och then Helga Anda,
VIIb. Kör	sicut erat in principio et nunc et semper in secula seculorum.	såsom thet varit hafwer af begynnelsen nu och alltid ifrån evighet till evighet.
VIII. Kör (fuga)	Amen.	Amen.

De båda prosatexterna följs som synes ganska troget åt. Inte ens beträffande radlängd (stavelseantal) företer de annat än undantagsvis så avgörande olikheter, att dessa i och för sig måste framtvinga en mera omfattande musikalisk omarbetning vid utbytet av text. I varje fall räcker sådana detaljer inte på minsta vis som förklaring till de delvis

LEO

Vi. Ob. Co. (Viola col Basso) Bc.

ROMAN

Tr. Timp. Co. Vl. Ob. Vla. Bc.

LEO

ROMAN

LEO

Di- - - xit Do-mi-nus Domino me-o se- de a dex-tris me-is

ROMAN

Her-ren sa-de til min Her-ra: sätt tig på mi-na hög-ra hand på mi-na

Notex. 1—3. Ex. 1: Början av instrumentalinledningen till sats I
 Ex. 2: Violinstämman i slutet av samma inledning. (L I: 9—12/13. R I: 21—28)
 Ex. 3: Början av vokalintonationen i samma sats (endast Canto och Bc)

LEO

Vi. Co. C. A. T. B. Org. Bc.

ROMAN

I-III. Co. Ob. C. A. T. B. Bc.

Notex. 4. Början av körfugan sats Vb

fullständigt genomgripande förändringar, som Roman vidtagit. För att omedelbart få ett intryck av mellan vilka ytterligheter hans bearbetningsförfaranden pendlar, kan man börja med att kasta en blick på den första satsens instrumentalinledning (notex. 1, s. 22) och sedan jämföra med början av körfugan sats Vb (notex. 4 ovan). Med enbart den första partitursidan inför ögonen skulle man inte drömma om, att det var fråga om samma komposition eller åtminstone en förlaga och en därpå baserad bearbetning. Här finns praktiskt taget ingenting gemensamt; till och med tonarterna är olika! I körfugan är överensstämmelserna däremot desto större. Man ser omedelbart att det är fråga

om samma musik i två lätt skiljaktiga versioner. Med andra ord: Roman har i vissa stycken följt Leo tämligen nära men i andra så gott som gjort en nykomposition. Mellan dessa gränser finns en mångfald andra »stadier» representerade i bearbetningen.

Innan vi nu övergår till en beskrivning sats för sats av hur Roman »imitierat» Leo, bör först redogöras för några av de viktigaste avvikelserna i stort.

Leo har skrivit sitt Dixit för dubbelkör, d. v. s. två fyrstämmiga CATB-körer; enda undantaget bland körsatserna är sats VI, där han har en femstämmig kör med två Canto-, d. v. s. sopranstämmor. Roman har genomgående reducerat detta till en fyrstämmig kör. Redan denna förändring måste naturligtvis få stora satstekniska och kompositoriska konsekvenser.

Om Roman skurit ned körbesättningen, har han i gengäld ökat ut de instrumentala resurserna. Enligt partiturruppställningen begagnar Leo i de stora körsatserna I, Va och VIIb en »grundorkester» bestående av Vl. I/II, Ob. I/II, Corni (da caccia) I/II och Basso (con organo).¹⁶ Som synes finns inget särskilt notsystem för *viola*, men denna stämma har självfallet förstärkt basstämman i lämpliga oktaveringar.¹⁷ I satserna Vb och VIII finns samma besättning men utan oboer; likväl får man räkna med att oboerna ändå enligt tidens sed kan ha medverkat som accessorisk förstärkning av violinstämmorna. I sats III har Leo med i övrigt oförändrad grundbesättning ersatt hornen med Trombe I/II. Dessa trumpetstämmor har (liksom f. ö. hornstämmorna) en mycket primitiv utformning; de utför endast naturtonerna $d_1 a_1 d_2 e_2$ $fiss_2 a_1$ i några kortare partier och i halvnotsvärden. Det får inte anses uteslutet att de kan ha åtföljts av (i partituret ej särskilt noterade) pukor.^{17a}

Romans orkesterbesättning i satserna I, III, VIIb och VIII är praktiskt taget den största, som brukade komma till användning på hans tid: Trombe I—III, Tympano, Corni da caccia I/II, Vl. I/II, Vla, Ob. I/II och Basso. Altviolinerna har hos honom genomgående en självständig stämma att utföra, och ibland (t. ex. i sats VIIa) ger Roman även Vl. II en egen stämma där Leo endast låter den följa Vl. I *colla parte*. Trumpeterna behandlar Roman helt annorlunda än Leo. Deras tonförråd är $a, d_1 fiss_1, a_1 d_2 e_2 fiss_2, g_2 giss_2, a_2 h_2$, och stämmorna är bitvis ganska rörliga i högt läge. Här gav tydligen de inhemska hovtrumpetarnas

¹⁶ Samtliga besättningsbeskrivningar följer här resp. partiturruppställningars egen ordningsföljd.

¹⁷ I DKB-källan representeras verkligen *viola* av ett tomt notsystem med anvisningen »col basso».

^{17a} På samma sätt som man både hos Leo och Roman självfallet måste räkna med fagottförstärkning i Basso-stämman så snart andra blåsinstrument medverkar.

färdigheter i clarin-blåsning en resurs åt Roman, som Leo inte måtte ha haft tillgång till.¹⁸

I satserna Va, Vb och VIIa är trumpeterna inte med; här blir således besättningarna lika hos Leo och Roman, alltså jämt Romans självständiga viola-stämma undantagen.

De tre solosatserna utan kör uppvisar naturligt nog störst överensstämmelse i instrumentationen. Satserna II och IV beledsagas enbart av stråkar i båda versionerna, och här har även Leo en självständig viola-stämma. I sats II bibehåller Roman också Canto (sopran) som vokalsolist; i sats IV har han däremot bytt ut altsolot mot tenorsolo. I sats VI använder båda besättningen Vl. I/II, Vla, Ob. I/II och Basso, men här är det undantagsvis Roman som låter violinerna gå all'unisono, medan Leo åtminstone bitvis klyver dem.

De viktigaste besättningsmässiga förändringarna i Romans »imitation» består alltså av en komprimering av körsatsen från dubbelkör till CATB — måhända gjord med direkt hänsyn till de tillgängliga körsångarnas kapacitet — och en icke obetydlig utvidgning av de instrumentala resurserna. Den sistnämnda utbyggnaden är inte heller blott en yttre förstärkning: Romans synnerliga intresse för den orkestrala delen är genomgående påtagligt.

En annan förändring av generell betydelse gäller tonartsplanen. Leos satscykel har central- eller ramtonarten C-dur. Roman däremot har »lyft upp» ramsatserna till D-dur. Sannolikt har detta skett för att få en tacksam »trumpettonart». Den första solosatsen (II) har fått följa med i förskjutningen; den står hos Roman i A-dur mot G-dur hos Leo. I övrigt bevarar Roman Leos tonarter. Detta innebär att Romans cykliska storkadens uppvisar lägre tonartsspänningar än Leos, men den blir därför icke mindre planmässig och snarast mera än mindre enhetlig, vilket följande översikt visar:

Sats:	I	II	III	IV	Va	Vb	VI	VIIa	VIIb	VIII
Tonart hos Leo:...	C	G	D	h	G	G	D	g	C	C
Tonartsfunktion..	T ⁺	D ⁺	DD ⁺	DDp ⁺	D ⁺	D ⁺	DD ⁺	(°S)DD	T ⁺	T ⁺
Tonart hos Roman:	D	A	D	h	G	G	D	g	D	D
Tonartsfunktion..	T ⁺	D ⁺	T ⁺	Tp ⁺	S ⁺	S ⁺	T ⁺	°S	T ⁺	T ⁺

Efter dessa allmänna iakttagelser skall relationerna mellan förlaga och bearbetning närmare granskas satsvis med viss tonvikt på de båda

¹⁸ Detta är ju inte heller enda gången Roman eftersträvat att ge hovtrumpeterna tacksamma uppgifter. Sådana förekommer både i Drottningholms-musiken och i några av de stora anthem-kompositionerna t. o. m. kröningsmusiken 1751. Det vore en intressant uppgift att försöka utröna i vad mån detta sammanhänger med hitkomsten av Adolf Fredriks musikkapell 1743.

första satserna och den avslutande Amen-fugan. Beskrivningen måste givetvis inskränka sig till ett urval enskildheter, som i ett eller annat hänseende kan anses särskilt viktiga eller betydande.

Sats I. Dixit Dominus/Herren sade til min Herra

Leos sats omfattar 74 takter (överbäggande »dubbeltakter» i C), Romans 120 takter i 4/4.¹⁹ Härav upptager instrumentalinledningen resp. 13 och 28 takter.

Och såsom notex. 1 (s. 22) visar är denna inledning hos Roman fullständigt nykomponerad! Den bygger på alldeles nya, självständiga motiviska idéer. Leos breda plafondmåleri med elementära fanfarbildningar på T^+ och D^+ har ersatts med en betydligt mera händelserik, även mera kontrastrik sats, som på en gång är vitalare (om man så vill världsligare) i rörelse och rytmik och mindre storlinjig. Redan mot slutet av denna inledning finner man också ett av de första exemplen på ett för Roman typiskt stilkännetecken, nämligen i melodistämmans utformning av kadensfloskeln med dess emfatiska upprepning (R I:21—28), och detta trots att Leos motsvarande melodi uppvisar vissa strukturella likheter. (Notex. 2, s. 22.)²⁰

Hos Leo börjar den första vokalinsatsen i t. 14.²¹ Dess initialmelodi har hämtats direkt från VIII. psalmtönen, och den förhållandevis fria rytmiseringen visar, att italienaren och katoliken Leo var förtrogen med en gregoriansk tradition, huru denna nu än varit beskaffad. Även Roman låter sopranerna intonera på kvinten — ett första minimalt tecken på att vi har med rätt förlaga att göra. Men han formar sedan melodin något annorlunda, och framför allt: han pressar in den i en regelbunden rytmisering, som tenderar till att ge intonationen en halvt vismässig-periodisk form. Av små förändringar har blivit något helt annat! (Notex. 3, s. 22.) Den mest rimliga förklaringen torde här nog vara, att Roman helt enkelt inte kände till den gregorianska formeln. I stället har han tagit den för en melodi eller tematisk initial av Leo själv, vilken han fritt kunde omgestalta precis som alla andra temata. Det kan f. ö. påpekas att Roman verkställt exakt samma förändringar då psalmtonsintonationen återkommer i början av sats VIIb, Sic ut erat/Såsom thet varit hafwer. Leo utnyttjar här ackompanjemangsfigurer besläktade med början av sats I, och troligen har Roman upp-

¹⁹ Leos dubbeltaktnotering är ej fullt konsekvent och följs ej heller slaviskt i alla källor. Tillfälligtvis uppträder även hos honom enstaka 4/4-takter. Den här tillämpade taktråkningens följer mekaniskt källan Br. M. Add. 14.188.

²⁰ Cf. BeRI, notex. 38 f. (före s. 313), kadenstyp, ex. 50 (s. 336/337), emfatiska kadensupprepningar, och den slående parallellen ur verknr 19:1 i ex. 57 (efter s. 368).

²¹ Sopran i unisoni i båda körerna samtidigt.

LEO

Choro I

Choro II

ROMAN

Notex. 5. Köravsnitt ur sats I. (L I: 20—22, R I: 37—40)

fattat allt detta som en rent kompositorisk plan från Leos sida med syfte att tematiskt sammanknyta satserna I och VIIa.

När i L I:20/R I:37 hela kören sätter in, står Roman för första gången inför uppgiften att omvandla Leos dubbelkör till fyrstämmig körsats. Det första korta avsnittet förtjänar citeras, emedan redan det ger upplysningar om hur Roman gått till väga. (Notex. 5 ovan.) Genom att förlägga de långa notvärdena till en grupp av stämmor och projicera rörelsen till den återstående stämman (i detta fall basen) lyckas han inom förenklingens ram bevara väsentliga drag från Leos utformning.²² På likartade sätt har Roman arbetat flerstädes i det följande.

Direkt efter det i notex. 5 citerade köravsnittet följer både hos Leo och hos Roman ett kort instrumentalt mellanspel i dominanttonarten.²³ Denna överensstämmelse är allt annat än tillfällig. Genomgående följer Roman nämligen Leo mycket nära i två hänseenden: dels i *den stor-*

²² Dock försvagas den tonmålade verkan av liggande toner på ordet »sede», något som givetvis också sammanhänger med den svenska textens ändrade ordföljd.

²³ L I: 23—24, R I: 41—44.

formella uppläggningsen och fördelningen i köravsnitt resp. mellanspel (inklusive textfördelning), dels i *storkadensen*. Dessa båda faktorer utgör den grundval, det skelett, från vilket Roman praktiskt taget aldrig viker ens när han böjer av som längst från förebilden.²⁴ Talrika prov på denna principiella likhet kommer vi att möta i de följande satserna; det enda undantaget utgör sats VIII, vilket beror på särskilda omständigheter i just denna sats.

I det följande kan inom sats I flerstädes iakttagas, hur Roman fritt och tillfälligt anknyter till vissa av Leos rytmiska motiv. Vid L I:57—58/R I:91—94 ställer den konsertant-växlingsrika dubbelkören Roman inför en ny typ av omgestaltningssuppgifter. Han löser dem på ett sätt, som påminner om det i notex. 5 återgivna. Omedelbart efter detta ställe börjar Leo emellertid arbeta med blockvisa, homofona körväxlingar (L I:62 f.). För denna kontrast och viss mån stegring i förhållande till det närmast föregående måste Roman finna en annan utväg. I körväxlingarnas ställe måste på något sätt uppnås en någorlunda motsvarande verkan inom en *succession* av olikartade körpartier. Det är just vad Roman gjort, samtidigt som han obetydligt förkortar skeendet.²⁵ Efter det sista körackordet slutar han sedan liksom Leo med en extra instrumental kadenser på få takter.²⁶

Har satsen vunnit eller förlorat på bearbetningen? Frågan är inte så alldeles lätt att besvara; helst borde man ju också ha klingande intryck från framföranden som bakgrund för en värdering, allrahelst som särskilt Leos första sats i hög grad är anlagd på rent klanglig slagkraft. Den är i varje fall mera sluten än Romans, mera skriven som i ett svep, men också mindre artikulerad. Hos Roman har satsen fått en starkare formell profilering, och vad han förlorar genom reduktionen av körerna tar han igen i form av festlig klang av trumpet och pukor. Men både denna förändring av klangkaraktären, den större rytmiska differentieringen och det nya instrumentala motivvalet ger Romans version en avgjort mera förvärldsligad prägel. Leo tillämpar närmast en art av *stile misto* (bl. a. genom att medvetet kombinera orkestersats och kon-

²⁴ Det nyssnämnda mellanspelet ger f. ö. ett intressant exempel på hur Roman arbetat även i ett annat hänseende. Leo tar här upp sitt *andra* motiv från instrumentalinledningen, ett öppnande motiv från L I:67 börjande på D⁺ D7. Hans första treklängsmotiv (se notex. 1) hade här varit uppenbart olämpligt. Roman börjar ju däremot sin instrumentalinledning just med en mindre dedicerad, mera öppnande melodisk initial, och genom att använda detta *första* motiv i det lilla mellanspelet gör han alltså rättvisa åt den kompositoriska intuition, som föranledde Leo att på samma plats använda sitt *andra* motiv!

²⁵ Fritt imiterad körsats t. 91—94, homofont parti 95—102, åter fritt imiterat t. 102—106, ett kort instrumentalmellanspel t. 106—107, som saknar motsvarighet hos Leo, och så ännu ett homofont parti (nära besläktat med det förra) som avslutning, t. 108—116. I t. 108 befinner sig Roman helt parallellt med Leo.

²⁶ Hos båda 5(—1) t_f. (Teckenförklaring cf. BeRI s. 272.)

sertanta element med en gregoriansk psalmodiformel), medan Roman s. a. s. gjort en stilistisk transposition till *stile moderno*, som på ett något överraskande sätt bringar musiken ett stycke i riktning mot Händel.

Samtidigt saknas ingalunda inslag, som med stöd av tidigare undersökningar kan sägas vara relativt typiska för Roman själv, ej minst i de instrumentala partierna. Som objektiv mätare på de senares självständighet kan man begagna den harmoniska rytmen.²⁷ Denna är *genomgående* något rörligare hos Roman och skiljer sig särskilt starkt från Leo i instrumentalinledningen.

Några siffror förmår visa detta med all tydlighet. I följande lilla tabell finns upptagna *antalet ackordväxlingar* i resp. de instrumentala och de vokala partierna hos Leo och Roman i den första körsatsen samt i den därpå följande solosatsen.²⁸

	Leo:	Roman:
Sats I. Instr. inledning	29	50
Vokalsatsen i öv-		
rigt	150	161
Sats II. Instr. partier . . .	68	118
Vokala partier . . .	105	122

Sammantagna ger dessa värden relationen 1 : 1,74 för de instrumentala och 1 : 1,11 för de vokala partierna.

Sats II. Donec ponam/Til thes jag lägger

I denna första solosats är de yttre överensstämmelserna stora. Båda versionerna är skrivna för sopransolo med stråkar och omfattar 44 takter i C-takt.²⁹ Den storformella uppläggningsen är likaledes en och samma: en tvådelad aria med två sångavsnitt omfattande resp. 13 och 11 $\frac{1}{2}$ takter hos Leo — mot 10 resp. 10 hos Roman —, föregångna av en instrumentalinledning på 14 takter hos Leo (mot 17 hos Roman), isärhållna av ett mellanspel på 2 $\frac{1}{2}$ takter hos Leo (mot 3 hos Roman) och följda av ett efterspel på 3 takter hos Leo (mot 4 hos Roman).

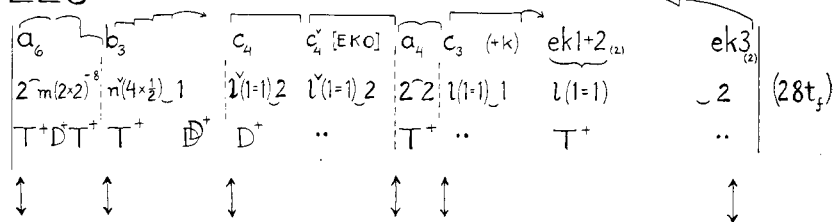
Dessa torra siffror utsäger, att Roman använder hela 24 eller mer än hälften av satsens 44 takter till instrumentala partier mot 19 $\frac{1}{2}$ hos Leo. Det finns också anledning att granska ritornellerna lite närmare, ty i långt högre grad än i den inledande körsatsen talar Roman här sitt eget tonspråk. Detta trots att hans melodiska initial både till kurvatur och detaljer ansluter sig så nära till Leo! (Notex. 6, s. 32). De intressan-

²⁷ Cf. BeRI s. 310 f. »Den harmoniska rytmen hos Roman kan således sägas vara på en gång starkt beroende av de metriska strukturernas regelbundenhet (och så till vida »lugn», ehuru icke långsam) och dock förhållandevis differentierad.» (S. 311.)

²⁸ Sats II omfattar 44 takter i båda versionerna.

²⁹ Tempobeteckningen är hos Leo (enl. avskriften i DKB) »Andantino giusto», hos Roman »Andantino».

LEO



ROMAN

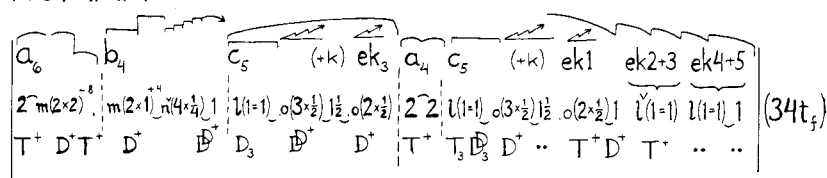


Diagram över formulvecklingen i Leos resp. Romans instrumentalinledning till sats II

taste avvikelserna kommer emellertid i fortsättningen.³⁰ Leos förspel är tredelat med förlängning av den kadenserande taktgruppen. Detaljstrukturen framgår av formschemat ovan. Jämför man med diagrammet över Romans utformning, märker man många påfallande olikheter. Och dessa *strukturella* avvikelser hos Roman är genomgående karakteristiska för hans egen personstil. Att Roman här verkligen företagit ett övervägande självständigt fortspinningsarbete inom den givna ramen framgår med full evidens av citatet i notex. 7 (s. 32), där alla enskildheter stämmer med de utslagsgivande stilkännetecken jag framhåvt i tidigare sammanhang.³¹ Just i det återgivna avsnittet (t.6—9) har Roman ersatt Leos 4-formtaksgrupp och ekouppprepning med en kontinuerlig fortspinning av eget märke. Typiska är också de täta enfatiska kadenseringsarna.

Leo låter sedan sopranen börja med att anknyta till ritornellens melodiska initial. D. v. s. kanske har han snarare sekundärt utformat förspels början som en instrumentalt utsirad version av sångstämman »tema»? I vilket fall har Roman negligerat sambandet och presenterar istället en från förlagan väsentligt avvikande melodi. Motiven härtill kan delvis vara textbetingade i den meningen, att Leos melodilinje inte alltid skulle ha passat särskilt väl ihop med den svenska texten. Litet

³⁰ De närmast följande taksiffrorna anger »formtakter» enligt formeln $t_n = 2 \cdot t_f$. Cf. BeRI s. 268.

³¹ Cf. BeRI, notex. 38 f. (före s. 313), kadenstyp, ex. 42 och 43 (efter s. 336), sidorörelsesekvenser. Goda paralleller flerstädes i Romans instrumentalverk, bl. a. i Assaggi och klaversviter.

längre fram är det i varje fall tydligt, att Roman medvetet velat komma bort ifrån Leos ibland ganska omfattande koloraturartade melismor.³² Han har konsekvent »syllabiserat» sin melodiska textbehandling, och detta har åstadkommit på två sätt: dels genom bruk av färre, något längre notvärden, dels genom flera textupprepningar.^{32a}

Det andra vokalavsnittet har behandlats på likartat sätt, och inuti dessa partier är även den harmoniska utvecklingen bitvis ganska oberoende av Leo. Storkadensplanen bibehålles däremot utan avvikelser, och vid alla viktigare insnitt kopierar Roman troget Leos avslutningsfiguration.

Lyssnar man sig in i de båda ariorna för att pröva de rent musikalisk-konstnärliga kvaliteterna, måste man tyvärr konstatera att Roman knappast vunnit något på sin bearbetning. Det oefterhärmliga, lätt sinnliga behag och den sjungande enkelhet som Leo förlänat sin melodik har till stor del försvunnit. Romans version är mindre flytande, ja torrare. Den har blivit klart »avitalieniserad», samtidigt som den blivit mera »Romansk». Jämfört med transformationen av den första körsatsen — som får anses vara ganska lyckad — ligger denna solosatsbearbetning otvivelaktigt ett par trappsteg under originalet.

Sedan på detta sätt en körsats och en solosats granskats relativt detaljerat, kan de flesta återstående satserna behandlas mera summariskt.

Sats III. Virgam virtutis/Herren skal sända tin Rikes spira

Här behåller Roman för första gången Leos tonart. Satsen omfattar hos Leo 59 »dubbeltakter» (med taktartssignaturen C), hos Roman 103 enkla C -takter. Leo har gestaltat satsen som en concertato-mässig växling mellan sopransolo och två körer. Roman bibehåller denna uppläggning på så sätt, att han liksom tidigare sammandrager körerna till en³³ och låter sopranstämman motsvara Leos Canto I ur Choro I.

³² I t. 20—23 har Leo en melisma över stavelsen »pe-» (i »pedum»), som omfattar 30 toner. Hos Roman förekommer aldrig mera än 3 toner på samma stavelse.

^{32a} Förhållandet kan belysas genom följande uppställning av textupprepningarna:

Leo (13 t.):	Roman (11 t.):
Donec ponam inimicos tuos	Til thess jag lägger tina fiendar
inimicos tuos	til tin fotapall
scabelllos pedum tuorum	til tin fotapall
scabelllos pedum	til thess jag lägger tina fiendar
scabelllos pedum tuorum	tig til tin fotapall
scabelllos pedum tuorum	til tin fotapall
	til tin fotapall
	tina fiendar til tin fotapall

³³ Här flerstädes genom att låta den ena kören representeras av homofon fyrstämmighet, den andra av körduettiska partier, antingen i form av en tvåstämmigt kluben sopranstämman eller av altar + basar.

6
LEO
ROMAN

7
LEO
ROMAN

8
LEO
ROMAN

9
LEO
ROMAN

Do - - nec ponam i - - ni-micos tuos i - - ni-micos tuos sca - bel - - lum pe - dum tuo-rum

Til thess jag läg-gertina sien-dar til tin fot-a pall til tin fot-a pall til thess jag läg-ger ti - na

var rå-dan-de var rå-dan-de i - bland ti - na fi-en - dar

Notex. 6—9. Ex. 6: Sats II, instrumentalinledningens början, VI. I
Ex. 7: d:o L II: 5—9, R II: 6—9
Ex. 8: d:o, vokalpartiets början
Ex. 9: Sats III; början av körsopransolo. (L III: 9—12
R III: 14—22)

Liksom tidigare finns fullständig motsvarighet i storform, textfördelning och storkadensplan. Avsnittsvis har Roman t. o. m. bibehållit Leos bas- och funktionsfortskridningar. Den mest markanta förändringen har gjorts i solosopranstämmans tematik. Roman har totalt övergivit Leos heroiska, fanfarliknande grepp på »Dominare» och ersatt det med en betydligt ödmjukare, om man så vill torftigare sekvensbildning till texten »var rådande». (Notex. 9, s. 32.) I övrigt innehåller omgestaltningen av denna sats knappast några märkligare egenheter, som särskilt behöver uppmärksammas. Till sin rytmiska och affektmässiga grundkaraktär står den f. ö. Leo betydligt närmare än omarbetningen av sats I.

Sats IV. Tecum principium/Efter tin Seger

Åter en solo-»aria», hos Leo för altsolo, hos Roman ändrad till tenorsolo.³⁴ Denna gång har Roman vidtagit en ganska kraftig förkortning (från 52 till 42 takter), vilken även ingriper redan i instrumentalinledningen.³⁵ Behandlingen av den sistnämnda är ur formsynpunkt ännu friare än den var i sats II och bevarar melodiskt sett blott en svag skugga av Leo.³⁶ Resultatet har därför blivit en fullständig nykomposition, i allt väsentligt typisk för Roman! (Notex. 10, s. 35.)³⁷ Och överlag förhåller det sig likadant med arians vokala partier, vilka dessutom befriats från melismatik såsom i sats II. (Bl. a. har Roman ersatt Leos koloraturgirlander över ordet »genui» med textupprepningar av orden »såsom daggen af morgonrodnad».) Storform och storkadens bibehållna från Leo.

Sats Va. Juravit/Herren hafver svorit

Leo har utformat denna korta sats på 30 3/4-takter³⁸ som en högst effektfull introduktion till körfugan Vb. Över liggande harmonier och till ett yvigt stråkackompanjemang sätter han successivt in en ny kör-

³⁴ Båda i h-moll, C-takt. Tempobeteckningen hos Leo (enl. källan i DKB) »Andante grazioso», hos Roman »Andante».

³⁵ Förspelet har reducerats från 14 till 7 takter!

³⁶ Leo upprepar sin initialmelodi först en gång i °Tp (t. 4/5 f.), sedan en andra gång i °T (t. 9/10 f.). Roman koncentrerar det hela till ett enkelt »tema + fortspinning + kadens»-förlopp.

³⁷ Romans instrumentalproduktion är överflödande rik på goda paralleller till flertalet fortspinningsdetaljer m. m. i detta avsnitt. För att endast hänvisa till de i BeRI återgivna notexemplen, må nämnas proven på tematisk initial och »temaskelett» i ex. 10 a (efter s. 304) och ex. 55 (efter s. 368), motivtransposition i ex. 41b och d (efter s. 336), sekvensförlopp etc. i 48 (s. 336/337), emfatiska kadenser i ex. 50 (s. 336/337) och kadenstyp i ex. 38 f. (före s. 313).

³⁸ Övervägande, ehuru något oregelbundet, noterade som »dubbeltakter» på 2 × 3/4.

stämma i varje takt. (Notex. 11, s. 35.)³⁹ Klangen växer ut till maximal maktighet i det markant deklamerade ropet »Dominus» (t.9), och de dynamiska beteckningarna visar, att Leo här tänkt sig ett stort crescendo.⁴⁰ Vad gör Roman? Han bibehåller med obetydlig omformning stråkfigurationerna och crescendoföreskrifterna, men överger Leos körupptörning (strängt taget mera än nödvändigt). I slutet av satsen har han också avlägsnat Leos tre dramatiskt insatta enstaviga rop »non» (t. 24, 26 och 28), ehuru han efterbildar deras yttre form genom pauseringar mellan de tre sista orden »intet» — »intet» — »ångra». Just i detta slutparti motverkar Roman dock sin körmässiga försvagning av den öppnande D⁺-kadensen genom att än en gång tillgripa stråkarnas 1/16-delsfigurationer (vilka hos Leo just bringats att avstanna och delvis replacerats av punkteringsserier i oboerna).

Sats Vb. Tu es sacerdos/Tu äst en Prest

En övervägande homofon eller concertato-mässig körsats eller en solaria medger — som vi har sett — ganska långtgående förändringar med bibehållande av det storformella skelettet. Annorlunda ställer det sig med en fuga. Dess lineär-polyfona lagbundenhet medger ingalunda några större friheter. Och alltså är det alls inte oväntat att här finna den sats, där Romans version uppvisar störst överensstämmelse med originalet.^{40a}

Men inte ens här har Roman nöjt sig med att utan vidare övertaga Leos musik. Han har framför allt vidtagit två visserligen inte genomgripande men dock kontinuerligt märkbara förändringar: dels varierar han själva det tematiska stoffet, dels berikar han det instrumentala inslaget.

Ytligt sett är de tematiska förändringarna mycket obetydliga. (Se notex. 4, s. 23.) »Huvudsubjektet» — för att tala dåtida språk — har strängt taget bara fått tonerna nr 2 och 3 utbytta från h och e till d och h.⁴¹

³⁹ Förfarandet upprepas dessutom på D⁺ t. 10 ff.

⁴⁰ De dynamiska beteckningarna står i notex. 11 inom klammer emedan de hämtats från den tämligen sena avskriften i DKB. Tyvärr hade jag vid utarbetandet av denna uppsats ej tillgång till alla ovan nämnda källor. Både Romans föreskrifter och den rent musikaliska situationen talar dock för att stegringsdynamiken hos Leo är original.

^{40a} Givetvis sammanhänger överensstämmelsen även med att både Leo och Roman här har följt den ärevärdiga traditionen att gestalta en sakralt central text med »kanonisk» stränghet. Jämför likartade behandlingar i J. S. Bachs kyrkomusik och den rikhaltiga litteraturen därom.

⁴¹ Förändringen av dess första fortspinning i t. 4—5 är tillfällig; själva temakärnan omfattar endast de första åtta tonerna.

10

LEO

ROMAN

VL

Vla

B.c.

11

LEO

VI

I.

II.

B.c.

ROMAN

Poco forte

Piu forte

f

Piano

Her-ren haf-ver Her-ren haf-ver

Notex. 10—11. Ex. 10: Sats IV, början av violinstämman hos Leo samt hela Romans instrumentalinledning
Ex. 11: Början av sats Va. (Blåsarstämmorna utelämnade)

Någon yttre förklaring till denna ändring är svår att ge, såvida den inte sammanhänger med den »melodiska deklamationen» av orden »äst» och det obetonade »en». Ett sådant antagande försvagas dock av det faktum, att Roman ögonblicket senare inte gjort en korrekt textunderläggning av ordet »evinnerliga»!

Nu är emellertid Leos sats enligt den tidens betraktelsesätt en »dubbel-fuga med tre subjekt». ⁴² Av notex. 4 framgår, att Roman vidtagit smärre förändringar av alla tre, mest genomgripande beträffande det tredje subjektet, som fått tre kvartsprång istället för en diatonisk tonföljd plus ett kvartsprång.

I notexemplet syns även hur Roman redan i t. 6 överbryggat pausen hos Leo i instrumentalstämmorna. Därmed illustrerar exemplet de viktigaste olikheterna; i fortsättningen följer Roman i övrigt Leos fuga mycket nära med det enda undantaget att han på några ställen förkortar förloppet med en eller annan takt. ⁴³ Givetvis har uppgiften också väsentligt underlättats av att även Leos körfuga är fyrstämmig, icke dubbelkörig.

Sats VI. Dominus a dextris/Herren på tine högra hand

Leo har i denna sats femstämmigt körpartitur med två sopranstämmor. Huvudparten av satsen förlöper i form av enstämmiga, konsertanta replikväxlingar mellan olika körstämmor, varvid psalmtextens verser 5, 6 och 7 flätas samman. Den översta sopranen tilldelas småningom rätt omfattande och särskilt rörliga partier. Först under de sista sju takterna omedelbart före det instrumentala efterspelet är alla fem körstämmorna samtidigt aktiva.

Roman följer denna plan inom sin fyrstämmiga kör med motsvarande tonvikt på sopranstämman. Hela satsen ger överhuvud taget ett ytterst instruktivt exempel på musikalisk transformation under noggrant bibehållande av förebildens uppläggning i stort. Kanske kan detta i någon mån framgå genom ett översiktligt schema över förloppet jämte ett notexempel. ⁴⁴

⁴² Cf. exempelvis del III, kap. 23 i Matthesons Der Vollkommene Capellmeister (Hamburg 1739, nytryck Documenta Musicologica, Erste Reihe V), speciellt §§ 66—71. De tre subjekten har i notex. 4 (s. 23) markerats med romerska siffror I—III.

⁴³ Sålunda motsvaras t. 14 hos Leo av t. 13 hos Roman. Därefter förlöper versionerna parallellt till t. 41/40, då Roman utvidgar med en takt så att temainsatserna i t. 45/45 motsvarar varandra. Därigenom uppnås att huvudsubjektinsatserna i sopranstämmorna på upptakten till t. 50/50 helt överensstämmer. Den totala satsförkortningen hos Roman från 68 till 64 takter sker alltså efter denna punkt i förloppet och i form av en förkortning av den sista temaexpositionen från 8 till 5 takter. De sista 5 takterna av satsen företer åter full överensstämmelse.

⁴⁴ För korthetens skull betecknas här solopartier i resp. stämmor med bokstäverna C, A, T och B. Skrivsättet C/T betecknar samtidighet eller imitationsordning i fritt kontrapunktiska avsnitt, C+T successiv avlösning. Samtliga taktisiffror anger »formtakter» (t_f) för att undvika en mängd oegentliga halvtaktsvärden.

	Leo	Roman	Storkadens (gemensam)	Kadensering i t _n för resp. L och R
Instr. inl.	a 17 t _f b 7 a ₁ 10	D:o a 19 t _f b 9 a ₁ 12	T ⁺ D ⁺ Tv ⁺ T ⁺	9/10 12/14 17/20
Dominus a dextris: ⁴⁵	A 15 (med motiv a)	A 13 (med motiv a)	T ⁺ D ⁺	25/27
Judicabit:	C/T 11	T+C+T 13	D ⁺ DD ⁺	30/33
conquassabit: ..	B 12	B 13	DD Tp ⁺	36/40
De torrente: ...	C ^I 14 (med variant av motiv b)	C 17	Tp ⁺ Dp ⁺	43/48
Dominus a dextris:	A+C ^{II} /T 12(-1)	A+C/T 8	T ⁺ T ⁺	49/52
conquassabit: ..	B(+A+T+C ^{II} +) B 15	B+T+B 13	T ⁺ D ⁺	56/59
De torrente: ...	C ^I 14	C 19	Tv ⁺ D(+)	63/68
propterea:	C ^{II} /B/A/T 5(-1)	T+B+A 6	S ⁺	66/71
exaltabit:	C ^I 9(-1)	C 9 (-1)	S ⁺ T ⁺	70/76
exaltabit:	Kör 17(-1)	Kör 17(-1)	T ⁺	78/84
Instr. efterspel:	10	8	T ⁺	82/87

Notex. 12 (s. 39) visar ett kort parti av violin- och sångstämma kring den första vokalsatsen (L I: 16 f., R I: 19 f.). De mest påfallande detaljlikheterna har markerats med asterisker. Som vanligt har Roman »krusat» inledningens instrumentalstämma något mera men förenklat vokalistämman. Så snart alten börjar, blir dock även violinpartiet enklare hos Roman. Vad violinerna här utför är i båda fallen den inledande ritornellens initialtema, vilket Roman således denna gång tycks ha gestaltat med sin omformning av altsolots början som modell.

Citatet visar också en intressant omformningsdetalj, varmed Roman under bevarande av viktiga element i Leos melodikurva uppnår ett tonmålade understrykande av »skal slå, skal slå», som inte finns hos Leo. (Denne framhäver istället lite längre fram textradens slutord »reges» med en lång melisma, vilken Roman naturligtvis opererat bort med hjälp av textupprepning.) — Av enskildheter i det följande skall blott framhållas hur Roman (alltjämt »syllabiserande»!) övertar Leos kraftfulla språngföljder vid »conquassabit». Hans förändring undanröjer septimasprångens melodiska spänning, men medför samtidigt en ökad rytmisk spänning genom synkopmässiga »anticipationer» på »sönderkrossa» och »öfver».

Med denna sats är hela Ps. 110 tonsatt. De återstående tre satserna omfattar doxologi-texten Gloria Patri.

⁴⁵ Motsvarande textincipit hos Roman överensstämmer genomgående med Leo och har utelämnats av utrymmesskäl.

Sats VIIa. Gloria Patri/Ära vare Fadrenom

En kort, koncentrerad och homofon sats i 3/4-takt, omfattande 14 dubbeltakter hos Leo, 32 takter hos Roman. Leo låter körerna avlösa varandra i uppförande, vitalt punkterade utrop, en disposition som varit lätt att projicera på en enda kör. En större svårighet måste ha uppstått för Roman av att de svenska textraderna är något längre än de latinska. I ett annat slags musikaliskt sammanhang kunde en sådan diskrepans ganska lätt ha cacherats. Men här har textropen »Gloria Patri» — »Gloria Filio» — »et Spiritui» och deras språkrytm varit omedelbart musikaliskt gestaltbildande för Leo. Det är också ett lyckligt och naturligt grepp, som Roman inte velat avlägsna. Hans egen lösning är lika naturlig. Han bibehåller hela uppläggningsen med den förändringen att Leos 2_r-grupper utvidgas till 3 takter. Men inte bara det: Roman ordnar samtidigt sin melodisk-rytmiska deklamation så, att en gruppering i fyra 2/4-takter blir skönjbar. Den gör sig inte särskilt starkt gällande (skulle dock kunna framhävas mer eller mindre vid framförande), men har likväl den effekten, att den efterföljande pausens och nya taktettans rytmisk-formella spänningvärden ökar. (Notex. 13, s. 39.)⁴⁶ I detta korta exempel får man en ganska god inblick i Romans bearbetningsverkstad. Man tycker sig kunna följa hur han överlagt inför situationen att på en gång bevara det essentiella i Leos musik och ge den svenska texten en adekvat förtoning.

Sats VIIb. Sicut erat/Såsom thet varit hafwer

Såsom tidigare påpekats, anknyter Leo här till första satsens psalmtön, medan Roman upprepar sin melodiska omformning från samma plats. Intressant nog tar Roman i förbigående även upp ett av sina egna instrumentalmotiv (a) från första satsen. Det sker i ett par korta mellanspel (t. 9 och 12), av vilka det ena saknar motsvarighet hos Leo. Satsversionerna följs i övrigt tämligen troget åt med perfekta paralleller mellan storkadensförloppen. Romans sats omfattar f. ö. lika många 4/4-takter som Leos, d. v. s. 54,⁴⁷ men som vanligt har Roman givit den en något rikare instrumental inklädnad.

⁴⁶ När Roman i takten direkt efter notcitats slut börjar med 1/4-paus och sätter in »och» med halvnot på »tvåan» i takten, förstärks 2/4-prägelns än mera och ökar därmed både spänningen och komplexiteten i förhållande till grundtaktarten!

⁴⁷ I denna sats har även Roman för ovanlighetens skull noterat dubbeltakter, ehuru — liksom hos Leo — med någon enstaka tillfälligt inskjuten »halvtakt».

12

LEO

VL

Alto

ROMAN

VI

Alto

Domi-nus a dex-tris tu-is a dex-tris tu-is

Her-ren på-ti-ne högra-hand-skal slå skal slå Ko-nun-gar

13

LEO

VI I

Choro I

Choro II

ROMAN

VI I

A - fa va - re Fad-re - nom A - ra - va - re Jo-ne - nom

14

LEO

C

F

T

B

ROMAN

C

A

T

B

VI

Bc

Notex. 12—14. Ex. 12: Ur sats VI, vokalsolots början

Ex. 13: Ur sats VII a. (L VII a: 4—5, R VII a: 7—12)

Ex. 14: Början av sats VIII

Sats VIII. Amen/Amen

Leo avslutar sitt verk med en Amen-fuga i C-dur, omfattande 55 dubbeltakter (egentligen 107 $3/4$ -takter, på ett par undantag när noterade som dubbeltakter). Huvudsubjektet utgöres av en fallande skalrörelse i majestätiskt skridande $3/4$ -taktsvärden. I regel består den av sex toner. Den beledsagas alltid av en likadan rörelse på ters- eller sext-avstånd, som sätter in i en annan stämman en $3/4$ -takt senare och då normalt omfattar fem toner. Till det sålunda kopplade stämparet fogas likaledes regelmässigt ett samtidigt kontrasubjekt i $1/4$ -delar med fallande linje kring regelbundna kvartsprång. (Notex. 14, s. 39.) Oftast tages detta kontrasubjekt dessutom upp av en fjärde stämman med två taktors förskjutning.

Detta tematiska komplex presenteras nu växelvis i de båda körerna, två gånger om i vardera, fram till en Dp^+ -kadens i t_n 20. I följande avsnitt har Choro I ensam hand om temat, som där återkommer tre gånger på ovan beskrivet sätt. När huvudtonarten definitivt uppnås i t_n 35, vidtager något som liknar en trångföring, och vari båda körerna deltar. Från t_n 44 får körerna (med en obetydlig olikhet) gemensamt presentera temakomplexet en sista gång, varefter vidtager en fri och mera homofon epilög t_n 47—55.

För att förstå den ganska fria och särpräglade fugans byggnad måste ytterligare framhållas, att de båda körerna omedelbart efter varje temapresentation tilldelats var sitt litet quasi-homofont, kadenserande avsnitt.⁴⁸ Från denna regel finns bara ett par undantag inom det parti då Choro I ensam har hand om temat.⁴⁹ Till sist bör även påpekas att det mestadels ganska underordnade instrumentallackompanjemanget ständigt blommar upp i $1/8$ -dels ackordbrytningsfigurer i violinerna så snart temat *icke* höres (d. v. s. just under de kadenserande taktgrupperna samt hela epilögen).

Här ställs nu Roman inför en helt ny situation, som saknar motsvarighet i det föregående. Han har tidigare i flera satser förvandlat två körer till en, och han har bearbetat en fuga. Men nu gäller det en *både fuserad och dubbelkörig* sats, som på en gång skall anpassas till svensk text och omgestaltas för *en* kör! Det är onekligen en uppgift av större svårighetsgrad än någon av de föregående. Och precis som man kunnat vänta sig, är Romans omgestaltung ur rent formell synpunkt mera genomgripande här än i någon annan sats. Har han tidigare behållit det yttre

⁴⁸ I slutet av den allra första temainsatsen i kör I griper sålunda kör II in med en kort kadensering i T^+ , vilken omedelbart följs av en likartad i kör I till D^+ . Omfånget på dessa avsnitt är endast $3 \times 3/4$.

⁴⁹ Detta är fullt logiskt. Efter två körväxlingar är det åter *andra* körens tur. Om den *icke* skall få turen till temat, måste antalet körväxlingar ändras till en eller tre. Båda förfarandena har begagnats av Leo.

skelettet och i viss mån klätt det på sitt eget vis, tvingas han i Amen-fugan förfara nära nog omvänt: han försöker bibehålla det mest karaktäristiska i temakomplexet, men blir nödsakad att planera satsen på ett nytt sätt.

Vad han först och främst behåller från Leo är den nedstigande huvudsubjekt-formen (inklusive dess något varierande tonantal med 6 eller 5 som norm). Eftersom han har hälften så många körstämmor till förfogande, slopar han däremot både ters/sext-dubbleringen och kontrasubjektet. Istället skriver han helt enkelt en regelrätt entematisk fuga över Leos huvudsubjekt och ordnar stäminsatserna så tätt, att deras successiva inträde kommer att ge ett intryck, som — trots att den konstruktiva metoden är en helt annan — i viss mån *erinnrar* om Leos kopplade sekundärstämman! (Notex. 14, s. 39.)

Vad som nu mest kännbart saknas är den kontinuerliga rörelse Leo skapat med sitt kontrasubjekt. För Roman återstår endast instrumentaltämmorna. Och dit förlägger han mycket riktigt också den rytmiska rörelsen, följdriktigt nog i en mera instrumental än vokal utformning. Detta basso + viola-motiv återkommer sedan *endast* i början av temapositionerna.

Expositionerna i Romans fuga är till antalet tre.⁵⁰ Det blir tolv temainsatser inalles (plus en övertalig, temalikhande basgång). Jämför man nu med Leo, märker man till sin häpnad att hans »temakomplex» likaledes uppträder sammanlagt tolv gånger, nämligen om man räknar dess »dubbling» mot slutet i de båda samgående körerna som två. Detta kan vara en ren tillfällighet, men i alla händelser har Roman alltså rent kvantitativt sett egentligen inte försvagat temats ställning. Det har han däremot måst göra i ett annat hänseende: begränsningen till tre expositioner måste kompenseras med desto längre mellanspel, ty Roman har noga iakttagit förlagans yttre dimensioner. Hans sats är t. o. m. 5 t_n längre än Leos. Detta måste medföra betydligt längre temalösa partier.⁵¹

Hur Roman nu utfyller dessa mellanspel är både upplysande och avslöjande. De fyra körstämmorna för han med en frihet och omväxling, som mera låter ana än fastställa att där alls finns några bestämda motiviska eller rörelsemässiga samband. Långa stycken blir fakturen skenpolyfon eller quasi-homofon. Däremot tilldelar han *instrumenten* en viktigare formgestaltande funktion än Leo gjort. Det sker främst genom att han inför en melodisk $1/8$ -delsvägrörelse av *gropo*-typ. Den utnyttjas bl. a. där kören har paus (något som aldrig sker hos Leo), bidrar till att öka hela satsens aktivitet och tages på några ställen t. o. m. tillfälligtvis upp av enstaka körstämmor. Dessutom bibehåller

⁵⁰ I t_n 1 ff., t_n 21 ff. och t_n 39 ff.

⁵¹ Antalet helt temafria noterade takter är hos Leo $15 \frac{1}{2}$ mot $38 \frac{1}{2}$ hos Roman!

Roman Leos »ackordbrytningsfiguration», som vanligt lätt omformad. Han har visserligen inte utrymme kvar till att begagna den med samma konsekvens som Leo, men låter den avlösa *gropo*-figurationen på inalles sex, liksom i förlagan alltid temalösa ställen (mot åtta hos Leo).

Efter denna genomgång behöver väl knappast särskilt påpekas att Romans storkadensförlöpp i Amen-fugan avviker mera från Leos än i någon av de tidigare diskuterade satserna. Att fugan förlorat något av sin verkan genom bortoperationen av dubbelkörigheten är ofrånkomligt. Men Romans förvandling är ändå på sitt sätt en nära nog likvärdig skapelse. Och i varje fall är den utförd med en insiktsfullhet i självständigheten och ett kunnande i de tekniska tingen, som måste stärka vår respekt och beundran för »Musices Sacrae in Svecia instaurator & restaurator».

Efter en så lång, kasuistisk och bitvis detaljnagelfarande analys är det måhända välkommet med en sammanfattning av de viktigaste iakttagelserna. Kanske skall följande punkter visa sig brukbara i samband med andra bearbetningsproblem i Roman-materialet.⁵² Det är naturligtvis riskabelt att generalisera och uppställa »lagar» med ett enda verk som utgångspunkt. Men Dixit-imitationen är en så pass omfattande och mångsidig komposition, att man vågar förmoda att den innehåller åtskilliga typiska förfaranden.

1. I Romans bearbetning är graden av omgestaltning starkt växlande inom mycket vida gränser, från ett övertagande av förlagan med begränsade förändringar till radikalt omskapande och partiell nykomposition.

2. Omarbetandet är i viss utsträckning beroende av tillrättaläggandet för svensk text, men detta skäl räcker ej på långt när som förklaring på de stundom långtgående olikheterna (och berör givetvis alls icke de rent instrumentala partierna).

3. Roman *ansluter* sig till förlagan främst i följande hänseenden:

- a) Satsuppläggning (storform) inklusive format och inre proportioner, de sistnämnda dock med reservation för tillfälliga friheter.
- b) Tonartsplan (storkadens) inom en sats, ibland inklusive övertagandet av vissa karakteristiska melodiska slutfallsformler.

⁵² Några läsare kanske har frapperats av och förvånats över att behandlingen av vissa instrumentala partier (inledningar o. d.) fått så pass stort utrymme i redogörelsen. Det får anses vara motiverat av att vi »på forskningens nuvarande ståndpunkt» äger bättre kännedom om Romans personstil på instrumentalt än på vokalt område. Då det dessutom visat sig, att Roman vad Dixit beträffar just där företagit en del av sina kraftigaste omgestaltningar-nykomponeringar, är det ännu så länge blott i de instrumentala sammanhangen man med bestämdhet kan våga hävda att Romans bearbetning i vissa hänseenden blivit klart personlig.

- c) Taktart (i Dixit-bearbetningen dock med den förändringen att Roman mindre ofta noterar »dubbeltakter»).
- d) Musikalisk och affektmässig grundkaraktär, med reservation för smärre, personstilbetingade förskjutningar då omgestaltningen är som mest genomgripande (i synnerhet i instrumentala partier).

4. Roman tillåter sig mera genomgripande *avvikelser* från förlagan främst i följande hänseenden:

- a) Besättningsval, varvid han av Dixit-bearbetningen att döma är friare i fråga om instrumental- än vokal-besättning och tycks tendera till att snarare berika än minska den instrumentala besättningen. (På vokalsidan tyder Dixit omvänt på en förenkling, men denna kan vara tillfällig, betingad av originalets dubbelkörighet.)
- b) Behandlingen av instrumentaltier är oftast anmärkningsvärt fri och självständig, intill nykomposition. Partierna blir härvid ej sällan rikare än förlagan. Däremot behöver denna omgestaltning inte nödvändigtvis medföra förlängning, ehuru så ofta sker. I den mån instrumentaltier förenklats i förhållande till förlagan synes det stå i direkt samband med behandlingen av de vokala avsnitten.
- c) Klar strävan efter »syllabisering» av textunderläggningen. Eventuella melismatiska partier i förlagan (främst i soli) opereras bort, dels genom förenkling av melodilinjerna, dels genom textupprepningar.
- d) Tematisk-figurativa omvandlingar.^{52a} Med undantag för tematiken i mer eller mindre renodlat polyfona sammanhang (fugor) förhåller sig Roman vanligtvis fri i förhållande till förlagens tematik så till vida, att han ger den en ny utformning men ofta, kanske oftast, låter något av förlagens »melodiska habitus» lysa igenom (t. ex. i form av »Gerüsttöne»).

5. Generellt kan fastställas att Roman i förhållande till besättnings-, faktur- och kompositionstyper är mera bunden av förlagan i vokala än i instrumentala sammanhang och mera bunden i polyfona än i homofon-konsertanta sammanhang. Huruvida han även följer förlagan trognare i kör- än solosatser är vanskligt att säga utifrån Dixit-bearbetningen med hänsyn till det särskilda problemet med originalets dubbelkör. Mycket talar dock för att så är fallet.

6. Romans *egen personstil* — så långt den hittills blivit kartlagd — avslöjar sig inom bearbetningens ram väsentligen i:

- a) Den rytmiska gestaltungsarten (inklusive den harmoniska rytmen). Denna kan dock i vissa sammanhang — och mera i kör- än i solo-

^{52a} »Figurativ» här åsyftande »figur» i motsats till »motiv» i anslutning till distinktionen i H. Degen, Handbuch der Formenlehre, Regensburg 1957.

satser — skymmas av anslutning till förlagans egenheter i samma hänseende.

- b) Utformningen av de rent instrumentala partierna (speciellt inledningarna). I synnerhet i fortspinningsteknik och figurationsarter framträder här ej sällan detaljer, som helt överensstämmer med för Romans instrumentalmusik utmärkande kännetecken.

Locus exemplorum

En av de första reflexioner man gör efter att ha tagit del av hur Roman behandlat Leos Dixit är väl, att »den svenska musikens fader» därmed just genom sitt bruk av »paroditeknik» visar sig stå Bach och Händel närmare än man anat. Bachs talrika bearbetningar av egna verk (t. ex. i sådana sammanhang som den s. k. h-mollmässan och Juloratoriet) har ju blivit allt noggrannare kartlagda på senare tid.⁵³ Händels talrika »lån» från andra tonsättare blev föremål för en livlig debatt framför allt under 1900-talets första årtionde, men var i allt väsentligt kända redan för Chrysander och har i skilda hänseenden kompletterats och korrigerats in i det sista.⁵⁴

Måhända är emellertid associationen till Bach och Händel i detta sammanhang mera naturlig än relevant. Först och främst framkallas den av att de hittills utförda undersökningarna rörande »paroditekniken» (i betydelsen bearbetning) under senbarocken naturligt nog koncentrerats just till tidens båda största mästare. Vidare underblåses den nog i viss mån av att hela tekniken enligt sentida musikestetiskt betraktelse-sätt förefaller egenartad, svårförståelig, ja till och med — såsom i synnerhet framgått av debatten kring Händels »plagiarism» — moraliskt dubiös!

Prövar man att närmare jämföra »parodierandets» art och funktion hos å ena sidan Bach och Händel och å andra sidan Roman (alltjämt uteslutande med Dixit inför ögonen), så måste man komma till resultatet att olikheterna är större än likheterna. Bachs bearbetningar är i huvudsak av två slag: dels *transkriptioner av andras verk* (främst instrumentala), dels *bearbetningar av egna verk* (»autoparodier»). Romans »Herren sade til min Herra» kan sägas påminna om en Bach-transkription såtillvida att Roman liksom Bach oftast bibehållit förlagans storformella gestalt (i motsats till Händel!); likheten kan också utsträckas till en sats som »Tu äst en Prest», där Roman i allt väsentligt bevarat Leos fuga. Med Bachs »autoparodier» finns däremot ingen anledning att anställa några

⁵³ De flesta resultaten finns redovisade i W. Schmieder BWV och F. Blumes art. i MGG.

⁵⁴ För en översikt över litteraturen i ämnet hänvisas till Handel. A symposium, utg. av G. Abraham, London 1954, s. 91, fotnot 1. (Signerad »Ed.»)

jämförelser, och hela problemet att företaga en omgestaltning i samband med — ja föranledd av — en textöversättning var okänt för Bach.

Då finns snarare fog för en jämförelse med Händel — fränsett dennes autoparodier — ty de allra flesta av Händels »lån» består av omarbetningar av andra tonsättares såväl vokala som instrumentala verk *till vokalmusik*. En likhet med Roman visar sig också däri att Händel inte sällan begagnat förlagor mycket fritt med variationer från annekterandet och nygestaltandet av en tidstypisk idé⁵⁵ till rent övertagande av längre partier.⁵⁶ Emellertid visar det sig även beträffande Händel svårt att finna någon riktigt god parallell till Romans Dixit-bearbetning (till och med om man ett ögonblick negligerar det faktum att Roman aldrig utgav sitt Dixit för att vara ett eget verk). Förutsättningen för en hållbar jämförelse skulle vara, att även Händel gjort en musikalisk transformation av ett verk med bibehållande både av dess grundplan och av dess (eventuellt översatta) text. Detta synes nu vara rent undantag hos Händel, och man kan till och med ifrågasätta om det någonsin skett. De båda mest närliggande fallen skulle vara Purcells Te Deum som förebild till *Utrecht Te Deum* (1713) och »Urios» Te Deum som förebild till *Dettingen Te Deum* (1743). Vad först »Urio» beträffar — d. v. s. Francesco Antonio Urio — är hans roll i sammanhanget notoriskt »semi-fabulous»,⁵⁷ särskilt sedan P. Robinson ansett sig kunna visa att den Urio tillskrivna kompositionen troligen är ett tidigt Te Deum av Händel själv, komponerat på »Castello di Urio» (!) vid Como-sjön 1709.⁵⁸ Något starkare underlag finns för en jämförelse med förhållandet mellan Purcells och Händels Te Deum-tonsättningar, eftersom Händel uppenbarligen använt Purcells uppläggning som ett slags modell. Här är emellertid de musikalisk-stilistiska olikheterna så stora, att de på sin tid uppfordrade Edvard J. Dent⁵⁹ till ett häftigt angrepp mot dem, som alls ville tala om en stilistisk påverkan från Purcell hos Händel (varvid Dent nog sköt en smula över målet av senare ställningstaganden att döma).

Romans förfarande med Dixit — vilket kan tyckas oss så främmande nuförtiden — kan också få sin naturliga och meningsfulla förklaring på helt andra vägar. Inledningsvis bör då kanske än en gång framhållas, att termen »parodi» i vårt speciella sammanhang knappast är helt

⁵⁵ Några karakteristiska exempel baserade på tyska förlagor finns anförda och citerade i Max Seifferts uppsats Händels Verhältnis zu Tonwerken älterer deutscher Meister i PJ 14 s. 41—49.

⁵⁶ Den fylligaste sammanställningen erbjuder alltjämt S. Taylor, The indebtedness of Handel to works by other composers. A presentation of evidence, Cambridge 1906.

⁵⁷ Cf. Handel. A symposium, s. 91.

⁵⁸ Bl. a. i P. Robinson, Handel or Urio, Stradella and Erba, Music & Letters 16 (1935). Cf. även J. P. Larsen, Handel's Messiah, Khmn 1957, s. 43.

⁵⁹ E. J. Dent, Englische Einflüsse bei Händel, Händel-Jahrbuch 2 (1929), s. 1 ff.

lycklig. Wolfgang Steinecke framhåller i sitt arbete Die Parodie in der Musik⁶⁰ just apropos Händel, att han är så pass fri i förhållande till förebilden, att denna förlorar »ihren ursprünglichen Strukturcharakter in einem Umfang, der . . . eine Anwendung des Begriffs 'Parodie' nur noch annäherungsweise gestattet». Så långt går nu visserligen inte Roman. Men han har själv givit oss en mera adekvat och tillika tidstypisk term när han skrev: »Signor Leos Dixit imiterat af». Med ordet imitera, »imitatio», som nyckel kan man redan komma bakgrunden till Dixit-bearbetningen ett gott stycke närmare.

Med dess hjälp kan man sålunda omedelbart avfärda alla eventuella moraliska dubier mot imiterandet, vilka stundom höjts av anakronistiskt auktoritetsliga skäl (eller utifrån en lika anakronistisk personlighetskult). Tacksamt är härvid att citera Matthesons berömda § 81 i Der Vollkommene Capellmeister, II. Th. Viertes Capitel, »Von der Erfindung». Mattheson behandlar där *loci topici* och andra slags »Erfindungs-Quellen». Bland de förra nämner han (§ 23) *locus exemplorum*, och i § 81 kommer förklaringen på detta begrepp:

»Der *locus exemplorum* könnte wol in diesem Fall auf eine *Nachahmung* andrer Componisten gedeutet werden, wenn nur feine Muster dazu erwehlet, und die Erfindungen bloss mutiret, nicht aber nachgeschrieben und entwendet würden. Wenn endlich alles um und um kömmt, wird aus dieser Exempel-Quelle, so wie wir sie hier nehmen, wol das meiste hergeholet: es ist auch solches nicht zu tadeln, wenn nur mit Bescheidenheit dabey verfahren wird. Entleihen ist eine erlaubte Sache: man muss aber das Entlehnte mit Zinsen erstatten, d. i. man muss die Nachahmungen so einrichten und ausarbeiten, dass sie ein schöneres und besseres Ansehen gewinnen, als die Sätze, aus welchen sie entlehnet sind.»^{60a}

Det är värt att notera hur Mattheson här använder ordet »Nachahmung»,⁶¹ terminologiskt är det tydligen ekvivalent med Romans »imiterat». Varningar mot ren plagiering saknas inte i dåtida facklitteratur, ej heller hos Mattheson,⁶² men den obetalbara formuleringen i citatet ovan demonstrerar, att man drog gränserna på helt andra sätt än 150—200 år senare.

⁶⁰ Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft . . . Herausg. von Friedrich Blume, Heft 1, Wolfenbüttel-Berlin 1934, s. 187. Förkortas i det följande Steinecke.

^{60a} Cf. även Matthesons Grosse Generalbass-Schule, Hamburg 1731, s. 34, anm.: »Lieber was bekanntes und fliessendes genommen, damit es desto besser bearbeitet werden möge.»

⁶¹ I III. Th. XV. Hauptstück anger Mattheson tre betydelser av ordet. »Fürs andere wird diejenige Bemühung verstanden, so man sich gibt, dieses oder jenen Meisters und Ton-Künstlers Arbeit nachzumachen: welches eine ganz gute Sache ist, so lange kein förmlicher Musicalischer Raub dabey mit unterläuft.» (§ 4, s. 331.)

⁶² Cf. Das Neu-Eröffnete Orchestre, Hamburg 1713, P. II, Cap. I § 3. Se även t. ex. J. D. Heinichen, Der General-Bass in der Composition . . ., Dresden 1728, s. 29.

Här kunde även hopas en mängd samstämmiga dåtida vittnesbörd om att avskrivandet och »imiterandet» av andra mästares verk både betraktades som en huvudmetod i själva kompositionsstudiet och som en naturlig ingrediens i *ars inveniendi*. Som exempel må erinras om följande passus ur Mainwaring-Matthesons »Lebensbeschreibung» över Händel (Hamburg 1761) apropos Zachows undervisning:

»Hiernächst wandte er seine Gedanken auf die Erfindungskunst, solche in bessern Stand zu setzten, und seinem Untergebenen einen auserlesenen Geschmack bezubringen. Zachau besass eine ansehnliche Sammlung italienischer und deutscher Musikalien. Er zeigte dem Händel die mannigfaltigen Schreib- und Setzarten verschiedener Völker, nebst eines jeden besondern Verfassers Vorzügen und Mängeln. Und damit er auch eben sowol in der Ausübung, als in der Beschaulichkeit, zunehmen mögte, schrieb er ihm öfters gewisse Aufgaben vor, solche auszuarbeiten; liess ihn oft rare Sachen abschreiben, damit er ihres gleichen nicht nur spielen, sondern auch setzten lernete.»⁶³

Man får också J. S. Bachs uttryck »gute *inventiones*» i tankarna. »Imiterandet», »Nachahmung» var såväl inom de musikestetiska systemen som i den praktiska undervisningen en källa för *inventio*; tidens kompositionsundervisning bestod väsentligen »in der Nachbildung bestimmter 'guter Muster', aus der Nachahmung der 'Exempel von berühmten Meistern', die dem mitkomponierenden Abschreiber ihrerseits gewissenmassen wieder als Soggetto dienten.»⁶⁴

Att Johan Helmich Roman gjort bruk av dylika förfaranden står således i fullständig samklang med tidens gängse musikuppfattning och estetik. Mot samma allmänna bakgrund måste man också se rubriceringar som »*alla Corelli*» eller »*alla Marcello*» i Roman-samlingen, liksom förekomsten av de många tonsättarenamnen i Romans »skisser». ⁶⁵ (Till den mer speciella bakgrunden: försvenskning av texten, skall jag återkomma nedan.) Förteckningen på dessa namn uppvisar vissa överensstämmelser med uppgifterna om varifrån Händel hämtat sina förebilder. En sammanställning av sådana förteckningar för resp. Händel och Roman ger därför — hur oprecis och ofullständig den än måste bli — en tämligen god bild av »Nachahmung»-impulsernas räckvidd

⁶³ Jämför även Seifferts utläggningar i PJ 1907, s. 56, om hur Händel tillgodojorde sig »die neuen künstlerischen Eindrücke» under fastlandsresan 1737. Hela Seifferts artikel är ett försvar för Händel mot beskyllningarna för »Diebstahl» med ullen mot Sedley Taylor.

⁶⁴ Steinecke, s. 185. Inställningen var f. ö. alls inte ny för barocken, vilket bl. a. Tomas de Santa Maria bekräftar i Arte de tañer fantasia (1565), del II kap. 22, då han råder de tangentinstrumentstuderande, att noga i minnet samla stoff av stämsatser, kadenser m. m. för att själva kunna efterbilda dem vid improvisation eller komposition av *fantasia*. (Cf. O. Kinkeldey, Orgel und Klavier . . ., Lpz. 1910, s. 47.)

⁶⁵ MAB: Ro nr 97. Cf. BeRI kap. II, s. 64 ff.

och mångsidighet — delvis även tillfällighet — hos de båda mästarna.⁶⁶ Hur många anonyma verk i avskrift av Roman och andra, som småningom skulle kunna komplettera listan (främst ur MAB:s Roman-samling), är ännu obekant.

⁶⁶ Under Händel upptages sådana namn, som diskuterats i samband med hans »lån». Kursiverade namn anger komponister, från vilka forskningen anser sig ha kunnat visa ett övertagande, övriga namn är i detta hänseende tvivelaktiga eller direkt hämtade ur William Crochets kända uppräknings i »Substance of several courses of Lectures on Music», London 1831 (»Handel quoted or copied the works of . . .»), som ger ett slags motsvarighet till namnuppräkningsarna i Sahlstedts Äreminne över Roman. Under Roman kursiverade namn anger såväl att Roman kopierat eller bearbetat verk av tonsättaren som att verk med rubriceringar av typen »alla» ingår i Roman-samlingen. De övriga svarar mot namnuppgifter i Romans »skisser», MAB:Ro nr 97.

HÄNDEL	ROMAN	HÄNDEL	ROMAN
	Albinoni	Josquin de Prés	
	Albrici	<i>Keiser</i>	
	<i>Ariosti</i>	<i>Kerll</i>	
Astorga		<i>Kuhnau</i>	
Bach			Lampugnani
	Bencini		<i>Lasso</i>
Bononcini	= <i>Bononcini</i>		<i>Leo</i>
	Brossard	Locke	
Caldara			<i>Lotti</i>
Calvisius			Lully
	Campra		Mancini
	Capricornus		<i>Marcello</i>
	Caputi		Martini
<i>Carissimi</i>	= <i>Carissimi</i>		Monari
Cesti		Mondonville	
	Chiava, del	<i>Muffat</i>	
<i>Clari</i>			Orlandini
	Colasse	Palestrina	
Colonna	= Colonna	Pergolesi	= <i>Pergolesi</i>
	Conti		Perti
	<i>Corelli</i>		Pescetti
	<i>Croft</i>	<i>Poglietti</i>	
	Denis		Porpora
(Erba?)		Porta	
	Farinelli	Purcell	
<i>Fischer, J. K. F.</i>			<i>Ragazzi</i>
	<i>Fux</i>		Rainaldi
	Galuppi		Rameau
	Geminiani		Royer
	Gouge		<i>Sarro</i>
<i>Graun, K. H.</i>		Scarlatti, A.	
	Guardarni(?)	Scarlatti, D.	
<i>Habermann</i>			Stanley
Hasse	= Hasse	<i>Stradella(?)</i>	
	<i>Händel</i>	<i>Strungk</i>	
	Jacomelli	<i>Telemann</i>	

Roman räknade liksom många av sina samtida alltjämt musiken till »vetenskaperna».⁶⁷ I dåtida systematiseringar av kompositionsvetenskapen av typen *inventio, dispositio, elaboratio, decoratio* och *executio* — som i olika utformningar kommer igen i vart och vartannat teoretiskt arbete — ansågs tyngdpunkten i tonsättarens insats snarare ligga i »elaboratio» än i »inventio».⁶⁸ Detta överensstämmer också fullständigt med Matthesons fordran: »man muss aber des Entlehnte mit Zinsen erstatten» etc., vilken ju gynnar »elaboratio».

I den nyssnämnda systematiseringen finns ingen skarp gräns mellan komponerandet i egentlig mening och själva framförandet; i synnerhet har de sin mötespunkt i »decoratio». Överhuvud taget var ännu under senbarocken ett musikverk i ganska stor utsträckning »res facta», som krävde en medskapande insats av exekutörerna för att bli ett i alla hänseenden komplett konstverk.⁶⁹

Steinecke drar på ett intressant sätt in detta förhållande i diskussionen om barockens paroditeknik då han hävdar, att dåtidens musikaliska konstverk i viss mening icke var »endgiltig» i sin av tonsättaren nedtecknade gestalt.⁷⁰ Det var istället »öppet» — för exekutörernas tillsatser, för omarbetningar av tonsättaren själv och för »Nachahmung»! Detta slags »öppenhet» sammanhänge i sin tur intimt med musikens ändamålsbundenhet och sociala funktion, med »das Umgangsmässige».⁷¹ »Das Kunstwerk — noch nicht ein unantastbarer 'Organismus' im Sinne Herders — war den Anforderungen des Gebrauchs, den Beding-

HÄNDEL	ROMAN
Turini	
(Urio?)	
Vinci	= Vinci
Zachow?	
	Ziani

⁶⁷ »Vetenskapen samt thess Idkare förägtade och ty föga lönte . . .» (»Orsaker hwarmedelst Music råkat i lägervall»); cf. BeRI s. 415.

⁶⁸ Cf. Steinecke, s. 189: »'Verstand' und 'Geschmack' in der Ausarbeitung, in der 'Elaboratio', werden also höher gewertet als die Originalität der Erfindung, der 'Inventio', eine Anschauung, die — mit Gradunterschieden — für alle ältere Musik bis zum Ende des Barock ihre Geltung hat, und für die es verschiedene Erklärungen gibt.»

⁶⁹ Cf. J. J. Quantz, Versuch . . . (1752), XI. Hauptstück, § 5: »Die gute Wirkung einer Musik hängt fast eben so viel von den Ausführrern, als von dem Componisten selbst ab.»

⁷⁰ Steinecke ställer problemet s. 57: »Die Frage ist hier so zu stellen, ob die Gestalt des Musikwerks 'individuell ausgeformt', wie es eben schon einmal bezeichnet wurde, 'geschlossen' (im Sinne eines 'Telos'), oder ob die Form 'offen' ist, d. h.: ob sie irgendwelche Eingriffe in ihr Gefüge dulden kann, ohne an 'Wert' einzubüssen.»

⁷¹ En term som Steinecke övertar från H. Besseler, PJ 33 (1926).

ungen der Gelegenheit ebenso unterworfen, wie den Kombinationen und Möglichkeiten des Aufführungsapparates.»⁷² Att denna uppfattning kan stödjas med exempel från ett av tidens största och allttjämt mest kända mästerverk har Jens-Peter Larsen eftertryckligt visat i kapitlet »Changing versions» i sitt arbete om Händels Messiah. Det är ju också välbekant i hur hög grad J. S. Bach var beroende av tillfälliga praktiska förhållanden för besättningsval, omarbetningar m. m. i sina kyrkokantater.

Steinecke framhåller vidare att musikpubliken ännu inte var primärt intresserad av utpräglad konstnärlig originalitet i tillnärmelsevis den utsträckning, som senare blev vanligt. Åhörarnas musikupplevelse underlättades tvärtom väsentligt av att tonsättarna i huvudsak höll sig inom de ramar, som traditionen, »smaken» eller modet utpekade för ett mer eller mindre konventionsbundet musikaliskt »Umgangssprache».⁷³

Överhuvudtaget var vanligen ändamålsbindningarna utomordentligt starka: »In Ansehung der äusserlichen Umstände sind die Zeit, der Ort, die Gelegenheit, die Zuhörer, und endlich auch die Musikanten selbst zu betrachten», undervisar J. A. Scheibe blivande komponister.⁷⁴ Även ur åhörarnas synvinkel var huvudsaken oftast att musiken uppfyllde sitt ändamål — vare sig detta var av kyrklig eller världslig natur. Detta gäller åtminstone innan den »konsertmässiga» formen för rent estetiskt musiklyssnande blivit dominerande. Och det medförde ofta den i nutida ögon svårförståeliga konsekvensen, att åhörarna endast sekundärt eller inte alls var intresserade av *vem* som skrivit musiken. Hur många annonser om offentliga musikframföranden publicerades inte under 1700-talet utan närmare angivande av tonsättarnas namn! De av P. Vretblad sammanställda klippen ur Stockholms dåtida tidningar ger belägg nog. De *medverkande* nämns ofta vid namn, men tonsättarnas identitet döljs vanligtvis bakom uttryck som »Instrumenter, Concerter, Solo och Simphonier» eller »Diverses Cantates & Simphonies entremelées d'autres Pièces de Musique» eller »Kejsar Carl VI:s stora Sorg-Musique, komponerad af en stor Mästare».⁷⁵ Efter nutida begrepp

⁷² Steinecke, s. 67.

⁷³ »Sucht man diese Stellungnahme des Hörers noch aus weiteren Zügen des Musikwerkes abzulesen, so ist ein Moment zu nennen, das eng mit der allgemeinen stilistischen und formalen Durchdringung der musikalischen Erscheinungsformen zusammenhängt, ein Moment, das für Bach, wie für Händel, wie für ihre ganze Zeit Gültigkeit hat: das tiefe Eingebettetsein des Personalstils in eine musikalische Zeitsprache, gewissermassen eine 'Umgangssprache', deren Wendungen und Formeln in weitem Masse vertraut waren; durch das Anbringen solcher typischer Wendungen wird eine Basis geschaffen, zu der ein ähnlicher Zugang möglich ist wie zur 'Volksmusik'.» (Steinecke, s. 69—70.)

⁷⁴ Critischer Musicus, Lpz. 1745, s. 102.

⁷⁵ Efter VrK, resp. 1744, 1744 och 1747.

var också tonsättarna själva ibland förvånansvärt ointresserade av att uttryckligen bekräfta auktorskapet till sina egna alster. Vi vet visserligen att Händel var ganska noga med sådant och förargade sig omåttligt över rovtryck. Men det kan också vara värt att erinra om att Roman nästan aldrig satt sitt namn på egna autografer eller verkavskrifter utom inom ramen för ett fåtal utförligare dedikationer o. d.

Allra minst hade åhörarna anledning att fråga efter upphovsmannen i kyrkomusikaliska sammanhang. Steinecke menar sig ur samtida skrifter kunna utläsa »dass die Verhaltungsweise des Hörers z. B. gerade der figuralen Kirchenmusik gegenüber vorwiegend nicht ästhetischer Art war».⁷⁶ Här var musikens roll definitivt och renodlat tjänande och hade som huvudsyfte »eine feurige Andacht zu GOTT und seinem Wort zu erwecken».⁷⁷ Musiken var en klädnad av Ordet, en tonande exeges, såsom så ofta har framhållits speciellt i samband med J. S. Bachs kyrkomusikaliska gärning.

Det är mot denna allmänna bakgrund man måste se Romans kyrkomusikaliska verksamhet. Men i hans situation tillkom dessutom ännu en ytterst viktig och egentligen utommusikalisk faktor eller motivering: hans ivriga strävan att visa »det svenska tungomålets böjlighet». Och den fanns hos honom långt innan han 1747 lät Kungl. Vetenskapsakademien röna prov på sin »öfvade smak uti Svenska välaligheten» i musikalisk klädnad. Ur en snävare synvinkel sett hade hans »sammanfattande» av Dixit direkt samband med akademiens och andra samtida kretsars språkvårdande ambitioner. Såsom nedan närmare skall beröras hade Roman förbindelse med dylika kretsar och strävanden åtminstone från 1740. Men det försvenskingsprogram, vars främsta syfte var att få åhörarna att förstå texten och att *därur* få sin andakt och uppbyggelse, hade Roman i själva verket preciserat betydligt tidigare och anmärkningsvärt nog i *direkt anknytning till den offentliga konsertverksamhetens igångsättande*.

Så måste man nämligen tolka det märkliga företal, som inleder det år 1731 publicerade trycket med några av Giustinianis parafraser över Davids psalmer i svensk översättning: »*Utdrag | Af | Venetianske Patritiens GIUSTINIANI | Berömda Poetiska Arbete | Öfwer | Konung Dawids Psalmer | Som på Swenska öfwersatt, | kommer med den af Patritien MARCELLI därtill gjorde | härlige Musique, at med Sång och Instrumenter upföras | i STOCKHOLM Åhr 1731. | STOCKHOLM | Tryckt hos Peter Jör. Nyström.*» På titelsidan till det i Kungl. Biblio-

⁷⁶ Steinecke, s. 64.

⁷⁷ J. Meyer, Unvorgreifliche Gedancken über die Neulich eingerissene Theatralische Kirchen-Music . . . , Göttingen 1726, s. 66. (Citerat efter Steinecke, s. 64.) Som bekant finns det en mängd samtida uttalanden med samma andemening, däribland J. S. Bachs berömda ord om en »regulerade Kirchen-musik zu Gottes Ehren» från 1708.

teket förvarade exemplaret har ovanför de sista raderna med tryckkort och tryckarens namn tillskrivits med bläck: »af Joh. Roman». Att företalet till sitt innehåll är ett fullödigt uttryck för Romans personliga intentioner är höjt över varje tvivel, och granskar man den språkliga utformningen — ordval och motiveringarnas formulering —, är överensstämmelserna med hans språkstil i brev m. m. så stora, att man vågar hävda att företalet med hög grad av sannolikhet författats av Roman själv. Det återges här in extenso:

»Det gunstiga Wälbehag, som för sednaste *Musicaliska Fastelags* Arbete blef almänt betygat, har upmuntrat til at vidare efter yttersta Förmågo söka förnöia *Musiquens* Kiännare och Älskare; i hwilket afseende nu några Psalmer upföras af *Venetianske Patritiens Marcelli* förträffeliga *Musicaliska* Arbete, som af de störste Mästare i *Europa* genom tryckte wittnesbörd enhälligt skattas för ett af de konstrikaste och bästa härtils utkomne Arbeten. Men på det hwar och en må desto bättre kunna warse blifwa *Authorens* däruti wijsta synnerliga Konststycken at genom *Musique* gifwa *Poesien* behörigt eftertryck; så hafwa de *Italienska* ord, hwartil *Musiquen* är *componerad*, blifwit i *Swenskan* öfversatte, och är därwid så noga som giörligit i ackt tagit, at jämte *Poesiens* följande, rätta sig efter den föruth satte *Musiquen*. Upsåtet därmed är förnämligast at söka åstadkomma, det man hälst uti *Andelig Musique* intet må hädanefter behöfwa vidare bruka fremmande Tungomåhl, hwilket föga Andacht och upmärksamhet förorsaka kan hos dem som ej Språket nog mächtige äro.

Därest detta wälmenta Företagande hos *publicum* benäget bifall winner, såsom man sig därom, i anseende til des förra ymnogt betygade Nöije gör sig försäkrad och sig därföre högst förplichtad erkiänner; så lærer man intet underlåta, at vidare, såsom härtils skedd, utan någon mödas och kåstnads besparande fortfara med det som til de *Musique* älskandes tjänst och förnöijelse lända kan.»^{77a}

När man i Lärda Tidningar 1747 (nr 42) läser följande rader med anledning av Dixit-framförandet, ljuder orden som ett direkt eko av det program Roman offentliggjorde sexton år tidigare:

»Den tankan, at vårt kära Modersmål skulle wara mindre böjelig till jämwäl til *Musiquen*, har alt för länge warit regerande ibland

^{77a} Med »sednaste *Musicaliska Fastelags* Arbete» åsyftas utan tvivel framförandet av Handels »passionsmusik» i början av april 1731. (Cf. P. Vretblads Konsertlivet i Stockholm under 1700-talet, Sthlm 1918, s. 138 nr 28 och 29.) Det konsertframförande av Marcellos psalmtönsättningar som trycket avser torde saknas i P. Vretblads förteckning, då det är föga troligt att texttrycket av 1731 avser konserten »nr 32», som inföll så sent som den 12 mars följande år.

Man bör uppmärksamma hur vissa vändningar i företalet tycks knyta framställningen till Roman själv. Vem om inte han har uppmuntrats till »at vidare efter yttersta Förmågo söka förnöia *Musiquens* Kiännare och Älskare», arbetat med att »rätta sig efter den föruth satte *Musiquen*», känt sig »förplichtad» och därpå kunnat utlova fortsättning »utan någon mödas och kåstnads besparande»!

oss. För något mer, än 100-de år sedan, då glörlig i åminnelse Konung Gustaf Adolfs lik begrofs i Riddarholms Kyrkan, blef Predikan hollen på Swenska: men *Musiquen*, som ännu finnes tryckt, hölts på Tyska och Latin. Hwad andakt kunde wäl deraf upwäckas?»

Varefter Romans »Försök» prisas och förklaras »all heder wärdt, hälst som det wunnit alla höga närwarandes synnerliga fågnad och nöje».

Kanske har ingen bättre lyckats att med få ord formulera kvintessensen av Romans syften än hans lärjunge och efterträdare Per Brant, då denne skrev om sin beundrade »Faders» bemödanden »at nyttja och lämpa det *Svenska Språket* til *Musicaliske Arbeten* så väl til *Guds namns äro* som *Allmänhetens nöje* . . .»⁷⁸ Noga besett innehåller denna formulering intet som måste tolkas därhän, att det främst — eller alls — är fråga om kompositioner av Roman själv. Dess andemening kunde t. o. m. mycket väl vara: att lämpa det svenska språket till diverse berömda komponisters musikaliska arbeten etc.!

Så skedde med Leos Dixit. Och med kännedom om tidens estetik och inställning till musikalisk »äganderätt» måste man snarast finna det märkligt, att Roman trots att han omarbetade kompositionen så kraftigt ändå noggrant angav på två av partituren, att Leo stått för förebilden. Måhända kan man mot den här tecknade bakgrunden också våga ge de följande raderna ur Lärda Tidningar en alldeles bestämd tolkning:

»Den, som på 2:ne sina kostsamma resor utom Fäderneslandet, wunnit deras wänskap och tycke, som nu för tiden skattas för de berömligaste mästare i *Musiquen*, kan ju ej annat, än förnöja sina egna Landsmän med den mognaste frukt af sina kostsamma resor.»

Den mogna frukten var inte ett verk av Roman själv, och omgivningen frågade inte mycket efter vem som skapat det, men man visste och uppskattade att hovkapellmästaren från sina kostsamma resor hembragt något av en berömlig mästare och tillrättalagt det för svensk publik. Bortser man från vissa ogina kretsars »förföljelse», finner man i detta en fullständig harmoni mellan Romans förfaringssätt enligt *locus exemplorum* och de åhörarkretsar han vände sig till.^{78a}

Roman och Vetenskapsakademien

I Kungl. Vetenskapsakademien tillhörde Roman redan från början klassen »Lingua», som närmast sysselsatte sig med språkvårdande uppgifter.⁷⁹ Vi vet också att han var med om grundandet av »Svenska

⁷⁸ Cf. H. Nyblom, Per Brant och Frihetstidens musikliv, STM 1921, s. 117.

^{78a} J. Miklin bekräftar detta när han i ett av sina brev till Hülphers framhåller, att Roman »imiterat» alla *Nationer i Europa* el[le]r sökt *exprimera* och härma deras smak i *Musik* . . . (HüKorr4^o, fot. 249^r.)

⁷⁹ WaKSMA s. 79.

Tungomålgillet» 1740. Gillet motarbetades emellertid av akademien och tycks inte ens ha överlevat decenniet.⁸⁰ I mitten på 1740-talet lämnade Roman Stockholm ett par år, men återvände 1747. Detta år utvecklar han sin livligaste aktivitet inom akademien, och intressesfären sträcker sig från stavningsreformer till »oxelträns plantering» och ryssarnas bruk av en viss rot i stället för ingefära. I akademiens protokoll för den 28 mars heter det i § 2:

»Omsorgen at stadga et vist stafnings sätt, som i Academiens skrifter sedan kommer at i ackt tagas updrogs följande af des Herrar Ledamöter, H. E. R. Höpken, H. Reuterholm, Sandberg, Ribe, Faggot, D:r Celsius, Roman, H. E. gr. Ekeblad, H. Benzelstierna, Dr. Browalius, H. Rudensköld [*sic*], H. E. gr. Tessin, H. Dalin, H. E:e Ehrenpreus, D. Benzeliuss och H. Celsius.»⁸¹

Fem månader senare kommer så den första uppgiften om ett musikverk för akademiens räkning:⁸²

»Uplästes H. Romans pro memoria til Academien hvaruti han berättar huru som han gjort et försök at sätta en kyrko musique och at der til lämpa vårt moders mål. Detta rön vill han uppföra för Academien, som tagit sig an svenska tungomålets ans och tillämpning til andre mål. Och som detta bör ske under H:s Kl. H:s protection så vill H. Praeses anmäla det hos honom om icke han täcktes at denna musique upfördes i des höga närvaro.»

Knappt en vecka senare kunde excellensen Palmstierna berätta att kungen »befalt des capell at assistera H. Roman uti den musique som han vil upföra för Academien såsom et prof af Svenska tungomålets bögelighet til kyrkomusique som på alla orter så väl som här sker på latin. - - - Academien beslöt att låta trycka orden som komma at siungas.»⁸³

Framförandena i Riddarhussalen ägde rum den 7 och den 10 oktober.⁸⁴ Sistnämnda dag var det som Roman »öfverlämnade åt Aca-
demi[en] den musique som för academien blifvit upförd förleden 7 Octob. med et vackert tal hvaruppå H:s Ex:ce Riksrådet Palmstierna såsom Praeses svarade».⁸⁵ Enligt andra uppgifter hölls talet den 14 oktober.⁸⁶ Romans egenhändiga manuskript är daterat den 15.

⁸⁰ WaKSMA s. 80.

⁸¹ Huruvida Roman själv var närvarande vid detta sammanträde är dock ovist. Cf. BeRI s. 52.

⁸² KVA-protokoll 29.8.1747, § 3. Romans promemoria har ej påträffats.

⁸³ KVA-protokoll 3.10.1747.

⁸⁴ Enl. vissa källor skedde det första framförandet den 8 oktober. Cf. WaKSMA s. 81 not 2 och s. 82 not 4.

⁸⁵ KVA-protokoll 10.10.1747, § 7.

⁸⁶ Här om närmare i WaKSMA s. 82 not 8.

Detta tal har återopats och bitvis citerats flera gånger, men är i detta sammanhang värt att för första gången återges i fullständigt skick:⁸⁷

»Ödmiukt Minne-blad.

jag erkänner med osäjlighet vördnad all Nåd och Ynnest, hvarmed Kongl: Vetenskaps-Academien täckts hedra och hägna mit välmenta försök, hvilket dymedelst fått se dagsliuset.

Deröfver glädes de, som vilja Svenska tilvärkningar väl, när de, som äro af annan tanka, måste röna, huru fåfängt de understundom sträfvat.

Hiertelig fägnad uttryckes bäst med idkad pligt, hvartil Kongl: Academien, på et så ädelt och gynnande sätt, mig opmuntrat.

Kongl: Academien tilställes derföre i all ödmiukhet det arbetet, som blifvit hugnat med den oskattbara förmån, at vara Academiens pupil.

Denna späda telning, har sin uprinnelse af den aldraömaste rörelse til frögd, jag tillika med alla trogna Svenske Undersätare, känt vid Svea Rikes Arf Furstes, Prints Göstafs dyra och sälla ankomst til Verlden.

Frånvarande, och likasom i ödemarken ensam, vid så hugnelig tid, kunde jag ej annat, än vid ny glädje, utbrista i ny glädje-sång, och ville genom detta försöks sammansättjande, efter mit pund, välment betyga et Upsåt, som har tvänne starka grundvalar: Skyldighet och Kiärlek. bägge förtrösta oss med Nådigt hägn, som rotfäster magt och välde i hiertan, hvarpå Throner byggas med trygghet, och ned för dem, lägges fiender til fotapall.

Et så menlöst företagande har ganska oväntat mött mycken förföljelse. Det skal dock icke afskräcka mig, at gangneligt göra: Svenska Tungomålets böjlighet til Ton-konst, uti hvilket hänseende jag aldra-ödmuikast dristar utbedja mig Eders Excellences och Kongl: Academiens beskydd. Stockholm d 15 Oct. 1747.

Johan Helmich Roman.»

Med uttrycket »lägges fiender til fotapall» alluderar Roman medvetet på texten till psalm 110 och bekräftar därmed i förbigående att det är frågan om Dixit. Det är alltså denna »imitation» Roman talar om som ett »välment försök», vilket upprunnit ur hans »aldraömaste rörelse til frögd» över kronprinsens födelse. Av denna anledning måste Roman brista ut i en »ny glädje-sång» och försökte ett »sammansättjande, efter mit pund» — ett sammansättande som inte är någonting annat än en omgestaltning och »försvenskning» av Leonardo Leos stora körverk! Detta är sannerligen ett språkbruk, som måste förefalla oss främmande. I sammanställningen av Romans uttryckssätt och de musikaliska fakta, som ligger bakom, tillspetsas olikheten mellan nutida och dåtida betraktelsesätt kring »compositio» med oväntad skärpa.

⁸⁷ KVA. Diverse tal . . . , Roman, J. H.: Tal hållet den 14 okt. 1747.

För att kunna tränga in i det täta dunkel som omger stora delar av det delvis halvt kaotiska källmaterialet till den vokalmusik, som är förknippad med Romans namn, hör det till grundförutsättningarna att man gör sig förtrogen med denna fundamentala skillnad och försöker leva sig in i tidens egen uppfattning. Det gäller i viss mån att göra dess värderingar till sina egna. Hur skall man t. ex. uppfatta Romans utlandsresor och flitiga musikalieköp? Säkert inte enbart som ett insamlande av »musikaliska intryck» jämte noter för hovkapellets bruk utan därjämte som ett medvetet uppsökande av tacksamma objekt för »Nachahmung». De många tonsättarenamn och tematiska anteckningarna i »skisserna» vittnar därom. Hur skall man f. ö. tolka den egenartade chifferliknande skrift, som förekommer på något tiotal blad i samma skissamling? Mellan enstaka eller partiturmässigt sammanhållna notsystem står långa rader med osammanhängande bokstäver, t. ex. »G d H r n a v d s g p l p . . » eller »T k f p l d k r s l . . » etc. Av allt att döma är det fråga om ett slags stenografisk förkortning av textord med utnyttjande av stavelsers begynnelsebokstäver. Men ej i något fall har det gått att identifiera en sådan skiss med en känd vokalsats av Roman. Är dessa blad spånor från Romans tonsättareverkstad med utkast till kompositioner, som han av någon anledning aldrig fullbordade? Det är till viss del möjligt. Men åtskilliga av melodierna torde inte vara av Roman. Där finns bl. a. några polyfona avsnitt, som är annorlunda till stilen och tycks härröra från en äldre tid än Romans. Är den iakttagelsen riktig, skulle de kryptiska utkasten åtminstone till någon del kunna visa en etapp i Romans arbete just när han är i färd med att försvenska och eventuellt omarbeta »frukter» av sina kostsamma resor. I varje fall utgör »skisserna» ett unikt och fascinerande material, som möjligen skulle kunna avlockas hemligheter om Romans arbetssätt vid tillämpningen av *locus exemplorum*.

Hur förhåller det sig med det andra stora verk, vars text Roman överräckte till Kungl. Vetenskapsakademien? Det var 1751, och akademi-protokollet (den 5 oktober) förmäler:

»Herr Roman inlemnade tryckte Exemplar af de Bibliske ord, som på Svenska varit sungne vid högst salig H. Majestets begrafning. Akademien tackade derföre, och förklarade sin fögnad öfver detta nya prof om vårt tungomåls böjelighet til kyrkomusique, så mycket mer, som hon vet, at Latin och Tyska endast tilförene der til hållits för tjänlige.»⁸⁸

⁸⁸ Detta var inte sista gången Roman uppvaktade akademien i ett liknande ärend. Senare samma höst — den 5 november 1751 — antecknas till akademi-protokollet: »H. Romans Memorial, huru Musiquen, i synnerhet kyrkomusique med Svenska ord, borde upmuntras. R. til Hans Exc. Grefve Tessin.» Vi tror oss också veta vad Roman just då var i färd med att fullborda — »Svenska Messan»!

»Högst Salig Konung Fredrichs Begravnings Musique» finns endast bevarad i form av ett stämmaterial i Uppsala Universitetsbibliotek.⁸⁹ I dessa stämmor finns flerstädes namnen på de medverkande sångartisterna antecknade, däremot inget tonsättarenamn. Materialet ligger inlagt i ett omslag, på vilket med okänd hand skrivits den nyss citerade verktiteln samt »*del Sign. Roman*», vartill någon förtydligande fogat initialerna »J. H.». Denna påskrift är den enda bestämning av verket till Roman, som existerar, och dess värde kan bedömas i ljuset av de blandade påskrifterna i Dixit-materialet (och MAB:Ro i övrigt!). Vi vet helt enkelt inte vad denna begravningsmusik har för ursprung.⁹⁰

Hur förhåller det sig slutligen med »Konung Adolph Fredrics Krönings Musique» från samma år? Texten, som börjar »Prisa Jerusalem Herren», trycktes hos Lars Salvius med titeln »ANTHEM vid Deras Kongl. Majestäters . . höga Krönings-Fäst». Musiken finns i Roman-samlingen bevarad i form av två partitur, båda skrivna av Roman själv, och ett ofullständigt stämmaterial, som likaledes till vissa delar är utfört med Romans hand.⁹¹ Som vanligt har olika personer i efterhand tillskrivit Romans namn och verktitlar av typen »Krönings Musiquen», alltifrån den anonyme H 14 (1700-talets mitt?) till Fr. A. Chr. Söderman ca 1880.

Det finns emellertid dessutom ett omfattande stämmaterial till kröningsmusiken i Uppsala. Det ingår i UUB Caps. 65 såsom nr 3 och förvaras tillsammans med två anthems av Händel, vilka båda försetts med svensk text.⁹² Omslagsarken till båda anthems har skrivits av Roman och ger upplysningen »Musiquen af Herr Hendel». På bägge har dessutom tillagts »Vid Konung Adolph Fredrics Kröning». Den egentliga »kröningsmusiken» (i Caps. 65:3) har däremot inget omslag av Roman — kanske har det helt enkelt förkommit? (Romans piktur återfinns däremot inuti materialet, bl. a. på med nål fästade lappar med korrigeringar och på en inklistrad lapp med hans egenhändiga anvisning »*Pour L'Incoronnement*».) Istället är detta material försett med två andra omslag, ett äldre och ett yngre. På det förra står med okänd hand påskrivet: »*Musiquen af Handel*.»

Då jag för omkring ett årtionde sedan först uppmärksammade denna anteckning, företog jag spridda försök att leta rätt på den eventuella förlagan bland Händels verk. Uppgiften försvårades emellertid — bl. a.

⁸⁹ UUB, Vokalmk i hdskr. Caps. 64: 2. Cf. P. Vretblad, Johan Helmich Roman . . ., Sthlm 1914, 1, s. 73 f. och 2 (tematisk förteckning), s. 12 f. Texten börjar: »Herren känner the frommas dagar».

⁹⁰ Posten rörande tryckningen av texten till »SorgMusiquen» är i hovkassaräken-skaperna daterad den 2 oktober 1751. (Stockholms slottsarkiv, Hof Statz Cassa Räken-skap Pro Anno 1751, vol. 2, p. 1542.)

⁹¹ Partituren MAB:Ro-nr 6 a och 6 b, stämmorna 6 c.

⁹² UUB, Caps. 65: 1 och 65: 2. Cf. BeRI s. 78, not 2 och s. 103 f.

rent tidsmässigt — av att det inte fanns (och ännu inte finns) någon tematisk katalog över Händels produktion. Sökandet måste ställas på framtiden. Men genom de resultat, som vunnits vid jämförelserna mellan Dixit-versionerna, förefaller otvivelaktigt hela frågan om Händel och »kröningsmusiken» ha kommit i ett nytt läge. Man måste räkna med möjligheten, att Roman även här kan ha företagit omarbetningar av så pass genomgripande art, att den rätta förlagan inte omedelbart kan kännas igen. Problemet är alltså olöst, men har dragits fram i detta sammanhang för att ge ett exempel på vilka nya perspektiv — och svårigheter — som öppnar sig genom den inblick Dixit ger i Romans »imitations»-teknik.

Mot bakgrund härav kan den vägledande frågeställningen för framtida utforskning av Romans kyrkomusikaliska verksamhet till en början inte formuleras som ett enkelt alternativ: Roman eller icke Roman? Den måste i stället åsyfta ett klargörande av hela den reella innebörden i Brants ord om Romans bemödanden »at nyttja och lämpa det Svenska Språket til Musicaliske Arbeten så väl til Guds namns äro som Allmänhetens nöje».

SUMMARY

The problems of authenticity implied in the sources containing compositions ascribed to Johan Helmich Roman (1694—1758) seem to be even more embarrassing as regards the vocal than concerning the instrumental music. One of Roman's main purposes in the field of sacred music was to show "the flexibility of the Swedish language for church music". As early as 1731 we find his opinions in this matter expressed in a printed preface to a Swedish translation of some Giustiniani—Marcello psalms. In this preface it is emphasized that "in sacred music recourse should no more be had to foreign languages, which cannot produce much devoutness and attention in listeners lacking sufficient knowledge of the language in question". Particularly as a member of the Royal Swedish Academy of Science Roman showed much interest in producing a repertory of sacred music with Swedish words. To this end he worked along three lines: he translated the text of foreign music, he remodelled foreign music along with the translation, and he wrote new compositions. In order to settle the boundaries between these three possibilities it is indispensable first to investigate Roman's procedures and habits when rearranging and "imitating" foreign works or models.

This paper is a "monograph" study on such an "imitation". In the so-called Roman Collection in the library of the Royal Swedish Academy of Music (here abbreviated *MAB:Ro*) is preserved a "Dixit" for chorus and orchestra. This work was performed in Stockholm in 1747 under the patronage of the Royal Academy of Science. On the autograph *MAB:Ro* no. 64a of this work Roman himself has written "Ex Leo". Some friends and pupils of his believed this to be due to his great modesty. The graphographic analysis carried out in connection with the present investigation has shown, however, that Roman himself also wrote the words "Signor Leo's Dixit imitated by" before his own name "Roman" (which is written by his pupil Per Brant) in the source *MAB:Ro* no. 64b.

The prototype, a "Dixit" by Leonardo Leo, has also been found in several copies, e. g. in the British Museum and in the Royal Danish Library, Copenhagen. The comparison between Leo's and Roman's "Dixit"-compositions now reveals extremely interesting relationships and astonishing divergencies which are discussed at some length in this paper. In ex. 1 p. 22 and ex. 4 p. 23 are shown two extremes of rearrangement: the first (beginning of the first movement) entirely rewritten, even in a new key, the second (beginning of the fugue "Tu es sacerdos") rather close to the original.

Among the principal results of the comparison may be mentioned that Roman has often made the most radical changes in the orchestral part of the score, enriching not only the instrumentation but also the music itself, and this not without elements of his personal style. On the other hand, he has exchanged Leo's double choir for a single four-part choir. Many alterations are due to this simplifying compression, which Roman has handled with great skill.

Even where Roman's version differs most from Leo, it nevertheless follows the model faithfully as regards the division of the text in separate movements for choir and soloists, and fairly closely as regards

formal schemes and modulatory plans within the movements. But in a great many respects the differences are much too far-reaching to be accounted for solely in the light of the substitution of a Swedish text for the Latin. Rather one must regard Roman's version as a free imitation in conformity with the esthetic theories and opinions of his time, and more precisely as an application of the "*locus exemplorum*" mentioned by J. Mattheson and other contemporary writers.

Roman's "Dixit" affords an example of 18th century "parody technique" that in important respects differs from e. g. the transcriptions and autoparodies by J. S. Bach or the "borrowings" by Handel. (It might here incidentally be stressed that the term "parody technique" in this case is less suitable than the 18th century expression "*imitatio*" — imitation.) With reference to some general observations by W. Steinicke in "Die Parodie in der Musik" (Wolfenbüttel-Berlin 1934) and to some Swedish documents from Roman's time it is shown that the procedure of imitation exemplified in "Dixit" may be quite naturally explained in the light of the social and cultural situation, the esthetic opinions on music and the linguistic endeavours in Stockholm at that period.

Above all the comparison yields hints of great value for future investigations of Roman's vocal music, particularly as concerns problems of authenticity.