



JOHAN HELMICH ROMAN
1694–1758

Flöjtkonsert i G-dur
för flöjt och orkester

Flute Concerto in G Major
for flute and orchestra

Källkritisk utgåva av/Critical edition by Ingmar Bengtsson

DIGITALISERING AV/DIGITISATION OF MONUMENTA MUSICAE SVECICAE VOL. 14

Levande Musikarv och Kungl. Musikaliska akademien

Syftet med Levande Musikarv är att tillgängliggöra den dolda svenska musikskatten och göra den till en självklar del av dagens repertoar och forskning. Detta sker genom notutgåvor av musik som inte längre är skyddad av upphovsrätten, samt texter om tonsättarna och deras verk. Texterna publiceras i projektets databas på internet, liksom fritt nedladdningsbara notutgåvor. Huvudman är Kungl. Musikaliska akademien i samarbete med Musik- och teaterbiblioteket och Svensk Musik.

Kungl. Musikaliska akademien grundades 1771 av Gustav III med ändamålet att främja tonkonsten och musiklivet i Sverige. Numera är akademien en fristående institution som förenar tradition med ett aktivt engagemang i dagens och morgondagens musikliv.

Swedish Musical Heritage and The Royal Swedish Academy of Music

The purpose of Swedish Musical Heritage is to make accessible forgotten gems of Swedish music and make them a natural feature of the contemporary repertoire and musicology. This it does through editions of sheet music that is no longer protected by copyright, and texts about the composers and their works. This material is available in the project's online database, where the sheet music can be freely downloaded. The project is run under the auspices of the Royal Swedish Academy of Music in association with the Music and Theatre Library of Sweden and Svensk Musik.

The Royal Swedish Academy of Music was founded in 1771 by King Gustav III in order to promote the composition and performance of music in Sweden. Today, the academy is an autonomous institution that combines tradition with active engagement in the contemporary and future music scene.

www.levandemusikarv.se

Originalutgåvan utgiven av Svenska samfundet för musikforskning med stöd av Kungl. Musikaliska akademien i serien Monumenta Musicae Svecicae, vol. 11/Original edition published by the Swedish Society of Musicology with financial support from the Royal Swedish Academy of Music in the series Monumenta Musicae Svecicae, vol. 14

Levande Musikarv/Swedish Musical Heritage

Huvudredaktör Levande Musikarv/Editor-in-chief: Anders Wiklund

© 2018 Kungl. Musikaliska akademien/The Royal Swedish Academy of Music

Utgåva nr 1850/Edition no. 1850

ISMN 979-0-66166-507-6

Flöjtkonsert

MONUMENTA MUSICAE SVECICAE

Utgiven av / Published by / Herausgegeben von

SVENSKA SAMFUNDET FÖR MUSIKFORSKNING

SWEDISH SOCIETY FOR MUSICOLOGY / SCHWEDISCHE GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

Med stöd av / With the support of / Mit Unterstützung von

KUNGL. MUSIKALISKA AKADEMIEN

1 4

Verk av / Works by / Werke von

JOHAN HELMICH ROMAN

4

SVENSKA SAMFUNDET FÖR MUSIKFORSKNING. MONUMENTA-KOMMITTÉN:

Anders Lönn *Ordförande/Chair/Vorsitzender*

Margareta Rörby *Redaktionssekreterare/Assistant Editor/Redaktionssekretär*

Hans Eppstein, Lars Hallgren, Lennart Hedwall, Lennart Reimers

JOHAN HELMICH ROMAN

Konsert för flöjt och orkester, G-dur

Concerto for Flute and Orchestra, G Major

Konzert für Flöte und Orchester, G-Dur

BeRI 54

Utgiven av / Edited by / Herausgegeben von

Ingmar Bengtsson

Generalbas / Continuo / Generalbaß

Lars Hallgren

Redaktionsassistenter / Editorial assistants / Redaktionsassistenten

Göran Persson Margareta Rörby

Edition Reimers

Stockholm 1994

Orchestral parts are available on sale or hire from Edition Reimers

Published with the aid of Humanistisk-samhällsvetenskapliga forskningsrådet

Music computer set by PH Data, Surte

Printed in Sweden by Norstedts Tryckeri AB

Stockholm 1994

Innehåll / Contents / Inhalt

Inledning	vii
Introduction	x
Einleitung	xiv
Konsert för flöjt och orkester	
Concerto for Flute and Orchestra	
Konzert für Flöte und Orchester	3
Critical Commentary	23

INLEDNING

Den unge hovkapellisten Johan Helmich Roman (1694–1758) kunde mot slutet av 1715 eller framåt våren 1716 resa till England för att ”perfectionera sig uti musiken”, tack vare en fullmakt signerad av Karl XII i Bender 1714. När han efter omkring fem års studier återvände till Stockholm, var han en fullfjädrad *musicus*: inte bara framstående virtuos på violin och duglig oboist utan också väl förfaren i kontrapunkt och annat som tillhörde vad man då kallade ”den musikaliska vetenskapen”. Detta gjorde honom väl lämpad att direkt efter hemkomsten 1721 bli vice hovkapellmästare. 1727 utnämndes han till 1. hovkapellmästare och beklädde denna befattning till 1745, då han med hovintendents titel drog sig tillbaka från både tjänst och offentlighet, bl.a. på grund av tilltagande dövhet.

1731 inledde Roman vid sidan av sin reguljära hovtjänst den första offentliga konsertverksamheten i Stockholm. Konserterna, som i regel förlades till fastan och på tidstypiskt sätt knöts samman med välgörande ändamål, ägde vanligen rum i Riddarhuset.¹ Vid sidan av större vokalverk med religiös text framfördes instrumentalmusik, såsom uvertyrer, sviter, konserter och sinfonior.

I sitt eget skapande har Roman använt sig av de flesta av dåtidens instrumentala besättningstyper och kompositionsformer, alltifrån satsföljder för oackompanjerad soloviolin (”Assaggi”)² och solo- liksom trionsator till sviter och sinfonior för orkester med eller utan blåsare samt solokonserter för violin eller ett träblåsinstrument.³

Den genrehistoriskt sett märkligaste gruppen av Romans orkesterverk är utan tvekan hans sinfonior.⁴ Men solokonserten hade sedan en tid rönt en växande popularitet på kontinenten, och nu var tiden mogen för att på allvar introducera den även i Sverige. Jämfört med hans rikt varierade och delvis ”experimenterande” sinfonior är

Romans konserter mer konventionellt tidstypiska efter italienska förebilder i själva formuppläggningsen. Men kvalitativt befinner de sig på ungefär samma nivå. Det är välkänt att Roman var förtrogen med konsertanta verk av sådana mästare som Corelli, Geminiani, Händel, Ariosti, Locatelli, Leo, Tartini och Hasse.⁵ (Med Tartini lär han enligt Sahlstedt – se vidare nedan – ha brevväxlat, men veterligen finns ingenting av korrespondensen bevarat.)

Bilden av vad Roman komponerat i fråga om solokonserter har förändrats flera gånger alltsedan pionjären Patrik Vretblad 1914 utgav sin monografi och Romansamlingen i Musikaliska akademins bibliotek (Skma) ordnades på 1920-talet.⁶ Numera anses bland verken i Skma:Ro fyra violinkonserter och konserten för oboe d’amore vara äkta. I den 1949 upptäckta Alströmer-samlingen (numera i Skma) återfanns en tidigare okänd oboekonsert.⁷ Men först på 1970-talet har det blivit känt, att Roman dessutom komponerat den konsert i G-dur för tvärflöjt och stråkorkester, som härmed ges ut i *Monumenta Musicae Svecicae*.⁸

Historien om hur konserten identifierades har utförligt presenterats i *Svensk tidskrift för musikkforskning* 1973;⁹ här skall endast några huvudmoment rekapituleras.

Den 30 maj 1767 anordnade Kungl. Vetenskapsakademien en minneshögtid över sin nio år tidigare avlidne ledamot Roman. Det var vid detta tillfälle Abraham M. Sahlstedt höll sitt ofta återropade ”Äreminne”. Enligt en notis i *Inrikes Tidningar* följande vecka (nr 44 för den 4 juni) ingick i konsertprogrammet prov på Romans ”Andelige och Werldslige Musique . . . med en sorgfällig granlagenhet stäld i ordning af Capelmästaren Zellbell”. Vidare får man veta, att den utfördes av ”Musique-Älskare, med biträde af Kongl. Håf-Capellet”, och att dessa grupper tillsammans utgjorde ”en ovanligt stor Orchestre”.¹⁰

1. Jfr Patrik Vretblad, *Konsertlivet i Stockholm under 1700-talet*. Stockholm: Norstedt, 1918. Häri finns en praktiskt taget fullständig förteckning över alla i Stockholm anordnade offentliga konserter under 1700-talet.

2. Ett urval finns utgivna av Ingmar Bengtsson och Lars Frydén i MMS vol. 1. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1958, 2. ed. 1978.

3. Jfr Ingmar Bengtsson, *J.H. Roman och hans instrumentalmusik. Käll- och stilkritiska studier*. Uppsala, 1955 (Studia musicologica Upsaliensia; 4) (i fortsättningen citerad BeRI). Instrumentalverk tillskrivna Roman betecknas enligt detta arbete BeRI jämte nummer. Beträffande verkidentifikationer, se även I. Bengtsson, *Mr. Roman's spuriosity shop. A thematic catalogue of 503 works (1213 incipits and other excerpts) from ca. 1680–1750 by more than sixty composers*. Stockholm: Svenskt musikhistoriskt arkiv, 1976, jämte *Supplement 1: List of identifications Dec. 1976–March 1980*, ibid., 1980.

4. Kritiska utgåvor av Roman-sinfonior i MMS vol. 4. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1965, samt *The symphony in Sweden, Part 1 (The symphony 1720–1840. Series F 2)*. New York: Garland Publishing, 1982 (båda utg. av I. Bengtsson).

5. Jfr även I. Bengtsson, *Romanforskningens nuläge – och en blick framåt*, *STM* 67 (1985), s. 7–39, där flöjtkonserten finns upptagen i en kompletterande temaförteckning (s. 11) och namnen förtecknas på alla tonsättare, som Roman bevisligen känt till och excerperat (s. 27).

6. Patrik Vretblad, *Johan Helmich Roman. Den svenska musikens fader, 1694–1758*, 1–2. Stockholm: Nordiska bokhandeln, 1914.

7. BeRI nr 46, B-dur; jfr not 3 ovan.

8. Konserten utgavs 1975 av flöjtisten András Adorján: *Concerto en sol majeur pour flûte et orchestre*. Reconstitution, arrangement et cadence de András Adorján. Paris: Billaudot, cop. 1975. (Les révisions de Jean-Pierre Rampal). Denne spelade 1971 in den under Ferdinand Zellbells d.y. namn (med Stockholms Ensemblen, Aurora ARS 7101) men hann få tonsättarnamnet ändrat på utgåvan.

9. I. Bengtsson, *Johan Helmich Romans flöjtkonsert*. *STM* 55 (1973), s. 5–22. Konserten har där åsatts verknymret BeRI 54.

10. Minneskonserten inföll vid en intressant tidpunkt i 1760-talets svenska musikliv. Det vittra sällskapet Utile Dulce hade bildats i Stockholm 1766, året före konserten; dess musikaliska avdelning (areopag) tillkom 1768, vilket var ett år innan de s.k. kavaljerskonserterna inleddes och tre år före instiftandet av Kungl. Musikaliska akademien.

Efter Sahlstedts parentation utfördes bl.a. ”2:ne Solo Concerter för Oboe och Fleuttravers”. Något annat spår av en flöjtkonsert hade inte påträffats ännu vid mitten av 1960-talet. Konserten finns emellertid bevarad i Skma med namnpåskriften ”Zellbell”. Därmed åsyftas konsertmästaren i hovkapellet och tonsättaren Ferdinand Zellbell d.y. (1719–1780), som skrivit ut den bevarade flöjstämman utan att ange tonsättarnamn (för närmare detaljer om källorna, se Critical Commentary).

Flöjtkonsertens mellansats är nästan identisk med en Roman tillskriven solosång, ”Min Daphnis dig wil iag til swar”, bevarad i hans autograf i Skma:Ro (nr 85, pag. 89). Om konsertens tillkomst är inget närmare känt, och varken källmaterial eller stildrag ger tillräcklig grundval för någon säker tidsbestämning. Romans mest aktiva tid i det stockholmska konsertlivet inföll åren omkring 1730–35 och 1737–45, d.v.s. under två perioder omramande hans andra utlandsresa.¹¹ I. Bengtsson diskuterade i BeRI frågan om solokonserternas tillkomsttid och föreslog ”förra hälften av 1730-talet ... utan att därför avskära andra möjligheter.”¹² Beträffande flöjtkonserten finns det emellertid ett par omständigheter som kan tala för en senare tillkomsttid, främst att den företer tydliga beröringspunkter både med sinfonior från 1740-talet och med Drottningholmsmusiken från 1744.¹³ Därutöver bör nämnas, att Romans musikbegåvade äldste son Johan Helmich d.y. (1732–1757) var flötist.¹⁴

Vem eller vilka, som på Romans tid framträtt som solister i flöjtkonserten, är svårt att veta; däremot behöver knappast någon tvekan råda om vem som var solist vid minneskonserten 1767, nämligen den ryktbare ”kongl. fleut traveristen” Johan Hindrich Simson (ca 1717–1771), som medverkade vid flera offentliga konserter i Stockholm fr.o.m. 1758 och framträdde särskilt ofta just våren 1767.¹⁵

Romans stilistiska orientering i tidens musik var anmärkningsvärt god, något som bl.a. framgår av den bevarade stora samlingen excerpter i hans kvarlåtenskap (Skma:Ro nr 97). Med tanke på att Hülphers i sin avhandling anger, att Roman förstod ”att tractera de flästa Instrumenter”, samt med hänsyn till hans tolv 1727 tryckta flöjtsonator är det sannolikt att han som oboespelare var hemmastadd även på traversa. Troligen var han det i varje fall så pass, att han kunde lära äldste sonen flöjtspelets grunder under den tid i början av 1740-talet, då han

som nybliven änkling en tid bodde tillsammans med sonen i Mårten Triewalds hus i Gamla stan i Stockholm.

Källmaterialet

Det enda bevarade källmaterialet till flöjtkonserten i Skma omfattar ett partitur (källa A) och en grupp stämmor (källa B). Verktitel saknas i båda. Däremot återfinns verktiteln *Concerto per il Flauto Solo in G \sharp a 5 Parte* på ett omslag till materialet (se vidare Critical Commentary). Besättningen är flöjt, violin I–II, viola och basso.

Följande tempo- och taktartsbeteckningar finns angivna i såväl partitur som stämmor:

- I. **Non troppo Allegro** G-dur, C (90 t.)
- II. **Larghetto [Siciliano]** g-moll, 6/8 (8 :|: 9 t.)
- III. **Allegro** G-dur, 2/4 (162 || 38 t. || da capo)

Såväl partituret som stämmorna är, med undantag av den av Ferdinand Zellbell d.y. utskrivna flöjstämman, nedtecknade av okända skrivare. Materialet har med största sannolikhet kommit till användning vid minneskonserten 1767. Hur länge det existerat dessförinnan är ovisst – kanske tillkom det rentav för detta tillfälle. Stämmaterialet innehåller 1–5 exemplar av varje stämma och ger ibland viktiga, kompletterande upplysningar. Bl. a. framgår tydligt hur fördelningen varit tänkt mellan en mindre orkester och ripienoförstärkning (se vidare nedan).

Materialet är ur källkritisk synpunkt okomplicerat. Både partitur och stämmor är väl utskrivna och företer blott obetydliga inbördes avvikelser. I förhållande till den försvunna autografen kan A och B betraktas som tämligen jämbördiga sekundärkällor, varvid den av Zellbell utskrivna flöjstämman bör tillerkännas särskild betydelse. De få och rätt obetydliga felaktigheterna kommenteras och korrigeras i Critical Commentary.

Ripienoförstärkning

Den väsentliga skillnaden mellan källa A (partituret) och källa B (stämmaterialet) är att den senare har en uppdelning mellan huvud- och ripienostämmor. Denna uppdelning finns inte på något sätt angiven i källa A. Ripienoförstärkning antyder en relativt stor orkester, vilket var fallet vid minneskonserten 1767. Av denna anledning, liksom även med tanke på stämmaterialets anknytning till

11. Även under resan kan naturligtvis några verk tänkas ha tillkommit, men därom är mycket litet bekant.

12. BeRI kap. XI, Anteckningar om verkchronologi, s. 406.

13. Se notexempelmontagen i *STM* 55, (1973), s. 10 ff.

14. En ”fleut travers” finns upptagen i bouppteckningen efter honom. Ytterligare ett tecken på sonens musikaliska kompetens är de talrika och betydelsefulla påskrifter av honom med faderns namn, som förekommer i Skma:Ro. Se vidare I. Bengtsson, Handstil 14 i Roman-samlingen identifierad, *STM* 61 (1979), s. 5–12.

15. Se Vretblad (fotnot 1 ovan), för konsertuppgifter. I samman-

hanget kan erinras om att Abraham A:sson Hülphers i sin berömda *Historisk afhandling om musik och instrumenter* (Västerås, 1773; faks. Stockholm: Svenskt musikhistoriskt arkiv, 1969 (Musik i Sverige; 1)) s. 110 f., bland mera framstående ”infödde” musiker särskilt nämner ”Fleuttraverist. Simson, Violinisterne Wesström, Ferling och flera”. 1770 skrev Carl Michael Bellman några verser ”Til vår oförlikneliga svenska fleut-traverist Simson, då han lät höra sig på Riddarhussalen”. (Se härom t.ex. Gunnar W. Lundberg, *Bellmans-figurer. Kulturhistoriska tidsbilder och personhistoriska anteckningar till Fredmansdikten*. Stockholm: Gebers, 1927, s. 191.)

Zellbell, förefaller en uppdelning i en mindre orkester och ripienoförstärkning vid det tillfället mycket sannolik. (Parallell till detta förfaringsätt finns i vissa andra Romanverk, t.ex. oboekonserten B-dur, BeRI 46.)

Tempobeteckningar och dynamik

Tempoangivelser saknas för sista satsen (Allegro) i alla stämhäften utom flöjtstämman. Flera stämmor saknar även första satsens "Non troppo Allegro". Härvidlag kompletterar dock källorna varandra, varför man inte behöver betvivla tempoangivelsernas autenticitet.

I flera av stämhäften saknas i stor utsträckning dynamiska beteckningar; i flöjtstämman är de helt utelämnade. I partituret har de däremot mestadels införts noggrant, och inga B-källor avviker från A ifråga om deras placering. Skiljaktigheter i källornas lydelse är upptagna i Critical Commentary.

Uppförandepraktiska frågor

Artikulation

I sats I, VI. I–II, t. 68–71, har källornas differentierade men samstämmiga notation (våglinje resp. båge och prickar) bibehållits. Båda artikulationstecknen anger separerade toner i samma stråkriktning. Huruvida tonsättaren tänkt sig samma utförande i 68–69 som i 70–71, eller om ett "tätare" utförande avses i de förstnämnda takterna, kan inte med säkerhet avgöras. Det förefaller dock troligt att notationen avser ett differentierat spelsätt.¹⁶ Därför har källornas olika artikulationstecken bibehållits i denna utgåva, såväl i partitur som i stämmaterial.

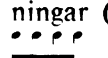

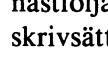
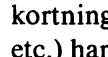
Generalbasstämma

I utgåvans stämmaterial ingår en cembalostämman, utarbetad av Lars Hallgren. Den utgör ett förslag som i första hand utgår från harmoniken, men även i viss mån från den rytmiska pulsen i verket. Vänsterhandsstämman är identisk med stråkbasen. Generalbasrealiseringen kan givetvis förändras efter smak, göras fylligare eller tunnare, allt efter omständigheterna; repeterade toner (som i början av första satsen) kan förvandlas till liggande etc.

Kadenser och utsmyckningar

Till första och sista satserna har kadenser utarbetats av Jaap Schröder, som även gjort en utsmyckad variant av andra satsen. Detta material återfinns i den separata flöjtstämman. Även på andra ställen i solostämman kan utsmyckning befinnas önskvärd (t.ex. i sats I, t. 64 ff. och 81 ff.), vilket allt överläts åt spelaren att avgöra.

Generella kommentarer till editionen

I källorna förekommer vissa noteringssätt som avviker från nutida sedvänjor. Flerstädes förekommer förkortningar (abbreviaturer) av typen , som upplöses till . Övergivna är också skrivsätt av typen  (jfr faks. 2, t. 25 f.), som utplånar gränsen till nästföljande taktslag. I utgåvan tillämpas det nutida skrivsättet . Källornas skiftande bruk av förkortningar av dynamiska beteckningar (*pianiss*, *pia*, *for* etc.) har normaliserats till *pp*, *p* och *f*.

Beträffande bruket av accidentaler gällde dåförtiden regler, som i ett par hänseenden avviker från nu gällande. (1) En accidental upprepades i regel för varje taktslag även inom en och samma takt (jfr faks. 2, t. 28). Detta äldre skrivsätt har i partitur och stämmor stillatigande moderniserats. (2) När en accidental inte upprepades inom nästföljande taktslag i takten underförstods en återgång till de fasta förtecknens giltighet. (3) Vidare gällde en accidental normalt in i nästföljande takt vid direkt tonupprepning över taktstreck. Bruket av fasta och tillfälliga förtecken var emellertid svävande och följdes inte strikt. Ofta litade notskrivare på exekutörernas sunda förnuft eller förmåga att känna igen harmoniska förlopp. De accidentaler utgivaren tillfogat för att möta moderna läsvanor har i fallen (2) och (3) markerats med liten stilsort, vilket även gäller övriga av utgivaren tillagda accidentaler.

Ornament och bågar som endast förekommer i källa B1 (den av Zellbell utskrivna flöjtstämman) har publicerats i mindre stil ovanför solostämman, i såväl partitur som flöjtstämman. Ett fåtal drillar, som föreslagits av utgivaren per analogiam, återges inom klamrar. Förslag har normaliserats till åttondelsnot och återges, som i källorna, utan efterföljande båge.

För ripienoförstärkningen följer utgåvan den uppdelning som framgår av det bevarade stämaterialet (se Critical Commentary); dock har separata ripienostämmor inte framställts. Ripienisternas medverkan anges genom beteckningarna *con rip.* resp. *senza rip.* Källmaterialet saknar ripienoförstärkning i violan, men beteckningar har införts även i denna stämman för att möjliggöra en ev. uppdelning.

Tillagda bågar har utförts streckade, staccatopricker och accidentaler i mindre stil. Alla övriga tillägg har gjorts inom klamrar [].

Stockholm 1988

Ingmar Bengtsson

16. Jfr David Boyden, *The history of violin playing from its origin to 1761 and its relationship to the violin and violin music*. London: Oxford Univ. Press, 1965, s. 422 f.

Professor Ingmar Bengtsson, Sveriges främste Roman-kännare, avled i december 1989. Manuskriptet till denna utgåva var då i allt väsentligt färdigställt, men vissa detaljfrågor har fått avgöras av MMS-kommittén.

INTRODUCTION

At the end of 1715 or toward Spring 1716, Johan Helmich Roman (1694–1758), young member of the Swedish court orchestra, was enabled to travel to England to “perfect himself in music” by an authorization signed in Bender by Charles XII in 1714. Returning to Stockholm after five years of foreign study in England, he was a full-fledged *musicus*: not only an outstanding virtuoso on the violin and an accomplished oboist, but well versed in counterpoint and other aspects of what at the time was known as “musical science”. This made him well suited to assume the post of deputy *Kapellmeister* of the court orchestra, which he did immediately upon his return in 1721. In 1727 he was appointed *Kapellmeister* and he held this position till 1745, at which time he retired, with the title of court intendant, from both official duties and public life, a course to which a progressive deafness contributed.

In 1731 Roman, in addition to his regular court duties, launched the first public concert activity in Stockholm. The concerts were usually held in the *Riddarhuset* (House of Nobles) during Lent and were—in the manner of the period—linked to charitable purposes.¹ In addition to major choral works with religious content, instrumental music was performed, such as overtures, suites, concertos and symphonies.

In his own musical production Roman made use of most of the instrumental genres and types of composition of the period, everything from sets of movements for unaccompanied solo violin (“Assaggi”)² and solo or trio sonatas to suites and sinfonias for orchestra with or without wind instruments and solo concertos for violin or woodwind.³

The historically most remarkable group of orchestral works by Roman is no doubt his symphonies.⁴ But on the

continent the solo concerto had for some time been gaining in popularity, and the time was ripe for its serious introduction to Sweden as well. Compared to his richly varied and in part “experimenting” symphonies, the formal design of Roman’s concertos is more conventionally patterned after contemporaneous Italian models. Qualitatively they are, however, at approximately equal level.

We know that Roman was familiar with concertante compositions of masters such as Corelli, Geminiani, Handel, Ariosti, Locatelli, Leo, Tartini and Hasse.⁵ (According to Sahlstedt—see further below—he is even supposed to have corresponded with Tartini but none of the correspondence is known to have survived.)

Our picture of Roman’s solo concerto production has changed several times since Patrik Vretblad issued his pioneering monograph in 1914 and the Roman Collection of the Library of the Musical Academy (Skma) was rearranged in the 1920s.⁶ Of the works in Skma:Ro, four violin concertos and the concerto for oboe d’amore are regarded as authentic today. A previously unknown oboe concerto was brought to light with the discovery of the Alströmer Collection in 1949 (now in Skma).⁷ But it was only in the 1970s that it became known that Roman in addition had composed a concerto in G-major for flute and string orchestra, which hereby is published in *Monumenta Musicae Svecicae*.⁸

Since the story of the identification of the concerto was presented in full in 1973, only a few main points will be reviewed here.⁹

On May 30, 1767, the Swedish Royal Academy of Sciences held a commemoration of its late member J.H. Roman, who had died nine years earlier. It was on this occasion that Court Secretary Abraham M. Sahlstedt read his oft quoted “memoir.” According to a notice which

1. Cf. Patrik Vretblad, *Konsertlivet i Stockholm under 1700-talet*. Stockholm: Norstedt, 1918, which contains a virtually complete listing of all public concerts staged in Stockholm throughout the eighteenth century.

2. A selection edited by Ingmar Bengtsson and Lars Frydén was published as *MMS* vol. 1. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1958, 2. ed. 1978.

3. Cf. Ingmar Bengtsson, *J.H. Roman och hans instrumentalmusik. Käll- och stilkritiska studier*. Uppsala 1955 (*Studia musicologica Upsaliensia*; 4). Following this study, instrumental works attributed to Roman are designated BeRI followed by a number. Concerning the identification of compositions, see also I. Bengtsson, *Mr. Roman’s spuriosity shop. A thematic catalogue of 503 works (1213 incipits and other excerpts) from ca. 1680–1750 by more than sixty composers*. Stockholm: Svenskt musikhistoriskt arkiv, 1976, with *Supplement 1: List of identifications Dec. 1976–March 1980*, *ibid.*, 1980.

4. Critical editions of Roman symphonies in *MMS*, vol. 4. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1965, and *The symphony in Sweden*, Part 1

(*The symphony 1720–1840*, Series F 2). New York: Garland Publishing, 1982 (both edited by Ingmar Bengtsson).

5. Cf. also I. Bengtsson, “Romanforskningens nuläge – och en blick framåt”, *STM* 67 (1985), p. 7–39, in which the flute concerto is included in a supplementary thematic catalogue (p. 11) and which lists all composers Roman is known to have known and excerpted (p. 27).

6. Patrik Vretblad, *Johan Helmich Roman. Den svenska musikens fader, 1694–1758*, 1–2. Stockholm: Nordiska bokhandeln, 1914.

7. BeRI no. 46, B-flat major, cf. note 3, above.

8. The concert was published in 1975 by the flutist András Adorján: *Concerto en sol majeur pour flûte et orchestre*. Reconstitution, arrangement et cadence de András Adorján. Paris: Billaudot, cop. 1975. (Les révisions de Jean-Pierre Rampal.) He had recorded it in 1971 under the name of Ferdinand Zellbell (with the Stockholm Ensemble, Aurora ARS 7101), but managed to change the name of the composer in time for the printed edition.

9. I. Bengtsson, “Johan Helmich Romans flöjtkonsert”, *STM* 55 (1973), p. 5–22, which assigns it the composition number BeRI 54.

appeared in *Inrikes Tidningar* a week later (no. 44, June 4), the concert program included samples of Roman's "sacred and secular music . . . prepared with meticulous care by *Kapellmeister* Zellbell." We are also informed that it was performed by "music-lovers assisted by the court orchestra," and that these groups together formed "an unusually large orchestra."¹⁰

After Sahlstedt's panegyric, "2 solo concertos for oboe and transverse flute" were performed, among other pieces. No other trace of any flute concerto had been encountered even by the mid-1960s. The concerto is preserved in Skma with the inscription "Zellbell." This is a reference to Ferdinand Zellbell the Younger (1719–1780), leader of the Court Orchestra and composer. He had written out the preserved flute part, but without giving the composer's name (for details of the sources, see the Critical Commentary).

The middle movement of the flute concerto is almost identical to a solo song attributed to Roman, "Min Daphnis dig wil iag til swar," preserved in Roman's autograph in Skma:Ro (no. 85, p. 89). We have no further details about how the concerto was created, and neither source materials nor stylistic features provide sufficient grounds for assigning a date to it. Roman's most active period in the concert life of Stockholm fell in the years 1730–35 and 1737–45, that is, in two periods bracketting his second trip abroad.¹¹ I discussed the dating issue in BeRI, and suggested "the first half of the 1730s . . . without, however, excluding other possibilities."¹² Regarding the flute concerto there are however, some circumstances favouring a later time of origin, chiefly its points of contact with both symphonies of the 1740s and the *Drottningholm Music* of 1744.¹³ To this should be added that Roman's musically gifted eldest son, Johan Helmich the Younger (1732–1757), was a flutist.¹⁴

Who might have performed as soloist(s) in the flute concerto in Roman's lifetime is difficult to know; there need hardly be any doubt, however, about the soloist of the 1767 commemoration, namely the famous "royal flutist" Johan Hindrich Simson (c. 1717–1771), who participated in several public concerts in Stockholm beginning

in 1758 and performed particularly often that very spring of 1767.¹⁵

Stylistically, Roman was remarkably well oriented in the music of his time, as evidenced by, among other things, the large collection of excerpts in his musical *Nachlass* (Skma:Ro no. 97). In view of Hülphers's indication in his treatise that Roman knew how "to play most instruments," and considering Roman's twelve flute sonatas printed in 1727, it seems likely that as an oboist he was familiar with the transverse flute as well. In all likelihood he was sufficiently so to be able to teach his eldest son the basics of the flute during the period in the beginning of the 1740s when he—newly widowed—lived with his son in Mårten Triewald's house in the Old City of Stockholm.

The Source Materials

The only preserved source material for the flute concerto in Skma comprises a full score (source A) and a set of instrumental parts (source B). No composition title occurs in either source. However, a cover of the material bears the title *Concerto per il Flauto Solo in G \flat a 5 Parte* (see further Critical Commentary).

The following tempo indications and time signatures appear both in the score and on the parts:

- I. **Non troppo Allegro** G-major, C (90 m.)
- II. **Larghetto [Siciliano]** G-minor, 6/8 (8:|: 9 m.)
- III. **Allegro** G-major, 2/4 (162 || 38 m. || da capo)

Both the score and the parts are written in an unknown hand, with the exception of the part for solo flute, which is in the hand of Ferdinand Zellbell the Younger. In all probability the score and parts were used at the commemoration concert in 1767. How long they had existed before that date is uncertain—perhaps they were even produced for this occasion. The orchestral set contains 1–5 copies of each part, and sometimes includes important, supplementary information. It clearly shows, for

10. The commemoration concert was staged at an interesting point in Swedish musical life of the 1760s. The learned society *Utile Dulci* had been founded in Stockholm in 1766, the year before the concert; its musical Areopagus was formed in 1768, which was a year before the so called "gentleman concerts" were inaugurated and three years before the founding of the Royal Musical Academy.

11. Some works could of course have been composed even during his time abroad, but not much is known about this.

12. BeRI Ch. XI, notes on work chronology, p. 406.

13. See score sample montages in *STM* 55 (1973), p. 10 ff.

14. A transverse flute is listed on his estate inventory deed. Further evidence of the musical insights of the son are the numerous and significant inscriptions by him with his father's name that occur in Skma:Ro. See further I. Bengtsson, "Handstil 14 i Romansamlingen identifierad", *STM* 61 (1979), p. 5–12.

15. See Vretblad, *Konsertlivet i Stockholm*, 1918, for concert information. In this connection it is worth recalling that Abraham A:sson Hülphers in his famous *Historisk afhandling om musik och instrumenter* (Västerås, 1773; facsimile edition, Stockholm: Svenskt musikhistoriskt arkiv, 1969 (Musik i Sverige; 1); English translation by James Wiley Harker, *Historical disquisition on music and instruments*. Omaha, NE: J.W. Harker, 1992) specifically mentions "flautist Simson and violinists Wesström, Ferling and many others" among the more outstanding "vernacular" musicians (Engl. translation p. 51). In 1770 Carl Michael Bellman wrote some verses "To our incomparable Swedish flautist Simson, performing in the House of Nobles." (On this see, for example, Gunnar W. Lundberg, *Bellmans-figurer. Kulturhistoriska tidsbilder och personhistoriska anteckningar till Fredmansdikten*. Stockholm: Gebers, 1927, s. 191.)

example, how the apportionment between a smaller orchestra and ripieno reinforcement was intended (see further below).

From the point of view of source analysis the material is uncomplicated. Score as well as parts are well penned and exhibit only insignificant mutual discrepancies. Relative to the lost autograph, sources A and B can be regarded as rather equally ranked secondary sources, with particular importance attaching to Zellbell the Younger's flute part. The few and rather insignificant errors receive comment and correction in the Critical Commentary.

Ripieno reinforcement

The principal difference between source A (the score) and source B (the instrumental parts) is the division into primary and ripieno parts in the latter. This division is in no way indicated in source A. Ripieno reinforcement implies a sizable orchestra, as was the case at the 1767 commemoration concert. For this reason, and because of Zellbell's involvement with the parts, it is reasonable to assume that there was a division between a smaller orchestra and ripieno reinforcement on that occasion. (There are parallels to this approach in certain other works by Roman, for example the oboe concerto in B-flat major, BeRI 46.)

Tempo indications and dynamics

All parts except that for the flute lack tempo indications for the last movement (Allegro). Several parts also lack the first movement's "Non troppo Allegro". In these respects the sources do, however, complement each other, so there is no need to doubt the authenticity of the tempo marks.

Several of the parts have almost no dynamic markings; they are omitted altogether in the flute part. However, in source A (the score) they have generally been carefully entered, and no B-sources depart from A in their placement. Discrepancies between the sources are reported in the Critical Commentary.

Performance Issues

Articulation

For movement I, m. 68–71, VI. I–II, the differentiated but concordant notation (wavy line or slur and dots) of the sources has been retained. Both these articulation signs indicate separated notes in the same bowing direction. It is not possible to reach an unequivocal verdict on whether the composer has intended the same execution in m. 68–69 as in 70–71, or whether a more "dense," pulsating execution is intended in the former bars. It does seem likely that the notational differences imply a differ-

ence in performance.¹⁶ They have therefore been retained, both in score and parts.




Thoroughbass

This edition includes a harpsichord part, realized by Lars Hallgren. It is intended as a suggestion, based primarily upon the harmony, but also to a certain extent on the rhythmic pulse of the composition. The left hand part is identical to that of the string bass. The realization of the thoroughbass can obviously be changed according to taste, be made more or less ample according to circumstances; repeated notes (as at the beginning of the first movement) can be transformed into sustained etc.

Cadenzas and embellishments

Cadenzas have been provided for the first and last movement by Jaap Schröder, who also has made an embellished version of the second movement. This material is to be found in the separate flute part. Further embellishment of the solo part may be found desirable (e.g. in the first movement, m. 64 ff. and 81 ff.), all of which is left to the discretion of the performer.

General Comments on the Edition

The sources exhibit certain notational traits at variance with current practice. There are many abbreviations of type f , which stands for . Also obsolete are notations of type  (cf. Facs. 2, m. 25 f.), which erases the boundary to the subsequent beat. As we know this is now written .

The period's rules for the use of accidentals differ in some respect from contemporary usage. (1) An accidental was normally repeated for every beat even in one and the same measure (cf. Facs. 2, m. 28). This older notation has been brought up to date without comment in the score and the parts. (2) When an accidental was not repeated within the subsequent beat of the measure this was understood as a return to the regular key signature. (3) Moreover, at a direct note repetition across a bar line, an accidental normally remained in force into the new measure. The use of key signatures and accidentals was, however, fluid and not followed strictly. Often the copyist trusted the performers' sound judgement or ability to recognize harmonic progressions. The accidentals added by the editor in conformity with modern usage therefore are set in small type, as are other editorially added accidentals.

16. Cf. David Boyden, *The history of violin playing from its origin to 1761 and its relationship to the violin and violin music*. London: Oxford Univ. Press, 1965, p. 422 f.

Ornaments and slurs occurring only in source B 1 (the flute part written out by Zellbell) are set in small type above the solo staff, both in the score and in the flute part. A few trills suggested by the editors *per analogiam* are supplied within brackets. Appoggiaturas have been normalized to eighth notes and are printed without slurs, following the sources.

For the ripieno reinforcement, the edition follows the division of the extant parts (cf. the Critical Commentary); however, no separate ripieno parts have been produced. The participation of the ripienists is indicated by *con rip.* and *senza rip.*, respectively. The source material contains no ripieno viola part. Nevertheless, for this edition the indications have been included in the viola part as well, in order to enable a possible division.

The variable use of abbreviations for dynamic indications in the sources (*pianiss*, *pia*, *for* etc., with or without a colon) has been normalized in both the score and the parts to *pp*, *p* and *f*.

Added slurs and ties are shown dashed and staccato dots and accidentals in small type. All other additions are given within square brackets [].

Stockholm 1988
Ingmar Bengtsson
(Translation: Björn Merker)

Professor Ingmar Bengtsson, Sweden's foremost authority on J. H. Roman and his music, died in December, 1989. At that time, the manuscript of this edition was complete in all essentials; however, decisions on a certain number of details are due to the MMS Committee.

EINLEITUNG

Dank einer von Karl XII. 1714 in Bender ausgefertigten Vollmacht konnte der junge Hofkapellmusiker Johan Helmich Roman (1694–1758) gegen Ende 1715 oder im Frühjahr 1716 nach England fahren, um sich "in der Musik zu perfektionieren". Als er nach etwa fünfjährigem Studium nach Stockholm zurückkehrte, war er ein wohl- ausgebildeter *Musicus*, nicht nur ein bedeutender Geigen- virtuose und tüchtiger Oboist, sondern auch zuhause in Kontrapunkt und anderen Teilen dessen, was man in älterer Zeit "musikalische Wissenschaft" nannte. Damit besaß er alle Voraussetzungen, um direkt nach seiner Rückkehr 1721 zum Vizehofkapellmeister ernannt zu werden. 1727 wurde er 1. Hofkapellmeister und versah dieses Amt, bis er sich 1745 mit dem Titel Hofintendant von seinem Dienst und der Öffentlichkeit überhaupt zurückzog; eine der Ursachen dieses Schrittes war zunehmende Schwerhörigkeit.

1731 begann Roman neben seiner regulären Tätigkeiten am Hof mit den ersten öffentlichen Konzerten in Stockholm. Diese Konzerte, die in der Regel in der Fastenzeit stattfanden und nach zeitüblichem Brauch mit wohltätigen Zwecken verbunden waren, wurden gewöhnlich im Ständehaus (*Riddarhuset*) abgehalten¹. Zur Auf- führung kamen Vokalwerke mit religiösen Texten, außer- dem Instrumentalmusik wie etwa Ouverturen, Suiten, Konzerte und Sinfonien.

In seinem eigenen Schaffen verwandte Roman die Mehrzahl der damaligen instrumentalen Besetzungstypen und Kompositionsgattungen von Satzfolgen für unbeglei- tete Solovioline ("Assaggi")² wie Solo- und Triosonaten bis zu Suiten und Sinfonien für Orchester mit oder ohne Bläser und Solokonzerten für Violine oder Holzblasin- strument³.

Die gattungsgeschichtlich bedeutsamste Gruppe unter Romans Orchesterwerken bilden zweifellos seine Sinfonien⁴. Das Solokonzert erfreute sich indessen auf dem europäischen Festland wachsender Beliebtheit, und die Zeit schien nun reif für seinen definitiven Durchbruch auch in Schweden. Im Vergleich zu seinen reich variierten und gelegentlich experimentartigen Sinfonien erscheinen Romans Konzerte mehr zeittypisch konventionell mit einem Formaufbau nach italienischen Mustern; rein quali- tativ sind sie jedoch den ersteren im wesentlichen gleichwertig. Man weiß, daß Roman mit konzertanten Werken von Meistern wie Corelli, Geminiani, Händel, Ariosti, Locatelli, Leo, Tartini und Hasse vertraut war⁵. (Mit Tartini soll er nach Sahlstedt – vgl. weiter unten – sogar im Briefwechsel gestanden haben, jedoch ist hier- von anscheinend nichts erhalten.)

Das Bild von Romans Solokonzertschaffen hat sich mehrfach verändert, seitdem der Romanpionier Patrik Vretblad 1914 seine Monographie veröffentlichte⁶, und die Romansammlung in der Bibliothek der Musikakade- mie in Stockholm (Skma) in den 1920er Jahren neugeord- net wurde. Nunmehr gelten von den Werken in Skma:Ro vier Violinkonzerte und das Konzert für Oboe d'amore als authentisch. In der 1949 entdeckten und jetzt in Skma befindlichen Alströmersammlung ist ein bis dahin unbe- kanntes Oboenkonzert enthalten⁷. Aber erst in den 1970er Jahren wurde es bekannt, daß Roman außerdem ein Konzert für Querflöte und Streichorchester kompo- niert hat, das hiermit in *Monumenta Musicae Svecicae* publiziert wird⁸.

Die Geschichte der Identifikation des Flötenkonzerts ist in *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 1973 ausführ- lich dargestellt⁹, weshalb hier nur eine kurze Zusammen- fassung gegeben sei.

1. Vgl. Patrik Vretblad, *Konsertlivet i Stockholm under 1700-talet*. Stockholm: Norstedt, 1918. Enthält ein im wesentlichen vollständiges Verzeichnis aller während des 18. Jahrhunderts in Stockholm veranstal- teten öffentlicher Konzerte.

2. In Auswahl herausgegeben von Ingmar Bengtsson und Lars Fry- dén in *MMS* Vol. 1. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1958, 2. Aufl. 1978.

3. Vgl. Ingmar Bengtsson, *J.H. Roman och hans instrumentalmusik. Käll- och stilkritiska studier*. Uppsala 1955 (*Studia musicologica Upsa- liensia*; 4); im weiteren zitiert als BeRI. Roman zugeschriebene Instru- mentalkompositionen werden in dieser Arbeit mit BeRI samt Nummer bezeichnet. Betr. Werkidentifikationen siehe auch I. Bengtsson, *Mr. Roman's spuriosity shop. A thematic catalogue of 503 works (1213 incipits and other excerpts) from ca. 1680–1750 by more than sixty composers*. Stockholm: Svenskt musikhistoriskt arkiv, 1976, sowie *Sup- plement 1: List of identifications Dec. 1976–March 1980*, *ibid.*, 1980.

4. Kritische Ausgaben von Sinfonien von Roman in *MMS* Vol. 4. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1965, und *The symphony in Sweden, Part 1 (The symphony 1720–1840, Series F 2)*. New York: Garland

Publishing, 1982 (beide herausgegeben von I. Bengtsson).

5. Vgl. I. Bengtsson, "Romanforskningens nuläge – och en blick framåt", in *STM* 67 (1985), S. 7–39; hier ist einem ergänzenden thematischen Verzeichnis (S. 11) das Flötenkonzert eingereiht und sind weiter die Namen aller Komponisten, die Roman nachweislich ge- kannt und exzerpiert hat, zusammengestellt.

6. Patrik Vretblad, *Johan Helmich Roman. Den svenska musikens fader, 1694–1758*, 1–2. Stockholm: Nordiska Bokhandeln, 1914.

7. BeRI Nr. 46, B-dur; vgl. Anm. 3 oben.

8. Das Konzert wurde 1975 von dem Flötisten András Adorján her- ausgegeben: *Concerto en sol majeur pour flûte et orchestre*. Reconstitu- tion, arrangement et cadence de András Adorján. Paris: Billaudot, cop. 1975. (Les révisions de Jean-Pierre Rampal). Adorján hat es 1971 unter dem Komponistennamen Ferdinand Zellbell d.J. eingespielt (mit dem Stockholms Ensemble, Aurora ARS 7101), in der Ausgabe aber den richtigen Namen angegeben.

9. I. Bengtsson, "Johan Helmich Romans flöjtkonsert", in *STM* 55 (1973), S. 5–22. Das Konzert erhielt dort die Werknummer BeRI 54.

Am 30. Mai 1767 hielt die Königliche Wissenschaftsakademie eine Gedächtnisfeier für ihr neun Jahre zuvor verstorbenes Mitglied Roman ab. Bei dieser Gelegenheit hielt Abraham M. Sahlstedt seinen oft zitierten Nachruf (*„Äreminne“*). Laut einer Notiz in *Inrikes Tidningar* in der folgenden Woche (Nr. 44 für den 4. Juni) enthielt das Musikprogramm Proben von Romans *„geistlicher und weltlicher Musik ... aufs Gewissenhafteste zusammengestellt von Kapellmeister Zellbell“*. Man erfährt auch, daß die Musik von *„Musikliebhabern unter Mitwirkung der Königlichen Hofkapelle“* ausgeführt wurde und daß die beiden Gruppen zusammen *„ein ungewöhnlich großes Orchester“* bildeten¹⁰. Nach Sahlstedts Parentation kamen unter anderem *„zwei Solokonzerte für Oboe und Traversflöte“* zur Aufführung. Noch Mitte der 1960er Jahre war dies die einzige Spur eines Flötenkonzerts von Roman. Das Konzert findet sich jedoch in Skma, allerdings mit der Aufschrift *„Zellbell“*. Dies betrifft den Konzertmeister der Hofkapelle und Komponisten Ferdinand Zellbell den Jüngeren (1719–1780), der die erhaltene Flötenstimme geschrieben hat, ohne dabei den Namen ihres Urhebers anzugeben (Näheres über die Quellen in Critical Commentary).

Der Mittelsatz des Flötenkonzerts ist nahezu identisch mit einem Roman zugeschriebenen Sololied, *„Min Daphnis dig wil iag til swar“*, das im Autograph erhalten ist (Skma:Ro Nr. 85, S. 89). Einzelheiten über die Entstehung des Konzertes sind nicht bekannt, und weder das Quellenmaterial noch der Stil lassen eine sichere zeitliche Bestimmung zu. Romans Aktivität im Stockholmer Konzertleben hatte ihren Höhepunkt in den Jahren um 1730–35 und 1737–45, d.h. während zweier Perioden, die seine zweite Auslandsreise umrahmten¹¹. I. Bengtsson diskutierte in BeRI die Frage der mutmaßlichen Entstehungszeit der Solokonzerte und schlug *„die erste Hälfte der 1730er Jahre“* vor, ... *„ohne damit andere Möglichkeiten auszuschließen“*¹². Hinsichtlich des Flötenkonzerts scheinen indessen gewisse Umstände auf eine spätere Entstehungszeit hinzuweisen, vor allem daß sich deutlich

Berührungspunkte mit sowohl Sinfonien aus den 1740er Jahren wie der *„Drottningholm Musik“* von 1744 abzeichnen¹³. Weiter ist erwähnenswert, daß Romans ältester Sohn, der musikalisch begabte Johan Helmich der Jüngere (1732–1757), Flötist war¹⁴.

Wer zu Romans eigener Zeit in der Solopartie des Flötenkonzerts aufgetreten ist, entzieht sich unserer Kenntnis; dagegen besteht kaum ein Zweifel, wer sie bei dem Gedächtniskonzert 1767 ausgeführt hat, nämlich der angesehene *„Königliche Traversist“* Johan Hindrich Simson (um 1717–1771), der seit 1758 öfters bei öffentlichen Konzerten mitwirkte und gerade im Frühjahr 1767 besonders oft hervortrat¹⁵.

Romans stilmässige Beschlagenheit in der zeitgenössischen Musik war bemerkenswert umfassend, was u.a. aus der großen Anzahl erhaltener Exzerpte in seiner Hinterlassenschaft (Skma:Ro Nr. 97) hervorgeht. Im Hinblick darauf, daß Hülphers in seiner *„Afhandling“* aussagt, daß Roman *„die meisten Instrumente zu traktieren“* verstand und auf seine 1727 gedruckten zwölf Flötensonaten darf man annehmen, daß er als Oboist sich auch auf die Querflöte verstand. Auf jeden Fall dürften seine Kenntnisse hinreichend gewesen sein, um seinem Sohn nach 1740, als er, soeben Witwer geworden, zusammen mit ihm im Hause des berühmten Technikers Märten Triewald in der Stockholmer Altstadt lebte, die Anfangsgründe des Flötenspiels beizubringen.

Quellen

Das einzige erhaltene Quellenmaterial zu dem Flötenkonzert in Skma umfaßt eine Partitur (Quelle A) und eine Anzahl Stimmen (B). Eine Titelseite findet sich nirgends; dagegen enthält ein Umschlag zu den Materialien die Aufschrift *Concerto per il Flauto Solo in G \sharp a 5 Parte* (vgl. Critical Commentary). Die Besetzung ist Flöte, Violine I–II, Viola, Basso.

10. Die Gedächtnisfeier fand zu einem interessanten Zeitpunkt im schwedischen Musikleben der 1760er Jahre statt. Die schöngeistige Vereinigung *Utile Dulci* war im Jahre 1766, ein Jahr vor dieser Feier, in Stockholm gegründet worden; ihr musikalischer Areopag entstand 1768, ein Jahr vor dem Beginn der sogenannten Kavaliernkonzerte und drei Jahre vor der Stiftung der Königl. Musikakademie.

11. Natürlich können auch während dieser Reise Musikwerke entstanden sein, doch weiß man hierüber so gut wie nichts.

12. BeRI Kap. XI, *„Anteckningar (Anzeichnungen) om verkronologi“*, S. 406.

13. Siehe die Notenbeispielmontagen in *STM* 55 (1973), S. 10 ff.

14. Eine *„fleut travers“* ist in seinem Nachlaßverzeichnis genannt. Ein weiteres Indiz seiner musikalischen Kompetenz liegt in den zahlreichen von seiner Hand stammenden Aufschriften mit dem Namen seines Vaters, die in Skma:Ro vorkommen. Siehe weiter I. Bengtsson, *„Handstil 14 i Romansamlingen identifierad“*, in *STM* 61 (1979), S. 5–12.

15. Siehe Vretblad (Fußnote 1 oben) für Angaben über Konzerte. In diesem Zusammenhang sei erwähnt, daß Abraham A:sson Hülphers in seiner berühmten *Historisk afhandling om musik och instrumenter* (Västerås, 1773; Faksimileausgabe, Stockholm: Svenskt musikhistoriskt arkiv, 1969 (Musik i Sverige; 1); Englische Übersetzung von James Wiley Harker, *Historical disquisition on music and instruments*. Omaha, NE: J.W. Harker, 1992), S. 110 f. unter bedeutenderen *„einheimischen“* Musikern besonders *„den Querflötisten Simson, die Geiger Wesström, Ferling und andere“* anführt. 1770 schrieb Carl Michael Bellman einige Verse *„An unseren unvergleichlichen schwedischen Querflötisten Simson, als er sich im Riddarhussaal hören ließ“* (siehe hierzu z.B. Gunnar W. Lundberg, *Bellmans-figurer. Kulturhistoriska tidsbilder och personhistoriska anteckningar till Fredmansdikten*. Stockholm: Gebers, 1927, S. 191).

Partitur und Stimmen haben folgende Tempo- und Taktbezeichnungen:

- I. **Non troppo Allegro** G-dur, C (90 T.)
- II. **Larghetto [Siciliano]** g-moll, 6/8 (8:|:9 T.)
- III. **Allegro** G-dur, 2/4 (162 || 38 T. || da capo)

Partitur und Stimmen sind mit Ausnahme der von F. Zellbell d.J. geschriebenen Flötenstimme von unbekanntem Schreibern angefertigt. Höchst wahrscheinlich wurden sie bei dem Gedächtniskonzert 1767 verwendet; inwieweit sie schon vorher existierten oder eventuell erst für diesen Zweck hergestellt wurden, ist ungewiß. Das Stimmenmaterial umfaßt für die einzelnen Stimmen 1–5 Exemplare und enthält gelegentlich wichtige ergänzende Informationen; u.a. zeigt es deutlich eine Aufteilung in ein kleineres Orchester und eine Ripienverstärkung (vgl. weiter unten).

Aus quellenkritischem Gesichtswinkel ist das Material unkompliziert. Sowohl Partitur wie Stimmen sind deutlich geschrieben und weichen nur in Kleinigkeiten voneinander ab. Gegenüber dem verschollenen Autograph sind A und B als einigermaßen gleichwertige Sekundärquellen zu betrachten, wobei der von Zellbell geschriebenen Flötenstimme besondere Bedeutung zukommt. Die wenigen und unbedeutenden Irrtümer sind in *Critical Commentary* kommentiert bzw. verbessert.

Ripienverstärkung

Der wichtigste Unterschied zwischen den Quellen A (Partitur) und B (Stimmen) besteht darin, daß die letztere und nur sie eine Verteilung in Haupt- und Ripienstimmen aufweist. Ripienverstärkung läßt auf ein verhältnismäßig großes Orchester schließen, wie ein solches bei der Gedenkfeier 1767 zur Anwendung gekommen ist. Aus diesem Grund wie auch im Hinblick auf den Zusammenhang des Stimmenmaterials mit Zellbell erscheint eine Anordnung mit Kernorchester und Ripienverstärkung bei dieser Gelegenheit als sehr wahrscheinlich. (Parallelen zu diesem Verfahren finden sich in einigen anderen Werken von Roman, z.B. dem Oboenkonzert B-dur BeRI 46.)

Bezeichnung von Tempo und Dynamik

Die Tempoangabe für den letzten Satz (**Allegro**) ist bei den Stimmheften einzig in dem der Flöte vorhanden. In mehreren Stimmen fehlt auch das "Non troppo Allegro" beim ersten Satz. Hier komplettieren aber die Quellen einander, so daß kein Grund besteht, die Authentizität der Tempovorschriften anzuzweifeln.

In mehreren Stimmheften fehlen die meisten, in der Flötenstimme sämtliche dynamischen Bezeichnungen. In der Partitur sind sie aber zum grössten Teil sorgfältig angegeben, und hinsichtlich ihrer Platzierung stimmen Partitur und Stimmen miteinander überein. (Abweichungen zwischen den Lesarten der Quellen sind in *Critical Commentary* verzeichnet.)

Aufführungspraktische Fragen

Artikulation

In Satz I, VI. I–II, T. 68–71 wurde die allen Quellen gemeinsame unterschiedliche Notation (Wellenlinien bzw. Bögen mit Punkten) beibehalten. Beide Artikulationsbezeichnungen geben getrennte Töne bei gleicher Strichrichtung an. Inwieweit der Komponist in T. 68–69 die gleiche Ausführung wie in 70–71 will oder aber in den ersteren eine "dichtere", läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, doch erscheint die zweite Alternative als die wahrscheinlichere¹⁶. Die Bezeichnungen des Originals wurden in Partitur wie Stimmen unverändert beibehalten.





Generalbaß

Der vorliegenden Ausgabe wurde eine von Lars Hallgren ausgearbeitete Cembalostimme beigegeben. Sie stellt einen Vorschlag dar, der in erster Linie von der Harmonik des Werkes, in gewissem Ausmaß aber auch von seinem rhythmischen Puls ausgeht. Der Part der linken Hand ist mit dem Streichbaß identisch. Die Generalbaßrealisierung kann natürlich nach individuellem Geschmack oder äußeren Umständen verändert und klanglich verstärkt oder auch verdünnt werden; repetierte Töne (wie zu Beginn des ersten Satzes) können in liegende verwandelt werden, etc.

Kadenzen und andere Ausschmückungen

Zu Satz I und III hat Jaap Schröder Kadenzen geschrieben; er hat auch eine ausgezierte Variante zum zweiten Satz beigegeben. Diese Zusätze stehen in der Flötenstimme. Auch an anderen Stellen (wie z.B. in I, T. 64 ff. und 81 ff.) sind improvisatorische Ausschmückungen denkbar, doch bleiben solche eventuellen Zusätze dem Ermessen des Ausführenden überlassen.

Allgemeine Bemerkungen zum Editionsverfahren

Gewisse Notierungsweisen in den Quellen unterscheiden sich von der heutigen Praxis. Abkürzungen vom Typus  werden in  aufgelöst. Auch Notierungen vom Typus  (vgl. das Faksimile 2, T. 25 f.), die die Grenze zur nächstfolgenden Taktzeit aufheben, werden modernisiert .

Die in den Quellen wechselnden Abkürzungen für dynamische Bezeichnungen (*pianiss*, *pia*, *for* usw., mit oder ohne Kolon) werden einheitlich als *pp*, *p* oder *f* etc. wiedergegeben.

16. Vgl. David Boyden, *The history of violin playing from its origin to 1761 and its relationship to the violin and violin music*. London: Oxford Univ. Press, 1965, S. 422 f.

Die damals geltenden Regeln für den Gebrauch von Akzidentien unterscheiden sich von den heutigen in verschiedener Hinsicht. (1) Vorzeichen wurden im allgemeinen für jede Taktzeit auch innerhalb eines Taktes wiederholt (vgl. das Faksimile 2, T. 28), was hier in Partitur und Stimmen stillschweigend modernisiert ist. (2) Nichtwiederholung eines Vorzeichens auf der nächsten Taktzeit innerhalb eines Taktes galt als Rückgang zur Gültigkeit der festen Vorzeichnung. (3) Ein Akzident galt bei direkter Tonwiederholung auch über den Taktstrich hinweg im folgenden Takt. Indessen war die Anwendung fester und vorübergehender Vorzeichen mitunter unklar und inkonsequent; der Schreiber rechnete oft mit der musikalischen Einsicht des Ausführenden, besonders seinem Verständnis für harmonische Zusammenhänge. Wo in der Ausgabe in den Fällen (2) und (3) in Anpassung an heutigen Gebrauch oder aus anderem Anlass Akzidentien hinzugefügt sind, haben diese kleineren Schriftgrad.

Ornamente und Bögen, die nur in Quelle B 1 (der von Zellbell geschriebenen Flötenstimme) vorkommen, sind in sowohl Partitur wie Flötenstimme in kleinerer Schrift oberhalb der Solostimme wiedergegeben. Einzelne vom Herausgeber vorgeschlagene Triller stehen in Klammern. Vorschläge werden immer als Achtelnoten wiedergegeben

und wie in den Quellen ohne Bögen zur folgenden Note notiert.

Hinsichtlich der Ripienverstärkung folgt die Ausgabe der aus den erhaltenen Stimmen hervorgehenden Einteilung (siehe weiter Critical Commentary); separate Ripienstimmen wurden nicht hergestellt. Die Mitwirkung der Ripienisten wird durch *con rip.* bzw. *senza rip.* angegeben. In der Violastimme der Quellen ist keine Ripienverstärkung angegeben, jedoch wurde in der Ausgabe auch diese Stimme entsprechend bezeichnet, um auch für die Viola eine Aufteilung zu ermöglichen.

Hinzugefügte Bögen sind gestrichelt, ebensolche Staccatopunkte und Akzidentien in kleinerem Schriftgrad ausgeführt. Alle übrigen Zusätze stehen in Klammern [].

Stockholm 1988

Ingmar Bengtsson

(Übersetzung: Hans Eppstein)

Professor Ingmar Bengtsson, der hervorragendste schwedische Kenner von J.H. Romans Leben und Werk, verstarb im Dezember 1989. Die vorliegende Ausgabe war zu diesem Zeitpunkt im wesentlichen fertiggestellt, sodaß nur gewisse Einzelheiten der Entscheidung des MMS-Komitees überlassen werden mußten.

N. 1. *Concerto per il Flauto Solo in G. M. a 5 Parte.* *1*
Part: I.

Violino 1^{mo}
Violino 2^{do}
Alto Viola
Basso

Allegro

Violino 1^{mo}
Violino 2^{do}
Alto Viola
Basso

Concerto. Flauto Traverso.

The image shows a page of handwritten musical notation for a flute part. The title at the top is "Concerto. Flauto Traverso." in a cursive hand. The music is written on ten staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo marking "Allegro" is written in the first staff. The notation is dense and includes various rhythmic values, slurs, and trills. The handwriting is in black ink on aged paper.

Facs. 2: Första sidan av flöjtstämman i utskrift av Ferdinand Zellbell d.y. / First page of the flute part, in the hand of Ferdinand Zellbell the Younger. / Erste Seite der Flötenstimme. Abschrift von Ferdinand Zellbell d.J.

Konsert för flöjt och orkester

Concerto for Flute and Orchestra

Konzert für Flöte und Orchester

Konsert för flöjt och orkester

(BeRI 54)

Non troppo Allegro

Johan Helmich Roman

Flauto traverso solo

con rip. *)

Violino I *[f]*

Violino II *[f]*

Viola *[f]*

Basso *[f]*

4

7

*) Se Inledning s. viii f. / See Introduction p. xii f. / Siehe Einleitung S. xvi f.

10

tr *)

senza rip.

pp

pp

pp

pp

14

tr *)

17

tr *)

con rip.

f

f

f

*) Ornament enligt källa B1 (Zellbell d.y.); se vidare Inledningen s. viii. / Ornaments according to source B1 (Zellbell the Younger); see further Introduction p. xi. / Ornamente nach Quelle B1 (Zellbell d.J.); s. weiter Einleitung S. xv.

20

senza rip.
pp
pp
con rip.
[*pp*]
[*f*]

This system contains measures 20, 21, and 22. It features five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff. The music is in G major and 4/4 time. Measure 20 has a rest in the first staff. Measures 21 and 22 contain complex rhythmic patterns with slurs and trills. Dynamic markings include *pp* and [*pp*] for the upper parts, and *f* for the lower parts. Performance instructions include 'senza rip.' and 'con rip.'

23

tr *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

This system contains measures 23, 24, and 25. It features five staves. Measure 23 has a rest in the first staff. Measures 24 and 25 contain complex rhythmic patterns with slurs and trills. The first staff has trill markings (*tr*) above several notes. The music is in G major and 4/4 time.

26

tr
senza rip.
p

This system contains measures 26, 27, and 28. It features five staves. Measure 26 has a rest in the first staff. Measures 27 and 28 contain complex rhythmic patterns with slurs and trills. The first staff has a trill marking (*tr*) above a note in measure 27. The music is in G major and 4/4 time. Dynamic markings include *p* and 'senza rip.'

29

con rip.

f

f

f

f

33

p

p

p

p

37

senza rip.

40

Musical score for measures 40-42. The score is written for five staves: two treble clefs, one alto clef, and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). Measure 40 features a complex melodic line in the top treble staff with many sixteenth notes and a fermata. The other staves provide harmonic support with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

43

Musical score for measures 43-45. The score continues with five staves. Measure 43 has a very active top treble staff with a continuous stream of sixteenth notes. The other staves maintain a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

46

Musical score for measures 46-48. The score continues with five staves. Measure 46 features trills (tr) in the top treble and middle treble staves. Measure 48 includes a trill in the top treble staff and a trill in the alto staff. The bass staves provide a steady accompaniment.

49

Musical score for measures 49-51. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of five staves: two treble clefs, one bass clef, and two more treble clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The first staff has a melodic line with many accidentals. The second and third staves have a similar melodic line. The fourth staff has a bass line with many sixteenth notes. The fifth staff has a bass line with many sixteenth notes.

52

Musical score for measures 52-54. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of five staves: two treble clefs, one bass clef, and two more treble clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The first staff has a melodic line with many accidentals. The second and third staves have a similar melodic line. The fourth staff has a bass line with many sixteenth notes. The fifth staff has a bass line with many sixteenth notes.

55



Musical score for measures 55-58. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of five staves: two treble clefs, one bass clef, and two more treble clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The first staff has a melodic line with many accidentals. The second and third staves have a similar melodic line. The fourth staff has a bass line with many sixteenth notes. The fifth staff has a bass line with many sixteenth notes. The word "con rip." is written above the second staff in measure 56. The dynamic marking "f" is written below the first staff in measure 56. The dynamic marking "[f]" is written below the second staff in measure 56. The dynamic marking "f" is written below the fourth staff in measure 56. The asterisk "*" is written above the second staff in measure 58.

*) Cf. Crit. Commentary. *f*

59

59 *tr*
senza rip.
p

Musical score for measures 59-61. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple staves. Measure 59 includes a trill in the upper right. Measure 60 has a *senza rip.* instruction and a *p* dynamic marking. Measure 61 continues the texture with a *p* dynamic marking.

62

62 *tr*

Musical score for measures 62-65. The score continues with a trill in measure 62. The texture remains complex with multiple staves. Measure 65 includes a *tr* marking.

66

66 *tr* *tr* *tr* *)

Musical score for measures 66-70. Measure 66 features three trills. Measures 67-70 include a **)* marking and complex rhythmic patterns in the upper staves.

*) Se Inledning s. ix. / See Introduction p. xii. / Siehe Einleitung S. xvi.

70

Musical score for measures 70-72. The score is written for five staves: Treble clef (top), Treble clef, Treble clef, Bass clef, and Bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A dashed line above a note in the second staff indicates a breath mark.

73

Musical score for measures 73-75. The score is written for five staves: Treble clef (top), Treble clef, Treble clef, Bass clef, and Bass clef. The key signature is one sharp (F#). Measure 73 starts with a melodic fragment in the top staff. The score is divided into two sections: "con rip." (measures 73-74) and "senza rip." (measures 74-75). Dynamics include *f* and *[f]* in the first section, and *[p]* in the second section. A fermata is present over a note in the top staff at the end of measure 74.

76

Musical score for measures 76-78. The score is written for five staves: Treble clef (top), Treble clef, Treble clef, Bass clef, and Bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A fermata is present over a note in the top staff at the end of measure 76.

79

*)

p

83

adagio

adagio

6

tr

a tempo
con rip.

[f]

[f]

[f]

[f]

87

*) Här har tonsättaren troligen avsett en kadens; förslag, utarbetat av Jaap Schröder, återfinns i solostämman.

Here Roman probably intended a cadenza. A realization by Jaap Schröder is included in the flute part.

An dieser Stelle hat Roman wahrscheinlich eine Solokadenz vorgesehen. Ein Vorschlag von Jaap Schröder findet sich in der Flötenstimme.

Larghetto

Flauto
traverso
solo

senza rip.

tr

5

tr

**)*

*) Cf. Crit. Commentary.

9

Musical score for measures 9-12. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). Measure 9 features a trill (tr) on the first staff. Measures 10 and 11 show complex rhythmic patterns with slurs and ties. Measure 12 concludes with a sharp sign (#) on the first staff.

13

Musical score for measures 13-16. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). Measure 13 features a trill (tr) on the first staff. Measure 14 features a trill (tr) on the first staff. Measure 15 features a trill (tr) on the first staff. Measure 16 concludes with a sharp sign (#) on the first staff.

*) Cf. Crit. Commentary.

Allegro

Flauto
traverso
solo

Violino I
con rip.
[f]

Violino II
[f]

Viola
[f]

Basso
[f]

9

17

*) Cf. Crit. Commentary.

23

tr.

[tr]

senza rip.

pp

pp

pp

31

37

44

Musical score for measures 44-50. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature is one sharp (F#). Measure 44 features a complex melodic line in the first staff with many sixteenth notes. The second and third staves have simpler melodic lines, and the fourth staff has a bass line with some rests.

51

Musical score for measures 51-58. The score is written for four staves. Measure 51 has a trill (tr) in the first staff. The second and third staves have melodic lines with some rests. The fourth staff has a bass line. The instruction "senza rip." is written above the fourth staff in measure 55, and "[pp]" is written below it in measure 56.

59

Musical score for measures 59-66. The score is written for four staves. Measure 59 has a trill (tr) in the first staff. The second and third staves have melodic lines with some rests. The fourth staff has a bass line. The instruction "con rip." is written above the second staff in measure 60, and "f" is written below it. The instruction "[f]" is written below the second staff in measure 61, and "f" is written below the third staff in measure 62. The instruction "[f]" is written below the fourth staff in measure 63.



67

[pp]



75

82

senza rip.

89

Musical score for measures 89-95. The score is written for five staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is one sharp (F#). Measure 89 features a complex melodic line in the top staff with many sixteenth notes. The grand staff provides a harmonic accompaniment with various rhythmic patterns, including rests and sixteenth-note runs.

96

Musical score for measures 96-103. The score is written for five staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is one sharp (F#). Measure 96 features a complex melodic line in the top staff with many sixteenth notes and a trill marked [tr]. The grand staff provides a harmonic accompaniment with various rhythmic patterns, including rests and sixteenth-note runs.

104

Musical score for measures 104-109. The score is written for five staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is one sharp (F#). Measure 104 features a complex melodic line in the top staff with many sixteenth notes. The grand staff provides a harmonic accompaniment with various rhythmic patterns, including rests and sixteenth-note runs.

110

110

con rip.
*)

116

116

senza rip.
*)

122

122

tr
*)

*) Rip. VI. I-II, som här återinträder, har beteckningen *pp.* / Rip. VI. I-II, which reenter here, are marked *pp.* / Rip. VI. I-II, die hier wieder einsetzen, sind *pp.* bezeichnet.

130

136

145

*) A och B2 a har *Tutti*; se vidare Crit. Commentary. / In A and B2 a: *Tutti*; cf. Crit. Commentary. /
In A und B2 a steht hier *Tutti*; s. weiter Crit. Commentary.

154

163

171

*) Cf. Crit. Commentary.



178

186

193

Critical Commentary

Abbreviations

B.	Basso
BeRI	Ingmar Bengtsson, <i>J. H. Roman och hans instrumentalmusik. Käll- och stilkritiska studier</i> . Uppsala 1955. (Studia musicologica Upsaliensia; 4)
Fl.	Flauto
m., mm.	measure, measures
Ro	Romansamlingen (Roman Collection), in Skma
Skma	Musikaliska akademiens bibliotek (Library of the Swedish Academy of Music), Stockholm
STM	<i>Svensk tidskrift för musikforskning</i>
VI.	Violino
Vla.	Viola

SOURCES

A Skma. Score, 27.2 x 33.5 cm, consisting of 14 sheets with two systems of each 5 staves per page. Stitched and paginated 1–26.

Music and inscriptions in ink, by hand H/N 166.¹ In the top right-hand corner the name *Zellbell* has been written by a different hand (possibly Pehr Frigel's; see further below). In the top left-hand corner the designation *No 1.*, the meaning of which is not known; maybe the concert was played as the first number at the memorial concert in 1767, or it has been added for library purposes. (See Facs. 1, p. xviii.)

B Skma. 16 parts, average format approx. 32.3 x 20.6 cm. All parts without name of composer.

Music and inscriptions in ink, by three different hands:

B1, the flute part, in the handwriting of Ferdinand Zellbell the Younger, with title *Concerto. Flauto Traverso*. (See Facs. 2, p. xix.)

B2 a–g, in hand H/N 62; 13 parts, as follows:

<i>Violino Primo</i> (2 copies)	B2a 1–2
<i>Violino Primo Ripieno</i> (2 copies)	B2b 1–2
<i>Violino Secondo</i> (2 copies)	B2c 1–2
<i>Violino Secondo Ripieno</i> (2 copies)	B2d 1–2
<i>Viola</i> (1 copy)	B2e
<i>Basso</i> (2 copies)	B2f 1–2
<i>Basso Ripieno</i> (2 copies)	B2g 1–2

B3 a–b, in hand H/N 35; 2 parts, as follows:

<i>Violino Primo Ripino</i> [sic] (1 copy)	B3a
<i>Basso Ripieno</i> (1 copy)	B3b

All Basso parts without thoroughbass figures.

Sources A and B have been preserved in a loose cover of upright format, in coarse, grey paper. The front page has inscription, in ink, made around 1800(?) by Pehr Frigel (1750–1842), secretary and librarian of the Royal Swedish Academy of Music: *Concerto per il Flauto Solo / in G. ♯ / a 5. Parte.* and, beneath a specification of the contents, *da Ferd. Zellbell, / d.y./*. The cover specifies the material of A and B as follows:

<i>Partitur</i> _____	1.
<i>Flauto Trav. Concert.</i> _____	1.
<i>Violino 1o</i> _____	11111.
<i>Violino 2do</i> _____	1111.
<i>Viola</i> _____	1.
<i>Basso</i> _____	11111.

1. On the numbering of the hands in the flute concerto, cf. Ingmar Bengtsson and Ruben Danielson, *Handstilar och notpikturer i K. Musikaliska akademiens Roman-samling*. Uppsala 1955 (Studia musicologica Upsaliensia; 3). With regard to the manuscript sources for the concerto, the only hand that has been identified with a particular person is that of Zellbell. — The MMS Committee is indebted to Ms. Anna Lena Holm, librarian at MAB, for the information about H/N 166 in the score. The hand was not identified at the time of the Bengtsson-Danielson study.

NOTES ON THE SOURCES

<i>Measure</i>	<i>Part</i>	<i>Note</i>
<i>Non troppo allegro</i>		
10	VI. II Vla. B.	A has <i>p.</i> ; B2c 1–2 both have <i>pianis</i> no dynamic mark in B2e, <i>pianissimo</i> in A no dynamic mark in A; <i>pia</i> in B2f 1–2
14	Vla.	third eighth <i>f</i> sharp in B2e
19	Vla.	no dynamic mark in B2e
20	VI. II	A has <i>p.</i> ; B2c 2 <i>pianis</i> (B2c 1 without any designation)
21–24	Fl.	in B1 slurs only contain first three notes, but A shows the given slurs in most cases
28	B.	no dynamic mark in A; B2f 1–2 both have <i>pia</i>
28–29	Fl.	divergent writing in A: appoggiaturas notated as quarters and first slur of fourth beat m. 28 including dotted <i>d</i> ". Furthermore, last two notes of each m. are thirty-seconds.
32, 34	Vla.	no dynamics in A
36	VI. I	no trill in B2b 1–2 and B3a
46	VI. I	trill on first quarter in all sources; moved to correspond with Fl. and following trills
51–54, 69–70	Vla., B.	All sources have half notes instead of repeated notes (first half of m. 69, Vla., written out, however). In all probability, the copyist has forgotten the abbreviation lines across the stems.
57	VI. I	all sources have sharp sign on second <i>c</i> " only
58	VI. II	first note <i>f</i> " sharp in all sources, which may be a misreading for <i>g</i> "
60	Vla.	no dynamic mark in A
68	B.	<i>pia</i> in B2f 1–2
70	VI. II	divergent writing in B2c: copy 1 without first two slurs and last four dots and copy 2 without first four dots but with one slur instead of two
71	VI. II	sources B2c 1–2 without dots
73	VI. I	<i>f</i> starting from beginning of measure in all sources; moved to correspond with the entrance of the ripieni players on second sixteenth
74	B.	no dynamic mark in A
78–79	Fl.	appoggiaturas notated as quarters in A
80	B.	no dynamic mark in A
<i>Larghetto</i>		
7	VI. I	last note <i>d</i> " in all sources; Roman may have wanted <i>e</i> " flat
9	Fl.	first slur <i>f</i> "– <i>d</i> " in A; adjusted to m. 10 as well as B1
10	Fl. Vla.	second slur including <i>d</i> " in A (also the case in B1 m. 9–10); adjusted to m. 9 slur containing three notes in A and B2e; adjusted to Fl. and VI. I as well as m. 9
16	VI. II	last note <i>d</i> ' in all sources; there is a possibility that Roman wanted <i>e</i> ' flat (or even <i>e</i> ')
<i>Allegro</i>		
2	VI. I	B2b 1–2 and B3a have trill as well as appoggiatura
3	VI. II	last note <i>g</i> ' instead of <i>f</i> sharp, in B2d 1–2
5–6, 27–28, 64–65, 68–69, 151–152	VI. I–II, Fl.	articulation slurs not unambiguous; A mostly has slur for the two sixteenths only, but in B the given model prevails
5–6	VI. II	slurs only in B2d 1–2
17	VI. II	third note <i>g</i> ' instead of <i>a</i> ', in B2d 1–2
23	VI. II	A has <i>p.</i> ; B2c 1–2 both without dynamic marks

<i>Measure</i>	<i>Part</i>	<i>Note</i>
27–28	Fl., VI. I	see note above, mm. 5–6 etc.
39	Fl.	last two slurs missing in A
63	Vla.	no dynamic mark in B2e
64–65	VI. I–II	see note above, mm. 5–6 etc. (for VI. II slurs missing altogether in B2c 1–2)
68–69	Fl., VI. I	see note above, mm. 5–6 etc.
71	VI. I	trill according to all B sources
84	VI. I	A and B2a 1–2 have sixth and seventh sixteenths as f' sharp and a' respectively. B2c 1–2, however, show the given reading for VI. II (in A, VI. II has "unis." followed by repetition signs)
114	VI. I–II	sources B2b1, B3a, and B2d 1–2, i.e. the returning ripieni players, have the indication <i>pianiss.</i>
115	Fl.	all sources have b'', which could be a miswriting for g''
130	Fl.	both A and B1 have d'' for second sixteenth, but Roman may have wanted an e'', in accordance with m. 132; alternatively m. 132 could be read as m. 130, i.e. with e'' instead of f'' sharp
134	Fl.	length of slur unclear in A; here according to B1
140	VI. I	trill only in A
147		In this measure only, the designation <i>Tutti</i> occurs in A and B2a 1–2. Whether it should be understood as "con ripieni" or as a forte indication cannot be decided with certainty; it may simply indicate the return of the ritornello.
151–152	VI. I–II	see note above, mm. 5–6 etc. (for VI. I, no slurs at all in B2a 1–2, in A only m. 151)
152	VI. I	last note a' in all sources; altered by analogy with m. 6
168	Fl.	rhythm possibly as first half of measure
173	Fl.	B1 has sharp sign instead of natural
175–180, 187–192	VI. I	articulation according to B2, where the given slurs prevail; in A slurs only contain first two sixteenths of each rhythmic group (mm. 177–178 without slur in first and second group respectively)
192	Fl.	B1 has notes divided into two groups (change of system in middle of measure)