

STM 1958

Johan Helmich Roman – ett tvåhundraårsminne

Av Ingmar Bengtsson

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

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

JOHAN HELMICH ROMAN — ETT TVÅHUNDRAÅRSMINNE

AV INGMAR BENGTTSSON

SVERIGE HAR UNDER HÖSTEN 1958 högtidlighållit tvåhundraårsminnet av Johan Helmich Romans död. Talrika konsertframföranden av hans verk — i kyrkor, konsertlokaler och radio — liksom även nyutgåvor av musikalier och en grammofoninspelning har givit en vacker bekräftelse på den växande uppmärksamhet och uppskattning, som under de sista årtiondena kommit Roman till del. Återupptäckten har gått hand i hand med vår tids förnyade intresse för barockens tonkonst i allmänhet, och det är en källa till djup tillfredsställelse att denna repertoarutvidgning tack vare Romans omfattande tonsättaregärning kunnat inbegripa haltfulla verk av inhemskt ursprung.

Inför tvåhundraårsminnet må genast med några ord beröras de oklarheter, som rått beträffande det datum till vilket jubileet är knutet, d. v. s. Romans dödsdag. På grundval av Patrik Vretblads tolkning av den märkvärdigt flertydiga dödlängdsanteckningen i Ryssby kyrkbok har dateringen den 19 oktober 1758 länge gällt för att vara den riktiga. Detta datum återfinnes också på den minnestavla över Roman, som 1944 uppsattes på Ryssby kyrka. Senare forskningar har emellertid visat, att dödlängden egentligen endast utsäger att Roman avled tidigast i oktober och senast i december. Datumsiffran 19 i samma längd är dessutom en korrigerande överskrivning — ursprungligen har stått »26» — och denna ändring med en veckas förskjutning bidrager ytterligare till att göra dödlängdens uppgifter otillförlitliga. I de överste marskalkämbetets och hovkansliets handlingar, som berör Romans frånfälle, anges dödsdagen regelbundet till *den 20 november*. Denna datering bekräftas därtill — åtminstone vad månaden beträffar — av tiderna för utbetalningen av den s. k. begravningshjälpen, av ansökningshandlingar från efterträdare in spe m. m. Man kan med bestämdhet fastslå, att Roman icke kan ha avlidit i oktober. Ifråga om datum kan måhända full visshet aldrig erhållas, men på grundval av det hittills bekanta källmaterialet vågar man likväl hävda att det är den 20 november 1758, som bör betraktas som Romans dödsdag.

Det finns ett dokument, som alltid glimmar till och sätter fantasin i rörelse på ett särskilt sätt när man i ljuset av ett tvåhundra-femtioårigt tidsperspektiv försöker skapa sig en bild av Romans insatser i förhållande till den tid och den miljö, som han levde i: det kungliga brevet om nådigt tillstånd för »musicanten *Johan Rohman den yngre*» att »på någre åhr få resa til at perfectionera sig i musiquen», dagtecknat »Ved *Bender* den 19. Martij 1712. *Carolus.*» Skrivelsen tillkom i den svenska stormaktstidens elfte timme, under en tid av oro och hemsökelse, då varken de undergrävda statsfinanserna eller de betryckta hovkretsarnas uppmärksamhet hade något större utrymme kvar för forna dagars festliga representationskultur. Sedan ett årtionde tillbaka hade hovkapellet varit »för tiden mycket swagt». Musikerlönerna betalades sällan ut mer än till hälften, och disciplinen i kapellet var stadd i upplösning. I detta läge fattades det beslut, som skulle bli av avgörande betydelse för musikens uppblomstring under den svenska Frihetstiden. Det kungliga brevet blev startpunkten för den unge musiker, som sedermera skulle benämnas »Stamfader för Musiken i vårt land».

Kuriren till Karl XII i *Bender* hette Anders von Düben, och det är nog knappast för djärvt att antaga, att skrivelsen tillkommit på hans och Ulrica Eleonoras tillskyndan, kanske med Emerentia von Düben som förmedlande länk. Det fanns i varje fall en grupp personer vid det svenska hovet, som kände ett starkt ansvar för hovkapellets och musikodlingens framtid. Dessa satte nu sitt hopp till den sjuttonårige kapellisten Johan Rohman den yngre. Svensk tonkonst och musikkultur står än i dag i tacksamhetsskuld till dem och deras förutseende.

Vad visste de om den begåvade ynglingen? Det uppges att han varit något av ett underbarn: »då han war 7 år gammal kunde han låta höra sin violin på Kongl. Hofwet, där han färdigt spelte swåra Stycken af åtskilliga compositioner» (Sahlstedt). Färdigheterna hade han säkert i huvudsak bibringats av sin far, Johan Rohman, som tjänat hos Magnus Gabriel de la Gardie på Läckö innan han kom till det kungliga hovkapellet, där han dock efter ca 1706 ej förmått »förrätta dess tjenst». Men Johan Helmich var inte blott rikt utrustad som utövande musiker. Han besatt i mogna år också en bland musiker ovanlig humanistisk bildning. Sahlstedt framhåller att han »i ungdomen lagt grund til bokwett, som sedan upphögdes med et moget mannawett. Han war hemma i Engelska, Fransyska, Italienska och Tyska språken: förstod äfwen Latin, så at han kunde läsa en Auctor.» Man måste räkna med att hans gynnare tidigt upptäckt även denna intellektuella vakenhet. Men när och var fick han skolning i sådana stycken?

Man kunde föreställa sig, att hans utbildning till viss del ombesörjts vid hovet. De få och bräckliga uppgifter, som kunnat sammanfogas,

pekar emellertid i annan riktning. Sahlstedt talar på ett ställe om att gossen en gång »så när fallit ut igenom en winds glugg, fyra wåningar högt, då hans Skolekamrater ryckte honom af en gunga». Mycket talar för, att det är Tyska skolan i Stockholm som åsyftas, »den endaste i hela staden, som med ett Gymnasio någorlunda kan jemföras». Johan Helmich var på mödernet av tysk härkomst; hans mor var dotterdotter till kyrkoherden i tyska församlingen Johannes Rothlöben, som på sin tid utfärdat den tyska skolans stadga (antagen 1635). Bland faddrarna till Johan Helmichs syskon finner vi flera medlemmar av släkten Rothlöben med sina äkta hälfter, och bland de sistnämnda figurerar både konrektor Spöring i Tyska skolan och klockaren i Tyska kyrkan Elias Fischer. Hur det nu än må förhålla sig härmed, bör understrykas, att Roman såväl genom arv som miljö hade stark anknytning till inflytserika medlemmar av den tyska församlingen i Stockholm. Samtidigt måste framhållas, att det finländska inslaget i Romans härstamning är blygsamt eller t. o. m. diskutabelt. Även om den av Sahlstedt anförda och av Vretblad återgivna genealogin — bakom vilken man anar Romans egenhändiga släktforskningar — kunde visas vara riktig, kvarstår det faktum, att man ett släktled bakom den utpekade förfadern »Rau-mannus» finner fogden, sedermera proviantföreståndaren Sven Bertilsson, vars namn och sysselsättning återigen talar för svensk härkomst.

Åren 1716—1721 »perfectionerade» sig Roman i England, och även härvidlag måste vi livligt beklaga att källorna i så stor utsträckning lämnar oss i ovisshet om hans sysselsättningar och studier. Det är egentligen endast på omvägar man kan draga slutsatsen, att denna Englandsvistelse varit av fullständigt avgörande betydelse för hans musikaliska idealbildningar, hans utveckling som tonsättare och även för hans allmänkulturella orientering. När Roman 1721 kom tillbaka till Sverige var han en välrustad, modernt inriktad musiker med vidsträckt repertoarorientering. Han hade fått outplånliga intryck av Händels musik, för vilken han senare aldrig upphörde att verka i sitt hemland. Han hade gjort mycket av tidens nyaste italienska instrumentalvokabulär till sitt och förvärvat gedigna rent violinistiska lärdomar, sannolikt under intryck av bl. a. Geminiani. Bilden av denna orientering fullständigas av den förtrogenhet med internationaliserad operastil och engelsk visstil, som han kort därpå avslöjar i sina egna verk, och av det gensvar han uppenbarligen kände för hamburgaren Matthesons musikestetiska ideal och idéer. I vilken utsträckning Roman redan under denna resa mottagit impulser av betydelse för sin senare tonsättaregärning på kyrkomusikaliskt område är ännu icke klarlagt.

I Stockholm var allt förändrat vid Romans hemkomst. Det stolta stormaktsväldet hade brutits ned i dyrköpta fredsslut. Ulrica Eleonora

hade valts till drottning enligt en ny regeringsform, och hennes gemål Fredrik av Hessen nyss krönt till konung Fredrik I med starkt beskurna maktbefogenheter. Ambitionerna att upprätthålla någonting liknande kontinental hovstandard var dock inte förbi, och statskassan var inte magrare än att man kunde locka hit flera utländska krafter i början av 20-talet — en Hurlebusch, en Chelleri, längre fram de båda Meyer. De konkurrerade med Roman när det gällde att komponera festkantater till kungliga födelsedagar och liknande begivenheter, men tycks aldrig ha hotat hans position på allvar. I förvissning om sin kapacitet hade Roman redan 1721 (då han blev vice kapellmästare) genomdrivit en löneförhöjning, »efter han eliest nödgas taga afsked och sökia sin nödtorft annorstedes». 1727 vann han den definitiva segern, då han utnämndes till förste hovkapellmästare.

Under de tjugo åren från 1721 till drottningens död 1741 infaller höjdpunkten i Romans aktivitet som ledare och organisatör av huvudstadens musikliv. Under denna tid var han verkligen, som prosten Odhelius uttryckt det, »af en otrolig arbetsamhet». Han rycker upp och utvidgar hovkapellet, sörjer för dess »regelbundna öfwning», införskaffar allehanda musikalien från utlandet, propagerar för Händel, ordnar medverkan av hovkapellet i Storkyrkan, animerar stadens musikamatörer till aktiv medverkan i offentliga sammanhang, följer den utländska musikkulturen och översätter själv ett par arbeten till svenska, verkar som pedagog och hinner dessemellan både bearbeta utländsk musik och bidra med talrika egna kompositioner.

Ett märkesår i detta sammanhang är 1731, då den offentliga konsertverksamheten i Riddarhussalen begyntes med Händels »passionsmusik». Man torde tryggt kunna utgå ifrån att initiativet härtill var Romans eget; den knappt sjuttonårige Per Brant var honom möjligen en god hjälpare. Den radikala förändring av musikens sociala funktion, som härmed inleddes, hade givetvis sina yttre förutsättningar i Frihetstidens politiska omvälvningar och förborgerligande. Men det behövdes en person med Romans orientering och initiativkraft för att dessa förutsättningar så snabbt skulle bli utnyttjade. Även härvidlag ligger intrycken från England till grund. Men också parallellen till de berömda »concerts spirituels» i Paris är tankeväckande: dessa startades tio år efter Ludvig XIV:s död — i Stockholm började konsertverksamheten tio år efter fredssluten!

Från tiden för den andra utlandsresan 1735—37 börjar de första skuggorna skymta kring Roman. Resans syfte var officiellt att införskaffa aktuella musikalien, konstnärligt att hämta nya impulser, men privat också att Roman behövde söka »bot för sin hörsel». Redan i

fyrtioårsåldern kände han alltså av den dövhet, som senare skulle förvärras och småningom tvinga honom att avstå från eget musicerande. Härtill kom de personliga sorger som drabbade honom, då hans första maka, Eva Emerentia Biörk, avled kort före hans andra utlandsresa och hans andra maka, den unga Maria Elisabeth Baumgardt, tio år senare gick bort efter knappt sex års äktenskap. 1744 stod Roman ensam med flera minderåriga barn.

Något av en vändpunkt för honom blev drottning Ulrica Eleonoras bortgång på senhösten 1741. I dedikationen till sina flöjtsonater 1727 hade han förklarat sig »animato dall alto Genio di Vostra Maestà verso le scienze ed arti, alle quali egli da e vita, ed anima . . .» Utan hennes stöd och uppmuntran tycks klimatet mycket snart ha blivit kyligare kring Roman; redan i samband med begravningsmusiken följande år klagar han i brevet till minister Wasenberg i London över »den möda som någre avogt sinnade förut gifvit sig att sätta detta arbetet i vidrig tancka hos publicum». Ännu ett år senare gör den blivande tronföljaren Adolf Fredrik sitt intåg, med honom följer ett välbesatt furstligt hovkapell, och när Sverige kort därpå får Fredrik den stores kulturmedvetna och sturska syster Lovisa Ulrika till kronprinsessa, börjar definitivt nya vindar blåsa. Den döve hovkapellmästarens musik är inte längre på modet, och värst av allt: han skriver inga operor!

Roman hade många skäl till att draga sig tillbaka. Med den ypperliga »Drottningholmshusmusik» till det kungliga biläget 1744 satte han punkt för sin regelbundna hovtjänst och flyttade kort därpå ned till den lilla gården Haraldsmåla, som hans barn i andra giftet fått ära av sin morfar. Där i »ödemarken» några mil norr om Kalmar delade Roman sin tid mellan jordbruk, barnuppfostran, komposition och teoretiska översättningsarbeten, medan hovet i Stockholm för sitt höga nöje införskriver franska och italienska teatertrupper.

Den både frivilliga och ofrivilliga »landsförvisningen» saknade dock inte avbrott. Sommaren 1746 finner vi Roman på musikentusiasten Adam Horns Fogelvik, 1747 leder han i Stockholm framförandet av Dixit, »en stor Mästares *Composition*», och 1751 kallas han en sista gång till huvudstaden för att taga hand om musiken vid de kungliga begravnings- och kröningshögtidigheterna, varefter han dröjer sig kvar in på följande år och får uppleva ett framförande av sin »Svenska Messa» i riksrådet greve Clas Ekeblads hus. Sex år senare avled han på Haraldsmåla »af kräfvetan».

Med sin »otroliga arbetsamhet» hann Roman vid sidan av alla maktpåliggande uppgifter inom och utom hovkapellet även med en omfattan-

de och mångsidig tonsättareverksamhet. Formuleringen förefaller kanske att innebära en upprörande undervärdering — det är dock *tonsättaren* Roman eftervärlden främst har i åtanke och ägnar sin hyllning! Men måhända tedde sig saken inte riktigt likadant i Romans egna ögon? Med den blygsamhet och anspråkslöshet, som hörde till hans mest framträdande karaktärsdrag, talar han om sina egna alster som »försök». Dessa »försök» ingick i stor utsträckning i hans mera omfattande plan att förse de exekverande krafterna i Stockholm med en haltfull och efter deras resurser och förmåga anpassad repertoar. Andra »försök» ingick mer eller mindre i hans skyldigheter som hovkapellets ledare: uppgiften att åstadkomma musik för kungliga högtidligheter — det må vara ur andras eller egen fatatur. Härtill kom som speciell drivfjäder de svenska lyssnarnas språksvårigheter inför utländsk eller latinspråkig vokalmusik. Roman var särskilt under senare delen av sin levnad starkt fångslad av tanken att skapa en *svenskspråkig* vokalrepertoar, i synnerhet på kyrkomusikaliskt område.

Dessa olika arter av funktionsbundenhet utesluter ingalunda, att Roman skrivit många av sina verk »spontant», såsom omedelbara produkter av en genuin skaparbegåvning. Det gäller säkerligen både ett stort antal instrumentalverk och många — kanske flertalet — av hans »andliga sånger». Här inställer sig frågan om vad man skall betrakta som tyngdpunkten i Romans skapande. Det har tidigare, och ej utan eftertryck, hävdats att den skulle ligga inom kyrkomusiken. (C.-A. Moberg i STM 1944.) Denna uppfattning har senare icke vederlagts, men tarvar måhända vissa modifikationer med hänsyn till de rön som gjorts inom Roman-forskningen under de sista tio till femton åren.

Bedömningen av Romans kompositoriska insatser på skilda områden är i väsentlig grad beroende av vilka synpunkter och värderingsnormer man anlägger. Lämnar man ett ögonblick funktionsbindningarna därhän och betraktar Romans tonsättareskap ur renodlat musikalisk-konstnärlig synvinkel, träder ofrånkomligen hans instrumentala inriktning i förgrunden. Roman var en boren instrumentalist, skicklig violinist och oboist. 1734 hade han i sin ägo »1. *Clavicordium*, 1. dubbelt *Clavicordium*, 3 st. *Hautbois*, 3 st. *Violiner*, 2 st. *Viol d'amour*». Hans solokonserter för båda instrumenten, hans välkända tolv flöjtsonator och i synnerhet hans *assaggi* och »etyder» för soloviolin vittnar om en sällsynt, både »musikantisk» och artistisk förtrogenhet med tidens instrumentalsolistiska idiom. På samma sätt gör sig hans erfarenheter som ledare för hovkapellet och förstärkande amatöresembler gällande i orkestermusik. Utvecklingen inom hans instrumentala produktion visar också hur uppmärksamt han följde de aktuella stilströmningarna. Avståndet från 1720-talets franska kantatuvertyrer till de tre- eller fyrsatsiga sin-

foniorna från årtiondet ca 1736—46 är ur stilistisk synpunkt ganska stort. Och vid en jämförelse mellan exempelvis de båda mångsatsiga orkestersviterna Golovin-musiken från 1728 och Drottningsholmsmusiken från 1744 framträder den motsvarande rent konstnärliga utvecklingen och mognaden i stark relief. Flera av de mera »lärda» och kontrapunktiskt koncipierade trionsonatorna kompletterar bilden av mångsidighet och teknisk säkerhet på det instrumentala området. Härtill kommer, att Roman vid bearbetandet av större utländska vokalverk visar ett påtagligt intresse just för den instrumentala sidan och lika frikostigt som skickligt bygger ut förlagans orkestersats, ibland med anmärkningsvärd självständighet.

Romans instrumentala verk är naturligtvis också av allra största betydelse och intresse som exponenter för förhållandet mellan tidens svenska musikodling och utländska stilströmningar. Men just i den mån man betraktar och värderar hans insatser ur ett kulturhistoriskt eller mera speciellt svenskt musikhistoriskt perspektiv, träder otvivelaktigt hans insatser inom vokalmusiken på ett annat sätt i förgrunden. I sina världsliga visor sökte Roman ge tonande gestalt åt dikter av samtidens svenskspråkiga skaldar. Detta var till inriktning och omfattning någonting nytt. Romans strävanden att skapa en »svensk monodi» måste uppfattas som en synnerligen betydelsefull pionjärgärning särskilt mot bakgrund av paroditeknikens dominans i övrigt. Emellertid förekommer också bland »Roman-sångerna» åtskilliga parodiska kombinationer av dikter och Roman-melodier, de senare till stor del av rent instrumentalt ursprung, liksom även sekundärparodieringar av Roman-sånger, utförda efter hans tid. Här återstår omfattande uppgifter för framtida forskning. Det kan ej heller fördöljas, att flera av de världsliga sånger, som är — eller anses vara — originalkompositioner av Roman, konstnärligt sett ger intryck av att vara ofullgångna experiment i en genre utan rotfasta traditioner.

Måhända ingår Romans kompositoriska gärning ingenstädes ett så starkt förbund med hans omsorger om den svenska huvudstadens musikodling och musikpublik som på det kyrkomusikaliska området. Vår beundran för hans ivriga strävan att visa »det svenska tungomålets böjelighet till kyrkomusik» minskas på intet sätt av det tragiska faktum, att hans insatser inföll under en tid av så starka sekulariseringstendenser, att han vid slutet av sin levnad stod ganska ensam och således ej heller kunde grunda de traditioner han säkerligen åsyftade att upprätta.

Vad Roman i första hand syftade till var att skapa en god och fyllig repertoar av kyrkomusik med svensk text. Däri vägledes han i inte ringa mån av sina förbindelser med språkvårdande kretsar inom och

utom Kungl. Vetenskapsakademien, av vilken han blev ledamot 1740, men tanken hade mognat hos honom ganska tidigt. Redan 1731 — i nära samband med de offentliga konserternas igångsättande — var hans uppsåt att »man hålst uti Andelig *Musique* intet må hädanefter behöfwa vidare bruka fremmande Tungomåhl, hwilket föga Andacht och upmärksamhet förorsaka kan hos dem som eij Språket nog mächtige äro».

Vid förverkligandet av denna plan beträdde Roman tre vägar: han importerade utländsk musik och översatte texten till svenska, han företog egna omarbetningar av utländska verk i samband med textöversättningen och han bidrog med egna verk. Hur främmande det än kan verka för nutida musikuppfattning, synes det inte ha existerat några skarpa gränser mellan dessa tre möjligheter i Romans ögon. Det egna komponerandet var underordnat den större planen, och ingenstädes finner man tecken på att han varit särskilt angelägen om att framhålla eller ens hävda sitt konstnärliga auktorskap.

Kring de stora, Roman tillskrivna, körverken har dessa förhållanden skapat en osäkerhet, som det hör till den framtida forskningens viktigaste uppgifter att skingra. Omfattningen av hans insatser kan någorlunda överblickas i det bevarade källmaterialet, där avskrifter, bearbetningar och egna verk står sida vid sida. Vad som fattas är de gränsdragningar, som är nödvändiga för att kunna ge en tillförlitlig bild av hans egna bidrag som skapande musiker. I den kända och uppskattade tonsättningen av Ps. 100, »Frögdens Herranom all världen» (Jubilate), äger vi ett utomordentligt prov på Romans kyrkliga vokalistil i det större formatet, ett verk där drag från Händel och från italienska förebilder förenas med personlig särprägel till en musik av frisk slagkraft. Även den formellt problematiska »Svenska Messan» från början av 1750-talet torde i mycket vara karakteristisk för hans kyrkomusikaliska stil.

Huvuddelen av Romans vokala kyrkomusik faller emellertid under rubriken »Andliga sånger». Bakom denna inte helt tillfredsställande beteckning döljer sig närmare hundratalet tonsättningar, de flesta till texter ur Psaltaren. Många av dem är relativt små till formatet och omfattar endast en eller ett par psalmverser. Andra består däremot av större sammanställningar av verser ur olika psalmer, vilka tonsatts i växling mellan »aria» och recitativ, d. v. s. i en kantatmässig följd av typen *verse anthem*. Även besättningen varierar ganska starkt, från kör och solister eller enbart kör till duetter och solosånger. Ett mindre antal kompositioner har orkesterbeledsagning, andra en obligat violinstämma och generalbas. Den ojämförligt största delen av de »andliga sångerna» är noterade enbart med sångstämman (eller sångstämmor) och generalbas. Likväl förekommer just i dessa sånger inte så sällan rent instru-

mentala ritorneller o. d., där man ibland finner anvisningen »*si suona*». Kanske är några av dessa partiturukskrifter att betrakta som en första, sammanfattande noteringsform för verk, där Roman tänkt sig en större besättning än autografen klart visar?

Många av psalmtonsättningarna ingår i de båda volymer med avskrifter, som bär titeln »Romans Husandackt». I denna »husandackt» befinns sig emellertid också ett antal tonsättningar av utländska mästare. Är det Roman själv, som letat fram dem och försett dem med svensk text? Vad var syftet med hans musikaliska »husandackt» — förutsatt att titeln verkligen härrör från honom själv? Vi vet det icke, men här inställer sig nya, betydelsefulla frågor om Romans förhållande till tidens religiösa strömningar, till konflikterna mellan ortodoxi och pietism, och om hans många förbindelser med ledande prästmän både i Stockholm, i Kalmar-trakten och annorstädes.

Det har hävdats — och kanske med all rätt — att Roman skrev många av sina »andliga sånger» i »ödemarken» nere på Haraldsmåla. I varje fall gäller det med bestämdhet hans sista daterade komposition, för vilken redan den egenhändiga dateringen utgör ett äkthetsindicium vid sidan av de rent musikaliska egenskaperna. Det är en tonsättning från »*Junij 1756*» för sopran, generalbas och kanske en violin (»*si suona*») över Ps. 11 vers 1: »Jag förtröstar på Herran.» I denna andaktsfyllda, innerliga sång har Roman givit något av ett tonande testamente. Han har lämnat livets fåfängligheter och bekymmer bakom sig, han har funnit ro i sin starka förtröstan på Gud, och med en makalös frihet svingar sig melodin i jublande bågar: »huru säjen I tå til mina siäl, at hon skal flyga, såsom en fogel på edro berge?»

Roman kunde ha kapslat in sig i bitterhet under den sista delen av sin levnad. »Han hade med store Män et lika öde, som gemenligen berömmas och förtryckas. Men han hade ock med dem et lika sinne, at med ståndaktighet igenomgå alla widrigheter. Här wore obehagligt, at uprepa de förtretligheter, som händt ROMAN, blott i afseende på des skicklighet och förtjenster. Han hade förfarit, huru man icke må lita på Herra gunst. Werlden är sig altid lik: men ROMAN war sig ock altid lik, så at ingen ting kunde förstöra hans sinnes frid och lugn.» (Sahlstedt.) Däremot genomskådade han med opatetisk klarsyn de »Orsaker, hvarmedelst Music råkat i läger-vall». Formuleringarna är bitande: »Pluralitet kallsinnig om Guds Åras befrämjande» — — »Lättja och Högfärd, Torftighet och Vanart, alt Lof-värdt företagandes bane» — — »Vetenskaper samt thess Idkare, föragtade, och ty, föga lönte . . .» — — »Ilak Upfostran, och Tilstyrkjan i föragt för alt inhemskt . . .» — — »Music ansedd som missbrukad, när den ej nyttjas av yra hufvuden och kitsliga fötter til dans» — — »Un reste de barbarie».

Sådan var den facit Johan Helmich Roman gjorde upp efter att ha ägnat sitt liv och sin otroliga arbetsamhet som tonsättare, organisatör, pionjär och kulturbyggare åt det svenska musiklivets fromma. Han måste mycket starkt ha förnummit, att han var för tidigt ute. Vi vet det — hur länge har icke vidlått svensk musikodling »un reste de barbarie»! Och ändå vet vi också, att Roman är en av vår musikkulturs största grundläggare och att vi stå i en tacksamhetsskuld till honom, som gör det djupt meningsfullt att hylla honom som »Den Svenska Musikens Fader».