

STM 1944

Johan Helmich Roman – den svenska musikens fader

Av Carl-Allan Moberg

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

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

JOHAN HELMICH ROMAN — DEN SVENSKA MUSIKENS FADER

AV CARL-ALLAN MOBERG (Uppsala)

Den 26 oktober 1944 har vårt land kunnat fira 250-årsminnet av Johan Helmich Romans födelse, den man som sedan lång tid tillbaka fått bära den stolta hederstiteln »den svenska musikens fader». Han är också förvisso den stora centralgestalten i nyare svensk musikhistoria och hans verk spelar i våra dagar ånyo en betydelsefull roll, särskilt på det kyrkliga området. Hans livstid omfattade det skickelse-digra skede i Sveriges historia, då vårt land störtades från sin stormaktsställning och tvangs att vända sina krafter från yttre erövringar och krig mot inre uppbyggnad och fredligt kulturarbete.

I Romans släkt sammanväves finländskt väsen med svenskt och med invandrad tysk adel till en enhet och återspeglar på sitt sätt de folkkrafter som i fruktbringande arbete hade burit upp det svenska stormaktsväldet. Hövisk fostran, gudsfruktan och kärlek till humanistiska ämnen, främst musiken, har varit grundläggande faktorer i Romans liv.

Musikern och tonsättaren Roman sammanfattar i sin person mycket av det bästa hos äldre internationell musikkultur i dess brytning med nyare strömningar. Uppfödd i det svenska hovkapellets miljö med dess starka förankring i nordtysk kyrkomusik framstår Roman som en fullföljare av den Dübenska musikerfamiljens traditioner, både som chef för hovkapellet och som tonsättare av främst sakral musik. Å andra sidan trädde han under sin långvariga Englandsvistelse i förbindelse med en insulär musikkultur, vars första långvariga storhetstid visserligen hade gått i graven med Purcells död (1695) men som i den unge Händel nu ägde en ny banérförare av ännu väldigare mått. I London, som redan vid denna tid var ett mäktigt handels- och kulturcentrum i det uppspirande engelska världsväldet, mötte Roman den typiska form av borgerlig musikutövning som vi kallar för *det allmänna konsertväsendet* och därtill redan i ansenlig utveckling

och full livskraft. Konstnärer och musiker från alla Europas hörn samlade sig i den engelska huvudstaden, som blev en konsertmetropol av första rangen. Dess oförminskade betydelse i europeiskt musikliv ännu ett sekel senare framgår av välkända drag i wienklassikernas levnadshistoria, där namnet London lyser med nästan förklarad glans såsom ett tonkonstnärernas och de stora möjligheternas ankarfäste. Till Romans London sökte sig en rad av italienska sångartister och operatonsättare, representanter för den riktning inom samtida europeisk musik som man brukar kalla för *den neapolitanska skolan*. Till den hörde t. ex. den spanske munken och kompositören Attilio Ariosti, som lär ha varit en av Romans lärare, till den räknades stilistiskt också den unge operamästaren Händel, som just hade kommit till London från Italien via Hannover. Ja ödet ville, att både den svenske och den tyske musikern fästes vid samma hovkapell, hos hertigen av Chandos.

Romans farfar var finländsk soldat, hans far hade vuxit upp på det stolta och sköna Läckö slott, där rikskanslern Magnus Gabriel de la Gardie under sin välmakts dagar på 1660—70-talen haft ett lysande hov, som inte heller saknade sitt eget lilla hovkapell. Till hovet på Läckö sände dåtidens förnäma svenska släkter sina ynglingar, för att de skulle få en glänsande uppfostran. Vi har sålunda grundad anledning tro, att »sjungareynglingen» Johan Roman (eller Rauman som hans pappa »drabantcorporalen» hette efter den finska hembygden) måste ha varit en högst ovanlig ofrälse musikpage för att bli upptagen i deras krets, 1670. Tillsammans med adelsbarnen fick Johan en vårdad uppfostran av præceptor Collin på Läckö och utbildades till en skicklig violinist i kapellet. Sedan den stora reduktionen år 1680 satt in med förnyad skärpa mot adelns förlänningar, var det slut med De la Gardies förmögenhet och han tvangs att upplösa sin hovhållning. Johan Roman lyckades ta sig in i hovkapellet i Stockholm. Ett årtionde senare gifte han sig med en adelsdam, Catharina Margareta von Elswich, och fick den 26 okt. 1694 sonen Johan Helmich.

Vi vet föga eller intet om Johan Helmichs barndom. Men då han redan som sjuåring uppträder inför kungliga hovet som violinist, har vi full rätt att häri se bevis inte bara för gossens musikaliska brådmognad utan också för faderns stora begåvning och skickliga undervisning. Hela Johan Helmichs bana, hans fina bildning, nobla karaktär och anspråkslösa tillbakadragenhet, hans intellektuella intressen och starka böjelse för den kyrkliga musiken, allt bevisar så tydligt som någon skriftlig urkund hade kunnat göra, att han ägt ett gott hem och ärvt en god fars ovanliga begåvning.

Sedan 1710 var Johan Helmich medlem av hovkapellet och fyra år senare fick han på hovets bekostnad göra en studieresa till England. Såsom »den svenske virtuosen» fästes Roman vid hertigens av Chandos kapell och som »gentleman» hos hertigen av Marlborough, där hans utomordentliga spel på violin och oboe väckte allmänt uppseende. Han tog lektioner för två av Händels rivaler, den förut nämnde Ariosti, och den tyskfödde kapellmästaren Pepusch, vars framgång med Tigaroperan något decennium senare skulle komma det kungliga operahuset att ekonomiskt störta samman. Om Roman också har varit elev till Händel själv vet vi inte. I vilket fall som helst har han mottagit outplånliga intryck av hans konst, fastän han kallades tillbaka till Stockholm, innan Händel ännu hade blivit medelpunkten i en härva av politiska och musikaliska intriger som torde sakna motstycke i europeisk konsthistoria.

Roman blev efter sin hemkomst v. hovkapellmästare 1721 och åtta år senare ordinarie ledare av den kungliga orkestern. Framför honom låg ett rikt arbetsfält och det gällde att omsätta så mycket som möjligt av de engelska erfarenheterna på svensk mark. Ett av de mest karakteristiska dragen i tidens nya musikaliska anlete var — som ovan redan nämnts — det uppspirande konsertväsendet, den organisation, varigenom de borgerliga kretsarna för överkomligt pris kunde köpa sig värdefull tonkonst. England var på det området ett av föregångsländerna. En viktig förutsättning för konsertväsendet var emellertid tillvaron av musicerande privatkretsar utanför yrkesmusikernas led. Liksom i Schweiz och Sydtyskland fanns det åtminstone i Uppsala tidvis s. k. collegia musica, som samlades regelbundet för att utföra musik till sin egen förnöjelse. Att det av Eric Burman ledda kollegiet i Uppsala på 1720-talet har haft något samband med Roman vet vi ingenting om, men det förefaller sannolikt. Det ligger också nära till hands, att den senare som tonsättare i Tyskland bekante Johan Agrell av Östgöta nation, som var så skicklig violinist, att Maximilian av Hessen-Kassel 1723 tog honom med sig till sitt hovkapell, fått sin violinistiska utbildning hos Roman. Varifrån skulle han egentligen eljest ha fått den? Även det fynd av svensktextiga koralkantater och instrumentalmusik, som gjordes i Akademiska kapellets notgömmor i Uppsala 1943, vilkas stil direkt för tankarna till Romans skola, tyder på, att ett nära samband måste ha funnits mellan den akademiska musikutövningen och hovkapellet i huvudstaden även under Romans hovkapellmästarskap.

Under loppet av 1600-talet hade instrumentalmusiken blivit oerhört modern på bekostnad av den äldre körsången, kanske till stor del i

samband med den rent av epidemiska danslustan inom alla samhällslager, En av de viktigaste formerna för denna äldre instrumentalkonst var ju också danssviten, som sträckte sitt inflytande över den flersatsiga *sonatan* för ett eller flera blås- eller stråkinstrument. Violinen hade på 1600-talet intresserat musikerna mer än något annat, men under den därpå följande tidsåldern passade i allmänhet flöjtens spröda och mindre intensiva klang ännu bättre. Man hade börjat tröttna på barockens tunga prakt och passionerade livsstil och längtade efter naturlighet, idyll och sirligt behag. Även Roman skrev flöjtkompositioner, trots att han var violinist. Kanske var det mot hans önskan. I första rummet står därvid de 12 sonator, som publicerades 1727 och var tillägnade drottning Ulrika Eleonora, på vars bekostnad de sannolikt har tryckts. De föreligger som bekant utgivna i bearbetning av Patrik Vretblad.

Flöjtsonatorerna följer liksom triosonatorerna kyrkosonatan 4—5-satsiga mönster av växelvis långsam och snabb sats. Medan några (nr 7, 11, 12) har fyra och andra (nr 1, 6, 9, 10) har fem satser, så står den 5:e med inte mindre än sju. Ibland är det svårt att avgöra, om vi har att göra med självständiga småsatser eller med delar av större enheter. Den på internationellt område iakttagbara upplösningen av de äldre cykliska formerna och av de vida melodiska horisonterna möter oss också här. Strävan efter periodisering är i varje fall omisskännlig och tonsättaren experimenterar ivrigt med element ur olika formtyper liksom med de tidstypiska inslag från den neapolitanska skolan, som självmant presenterar sig i satser, rubricerade som »piva» och »villanella» (nr 10). Mera sällan framträder den barocka fortspinningen renodlad utan hejdas och stockar sig under intrycken av folklig-symmetriska konstruktionstendenser, kort sagt av en ny formvilja.

Även formstrukturen i Romans triosonator visar (enligt Lellkys uppsats i STM 18, 134), att dessa visserligen i stort följer den neapolitanska kyrkosonatan men att de likväl i en del hänseenden förebådar den nya instrumentalstilen vid seklets mitt: sonatformsmissiga drag uppträder i det första allegrot, åtminstone i ett fall t. o. m. med utpräglat 2:a tema, och i flera fall med fullt utbildad repris. — Walin har (i sin dr-avh. 1941) funnit motsvarande företeelser i Romans »sinfonior». Redan det sätt, varpå han begagnar den för barocken karakteristiska fortspinningstekniken, är betecknande: »den har förlorat mycket av den barocka tyngden, dess höga patos, dess nästan övermänskliga kraft» (Walin). Sekvenskedjorna är oftast korthuggna (som i sonatorna), den symmetriska periodiseringsviljan är framträ-

dande även här och i vissa fall skimrar sonatformen mer eller mindre tydligt igenom. Formrikedomen är stor i hans instrumentala alstring; bland de 23 »sinfoniorna» urskiljer Walin verk i kyrkosonatan, den franska uvertyrens och svitens former, medan andra är byggda som den neapolitanska sinfonian och åter andra är mellanting, som stundom faller nästan helt inom den nya symfonikens område. Satsen »es strebten eben alle Formen dem neuen Wesen zu» — som Sandberger uttryckt sig — gäller enligt Walin i sin mån också om Romans symfonik.

En särskilt intressant grupp i Romans instrumentala alstring bildar de två berömda »sviterna», Drottningholms- och Golovinsviterna. Den förra är musiken i samband med hertig Adolf Fredriks av Holstein-Gottorp bröllop med Fredrik II:s syster, Lovisa Ulrika på Drottningholm den 18 aug. 1744, den andra, inte fullt så välkända, är skriven för en fest hos den ryske envoyen i Stockholm, greve Nikolaj Golovin, som var minister i den svenska huvudstaden åren 1725—32. Medan Romans konstmässigare instrumentalmusik av annan art, sinfonior, sonator och konserter etc., alltid räknade med ett generalbasinstrument, så lyser stämmorna härför med sin frånvaro i dessa stora svitverk. Vi har m. a. o. att göra med typisk utomhusmusik, som i likhet med militärmarscher, serenader och allehanda divertimenton var avsedda att uppföras under bar himmel, då man inte gärna kunde föra med sig tangentinstrument eller andra större generalbasinstrument. Om dessa musikarters betydelse för den nya instrumentalstilen behöver inte ordas närmare här.

Det enda kända exemplar av Golovinsviten som har bevarats synes vara Romans eget utkast till en väldig rad av musikstycken, skrivna på 2—4 notsystem och utan varje spår av någon besiffring. Det är här tydligtvis inte heller fråga om en svit i den konstmusikaliska betydelsen hos detta ord utan om en »följd» av olika musikstycken som förekommit under den, kanske flera dagar pågående, festen. En del kan ha spelats inomhus i någon festsal eller tillfälligt musikrum, en del utomhus, kanske rent av i småbåtar ute på Mälaren. Intet stycke i Golovinsviten är betitlat, men inledningen är brett polonäsartad, de följande delarna består av dels smärre karaktärsstycken, dels satser i den franska uvertyrens stil eller har i enstaka fall danskaraktär som menuett, gavott eller bourrée. Den tidstypiska neapolitanska sicilianon finnes (liksom i förut berörda verk) i flera nummer och här och var breder sig Tartinis violinistiska ande över satsen.

I det stora hela står Roman som instrumental tonsättare tydligt på övergångsstadiet mellan den gammalklassiska och den nya instrumentalstilen. På liknande sätt förhåller det sig väl också med deras

egentliga ändamål. Alla dessa verk, det må nu vara flöjtsonatorna, de 23 »sinfioniorna», de 16 triosonatorna eller konserterna och sviterna m. m., har väl i huvudsak samtliga haft rent praktiska syftemål såsom dans- eller hyllningsmusik i tidens typiska former och efter dess relativt fria uppförandemöjligheter. Även i Sverige stod instrumentalmusiken alltjämt i hyllningens och det ändamålsbundna musicerandets tjänst; det var Roman van vid från hovkapellet och samma sak hade mött honom i London. Men samtidigt betydde dessa verk kanske också utflöden av ett friare, borgerligt musicerande, de var i varje fall utmärkta tillskott till konserternas program och lämpliga förströelser för amatörkretsarnas musikaliska samkväm. Under Romans tid börjar alltså också i Sverige — nästan omärkligt — denna förskjutning av musikens ändamål och detta lösgörande av tonkonsten från kultisk-hövvisk miljö som med tiden skulle komma att betyda en våldsamt stegring av dess teknisk-konstnärliga sida i alldeles nya riktningar men också en olycksdiger utarmning av dess moralisk-samfundsmässiga betydelse.

Tyngdpunkten i Romans kompositoriska verksamhet låg likväl på kyrkomusikens område. Högtidsgudstjänster med instrumentbeledsagad körmusik hörde alltjämt till de viktigaste ceremonierna vid firandet av furstliga bemärkelsedagar, och stora körverk med orkester var också de viktigaste ingredienserna i det stockholmska konsertlivet under den Roman-Brantska epoken, om vi får döma av de hittills bekanta uppgifterna rörande programmets karaktär. Med stöd av amatörkretsar hade Roman lyckats få till stånd offentliga konserter i den svenska huvudstaden på 1730-talet, närmast i stil med de parisiska concerts spirituels, d. v. s. konserter med andliga program för kör och orkester. Hovkapellet kom därvid att ingå som kärnan i en mångdubbelt större ensemble med biträde av regements- och stadsmusiker, skolornas musicerande elever och andra amatörer, ungefär som det går till än i dag i svenska landsortsstäder.

Insikten om den bredare bas som musikutövningen därmed vunnit liksom om de stegrade krav som ställdes, framför allt på yrkesmusikernas skicklighet, ledde Roman följdriktigt fram till tanken på en av staten understödd musikalisk undervisningsanstalt, ett seminarium musicum. Idén levde kvar hos hans lärjungar och ämnesvänner och realiserades slutligen 1771, då Kungliga musikaliska akademien grundades. Dess främsta uppgift var nämligen att upprätta ett musikläroverk för svensk ungdom, musikkonservatoriet.

Roman-epokens konsertprogram upptog passioner och annan körmusik av Händel, Marcello, Telemann och Roman själv. Bland hans

kyrkliga kompositioner märkas mässmusik (»svenska mässan»), Te Deum och psalmer. Några av dem har utkommit i nytryck och uppföres numera ganska ofta i vårt land. Främst bland psalmkompositionerna står väl Jubilate (ps. 100, red. av S. E. Svensson), som troligen tonsattes 1743. I varje fall föreligger ett exemplar av Romans egen hand med detta årtal. Den skulle alltså härstamma från slutet av mästartens verksamhet som hovkapellmästare och kan väl med stor sannolikhet sättas i samband med hertig Adolf Fredriks ankomst till Sverige i okt. 1743 som svensk tronföljare. Första satsens treklangstema skallar som en festlig fanfar till texten Höjen jubelrop till Herren (eller — som Karl XII:s bibel skriver — Frögdens Herranom all werlden!) Andra satsens duett till texten Förnimmer at Herren är Gud är full av den ljuva sötman från samtidens populära italienska folkmusik: aldrig tidigare hade en svensk tonsättare förmått kläda vårt karga modersmål i en så levande och uttrycksfull melodisk dräkt! De tre sista satserna går i Händels väldiga körstil med fast timrade fugaton, kärv slagfärdighet och böljande solistiska figureringar till textens trosvisa och jublande ord, Gån in i Hans portar med tackande, uthi Hans gårdar med lovande, lover Hans namn, ty Herren är god och Hans nåd varar evinnerliga . . .

Man har fäst sig vid Johan Helmich Romans starka intresse för det svenska språkets förkovran. Det uppmärksammades redan av hans samtid och den svenska Vetenskapsakademien, som strax efter sin tillkomst kallade honom till sin ledamot, yttrar i sina handlingar av år 1747 följande ord om Romans litterära och musikaliska gärning: »Den övade smak uti svenska vältaligheten, som hos . . . Roman är förenad med en allmänt erkänd skicklighet både uti musikalisk sammansättning och utförande, har givit Akademien ett nytt rön av det svenska tungomålets böjelighet till kyrkomusik, vilken en gammal sedvana hos oss har, alltifrån påvetiden, förbehållit det latinska språket . . .» Bakom denna akademiskt cirklade mening döljer sig — som jag redan tidigare (STM 18, 5 ff) påpekat — i alla fall en riktig insikt om eller åtminstone en instinktiv känsla för själva grundproblemet i Romans musikaliska gärning: utvecklingen (genom hans tonsättningar) av en *svensk* vokalstil, upptäckten av förhållandet mellan ordet och tonen hos *svenska* människor, tolkningen av den *svenska* språkmelodin. Det var som bekant italienska musiker som kring sekelskiftet 1600 skapade den solistisk-dramatiska vokalmelodik, som vi kallar monodi. Lully omformade denna stil efter franska förutsättningar (tänk på hans studier av deklamationen vid Comédie Française!) och Schütz skapade sig därur en nationellt tysk vokalstil. Nu var

turen äntligen kommen till Sverige att få någonting motsvarande, sedan redan hovkapellmästare Gustav Düben på 1670-talet inom den strofiska visans ram hade gjort märkliga ansatser till en svensk monodi. Inom Romans omfångsrika alstring möter oss den svenska monodin åtminstone glimtvis i fullmogen gestalt, låt vara efter stundom ganska tidsbundna melodiska mönster.

I sin kanske skönaste dager framstår hans tolkningsförmåga i den rad av hittills mindre uppmärksammade s. k. andliga sånger, som syns härröra från mästarens sista år. Ohälsa hade plågat honom under många år. För att finna lindring var det som han åren 1735—37 vistades utomlands. Av tilltagande sjuklighet tvangs han emellertid att lämna sin hovkapellmästartjänst år 1745 och de sista åren, förmörkade av tärande kräftsjukdom, tillbragte han i enslighet på sin gård Haraldsmåla i Småland. — *Mot* den kraftfullare piktyren i tidigare verk kontrasterar den sirliga, en aning darrande skrivstilen i dessa andliga sånger, som kanske har blivit skrivna på sjukbädden. Var de tidigare tonsättningarna beställningsarbeten, så syns de andliga sångerna ha tillkommit för sin egen skull, ungefär som den åldrande Bachs Kunst der Fuge. De är djupt gripande, mänskliga och konstnärliga dokument från Romans sista, svåra sjukdomstid.

Alla de »andliga sångerna» uppvisar endast melodistämna och generalbas och förefaller snarast vara skisser till större kantatartade verk, somliga tänkta såsom motettiskt flerstämmiga körsatser (den kärva tematiken i dessa fall formligen ropar på en imiterande kontrapunktisk behandling!), andra kanske avsedda att utformas som arior med konserterande soloinstrument (man tänke på den av Vretblad 1942 utgivna »konsertarian» *Piante amichel!*). Men även i sin skissartade form utgör de gripande konstverk, kanske de dyrbaraste som svensk kyrkomusik äger! Den neapolitanska sötman och rokokogracen har nästan helt förflyktigats för en kärvare och knapphändigare, starkt förändligad uttrycksstil, där svenska ord och svenska tonfall har ingått en oupplöslig enhet. Dessa sånger är klenoder av högsta konstvärde som i sin art inte står tillbaka för högbarockens ädlaste alster.

I Romans släkt och uppfostran förenar sig — som vi inledningsvis har antytt — två element av motstridig natur, det aristokratiska och det folkliga, hans jordeliv infaller under brytningstiden mellan den kulturkarga, krigiska Stormaktstiden och den i fredliga idrotter idoga Frihetstiden. Så är det väl inte heller så egendomligt, att hans egen konst och musikaliska gärning i sin mån uppvisar en liknande kluvenhet eller — om man så vill — en spänning mellan disparata element.

Där brottas den kyrklig-höviska barockens enhetliga, av *style d'une teneur* präglade, formvilja med en ny, borgerlig-»plebejisk» tids ännu obestämda och kaotiska uttrycksbehov. Tydligast framträder dualismen i hans instrumentalmusik, där gammalt och nytt ofta möter oss sida vid sida. Här var ju inflytelserna från de moderna strömningarna starkast och naturligast — konsertväsendets egentliga fält var ju instrumentalmusiken —, och det är betecknande, att man väl knappast i Romans hela instrumentalproduktion kan uppvisa en enda fullt genomförd fuga, den barocka formviljans högsta uttrycksvärde, men däremot många beaktansvärda ansatser till sonatmässigt uttryckssätt.

Som kyrkomusiker hade Roman å andra sidan en ganska stark svensk tradition att bygga på, även om han själv — betecknande nog — *inte* var organist, som eljest varit vanligt bland ledande (kyrko-)musiker, utan, i den nya tidens anda, violinvirtuos! Sekulariseringen av vokalmusiken skedde i vårt land inte så hastigt som av instrumentalmusiken. Utvecklingens snabbhet bromsades dessutom här upp av ord-ton-problematiken. Roman ställdes inför uppgiften att skapa en svensk monodi så gott som utan förarbeten. Om än lösningen *måste* vara svensk för att överhuvud innebära en lösning, så var förebilderna och själva tekniken att finna i barockens affektiva texttolkning och därför gestaltar Roman också sina vokala verk efter barocka mönster. Med sin stora språkbegåvning, sin fina humanistiska bildning, sin nobla karaktär och religiösa läggning vann han just på kyrkomusikens fält sina högsta konstnärliga framgångar och framför allt i den meningen är och förblir Johan Helmich Roman med rätta »den svenska musikens fader».