JOHAN HELMICH ROMAN

1694-1758

Bilägers Musiquen

The Drottningholm Music

Svit i D-dur/*Suite in D major*

Källkritisk utgåva av/Critical edition by

B Tommy Andersson

JOHAN HELMICH ROMAN – SAMLADE VERK/COMPLETE WORKS

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

Huvudredaktör/Editor-in-chief: Anders Wiklund
Notgrafisk redaktör/Score layout editor: Anders Högstedt
Textredaktör/Text editor: Erik Wallrup

Levande musikarv/Swedish Musical Heritage
Kungl. Musikaliska akademien/The Royal Swedish Academy of Music
2019
Notbild/Score: Public domain. Texter/Texts: © Levande musikarv
Bilägers Musiquen/The Drottningholm Music: Utgåva nr 2066/Edition No. 2066. ISMN 979-0-66166-608-0
Svit i D-dur/Suite in D major: Utgåva nr 2067/Edition No. 2067. ISMN 979-0-66166-609-7

Johan Helmich Roman – samlade verk finansieras med stöd av/complete works is published with financial support from Karl Otto Bonnier.
Levande musikarv finansieras med medel från/Published with financial support from Kungl. Musikaliska akademien, Kungl. Vitterhetsakademien, Marcus och Amalia Wallenbergs Stiftelse, Statens Musikverk, Riksbankens Jubileumsfond, Barbro Osher Pro Suecia Foundation, Riksantikvarieämbetet och Kulturdepartementet.
Samarbetspartners/Partners: Musik- och teaterbiblioteket, Svensk Musik och Sveriges Radio.

Bilägers Musiquen

upförd 1744 på Drottningholm af Roman

Johan Helmich Roman (1694–1758)

1

Allegro assai con spirito

Tromba I
[& Corno I]
in D
Tromba II
[& Corno II]
[Timpani]
Oboi
Violino I
Violino II
Viola
Basso
& Fagotto

Johan Helmich Roman – samlade verk/complete works
Kritisk utgåva av/Critical edition by B. Tommy Andersson
Swedish Musical Heritage, Kungl. Musikaliska akademien, Stockholm 2019. Public domain. www.levandemusikarv.se

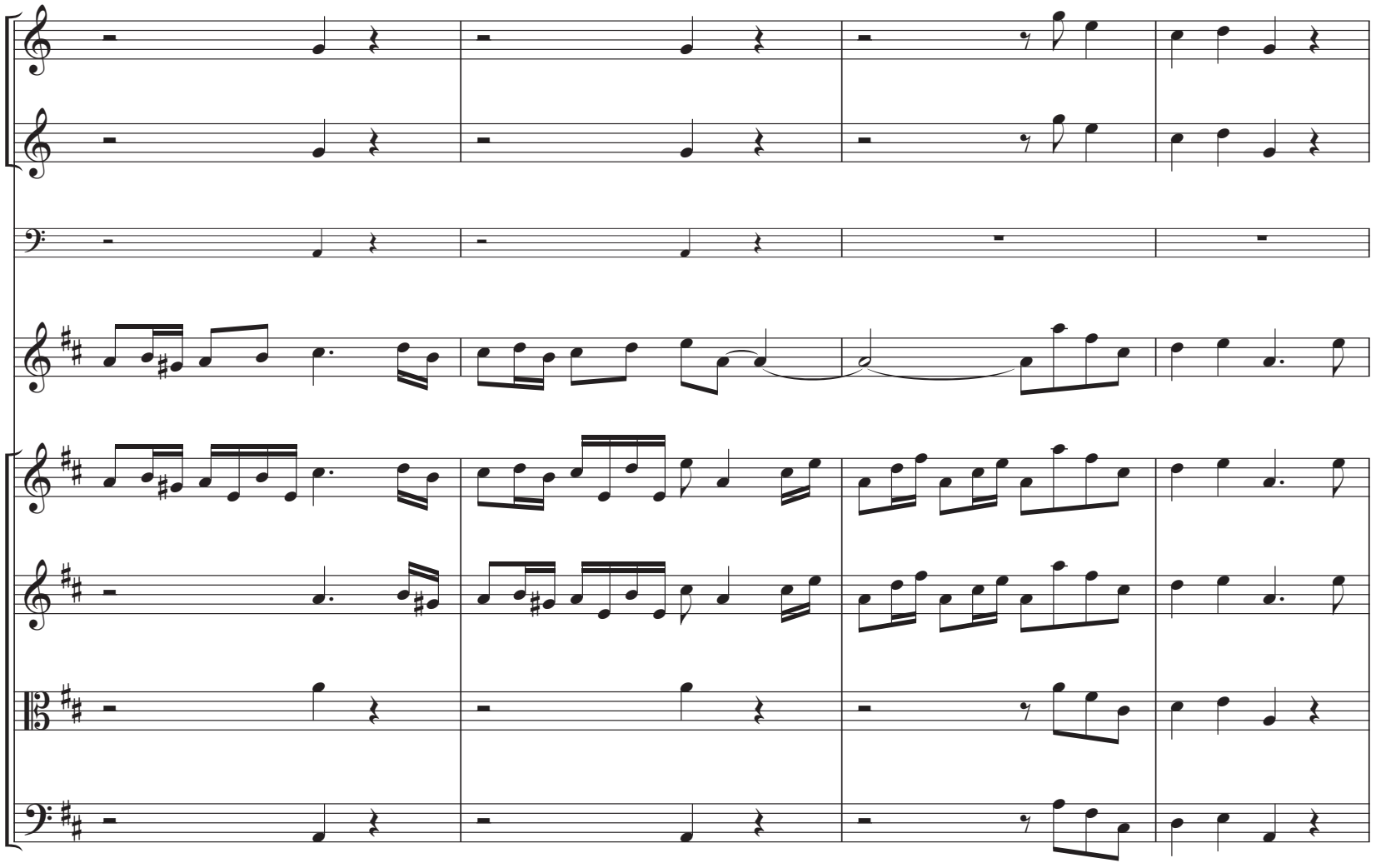
9

piano forte piano forte piano

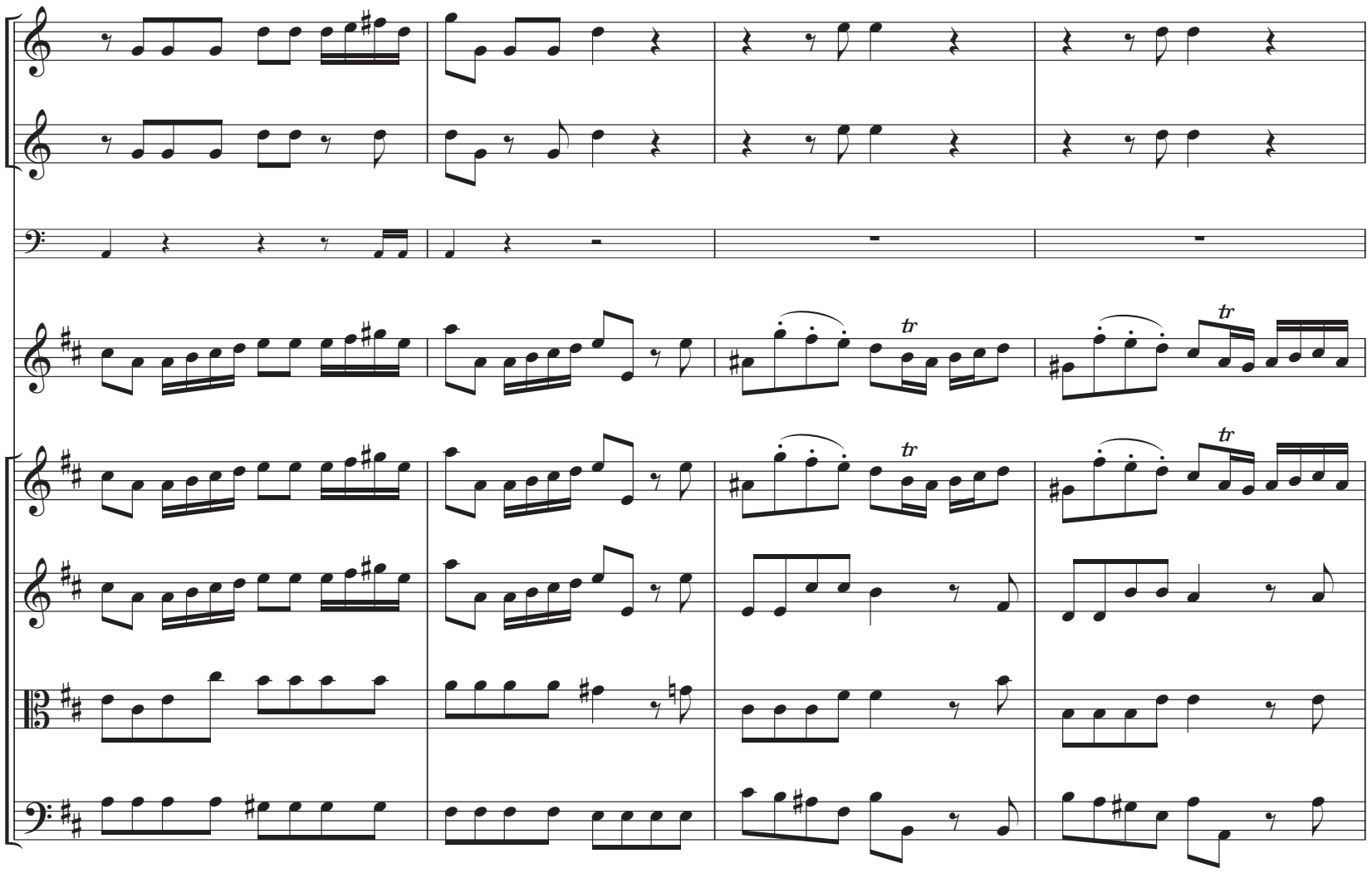
13

piano forte

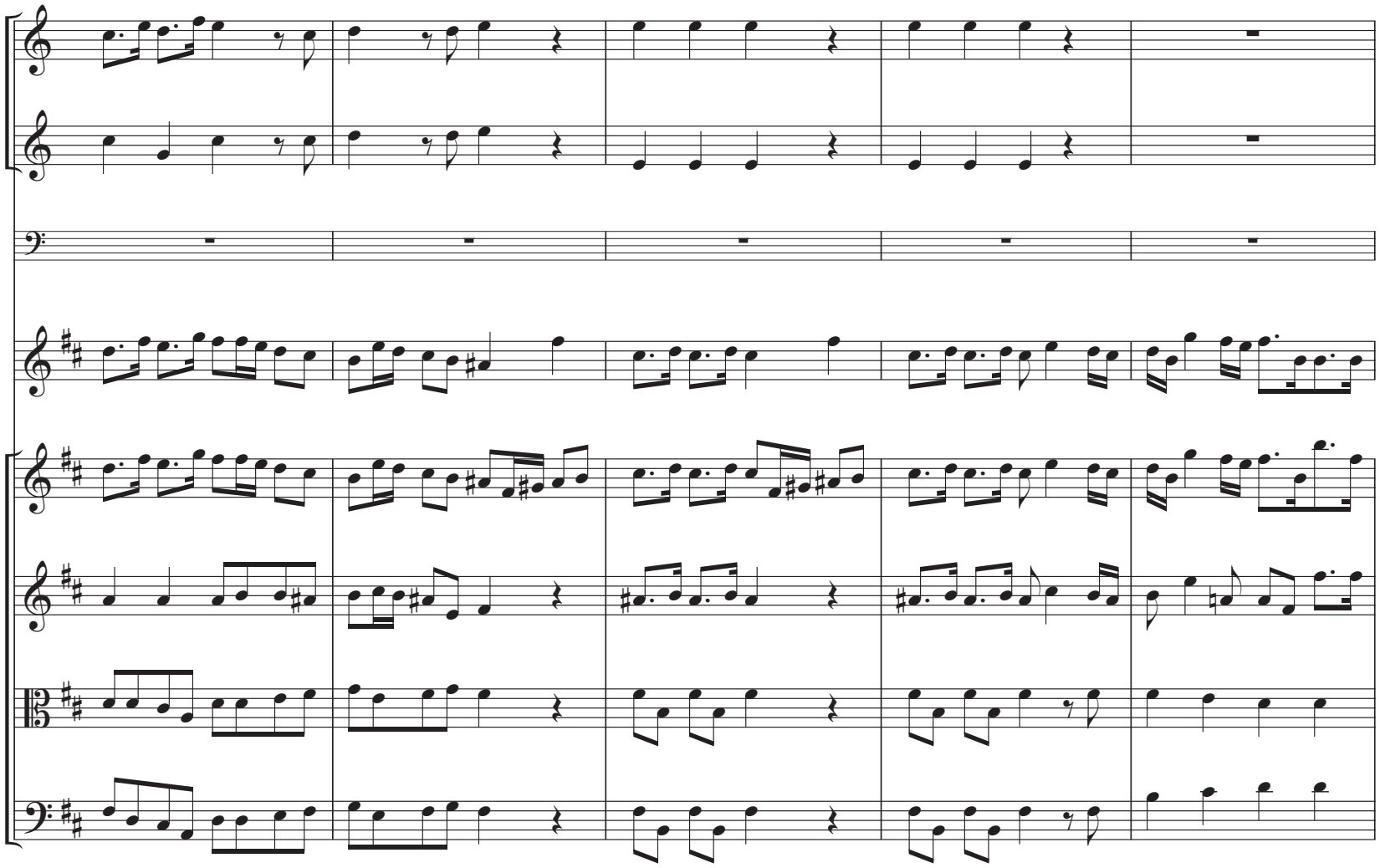
17



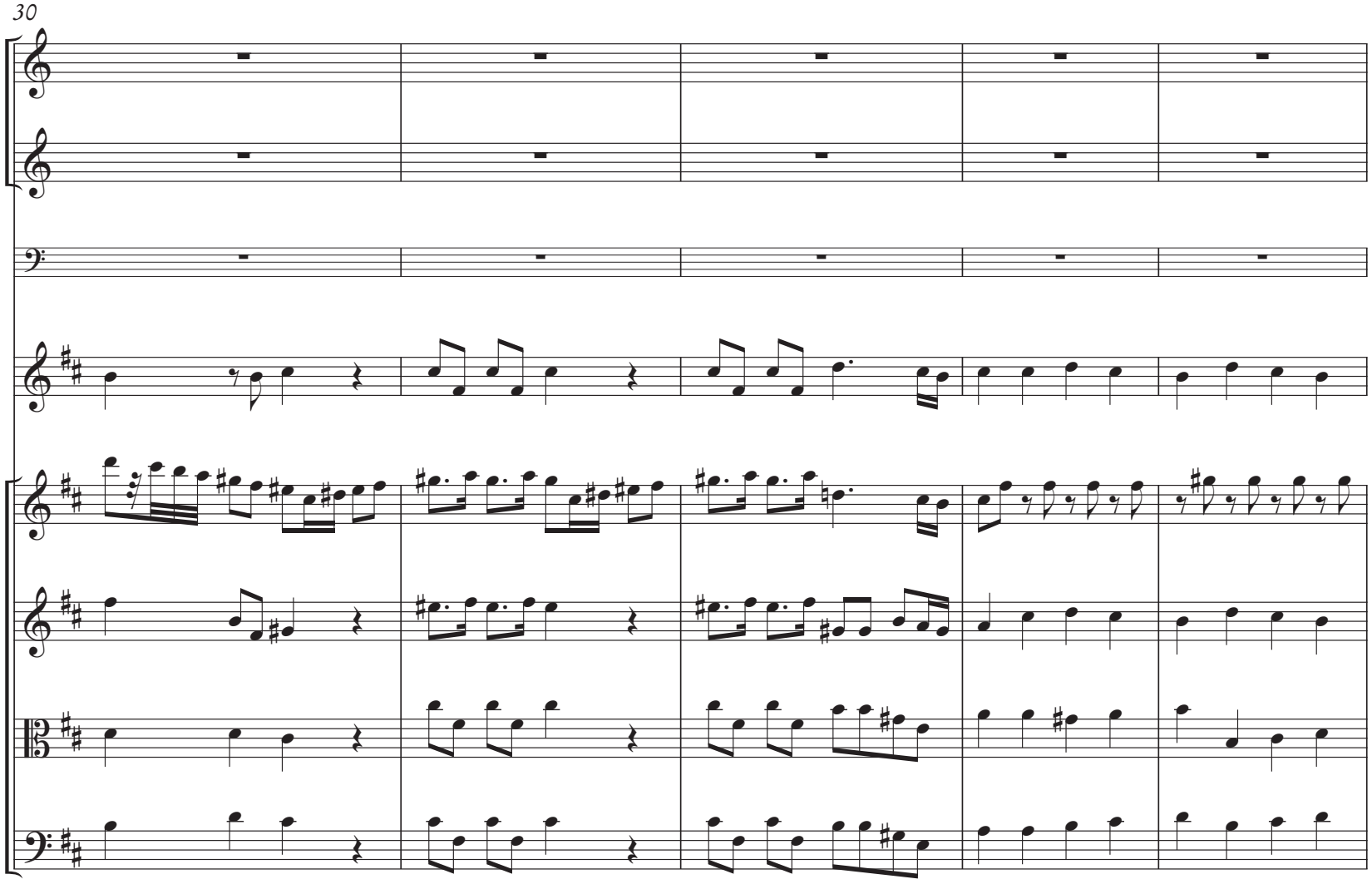
21



25



30



35

39

43

piano forte piano forte piano

piano forte piano forte piano

piano forte piano forte piano

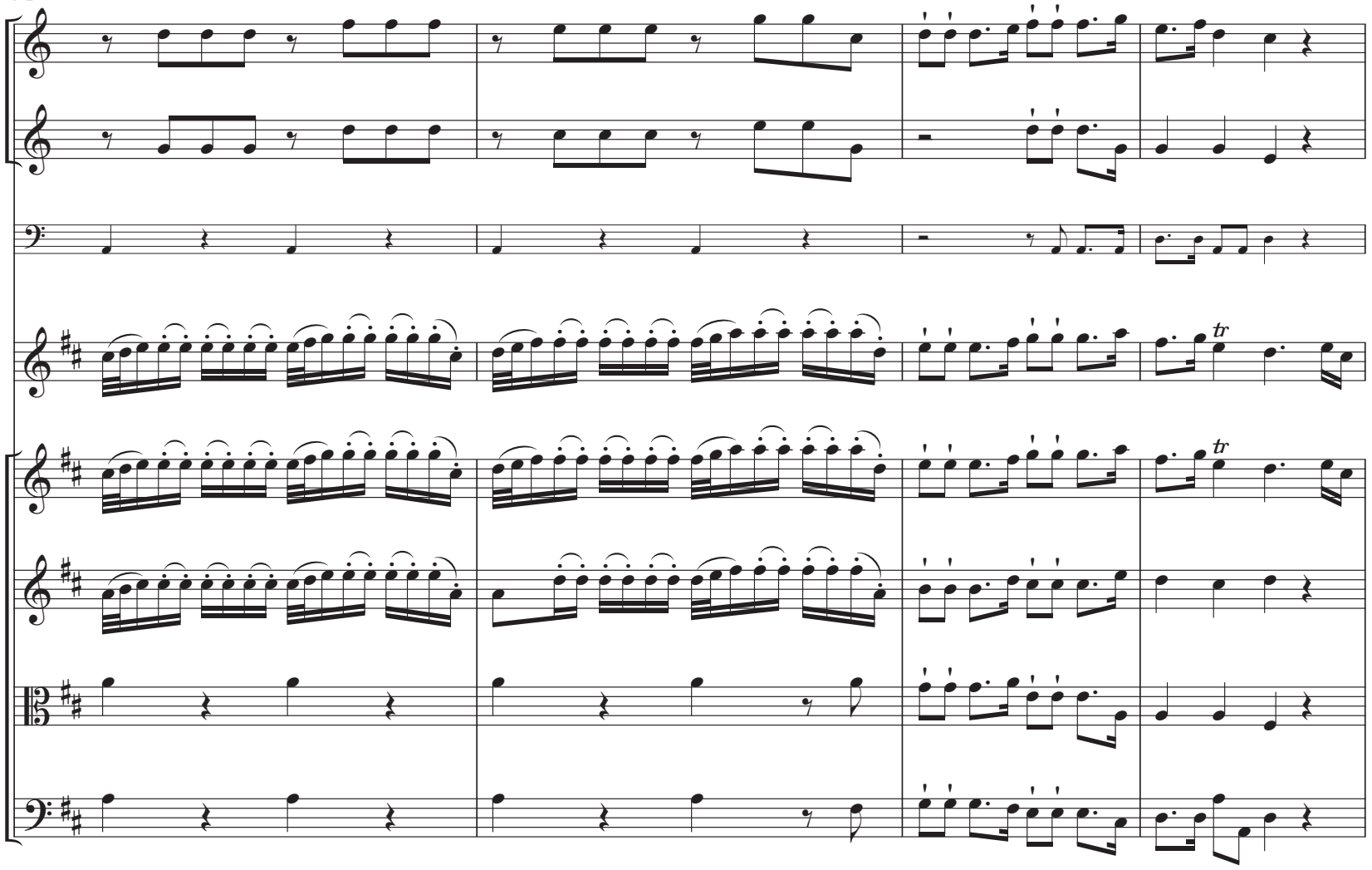
47

forte

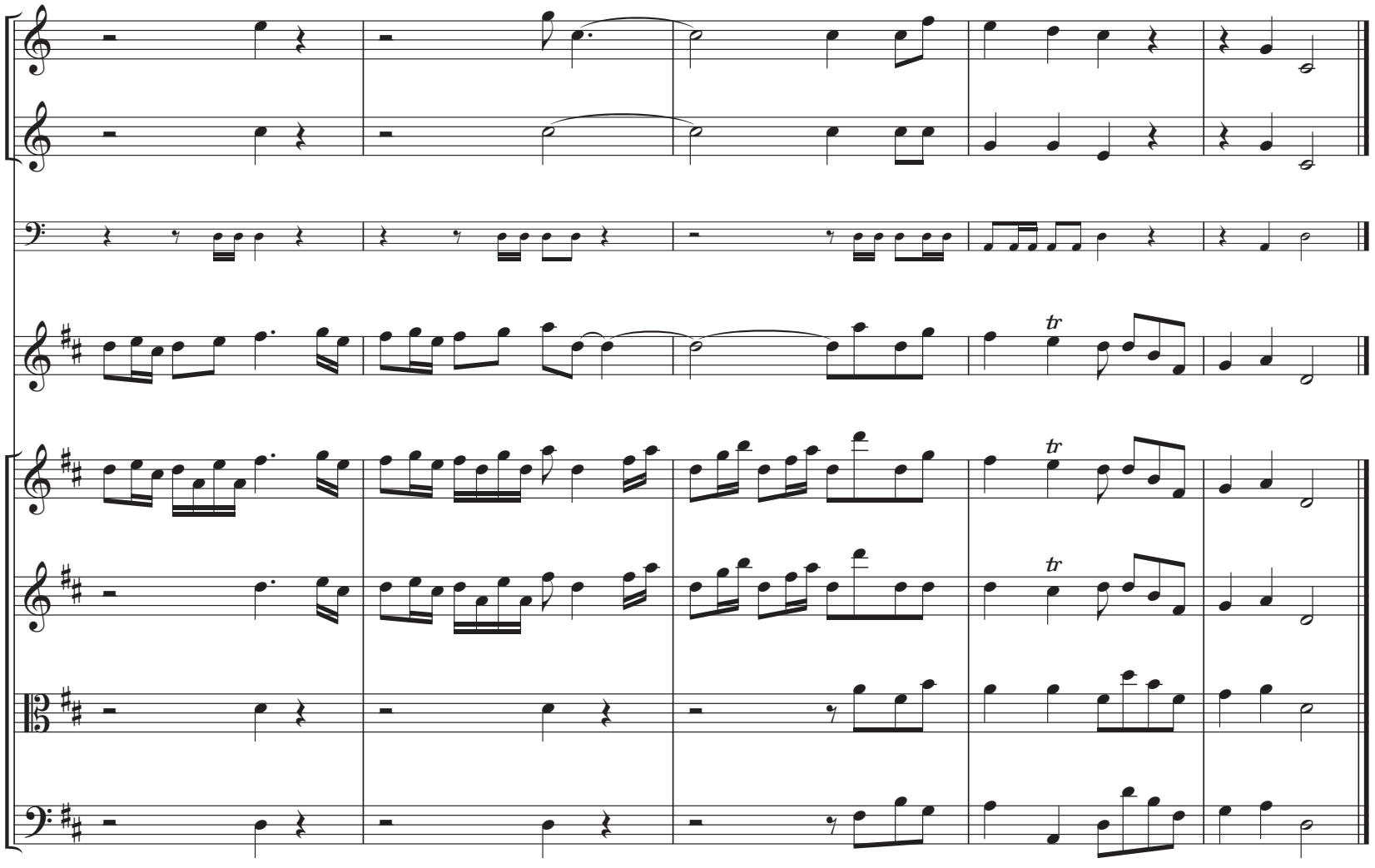
forte

forte

51



55



2

Allegretto

Oboe d'amore

Violino I

Violino II

Viola

Basso
& Fagotto

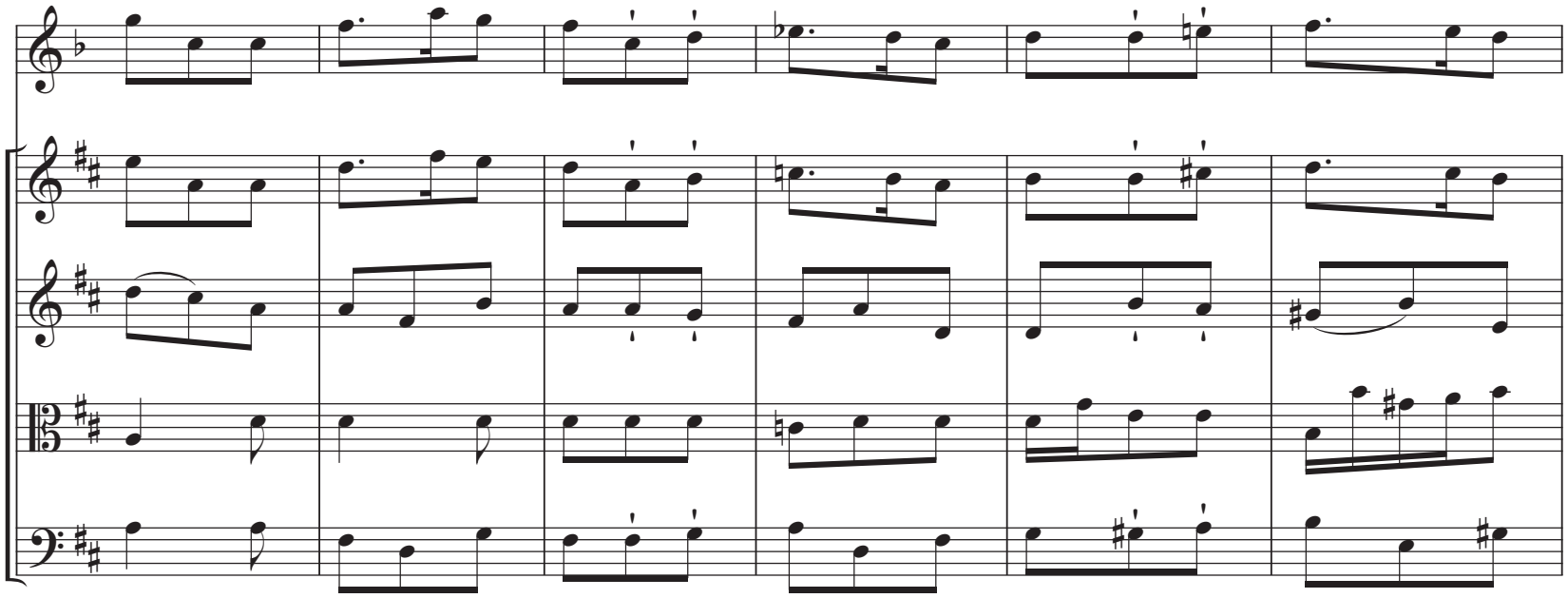
piano

tr

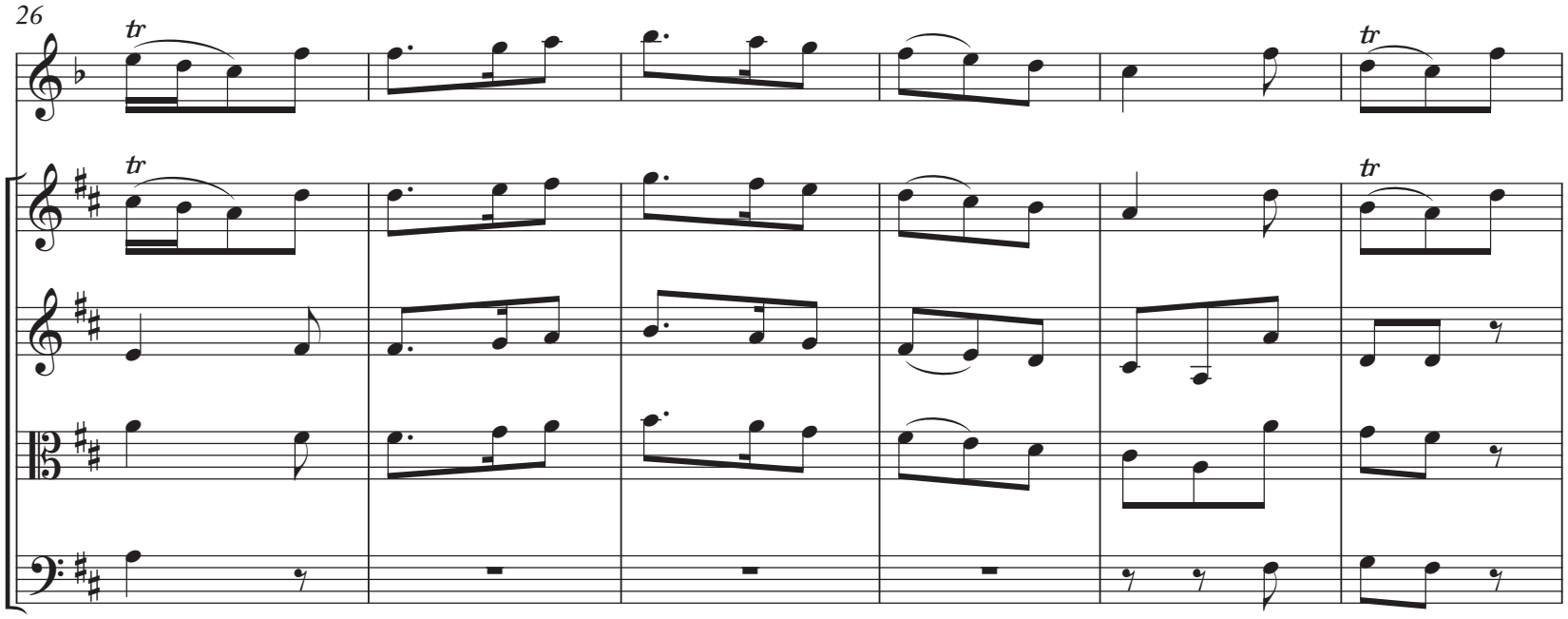
7

14

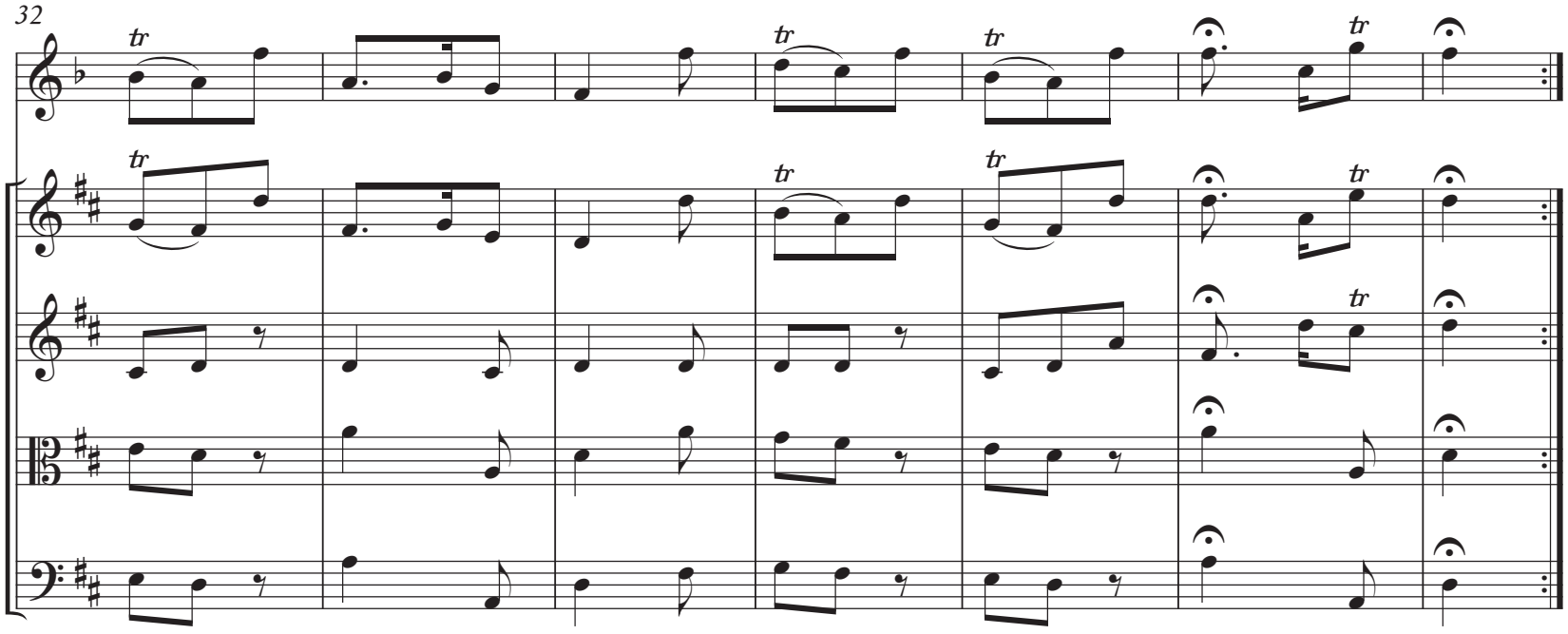
20



26



32



3

Andante

Flauto traverso & Violino I

mezzoforte

Violino II

mezzoforte

Viola

mezzoforte

[Tutti]

Basso & Fagotto

mezzoforte

6

13

tr

tr

tr

tr

19

25

32

38

44

50

tr tr

55

tr tr

60

tr

65

Fine

tr

Fagotto tacet *

72

tr

78

tr

84

Da Capo

* Fagotto, takt/bar 70: se den kritiska kommentaren / see critical report

4

Non troppo allegro

Flauto traverso & Violino I

Violino II

Viola

Basso & Fagotto

5

10

15

tr

tr

19

tr

22

tr

tr

26

6

6

30

34

38

42

5

Andante

Oboi
Violino I
Violino II
Viola
Basso
& Fagotto

piano

6

forte

12

piano
forte

18

forte

25

piano *forte*

31

piano *forte*

36

41

47

6

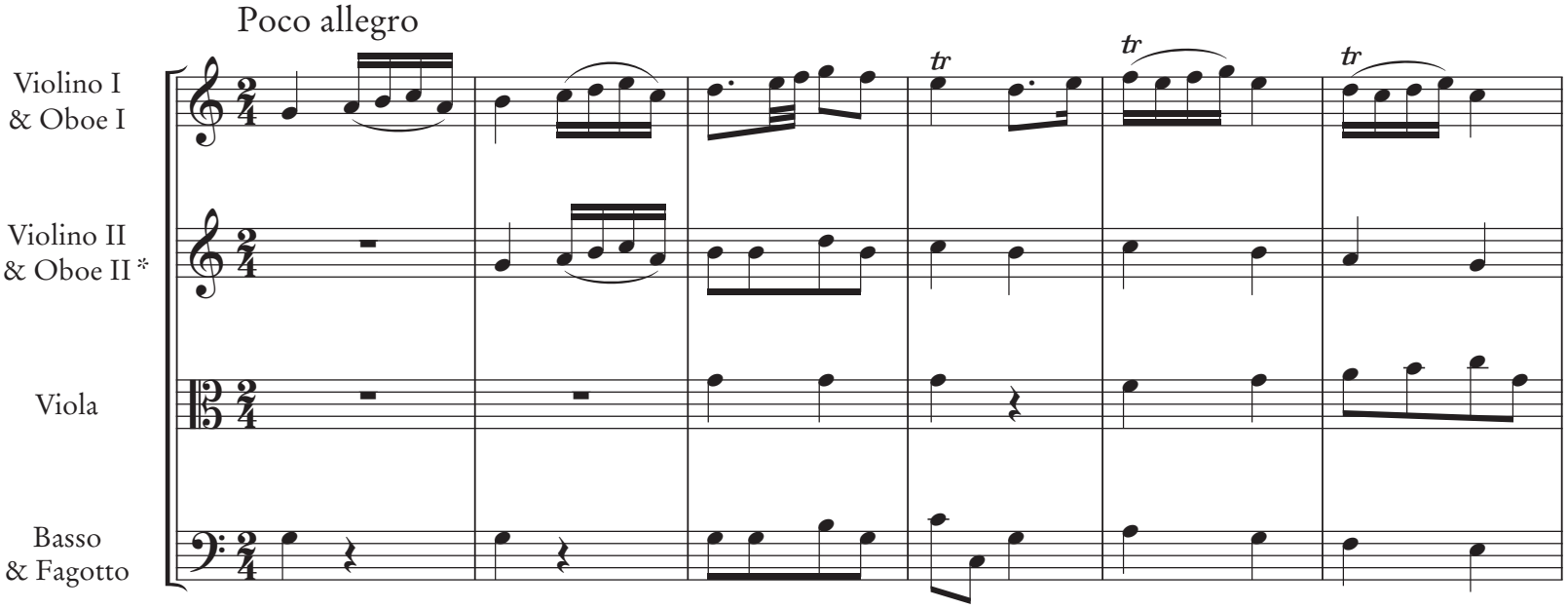
Poco allegro

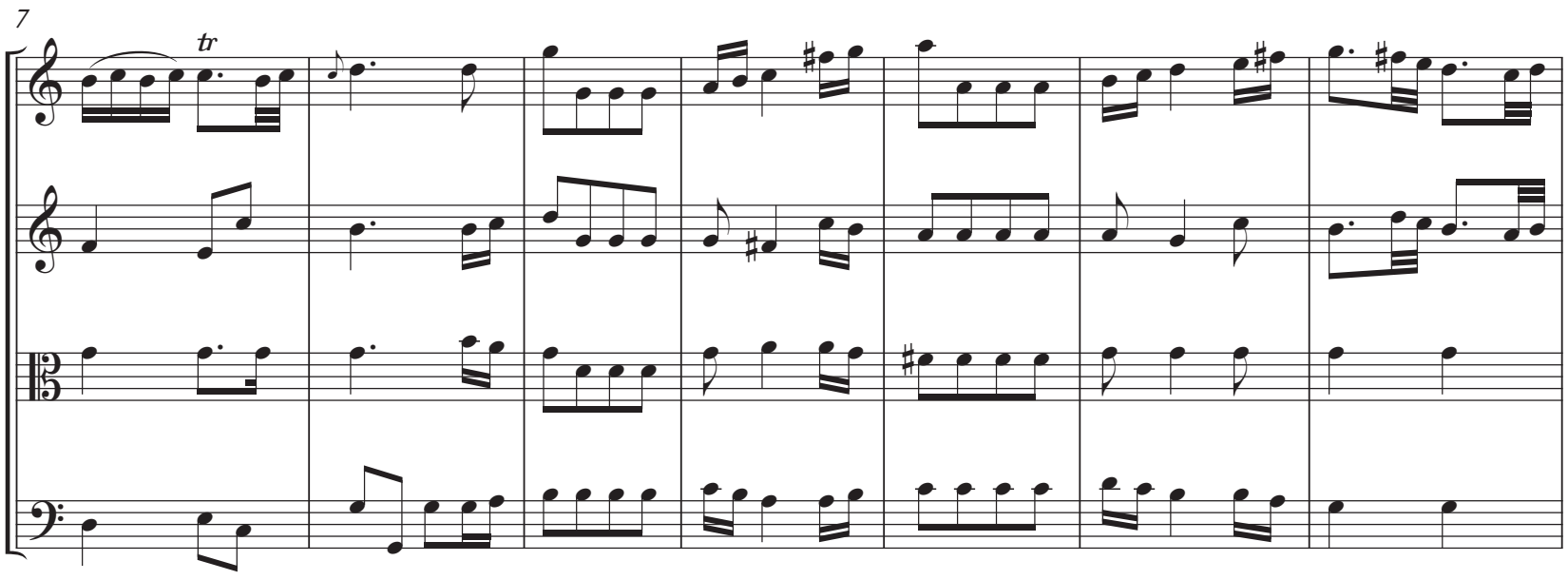
Violino I
& Oboe I

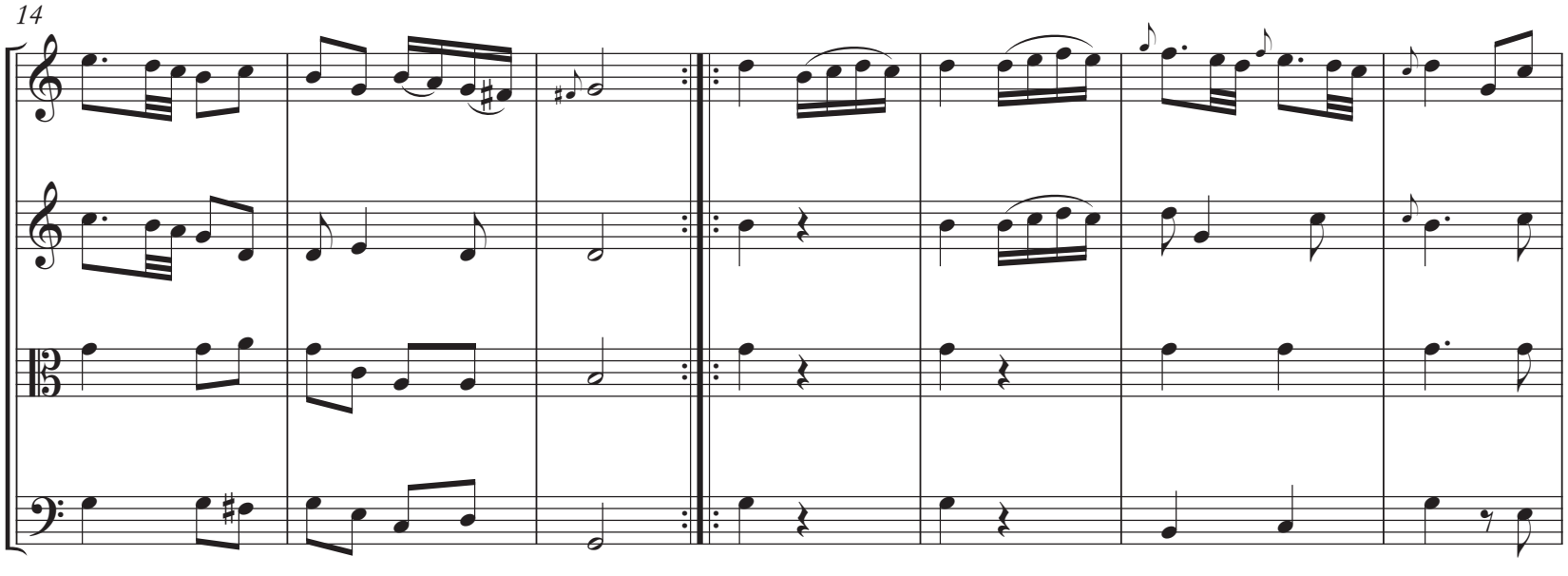
Violino II
& Oboe II *

Viola

Basso
& Fagotto

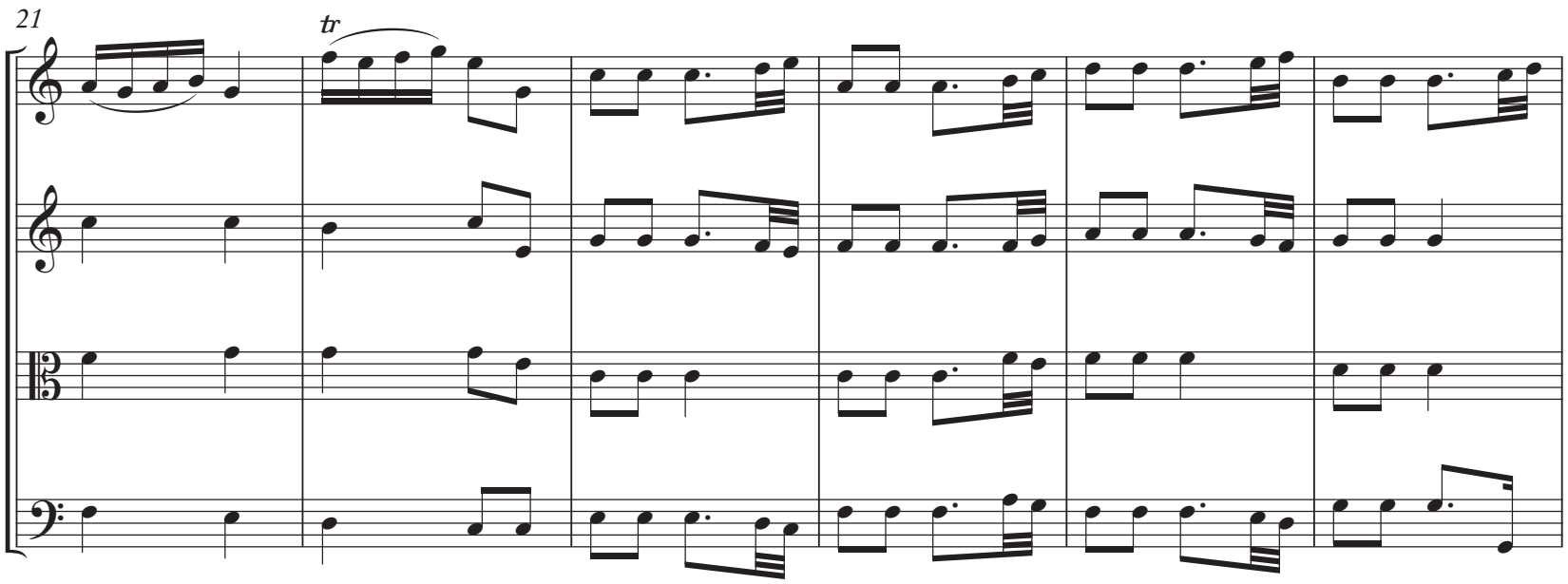




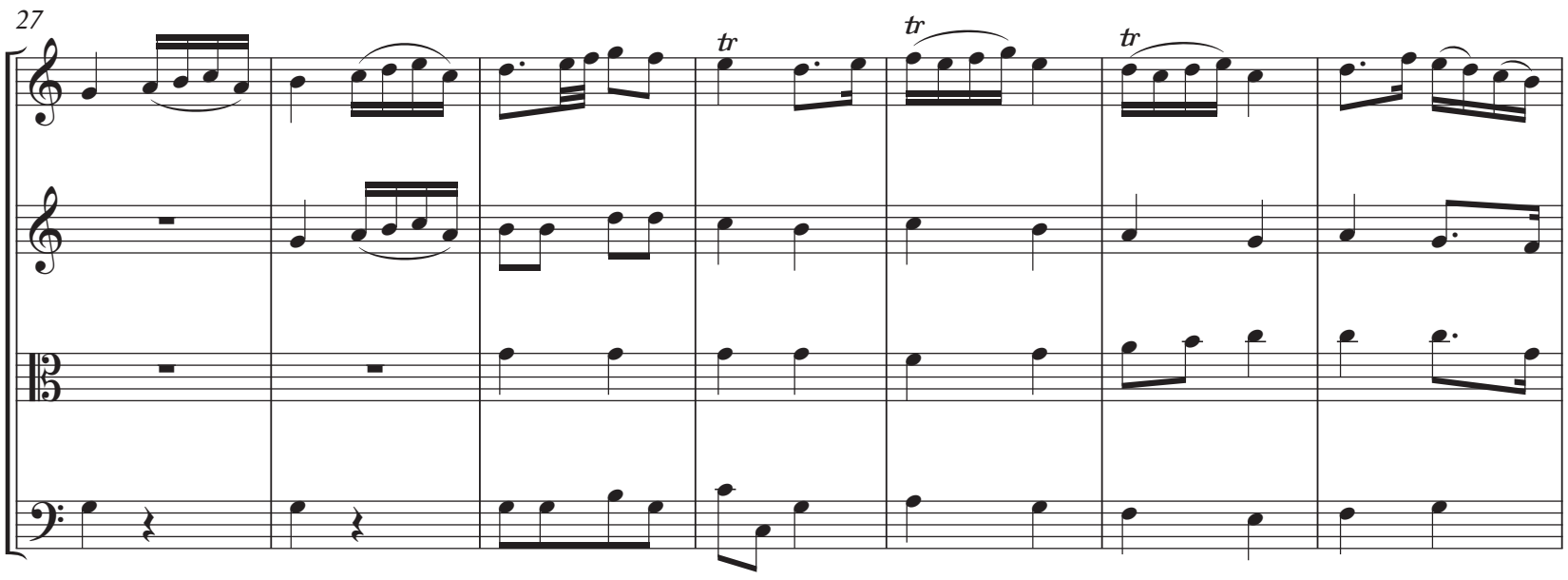


* Oboe II: se den kritiska kommentaren / see critical report

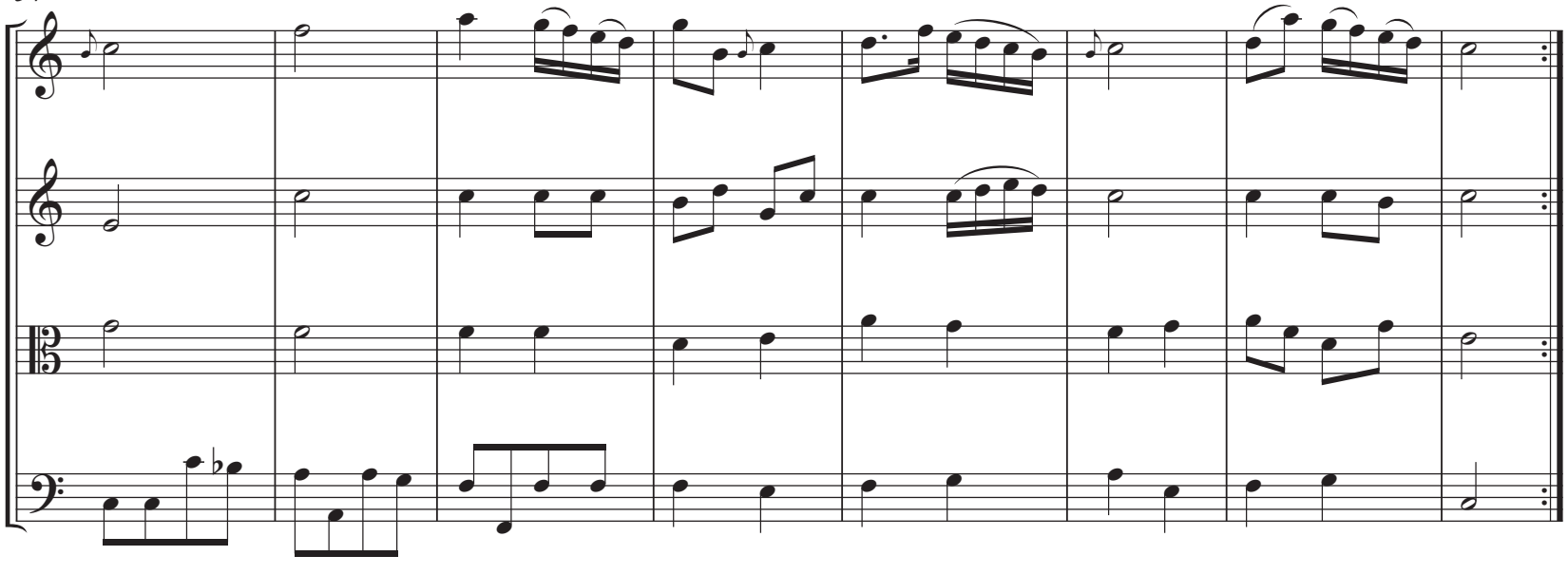
21



27



34



7

Allegro

Oboi
& Violino I

Violino II

Viola

Basso
& Fagotto

9

17

8

Lento

Violino I

Violino II

Viola

Basso

7

13

19

tr

24

tr

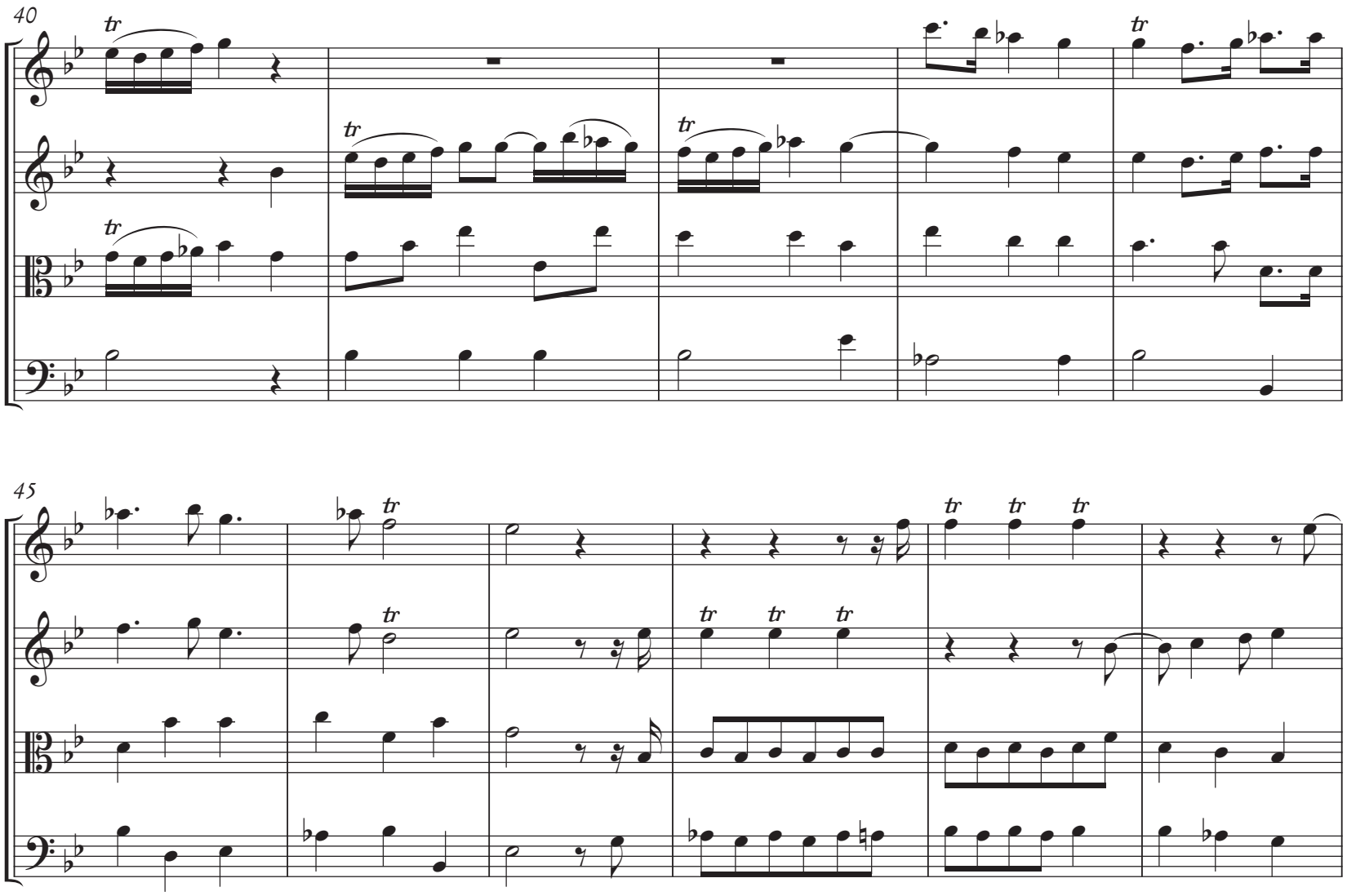
30

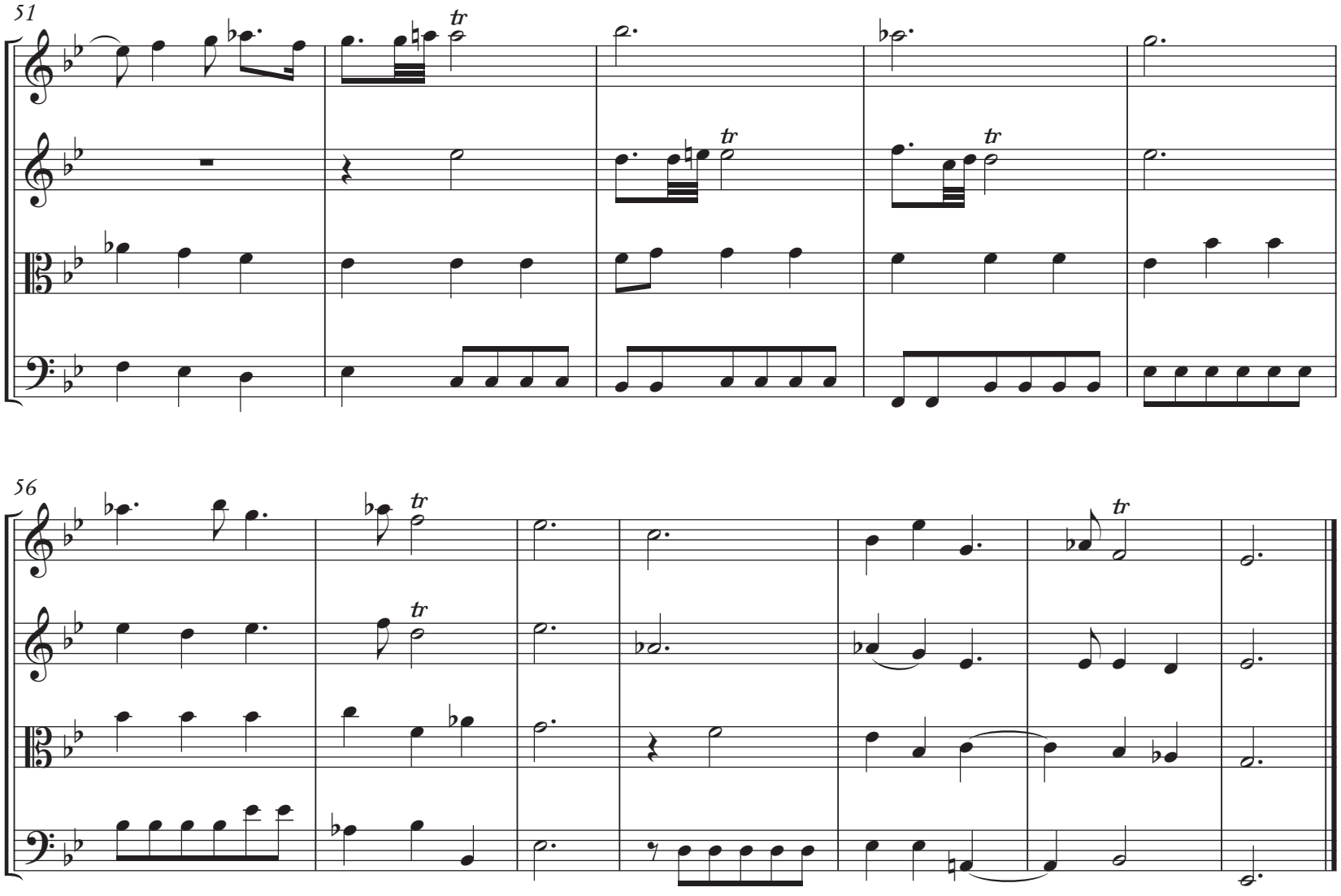
35

tr

tr

tr


40
45


51
56

9

Allegro

Oboe

Violino I

Violino II

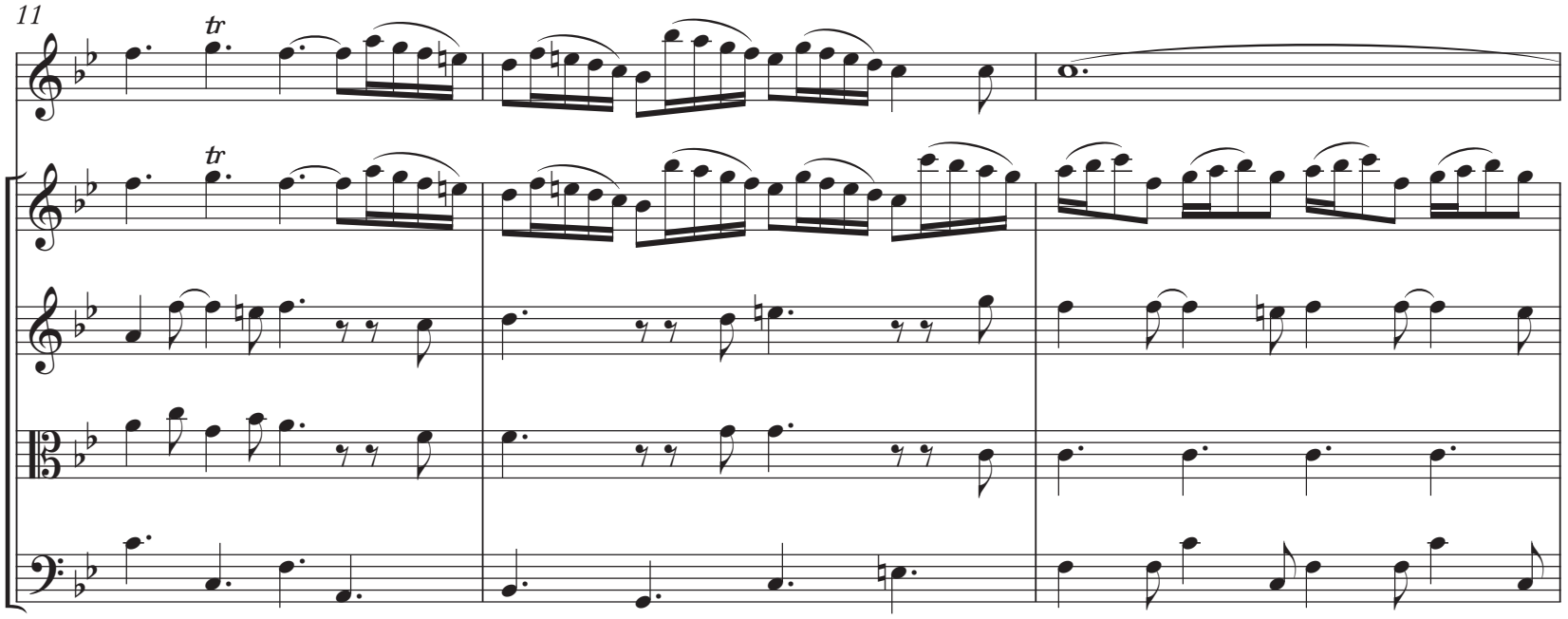
Viola

Basso
& Fagotto

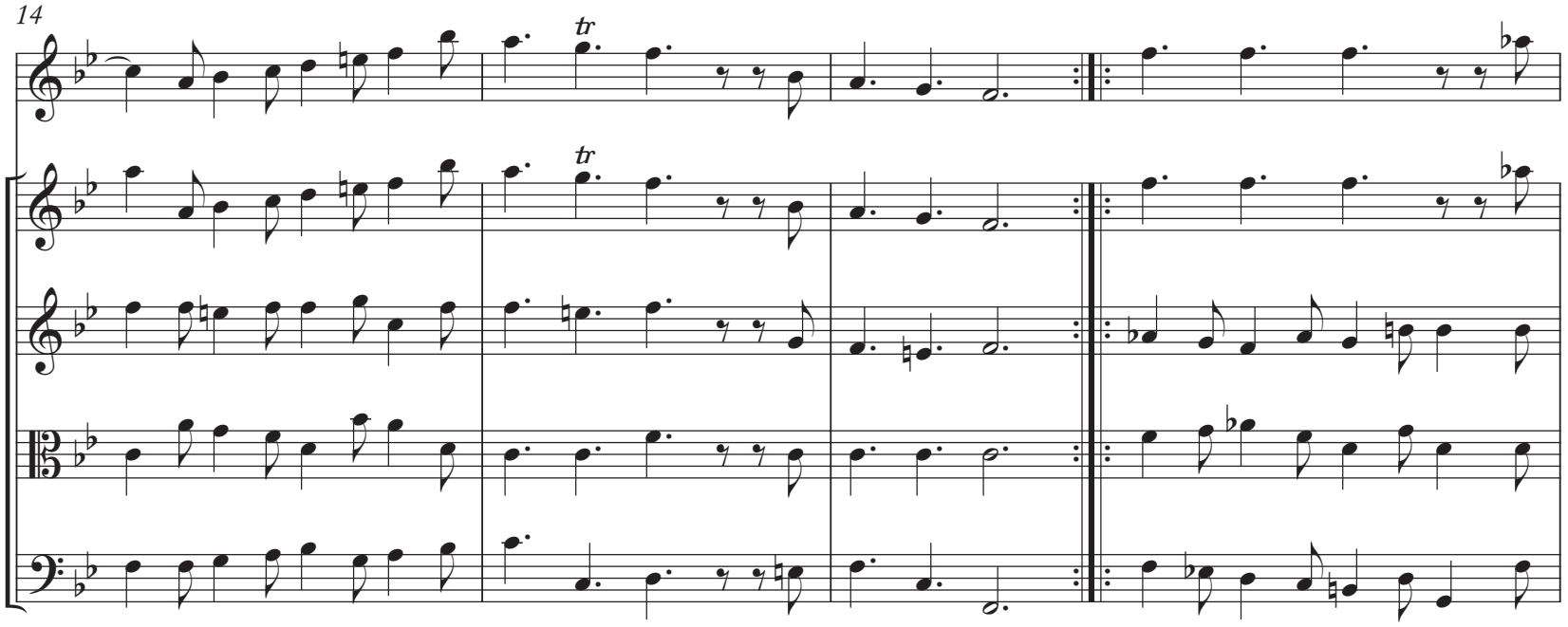
4

8

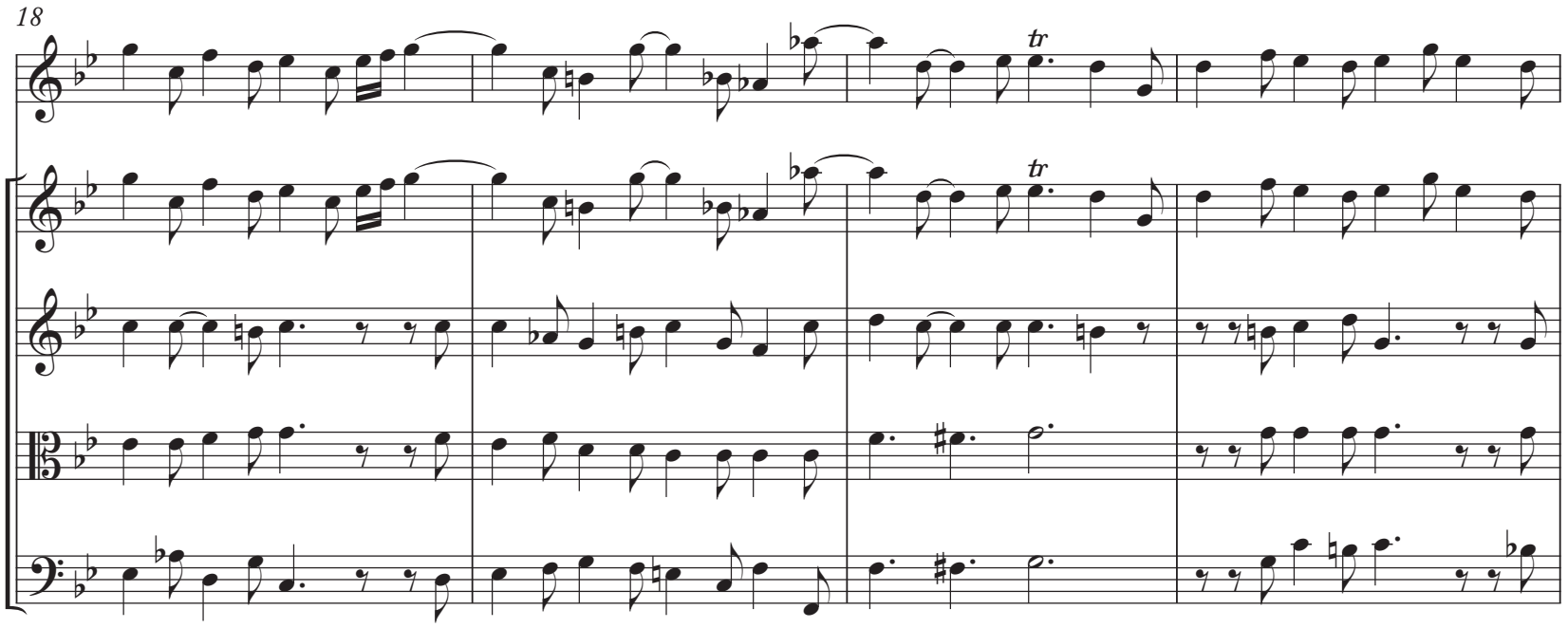
11



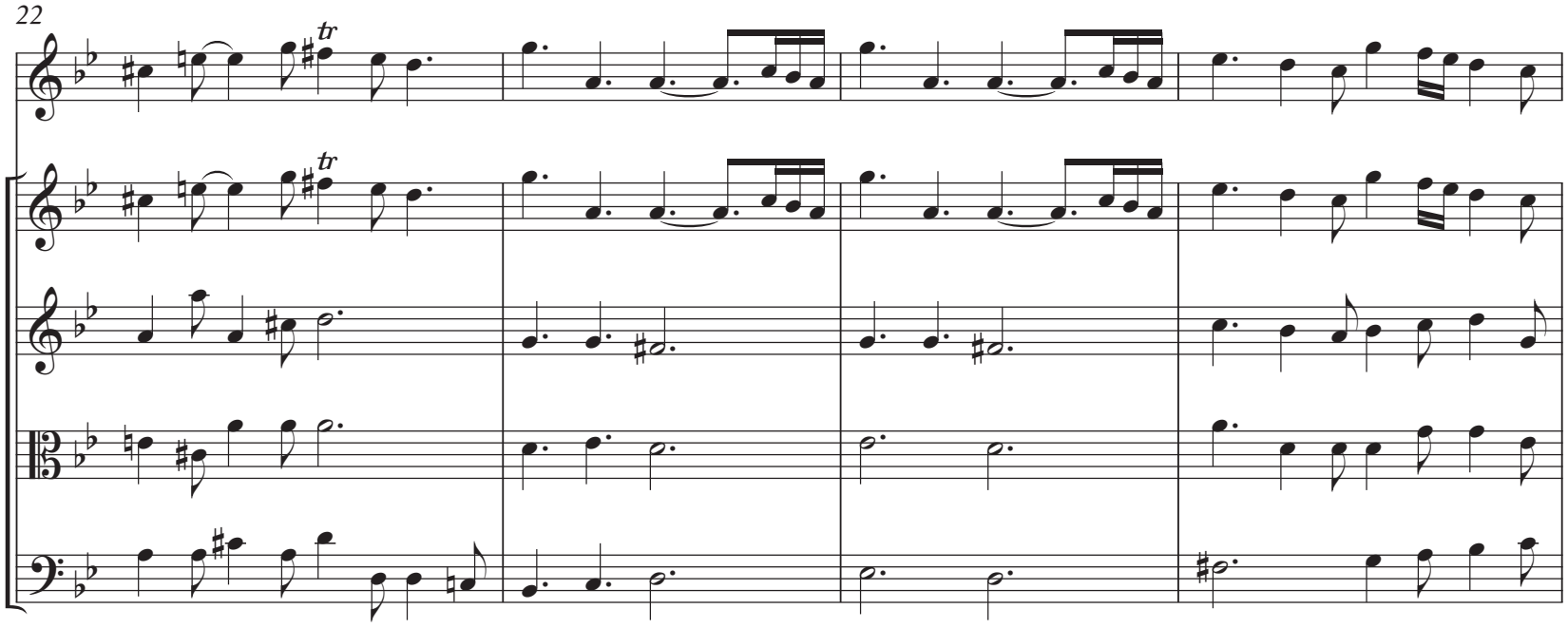
14



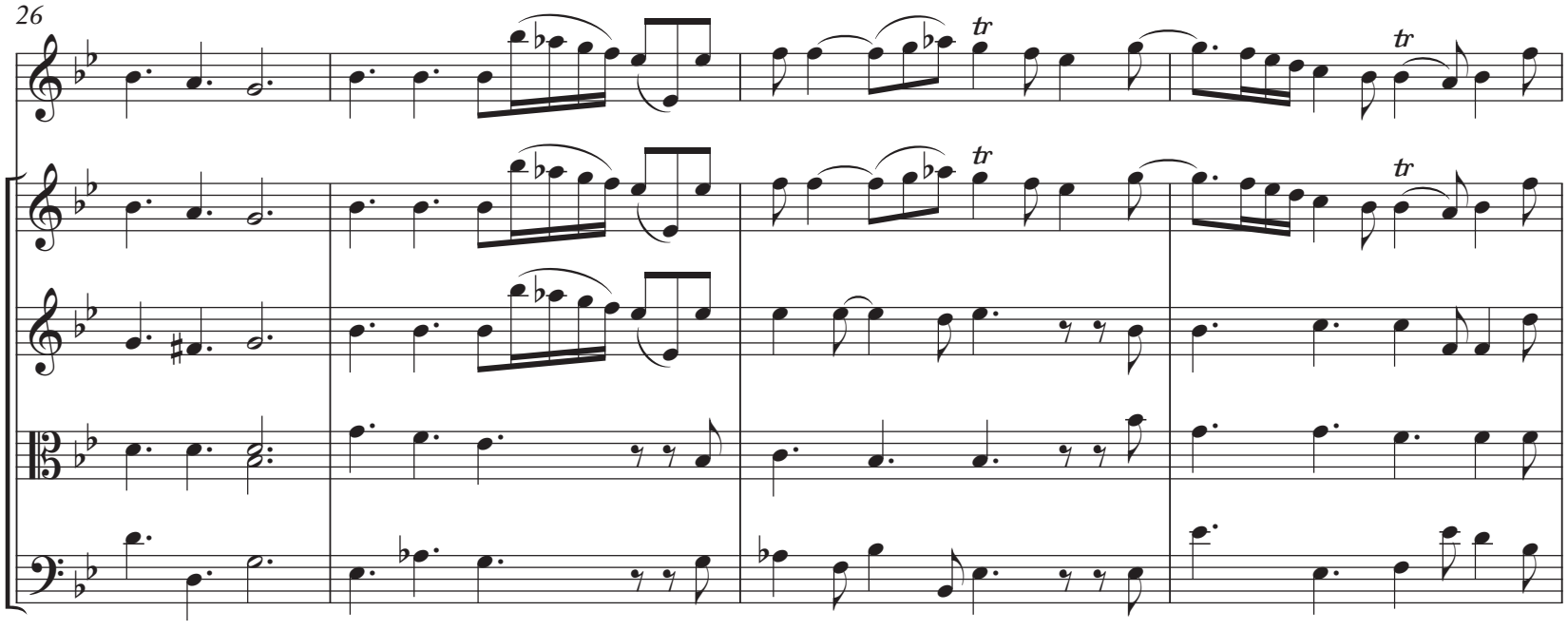
18



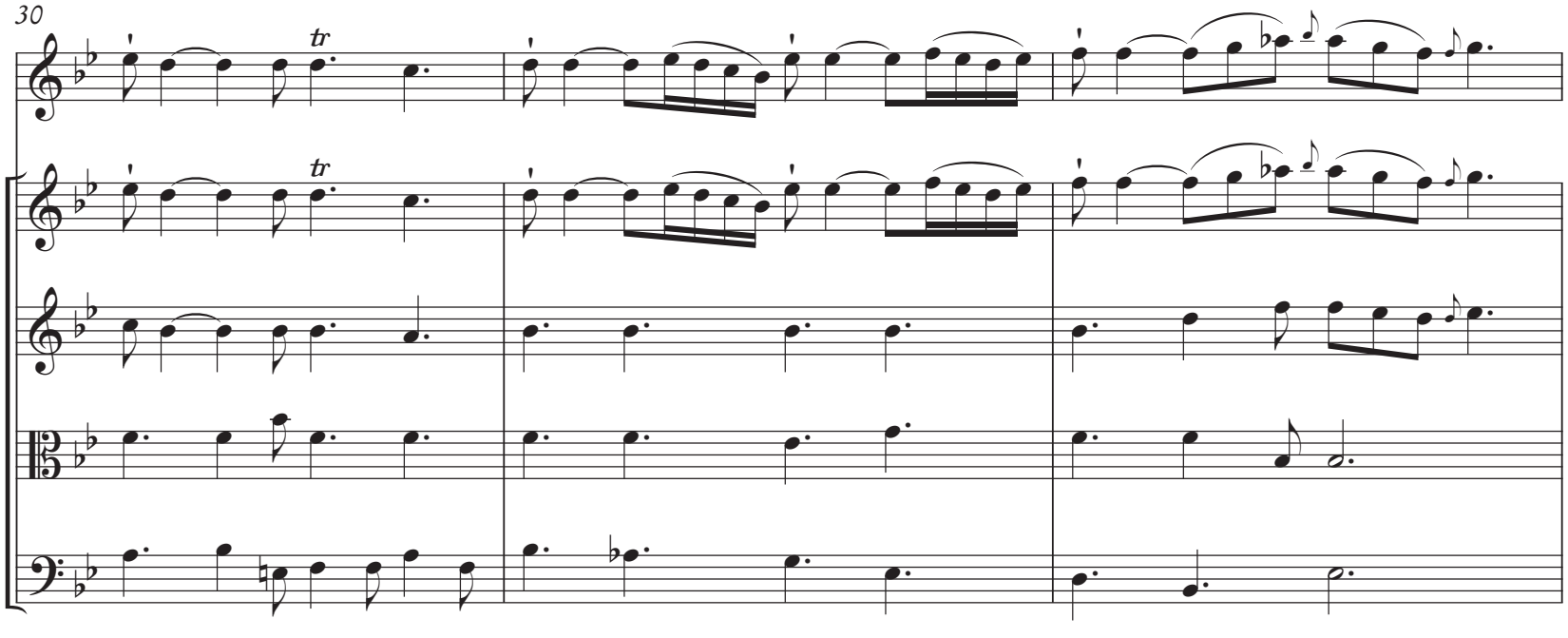
22



26



30



33

tr

tr

36

tr

tr

39

tr

10

Allegro assai

2 Corni in F

Violino I

Violino II

Viola

Basso
& Fagotto

6

11

tr

15

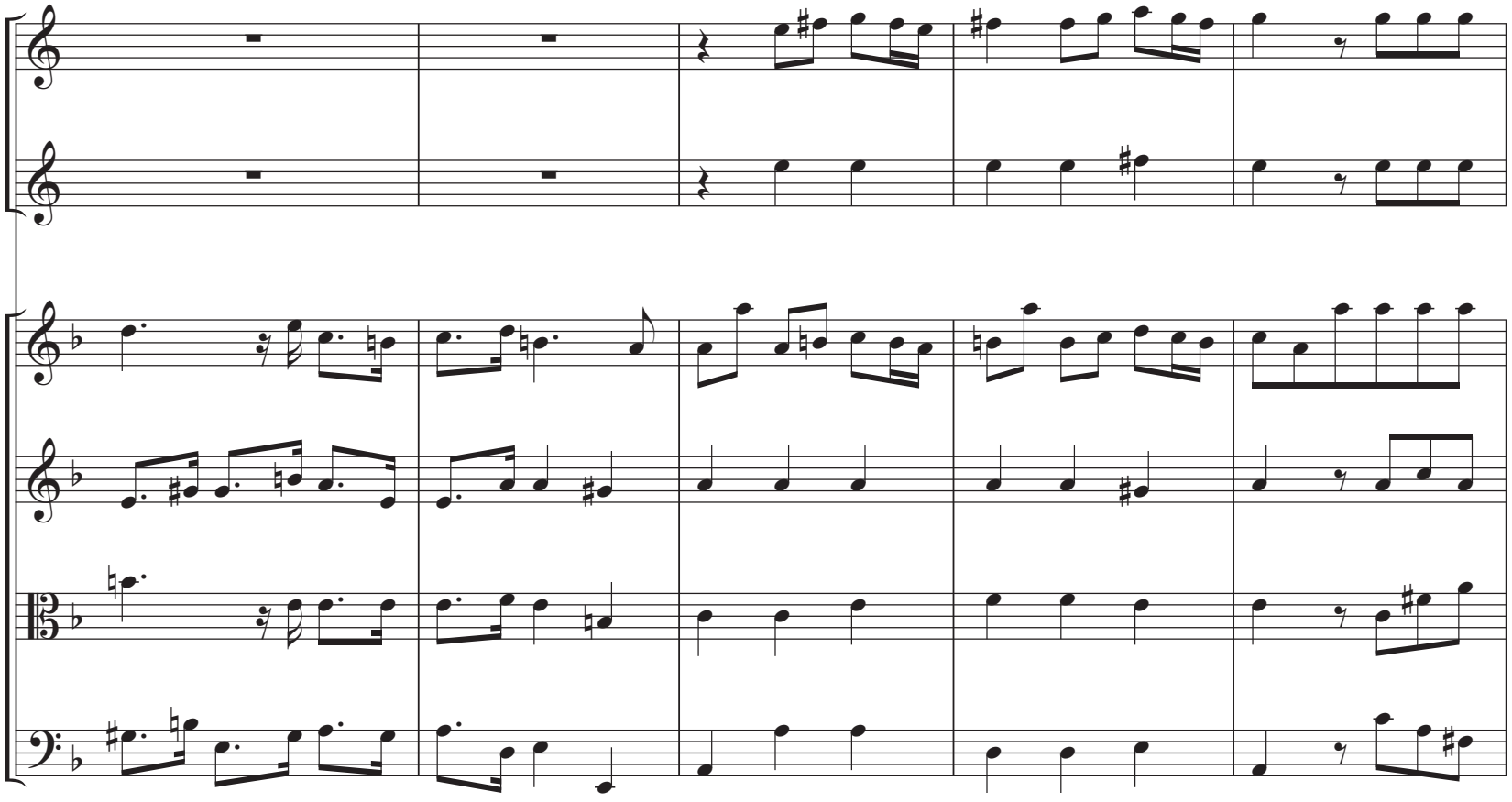
tr

20

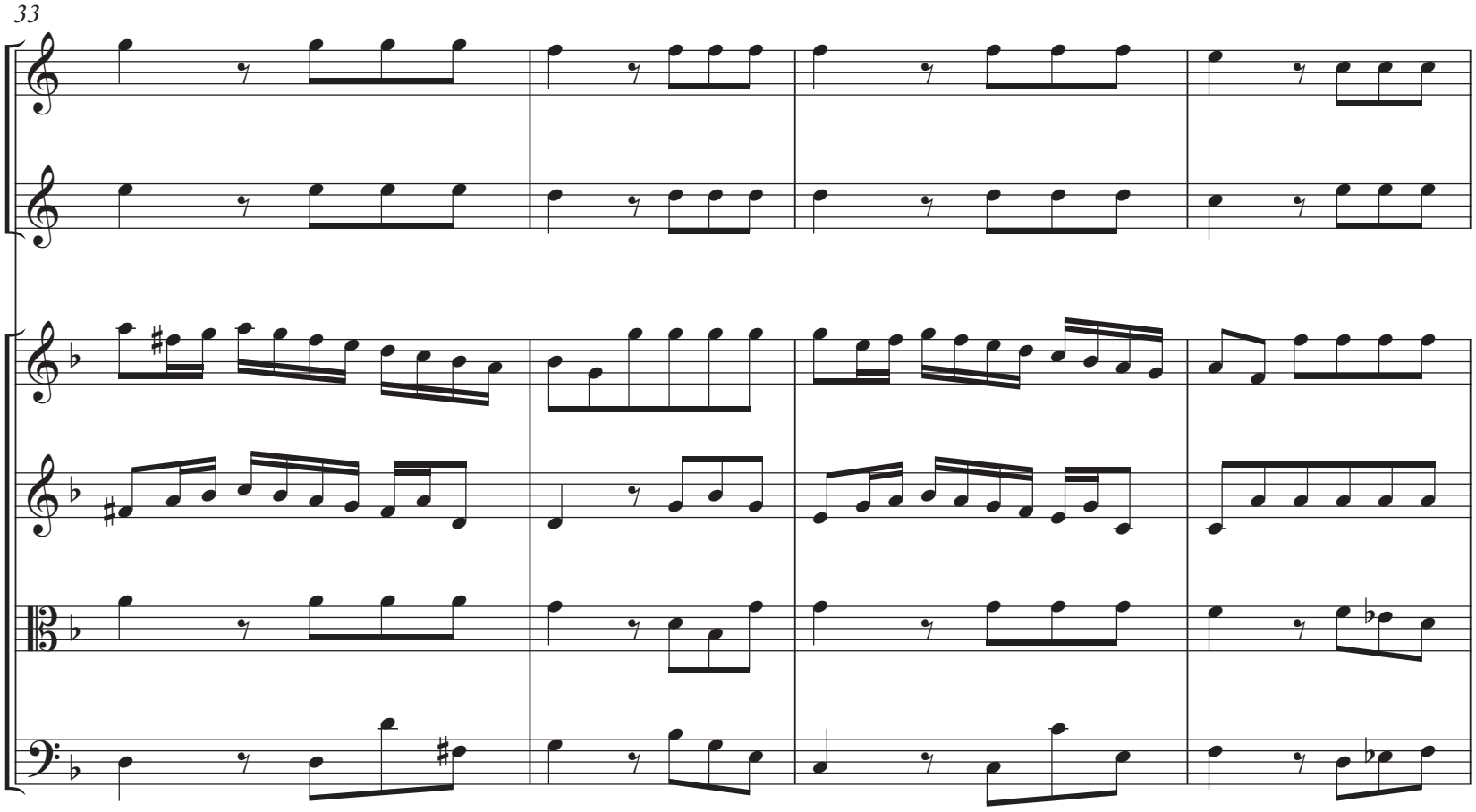
tr

24

28



33



37

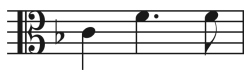
tr

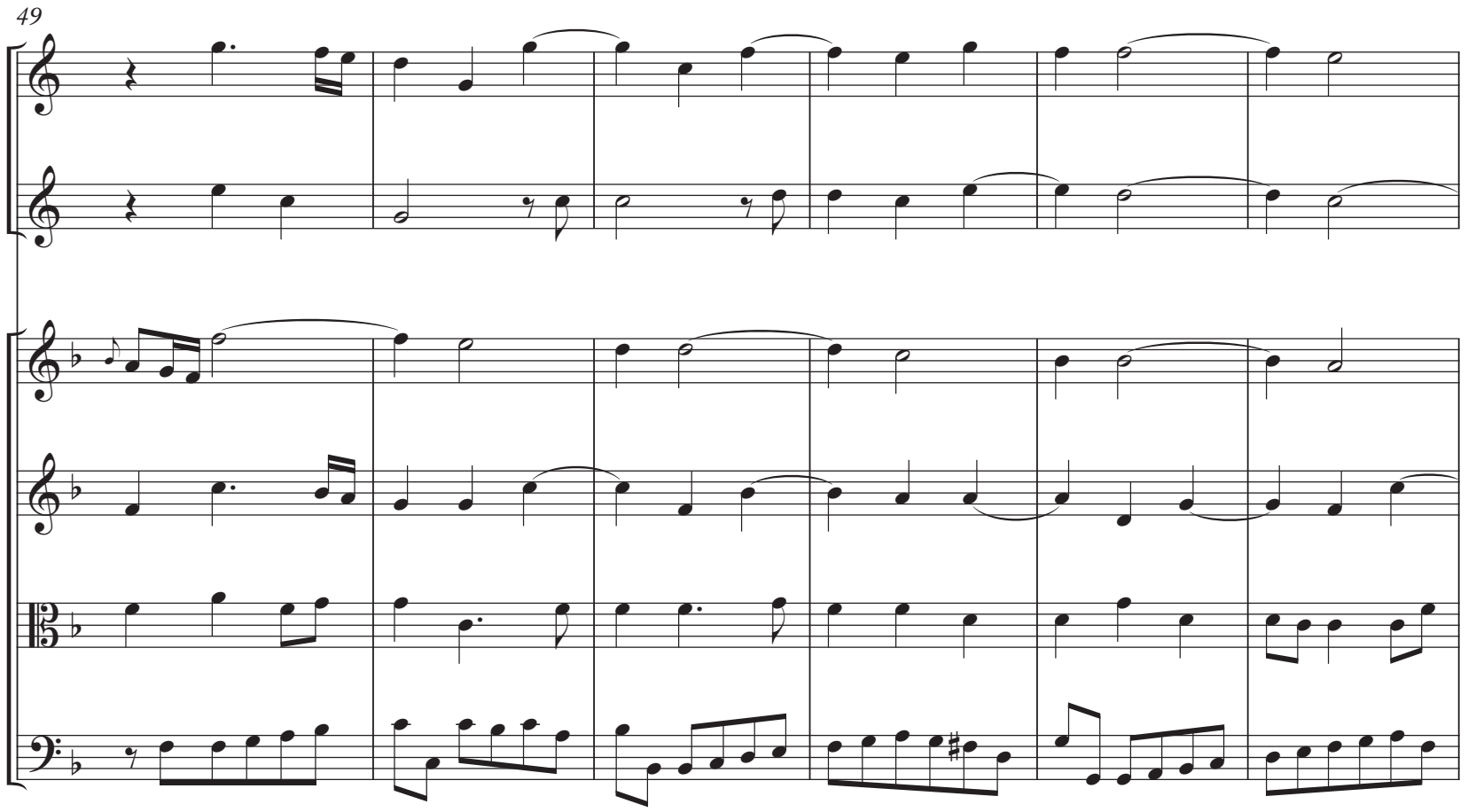
tr

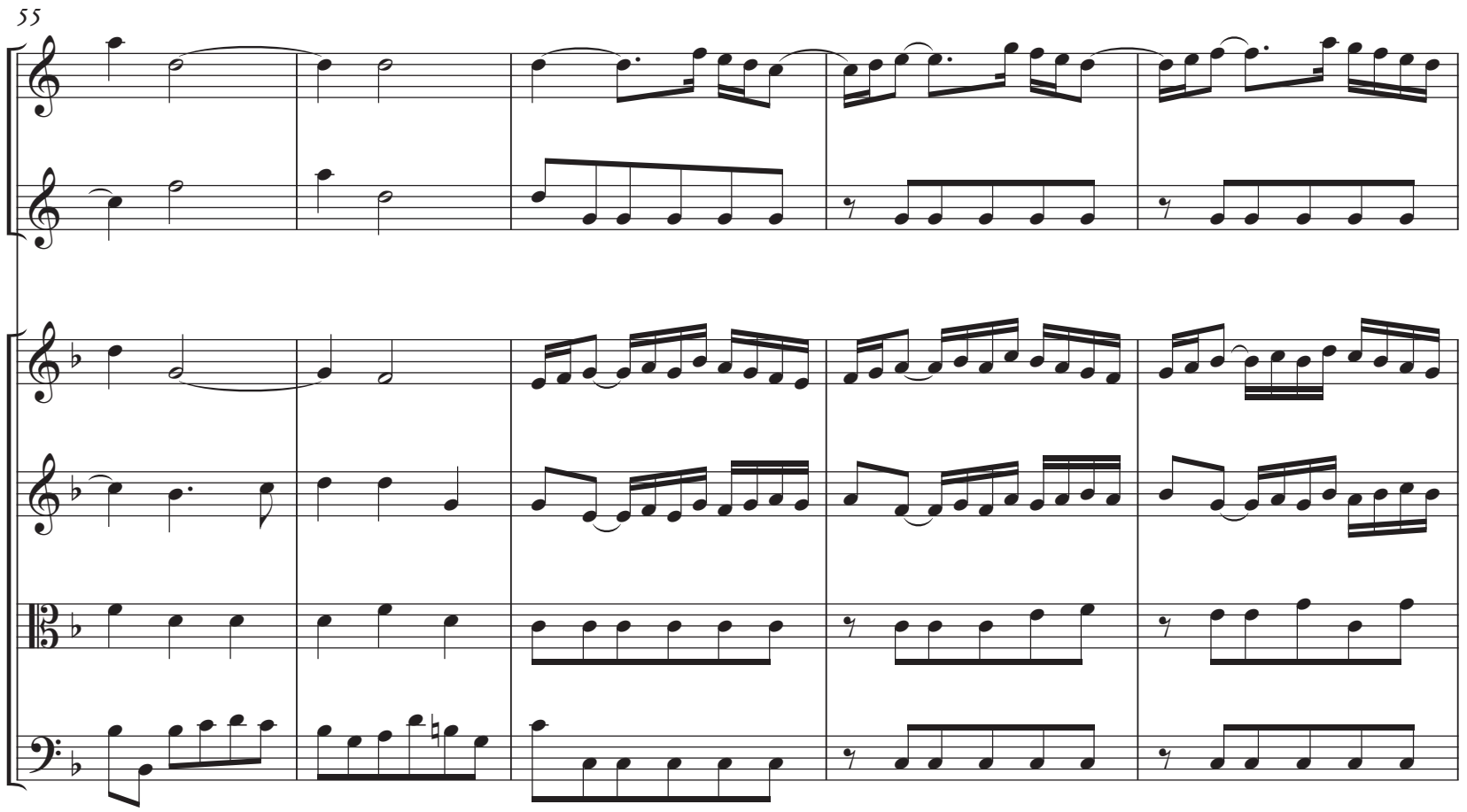
43

*

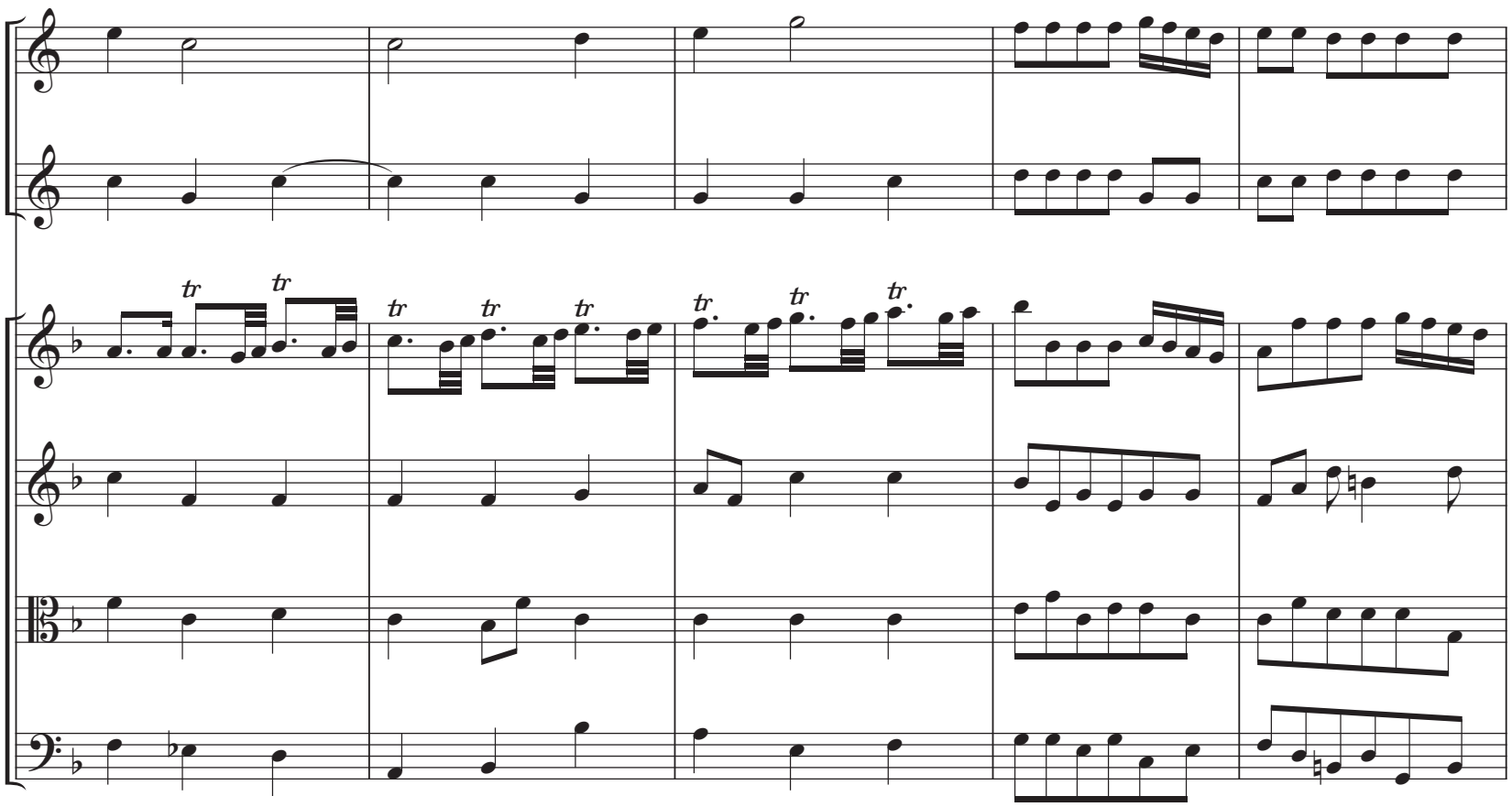
* Viola, takt/bar 45: **D** och/and **St1:Va**



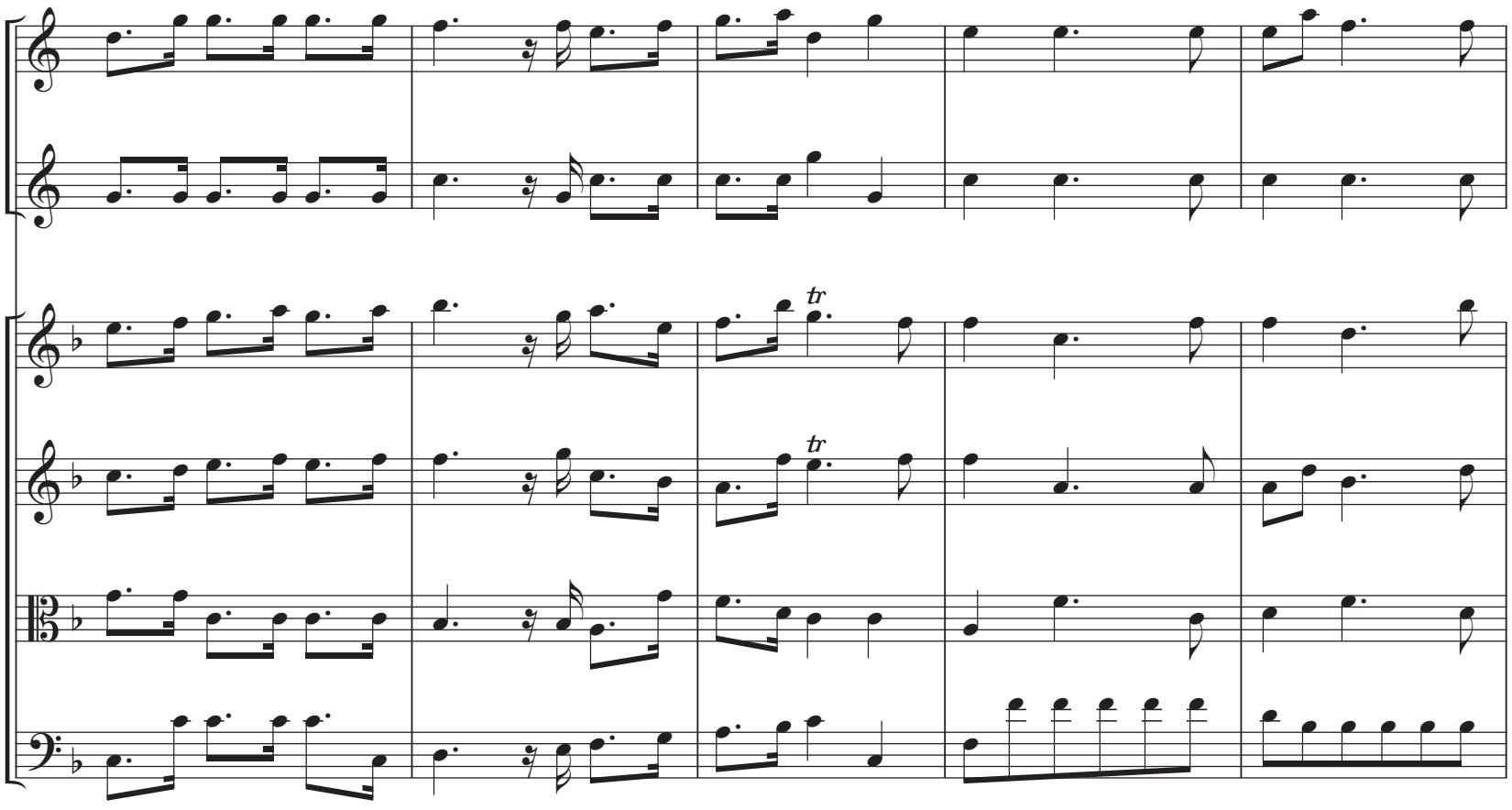

49


55

60



65



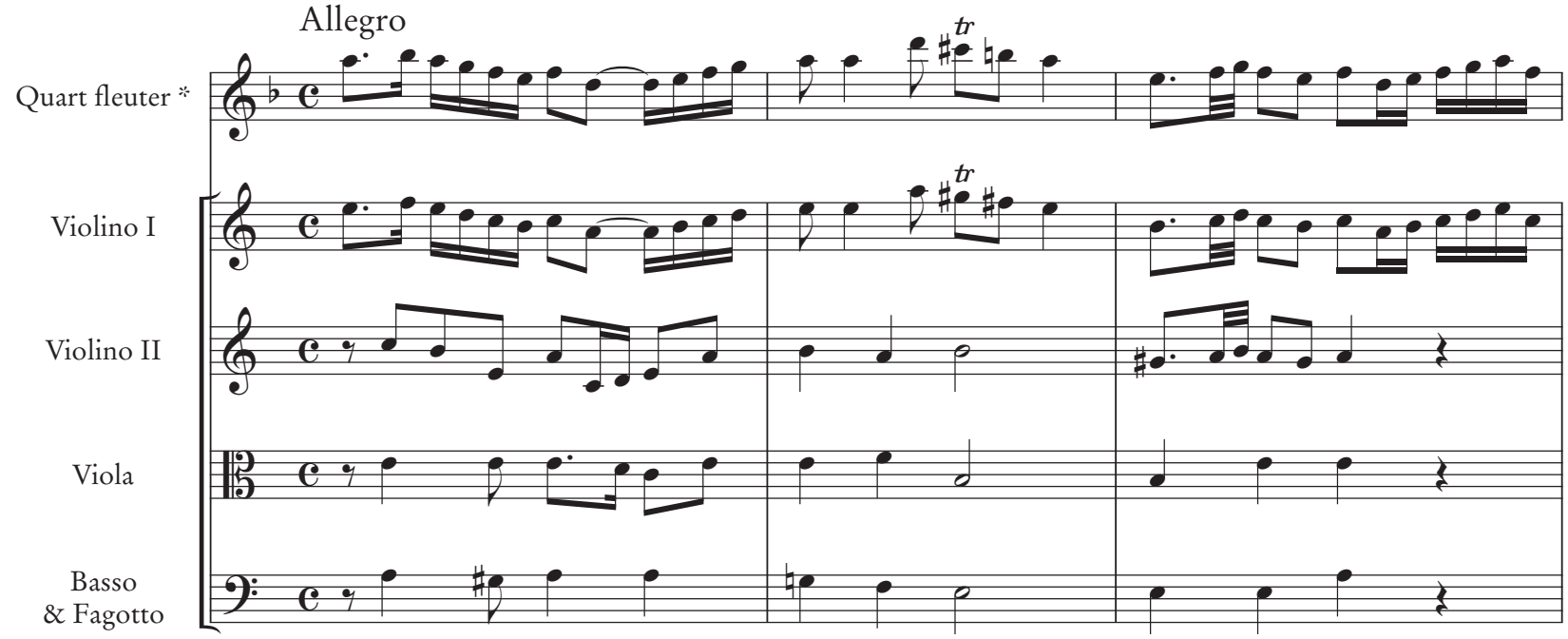
70

75

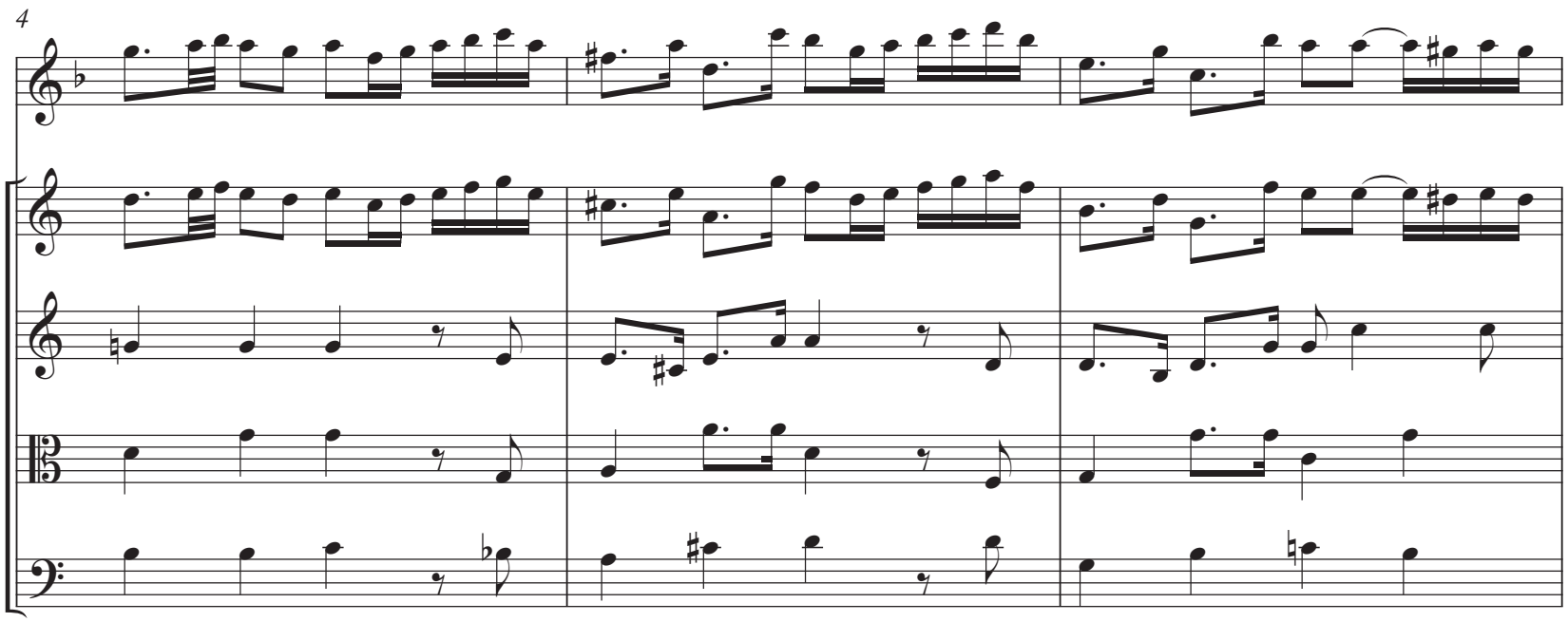
11

Allegro

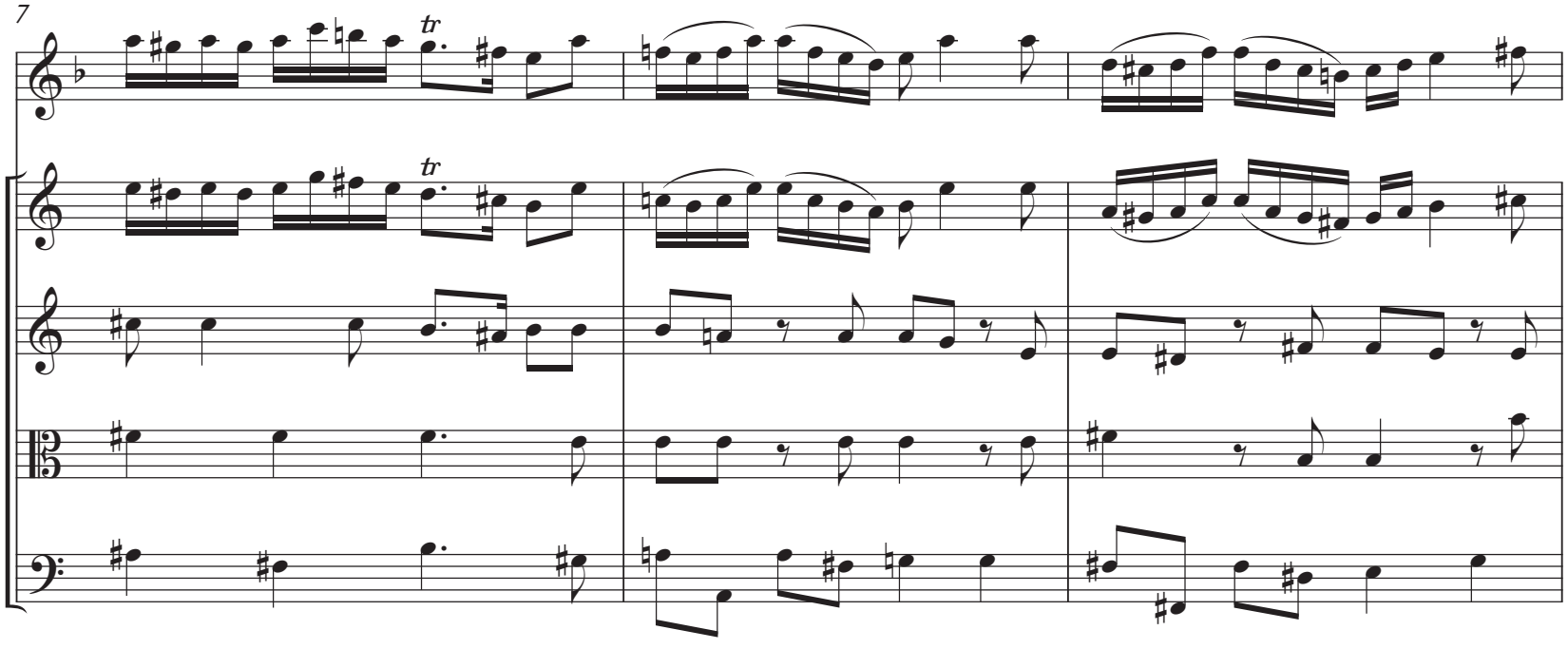
Quart fleuter *
Violino I
Violino II
Viola
Basso
& Fagotto



4



7



* Quart fleuter = tenorblockflöjter/tenor recorders (se förord / see preface)

10

13

16

20

23

26

12

Presto

Sext fleuter *

Violino I

Violino II

Viola

Basso
& Fagotto

5

9

* Sext fleuter = sopranblockflöjter/soprano recorders (se förord / see preface)

15

19

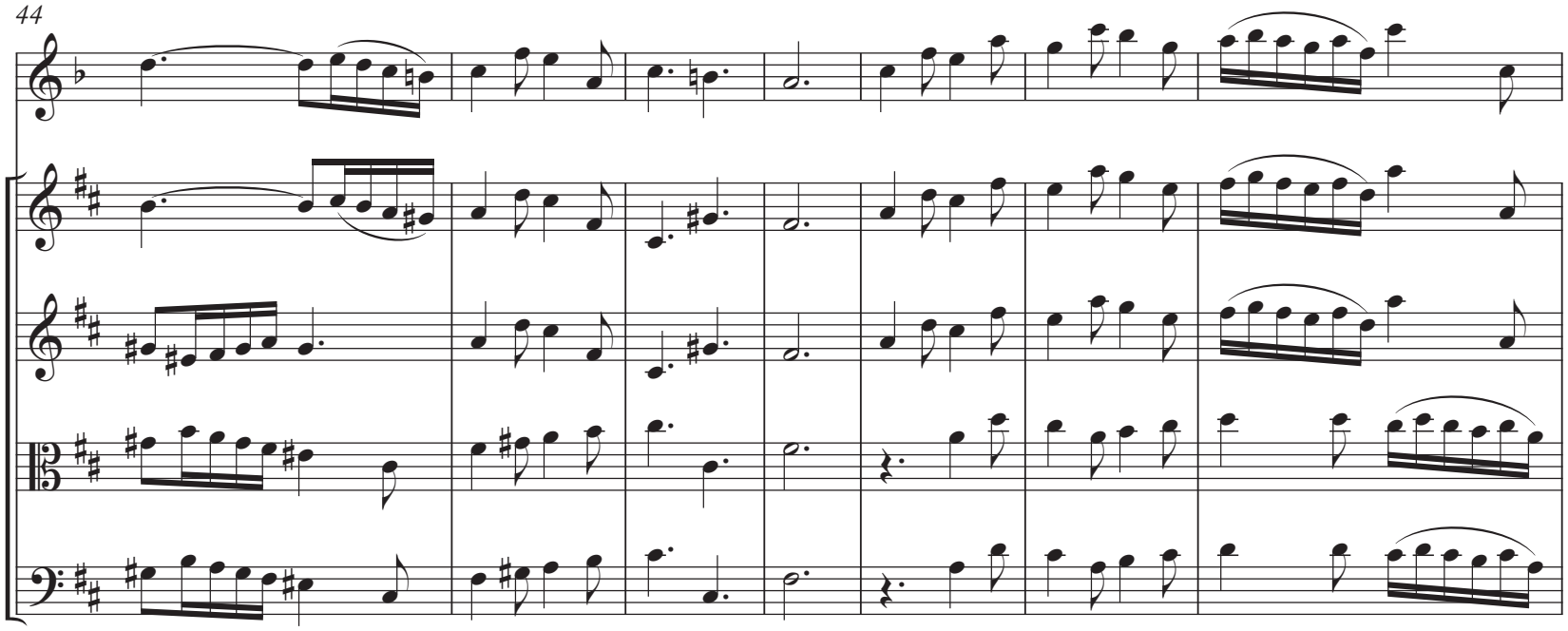
25

31

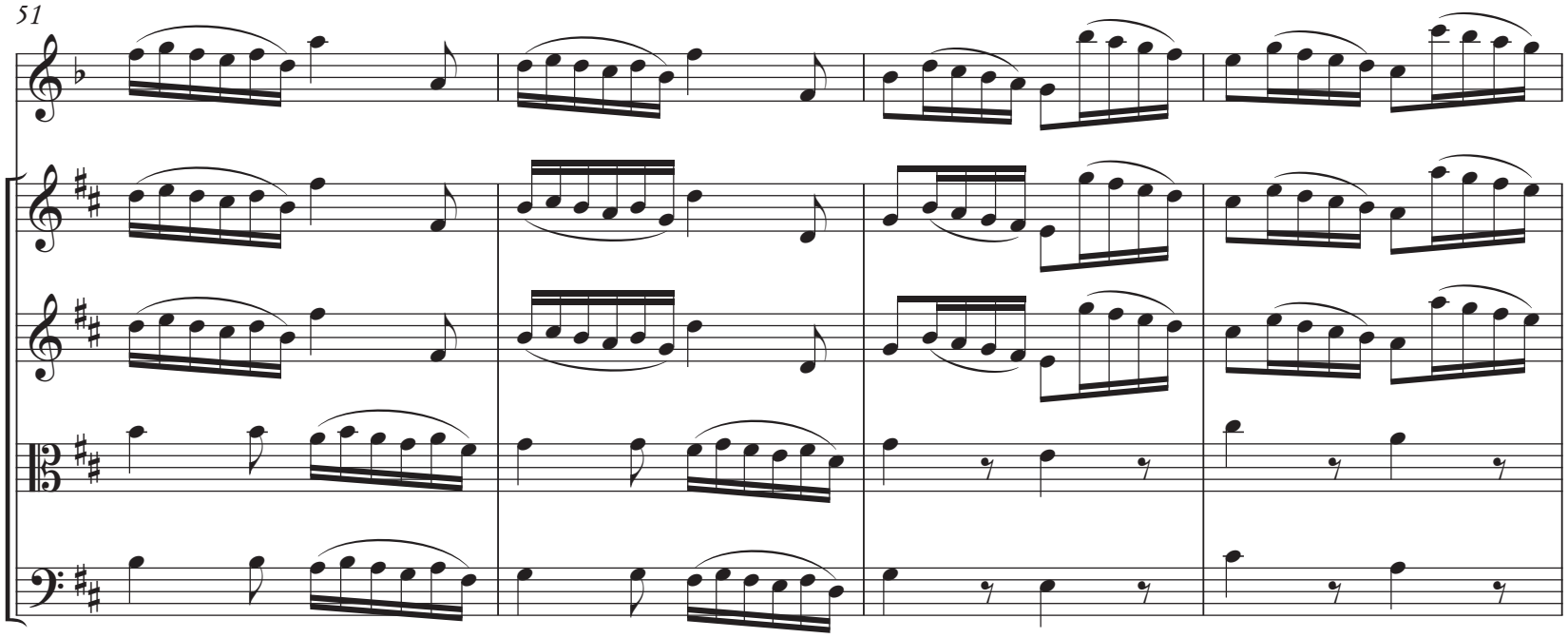
35

40

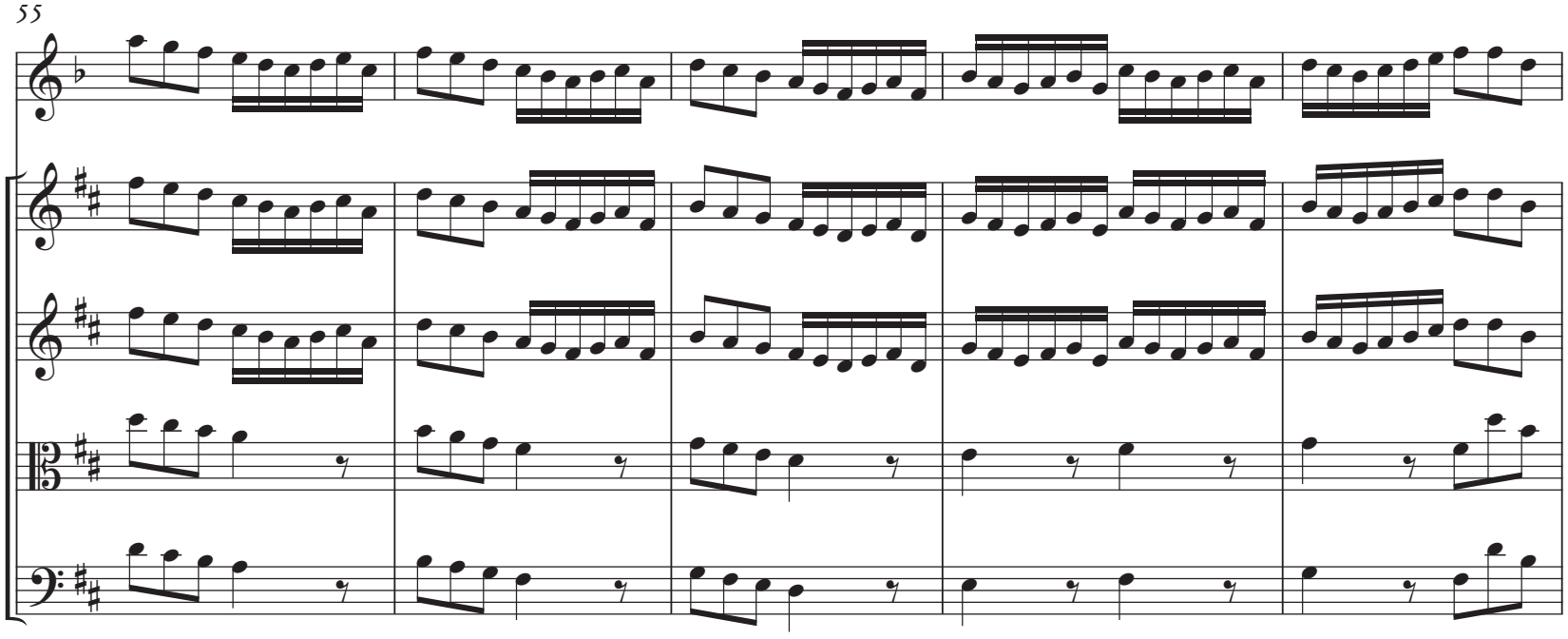
44



51



55



60

66

71

13

Tempo di Menuetto

Oboe

Violino I

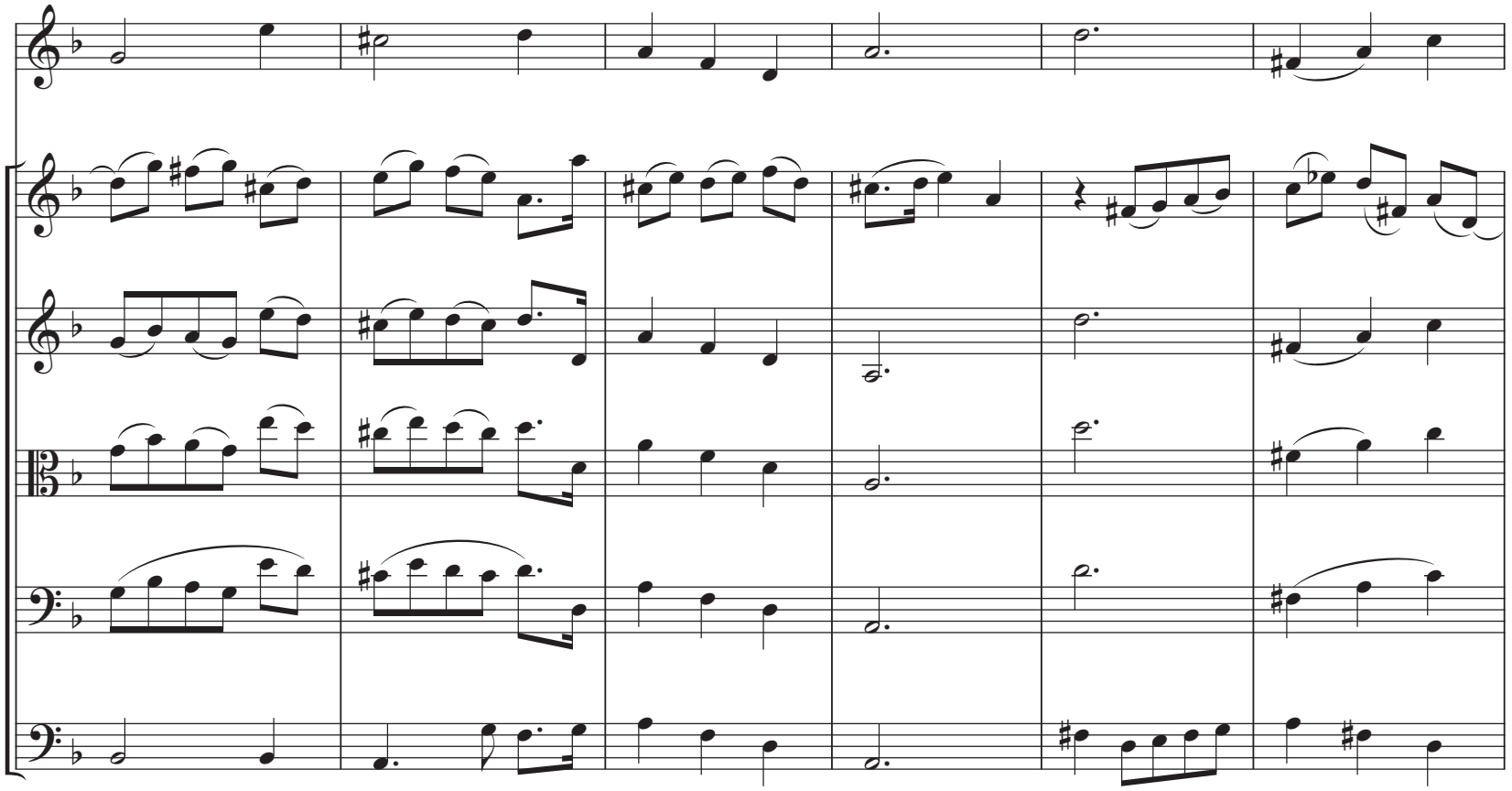
Violino II

Viola

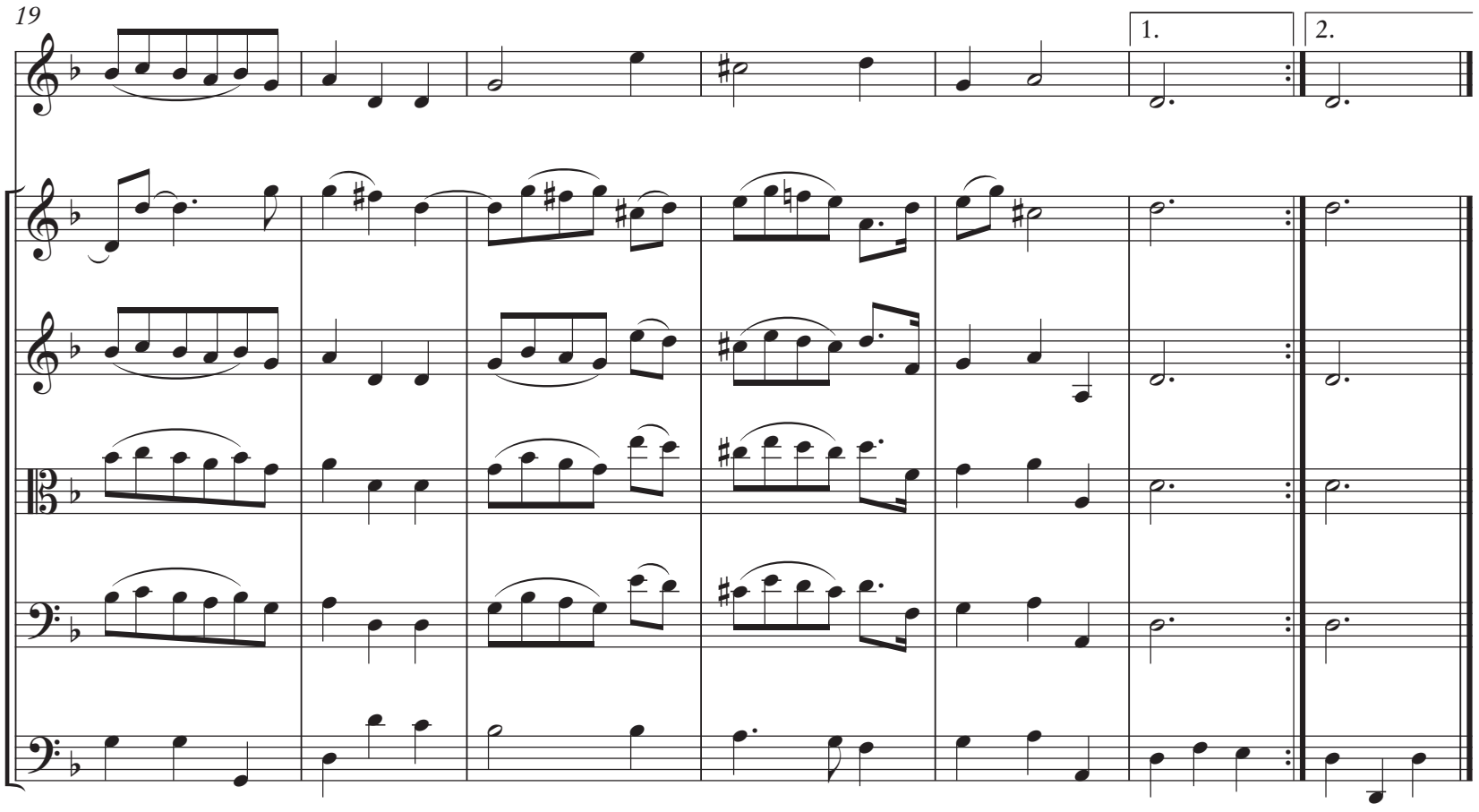
Fagotto

Basso

13



19



14

Menuetto II [trio]

Sext fleut *
Violino I
Violino II
Viola
Basso & Fagotto

9

18

* Sext fleut = sopranblockflöjt/soprano recorder (se förord / see preface)

15

Grave

2 Trombe in D

2 Corni in D

[Timpani]

Oboi

Violino I

Violino II

Viola

Basso
& Fagotto

4

Tr.

Cor.

8

Tr.

Cor.

12

Tr.

Cor.

15

Tr.

Cor.

19

Tr.

Cor.

16

Presto

Quart fleuter *

Violino I & II

Viola

Basso
& Fagotto

8

16

25

* Quart fleuter = tenorblockflöjter/tenor recorders (se förord / see preface)

32

39

46

53

17

Lento

Corno 1mo e Corno 2do unis.

2 Corni in G

Quart fleut *

Violino I
& Traversieres

Violino II

Viola

Fagotto

Violoncello
& Violone

* Quart fleut = tenorblockflöjt/tenor recorder (se förord / see preface)

13

tr

tr

19

18

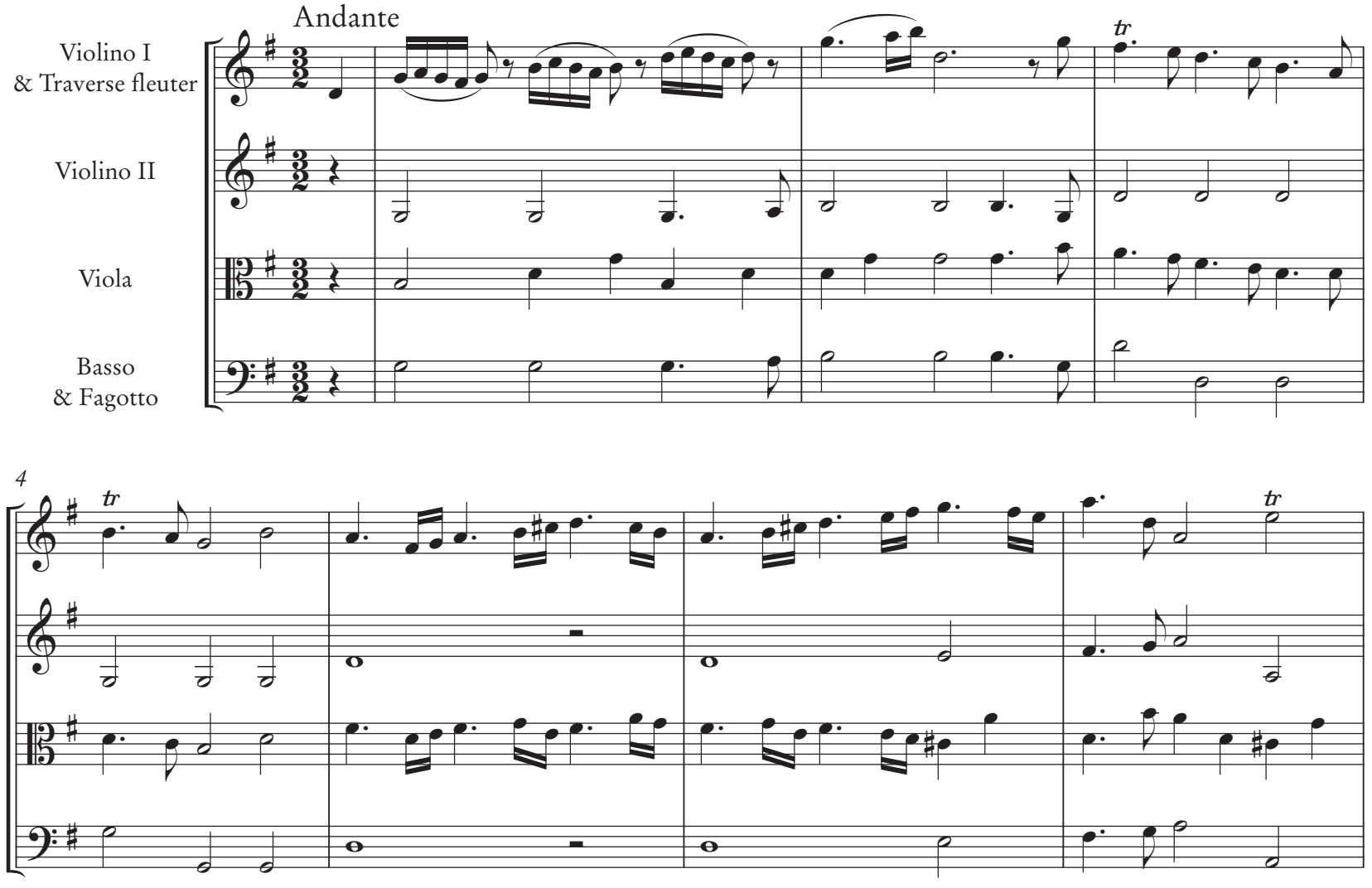
Andante

Violino I
& Traverse fleuter

Violino II

Viola

Basso
& Fagotto



16

20

23

27

19

Allegro molto

Violino I
& Traverso

Violino II

Viola

Basso
& Fagotto

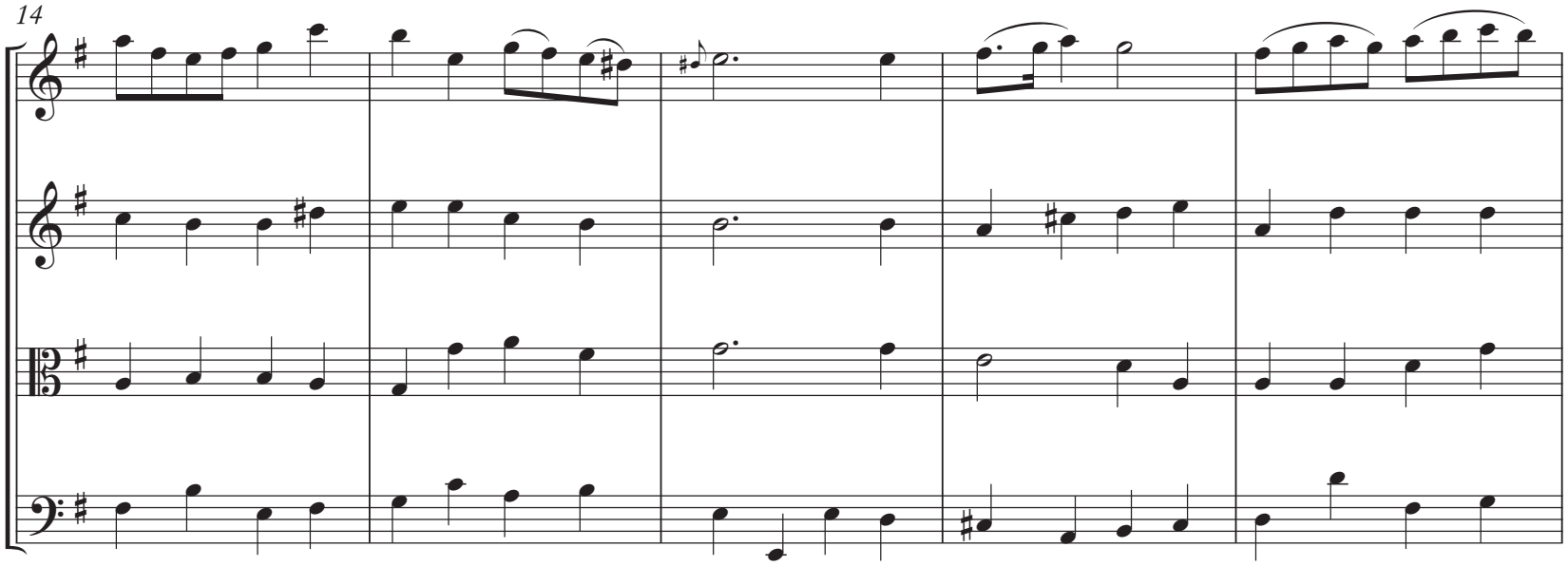
tr

5

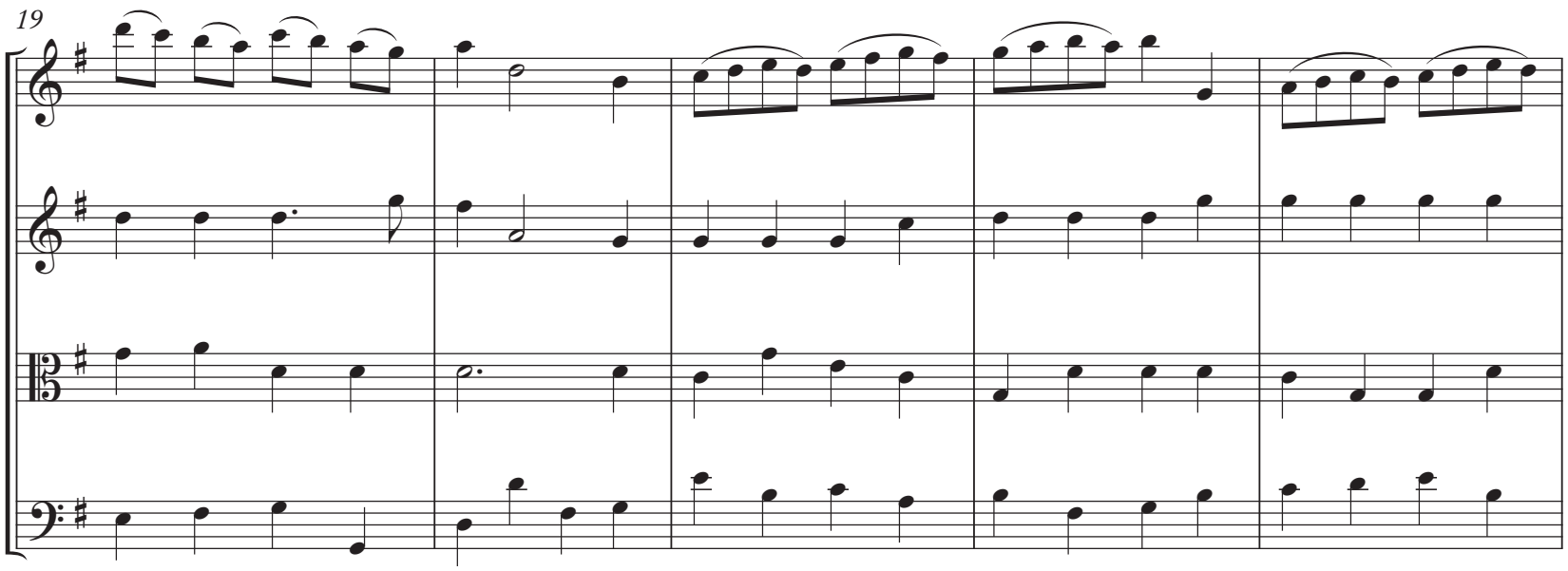
10

tr

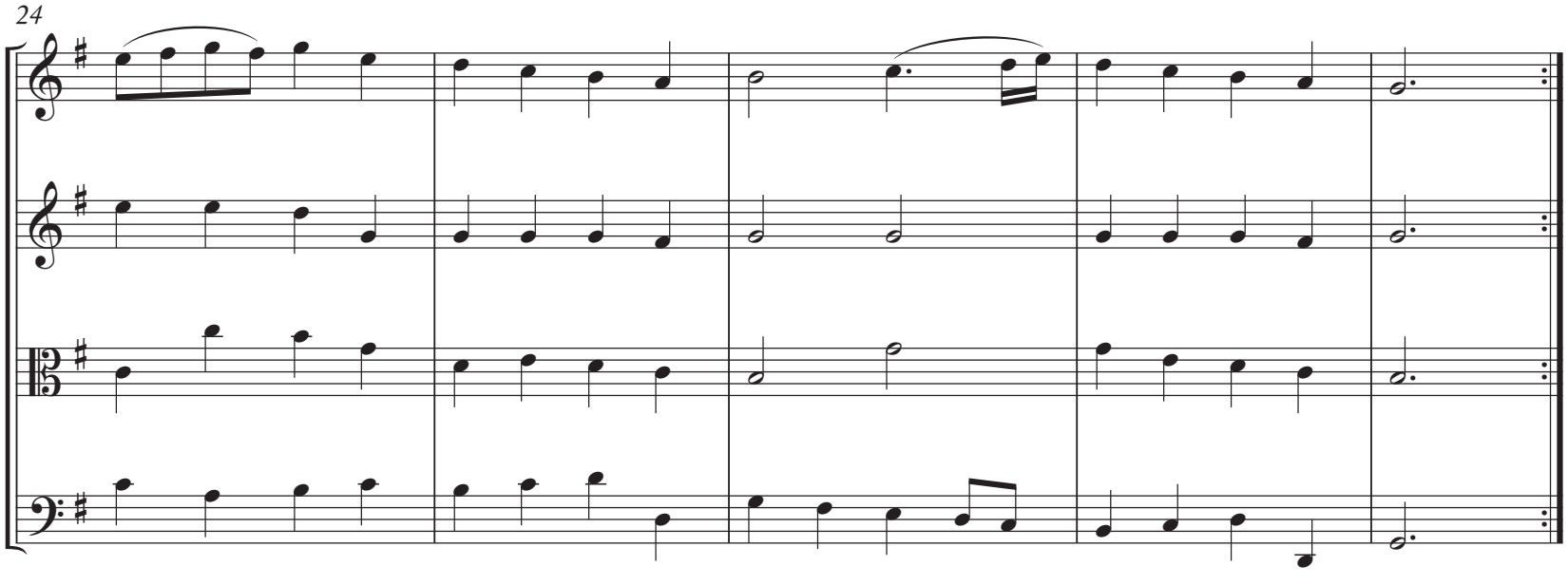
14



19



24



20

Allegro

2 Trombe in D

2 Corni in D

[Timpani]

Violino I
& Oboe

Violino II
[& Oboe II]

Viola

Basso
& Fagotto

7

1.

2.

Tr.

Cor.

14

Tr.

Cor.

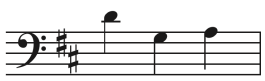
20

[Fine]

Tr.

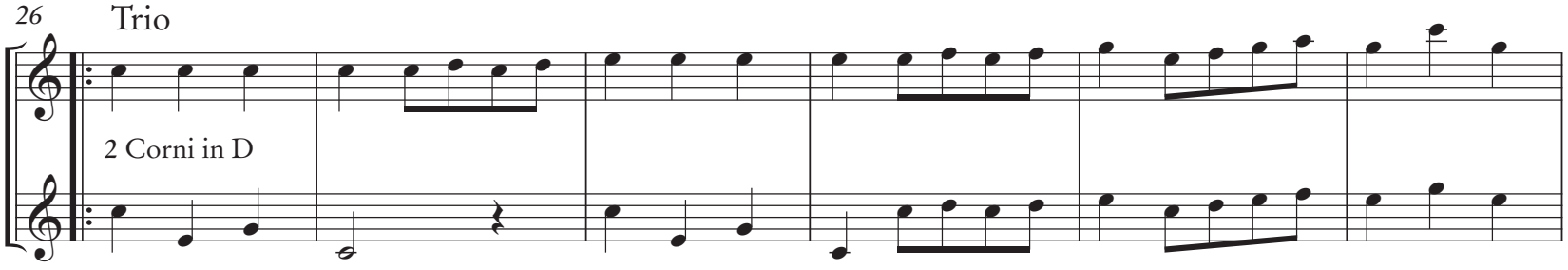
Cor.

* Basso, takt/bar 24: alla källor utom **C** / all sources, except **C**

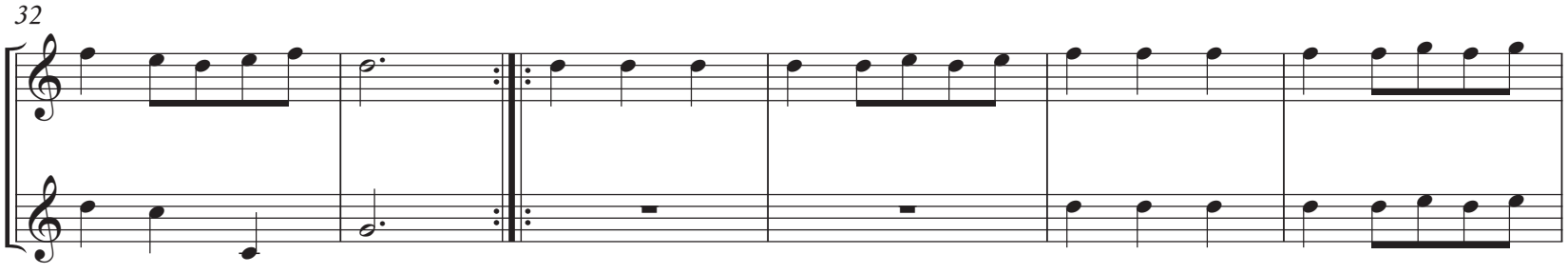


26 Trio

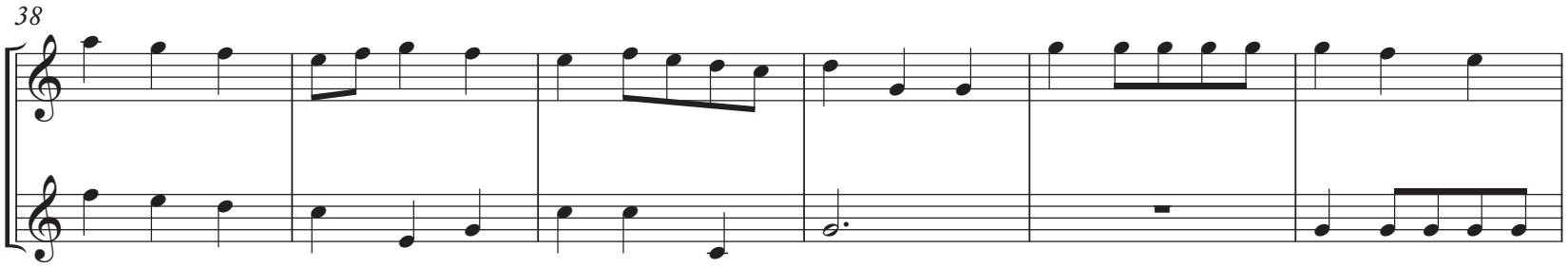
2 Corni in D



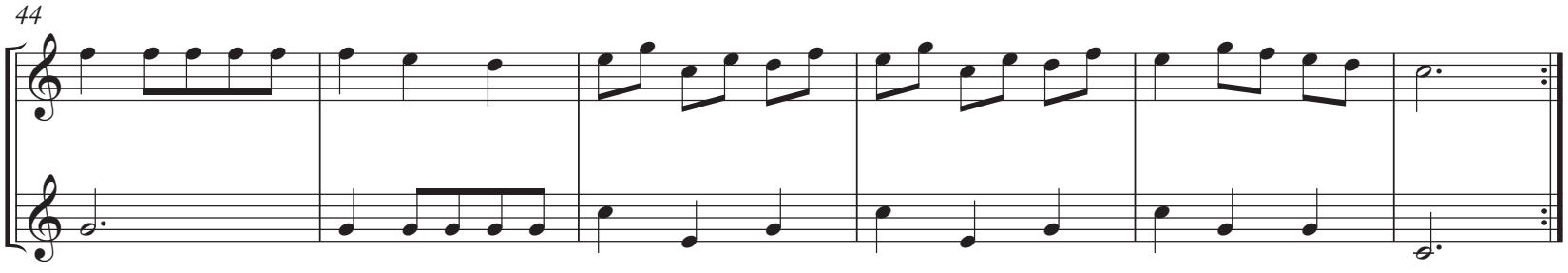
32



38



44



Segue Tutti Da Capo

21

Allegro

2 Trombe in D

2 Corni in D

[Timpani]

Violino I

Violino II

Viola

Basso
& Fagotto

Tr.

Cor.

9

Tr.

Cor.

13

Tr.

Cor.

17

Tr.

Cor.

21

Tr.

Cor.

25

Tr.

Cor.

29

Tr.

Cor.

* Corno I, takt/bar 27: se den kritiska kommentaren / see critical report

32

Tr.

Cor.

35

Tr.

Cor.

22

Allegro

2 Trombe in D

2 Corni in D

[Timpani]

Violino I
& Traverso I

senza flauto *

Violino II
& Traverso II

senza flauto *

Viola

Basso
& Fagotto

6

Tr.

Cor.

* Traverso I & II, takt/bar 1: se den kritiska kommentaren / see critical report

11

Tr.

Cor.

16

Tr.

Cor.

tr

22

Tr.

Cor.

27

Tr.

Cor.

32

Tr.

Cor.

tr

tr

38

Tr.

Cor.

43

Tr.

Cor.

48

[Fine]

Tr.

Cor.

54

Tr.

Cor.

con Traverso I

con Traverso II

piano

piano

piano

piano

tr

forte

forte

forte

59

Tr.

Cor.

forte

tr

tr

64

Tr.

Cor.

69

Tr.

Cor.

Da Capo

23

Vivace

2 Trombe in D

Corni tacent la prima volta *

2 Corni in D

[Timpani]

Violino I
& Oboe I

Violino II
& Oboe II

Viola

Basso
& Fagotto

Tr.

Cor.

tr

* Corni, takt/bar 1: se den kritiska kommentaren / see critical report

17

Trombe tacent la prima volta *

Tr.

Cor.

Timpani tacent la prima volta

tr

Violone tacet

27

Tr.

Cor.

[Tutti]

* Trombe, takt/bar 17: se den kritiska kommentaren / see critical report

24

Allegro

Violino I & Oboe

Violino II

Viola

Fag.

Basso & Fagotto

Violone

[Tutti]

7

14 𝄋 Non tanto

piano

piano

piano

piano

20

Allegro

26

forte

forte

forte

forte

Fag.

Violone

[Tutti]

32

Non tanto

piano

piano

piano

piano

38

44

50

58

Allegro

forte

forte

forte

Fag.

[Tutti]

forte Violone

65

* Viol. I & II, takt/bar 50 och/and Viol. II, takt/bar 70: se den kritiska kommentaren / see critical report

71

76

pianissimo

pianissimo

pianissimo

pianissimo

tr

81

[Fine] Non tanto

forte

forte

forte

Fag.

forte Violone

[Tutti]

piano

piano

piano

piano

88

94

100

107

Allegro

forte

forte

forte

forte

Fag.

Violone

[Tutti]

114

Dal Segno 𝄋 [al Fine]
Poi segue No. 23 per Finire

* Viol. II, takt/bar 118: se den kritiska kommentaren / see critical report

Suite in D

[25]

Spicco

Oboe
Violino I
Violino II
Viola
Basso
& Fagotto

5

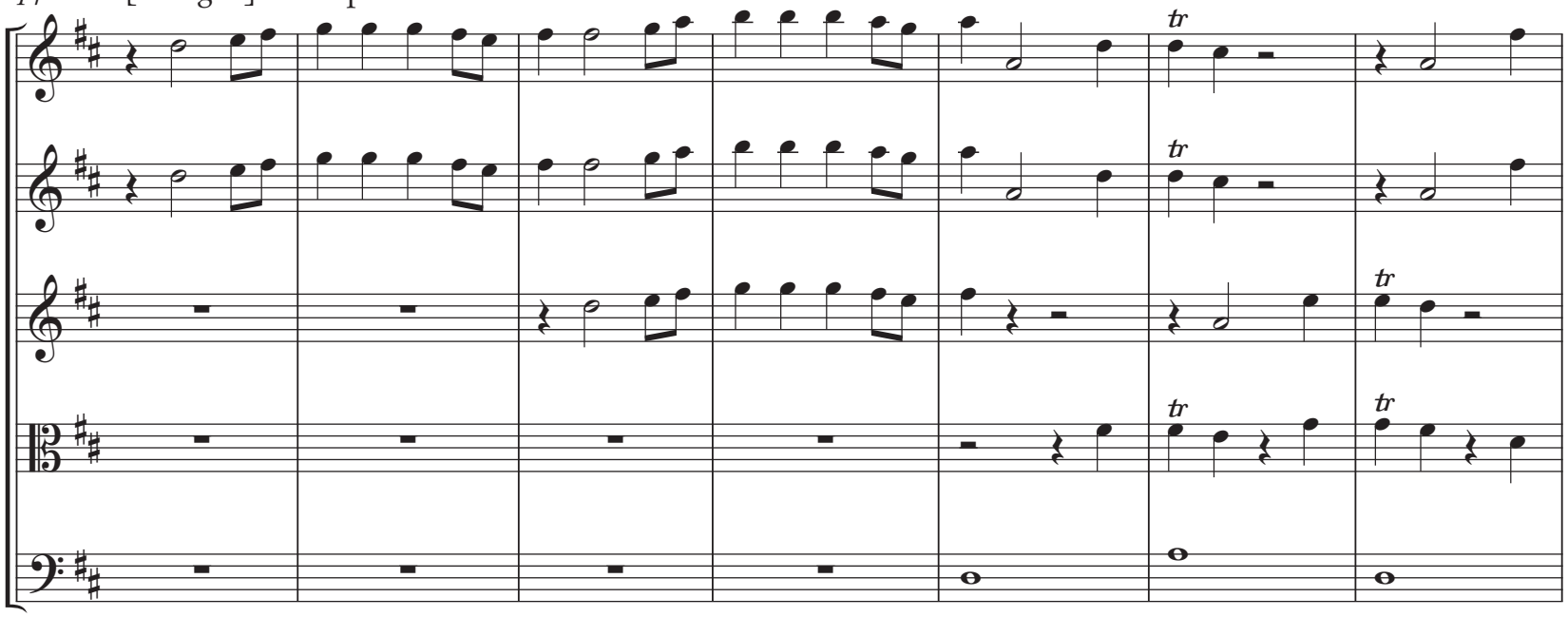
9

1.

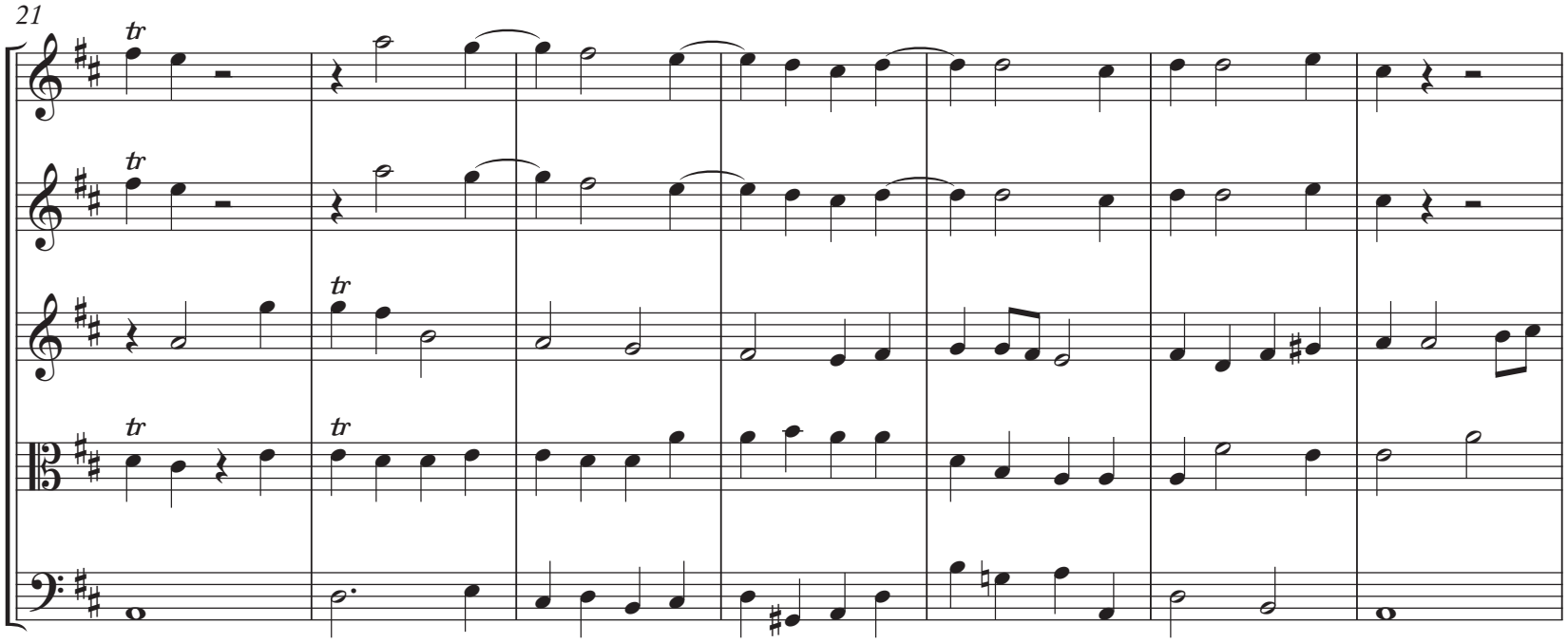
2.

* Basso, takt/bar 12: se den kritiska kommentaren / see critical report

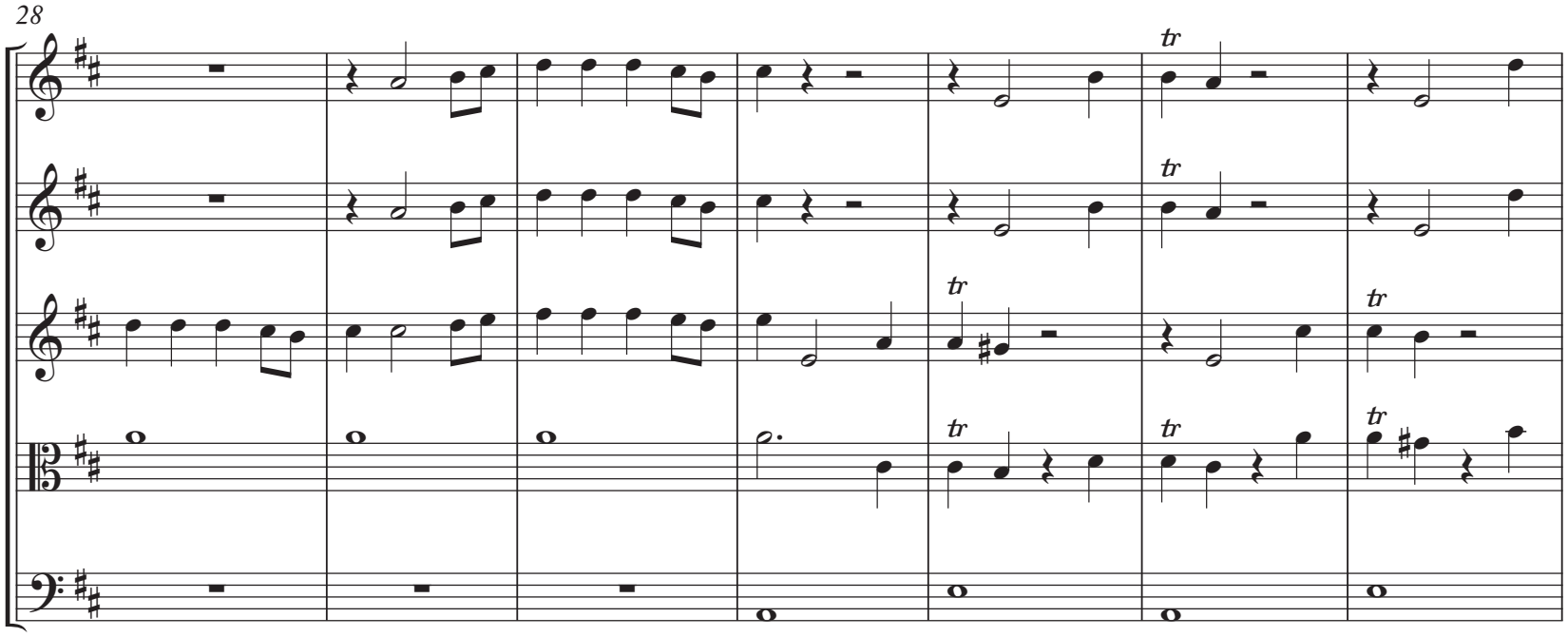
14 [Allegro] da Capella



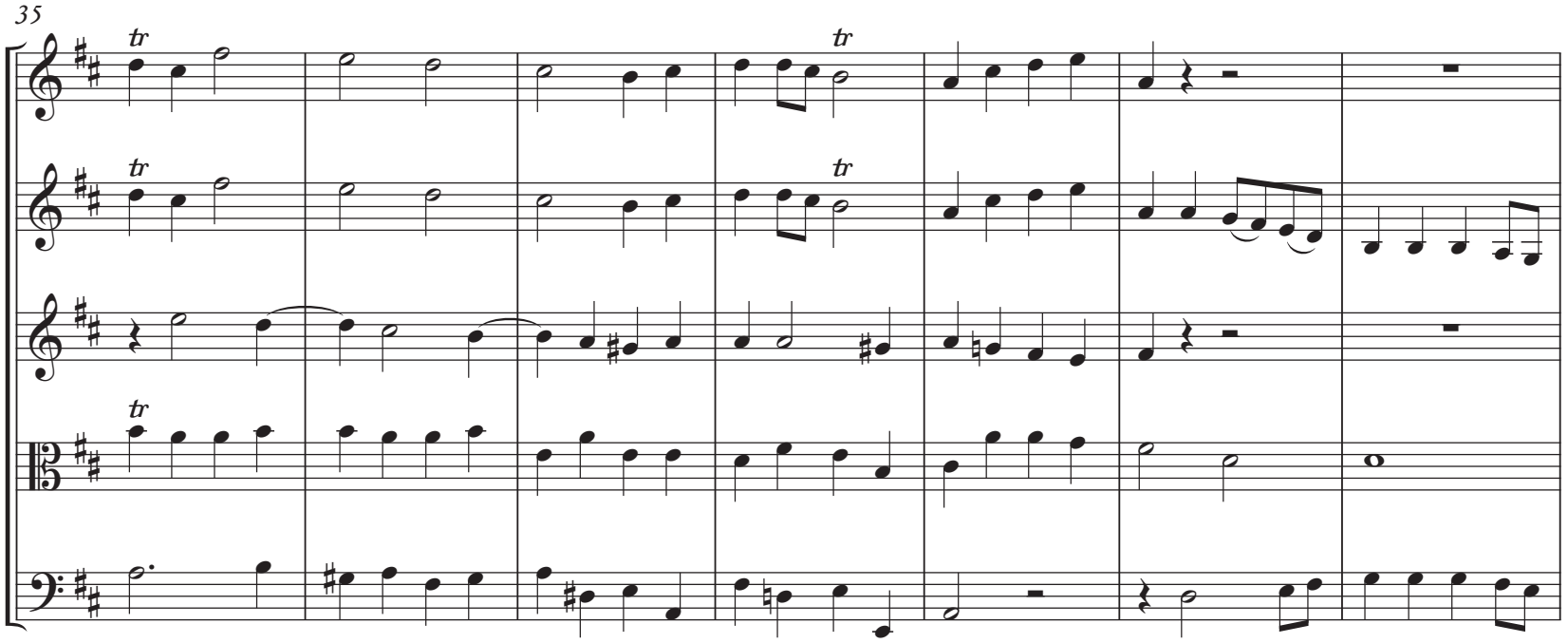
21



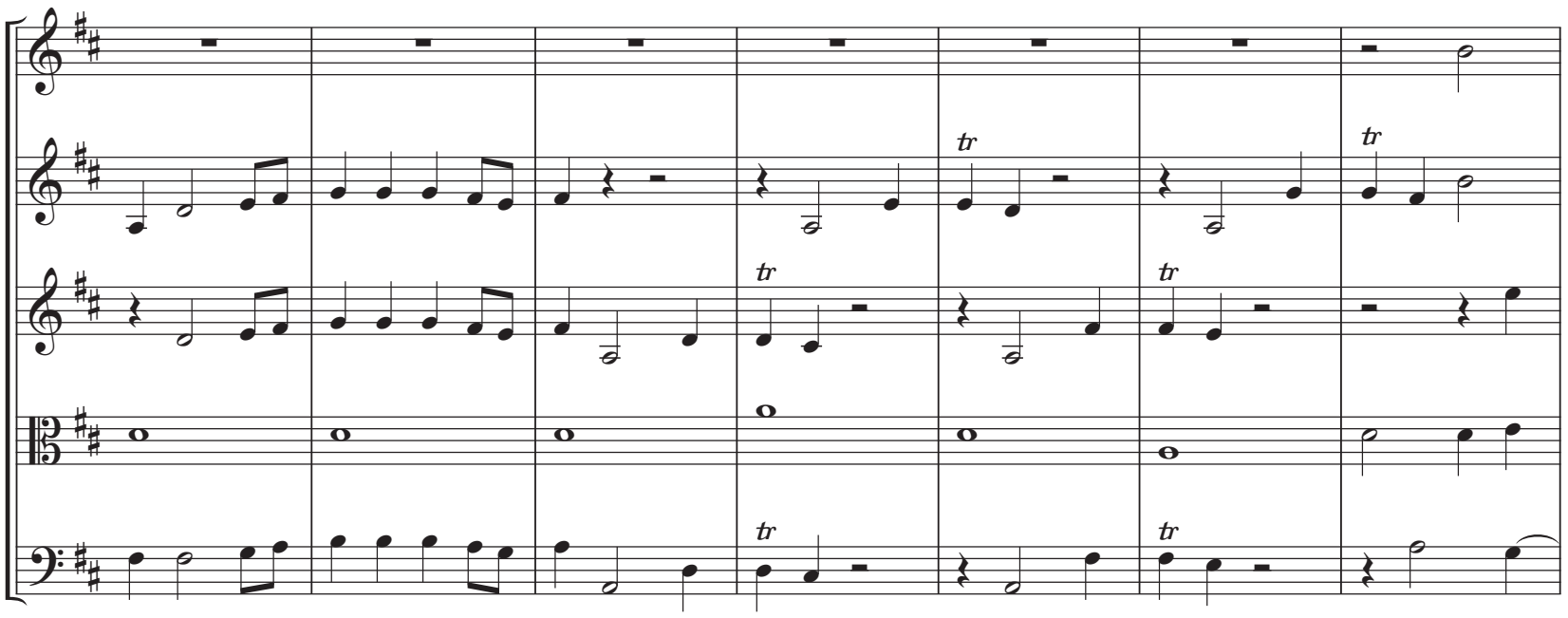
28



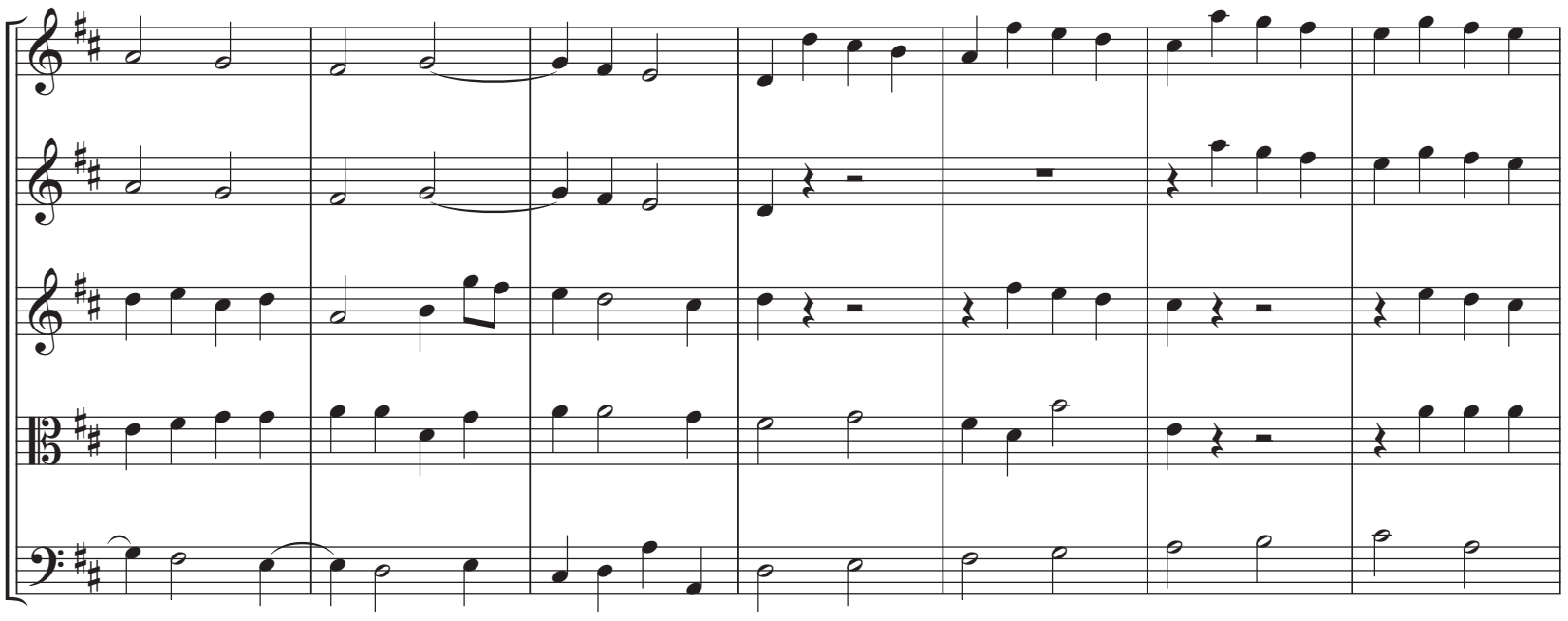
35



42



49

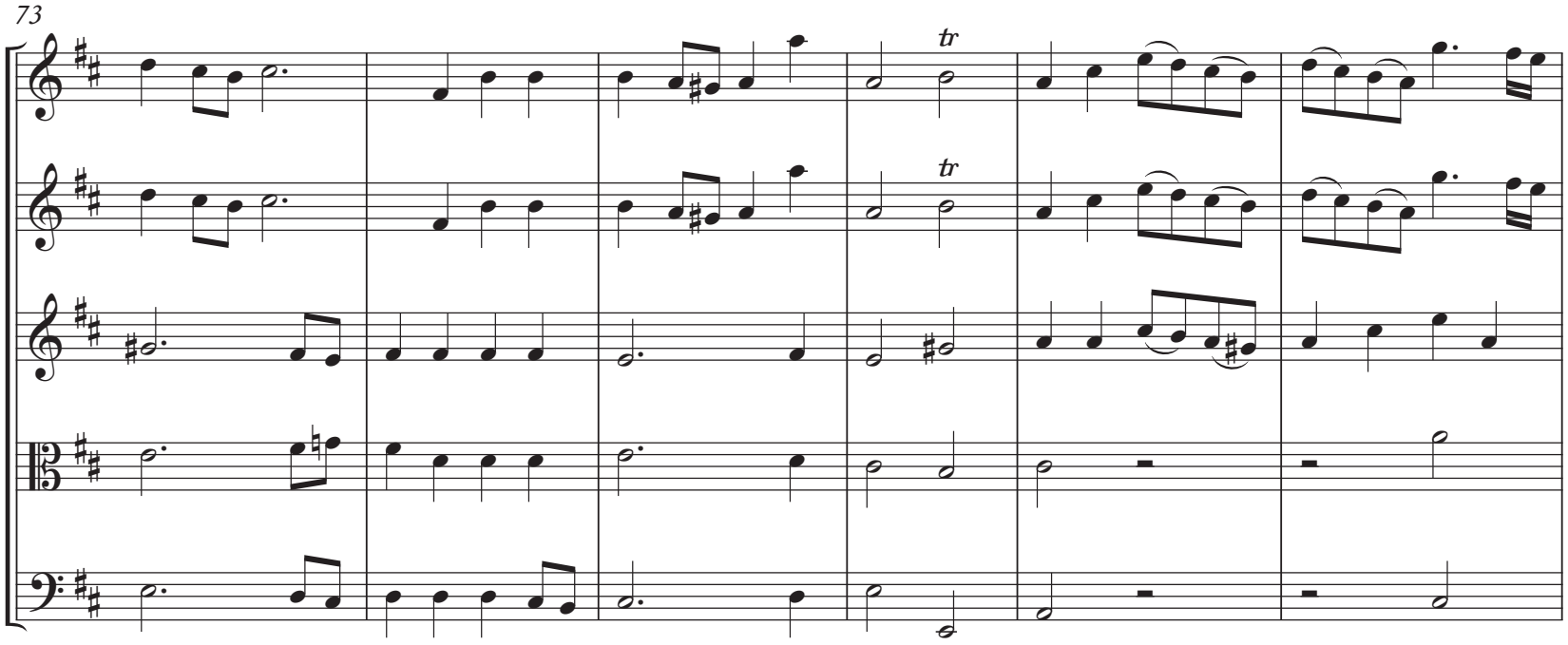


56

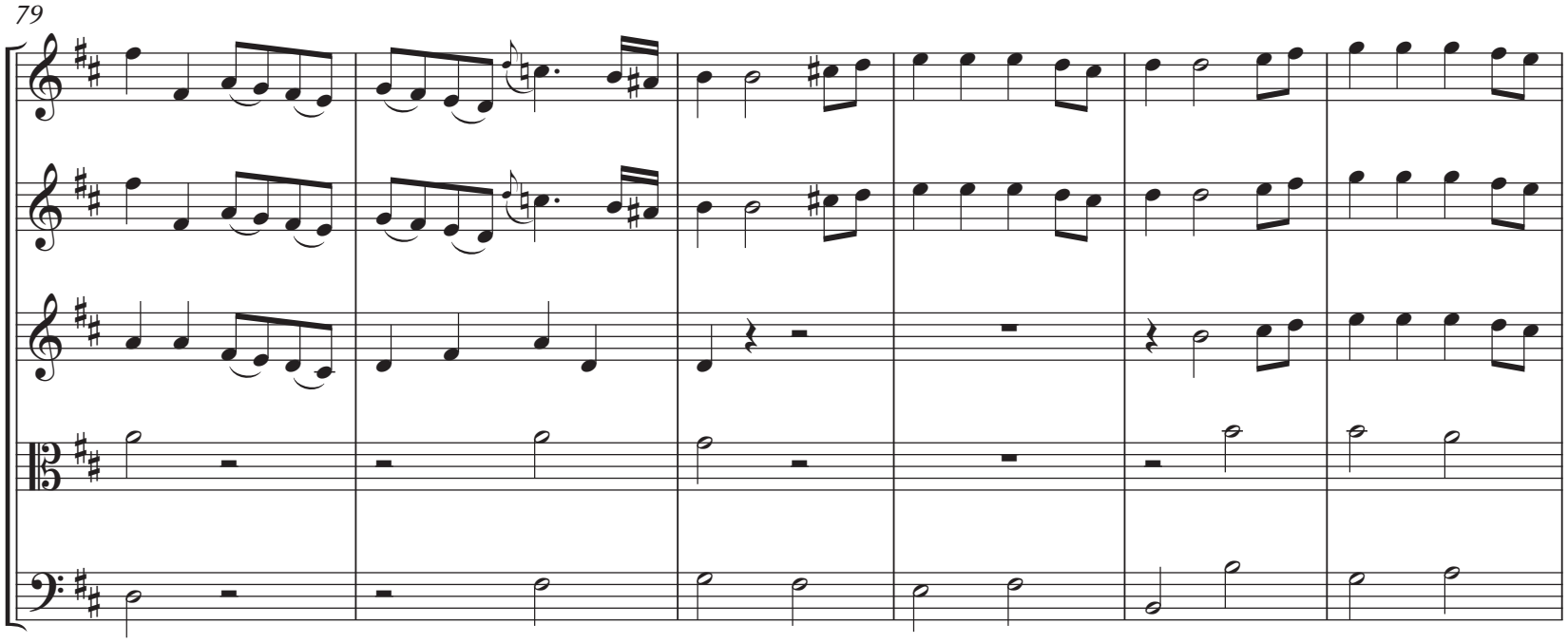
61

67

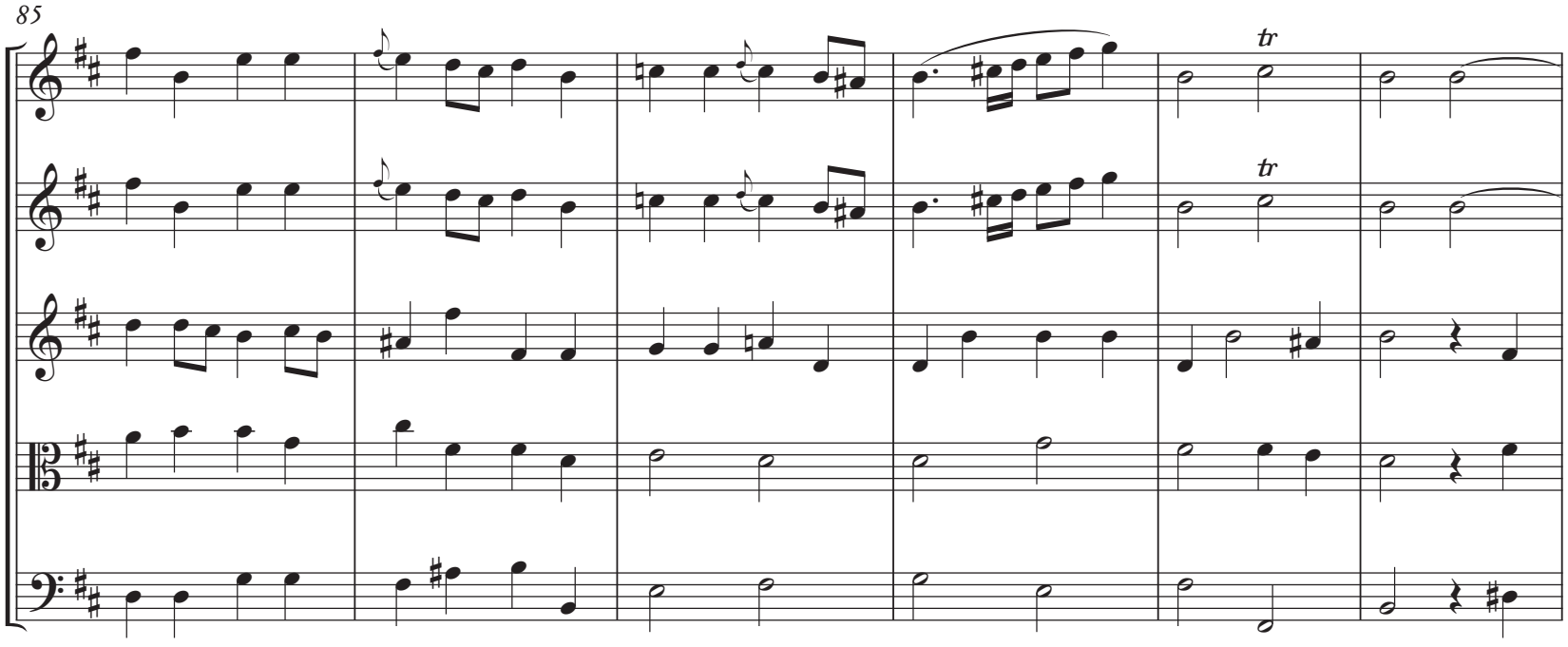
73



79



85



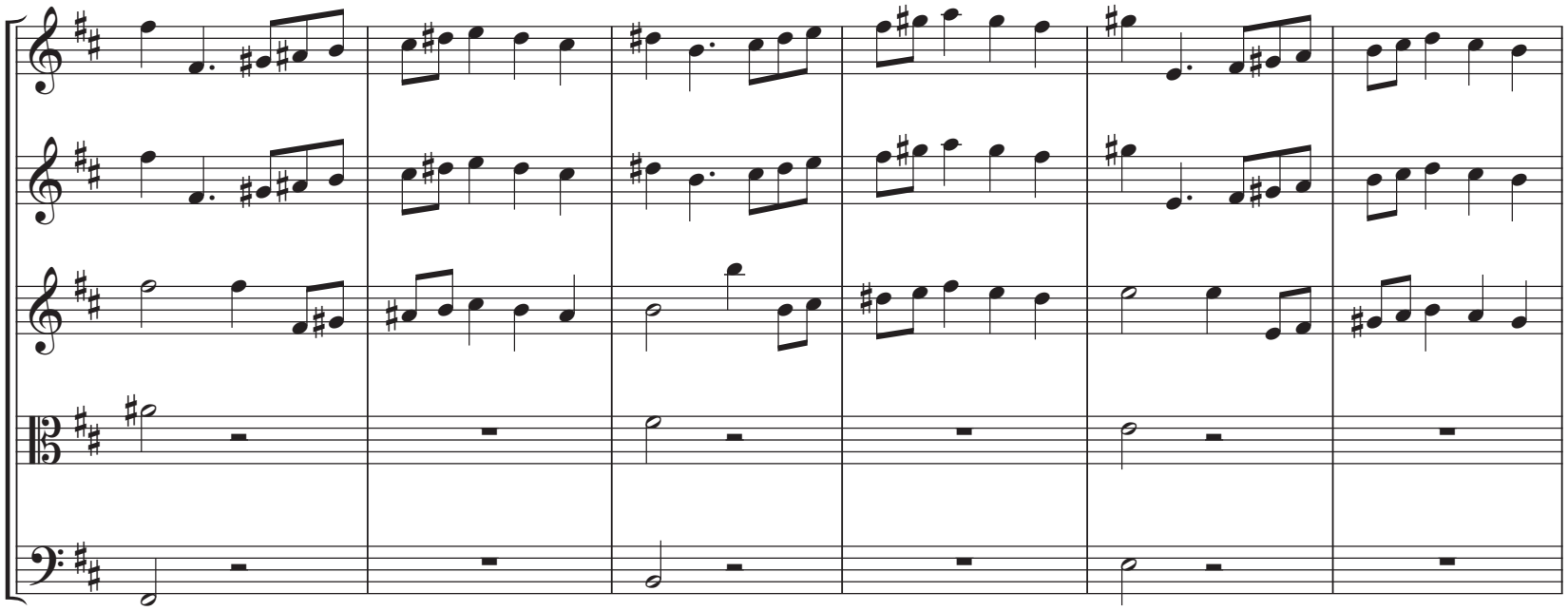
91

98

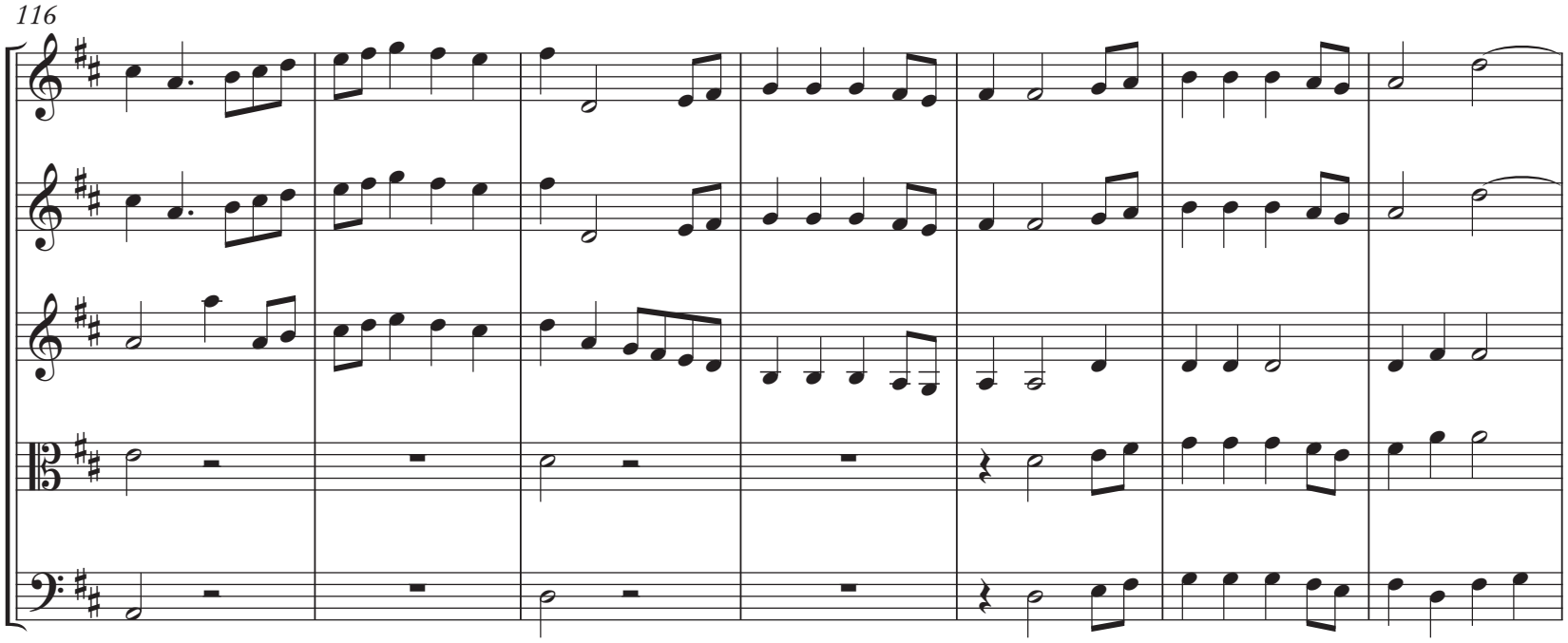
104

* Viola, takt/bar 93: se den kritiska kommentaren / see critical report

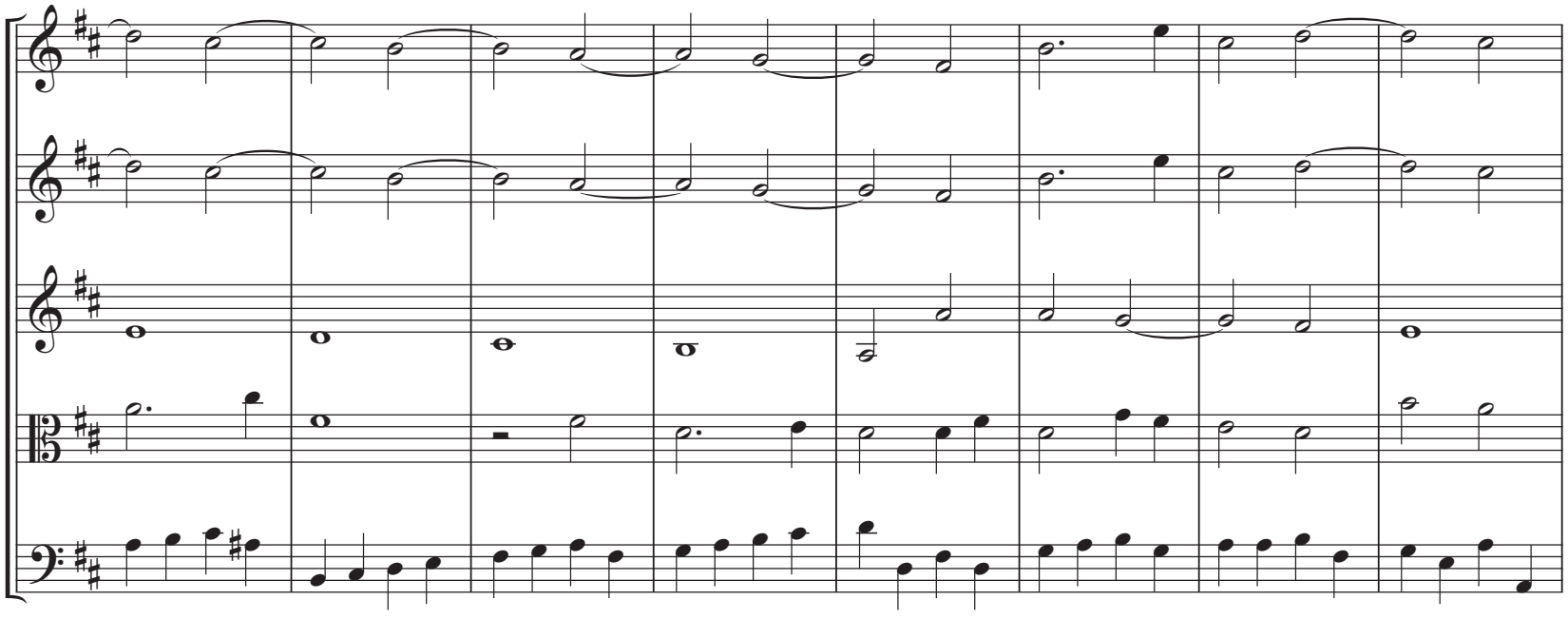
110



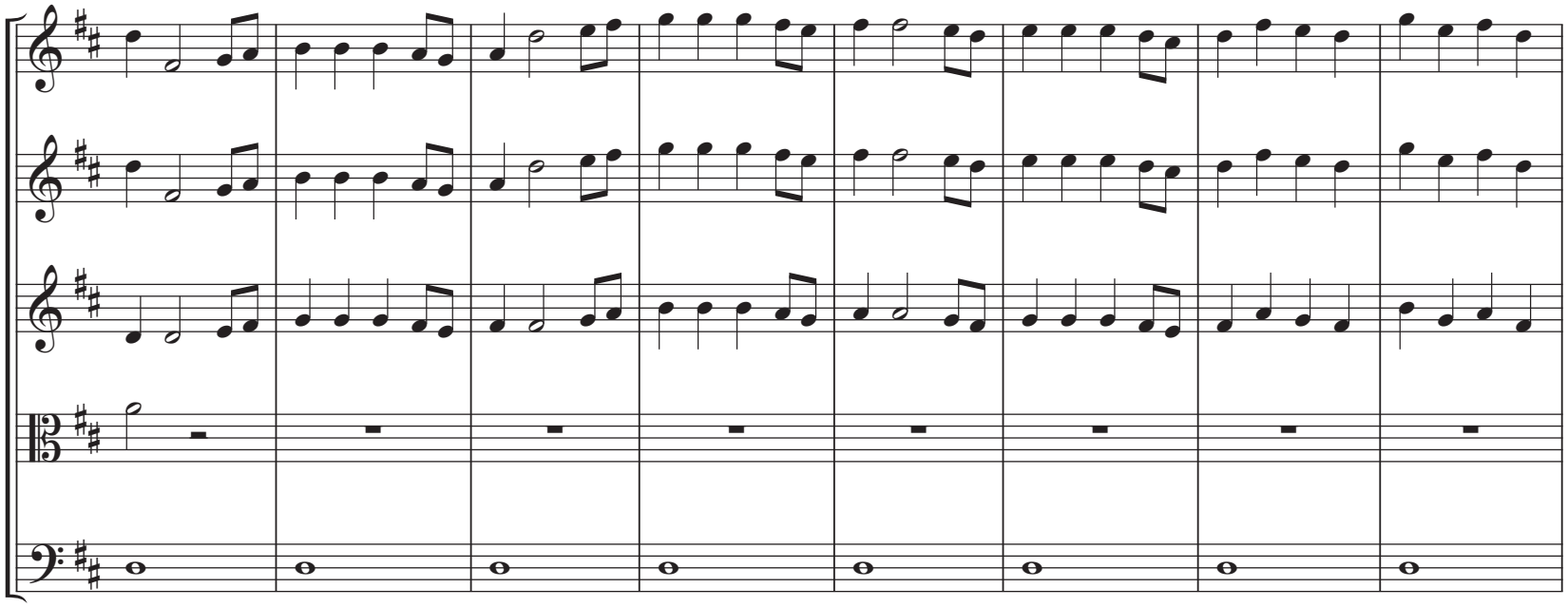
116



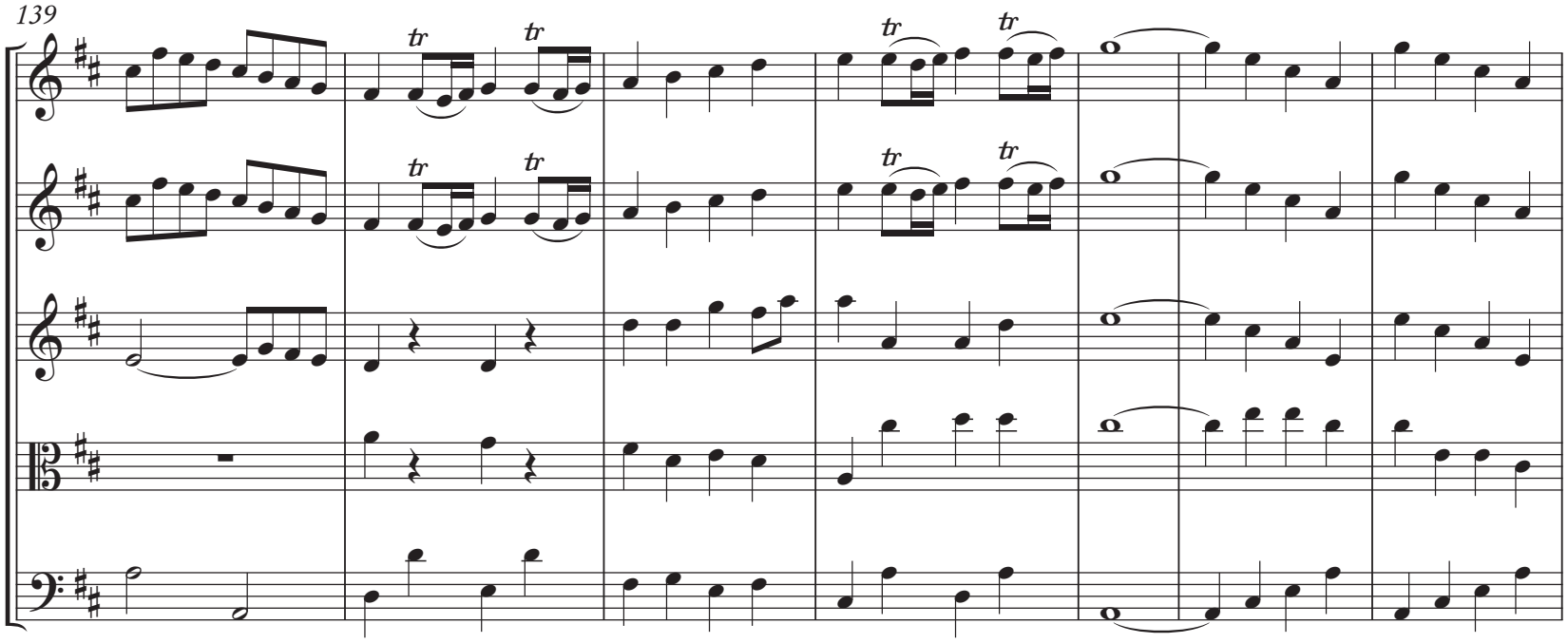
123



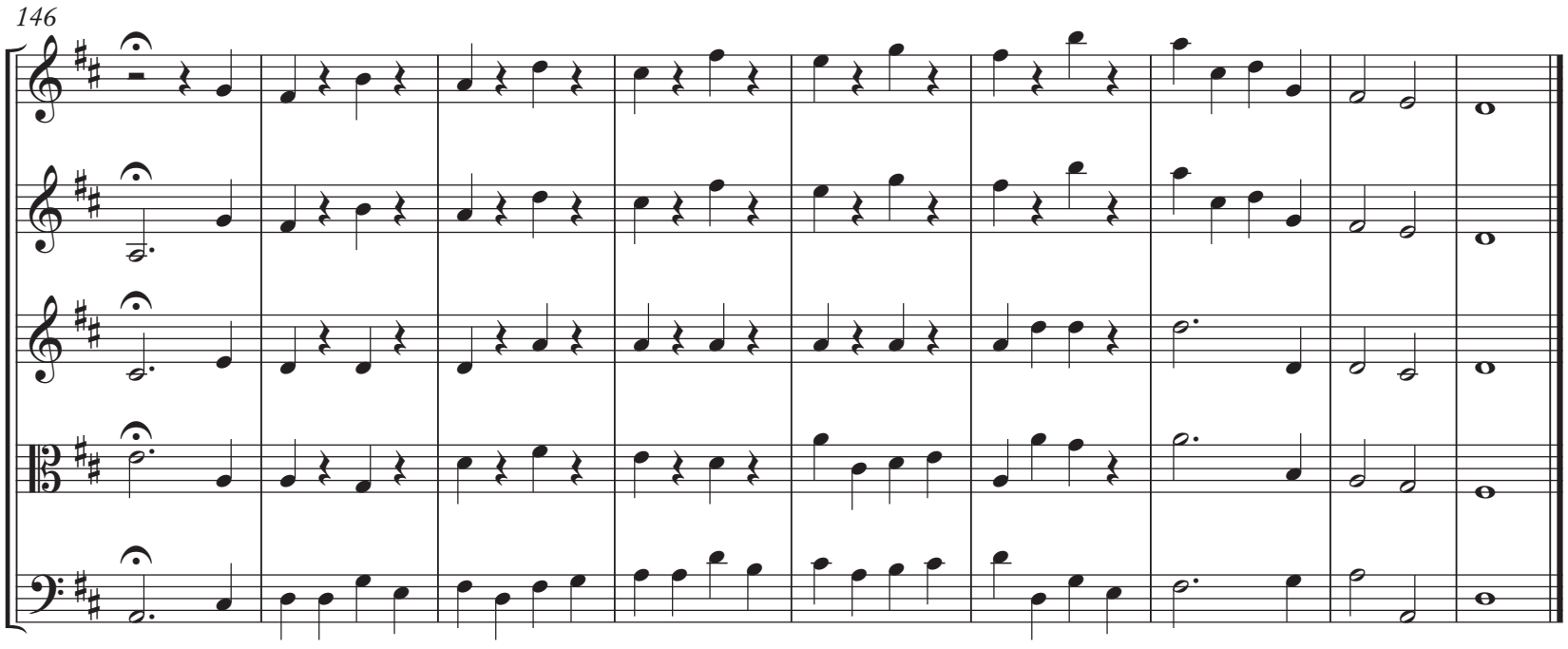
131



139



146



[26]

Allegretto

Oboe
Violino I
Violino II
Viola
Basso
& Fagotto

9

17

25

33

41 *

* Takt/bar 41: se den kritiska kommentaren / see critical report

[27]

Andantino

Oboe
Violino I
Violino II
Viola
Basso & Fagotto

piano

6

tr

forte

12

18

24

piano

piano

piano

piano

30

forte

forte

forte

forte

forte

36

42

48

54

60

67

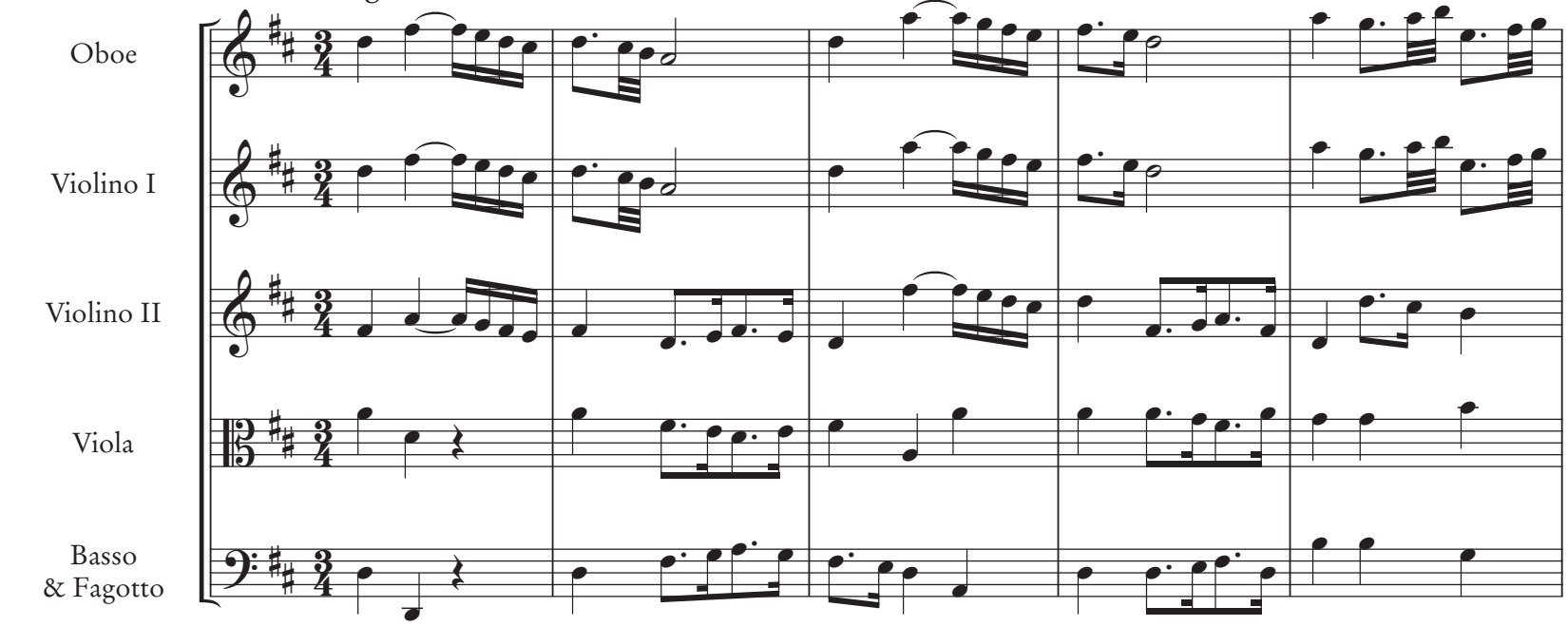
piano

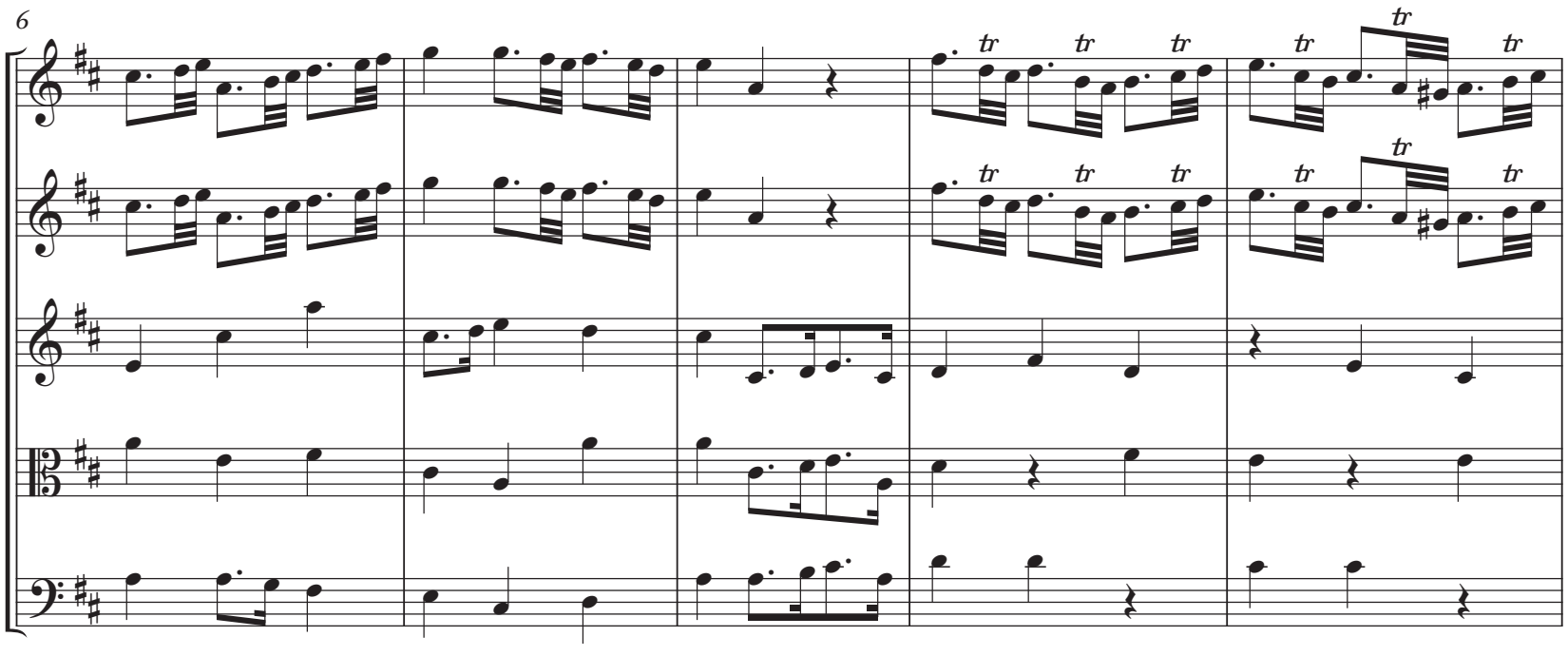
forte

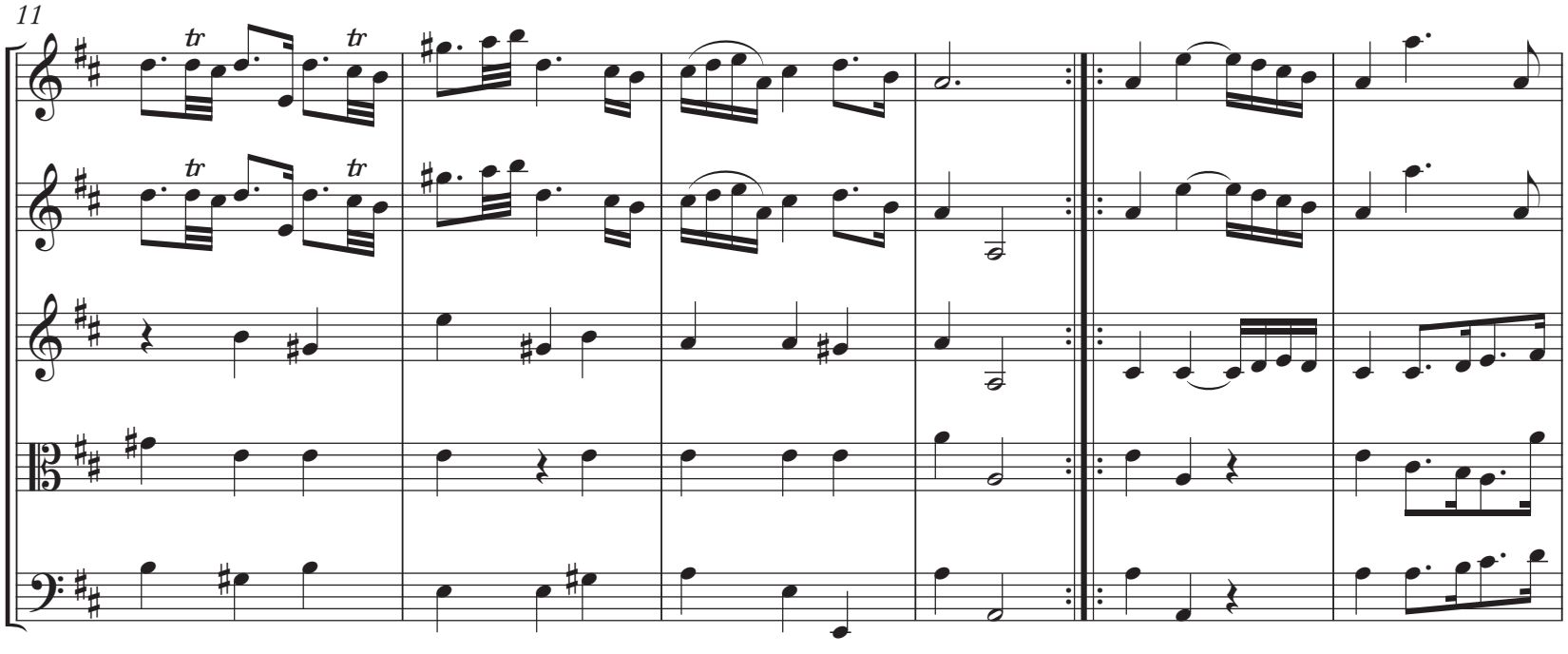
[28]

Larghetto

Oboe
Violino I
Violino II
Viola
Basso
& Fagotto







17

22

27

32

37

42

piano

piano

piano

piano

piano

[29]

Allegro

Oboe
Violino I
Violino II
Viola
Basso
& Fagotto

6

12

20

27

tr

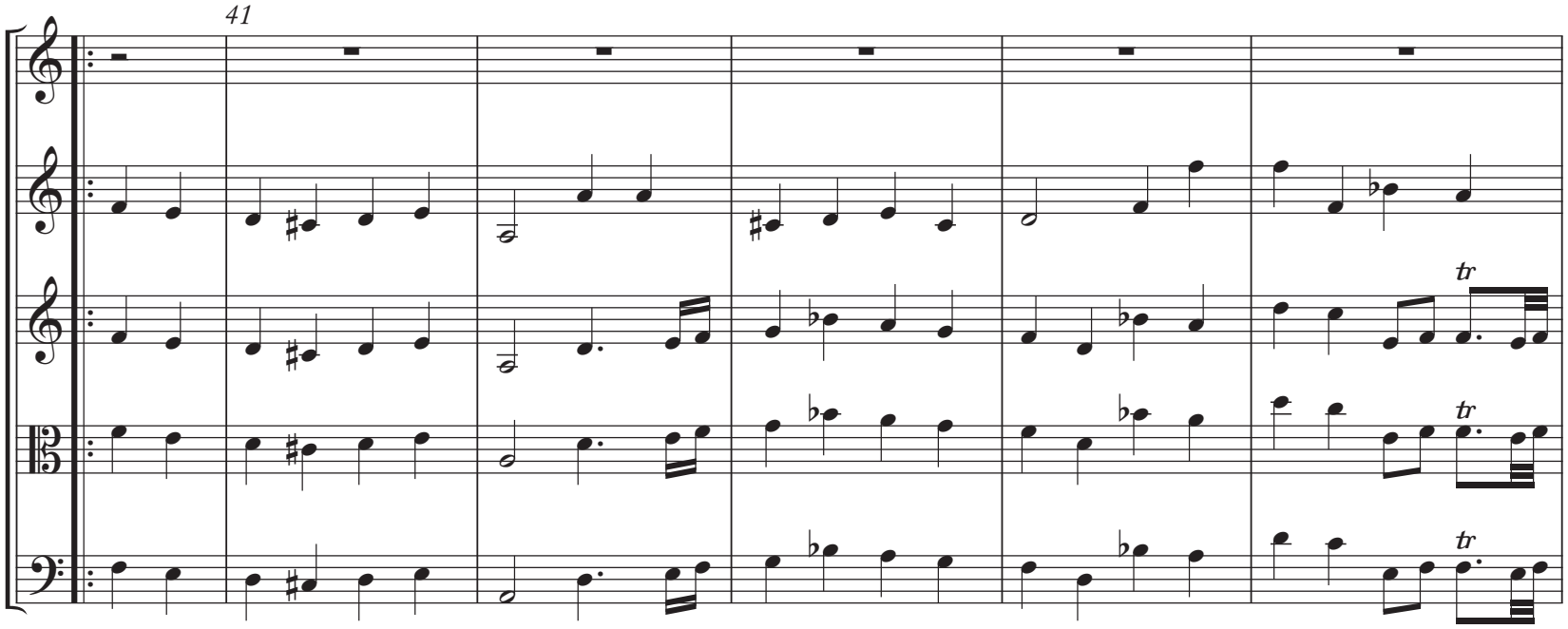
34

piano

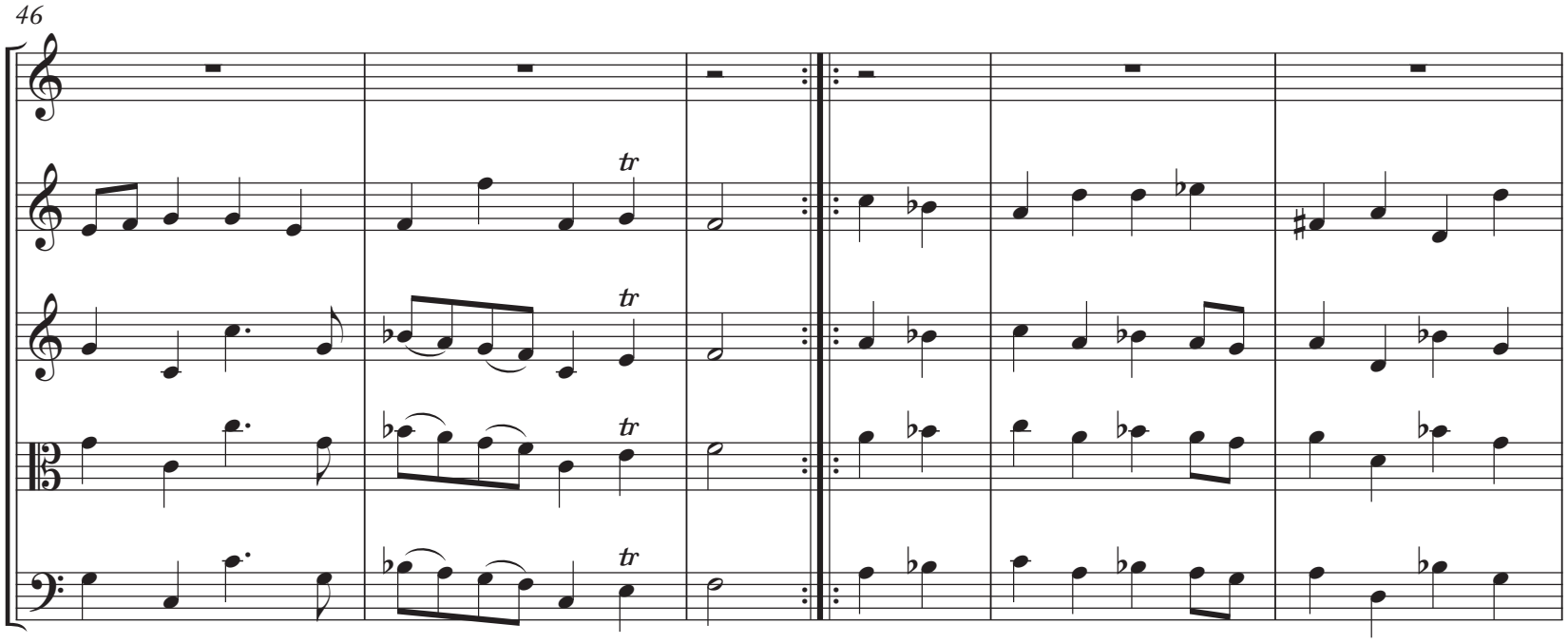
[Fine]

Non tanto allegro

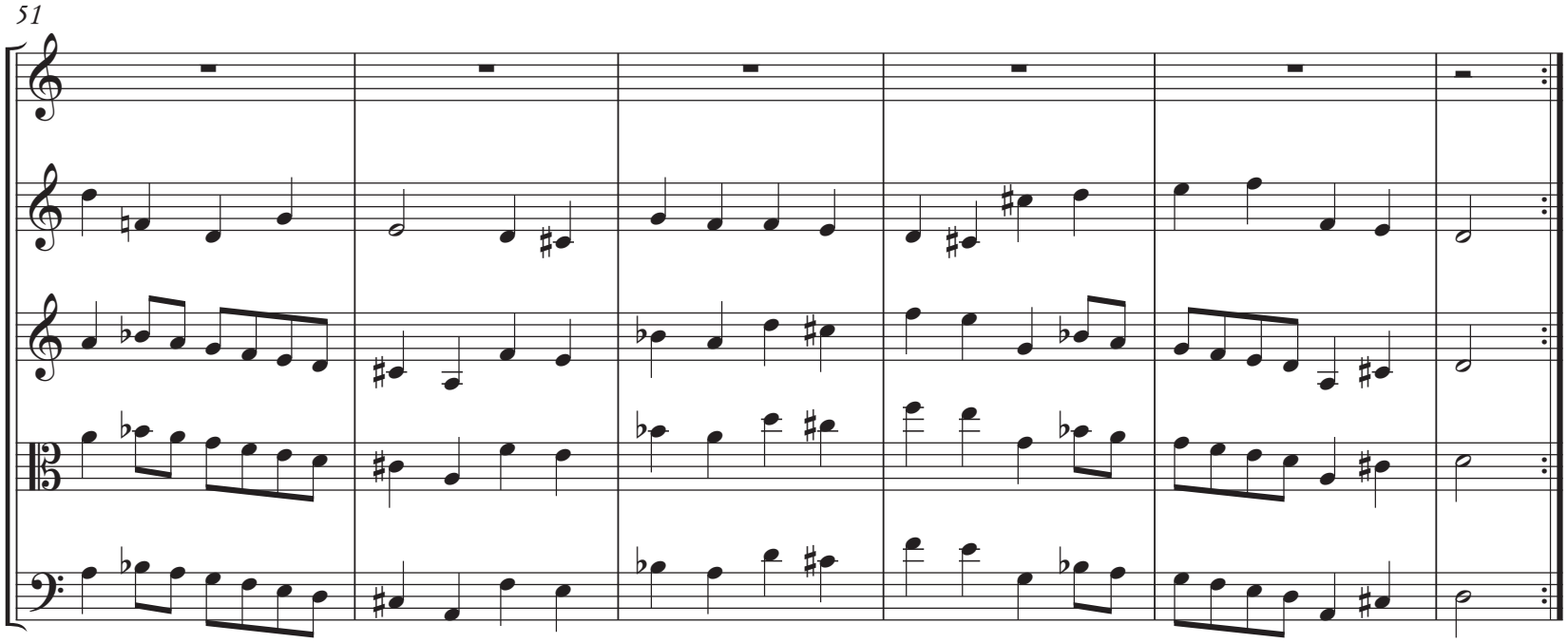
41



46



51



Da Capo al Allegro

[30]

Andante

Flauti Traversieri

Violino I

Violino II

Viola

Basso
& Fagotto

8

16

23

30

tr

38

tr

[31]

Vivace

Oboe
Violino I
Violino II
Viola
Basso
& Fagotto

6

11

17

23

28

33

37

42

[32]

Allegro

Oboe

Violino I

Violino II

Viola

Basso
& Fagotto

4

8

12

tr

tr

16

21

Johan Helmich Roman

Visserligen fanns det i Sverige tonsättare före Johan Helmich Roman (1694–1758), men det var genom honom som den svenska musiken fick en första komponist på hög nivå. Det var också genom hans insatser som hovkapellmästare och lärare som grunden för det svenska musiklivet kunde börja läggas.

Han föddes in i en musikerfamilj – fadern Johan Roman var musiker i Kungl. Hovkapellet – och han visade snabbt stor talang som violinist, vilket ledde till en anställning i Hovkapellet 1711. Det första stora steget kom 1712 med Karl XII:s depesch från Osmanska riket: unge Roman skulle skickas ut på en musikalisk bildningsresa, som dock skulle komma att inledas först vid årsskiftet 1715/16.

Landet som valdes var England, där Georg Friedrich Händel i London var en dynamo i ett rikt musikliv. Det finns inte mycket information om Romans tid i England, men han ska ha blivit upptagen i Händels operaorkester vid King's Theatre och fått undervisning av Johann Christoph Pepusch i komposition. Efter att teatern kommit på obestånd kallades Roman 1717 till Newcastle, där han tjänstgjorde hos hertigen av Newcastle, men han var åter tillbaka i London 1719 i det nybildade operasällskapet The Royal Academy of Musick under musikalisk ledning av Händel.

År 1721 återvände Roman till Sverige, där han samma år blev vice kapellmästare i Hovkapellet. Arbetet med att höja orkesterns nivå inleddes omedelbart, och när positionen som ordinarie hovkapellmästare blev ledig 1726 fick han den tjänst han i praktiken redan utövat och som han åtminstone formellt kom att behålla ända fram till sin död 1758. Under den tiden var han 1735–37 ute på en andra utlandsresa (till England, Italien och Tyskland) och från 1745 befriades han från sin hovtjänst på grund av tilltagande problem med hörsel och hälsa.

Som tonsättare verkade Roman inom de flesta dåtida genrer, utom opera och oratorium. En stor del av verken var avsedda för hovet och fester, dit *Bilägers Musiquen* (d.v.s. "Drottningsholmsmusiken", komponerad till vigseln mellan Adolf Fredrik och Lovisa Ulrika 1744) hör liksom den tidigare *Golovinmusiken* (beställd till en fest i Stockholm med anledning av tsar Peter II:s kröning i S:t Peterburg 1728). Roman inleder den svenska symfoniska musiken med sina drygt tjugo sinfonior, och för soloinstrument och orkester finns sju konserter bevarade. I det mindre formatet finns triosonater, flöjtsonater, klavermusik, verk för soloviolin och sånger.

Kyrkomusiken spelar också en framträdande roll. 1740 blev Roman invald i den nybildade Kungl. Vetenskapsakademien för att verka för det svenska språket. Det tog sig uttryck i Romans arbete med att visa de möjligheter som låg i svenskan som kyrkomusikaliskt språk. Kulmen blev *Then swenska Messan* (uruppförd 1752).

Till Romans stora bidrag till svenskt musikliv hör också de konserter som hölls i Riddarhuset från 1731 – den första organiserade offentliga konsertverksamheten. Omdömet om honom som "den svenska musikens fader" är högst välförtjänt.

© *Erik Wallrup,* Levande musikarv

Bilägers Musiquen och Svit i D-dur

Johan Helmich Romans praktfulla svit *Bilägers Musiquen* (mer bekant under namnet ”Drottningholmsmusiken”) har blivit något av en klingande vinjett till det svenska 1700-talet. Så var den också komponerad för en av de mest glansfulla festligheterna under hela seklet – det kungliga bröllopet sommaren 1744 mellan tronföljaren Adolf Fredrik och den preussiska prinsessan Lovisa Ulrika.

Festligheterna tog sin början i brudens hemstad Berlin utan brudgummens närvaro. En första vigselakt *par procuration* (genom fullmakt) ägde rum den 17 juli med Carl Gustaf Tessin, riksråd och lysande kulturpersonlighet, i spetsen för den svenska beskickningen. Konserter, baler, teater- och operaföreställningar avlöste varandra. Och musiken flödade vid detta hov. Konung Fredrik II av Preussen omgav sig med några av Europas främsta musiker och komponister. Han var själv utmärkt flöjtist och därtill habil tonsättare. Lillasyster Lovisa Ulrika delade hans musikintresse om än på en mera amatörmässig nivå.

Överfarten till Sverige blev dramatisk. Med våldsamma stormbyar kom hon, den preussiska prinsessan, över Östersjön. Och hårda stormar skulle hon röra upp i det nya hemlandet under ett långt liv som drottning och kungamoder. Men ännu var förtjusningen odelad över den nyvunna kronprinsessan. De svenska delegater som fört brudköpet i hamn var charmerade av hennes skönhet, bildning och intelligens. Snart nog skulle man erfara att hon också kunde vara nyckfull, maktlysten och viljestark – en ödesdiger konstellation på drottningtronen.

Vid det svenska hovet förbereddes ett mottagande värdigt den kräsna prinsessan. Det furstliga bröllopet erbjöd också – i det förnedrande utrikespolitiska läget efter hattpartiets olycksaliga krig med Ryssland – ett högst välkommet tillfälle att med festivitas och grandiosa arrangemang ge en återglans av Sveriges forna stormaktstid. Och musiken var en given del i detta furstliga allkonstverk. På hovkapellmästaren Roman vilade ansvaret för de musikaliska inslagen. Utöver Hovkapellet kunde han nu även räkna med bistånd av det privata kapell brudgummen Adolf Fredrik fört med sig från sitt holstein-gottorpska hov. En välbehövlig förstärkning, men också en utmaning för Roman och hans musiker.

Resan genom det långsträckta Sverige tog nära tre veckor för Adolf Fredrik och hans preussiska brud – som tagits emot av sin brudgum när hon landsteg på svensk mark – tre veckor av ständiga uppvaktningar och hyllningstal. Den 17 augusti närmade sig sällskapet äntligen Drottningholm. Vid färjeläget Tyska Botten möttes de av Hans Kongl. Maj:t själv, Fredrik I med uppvaktning. ”Kungen har visat mig all artighet i världen”, skriver Lovisa Ulrika i ett brev till sin mor. Han förde sedan brudparet sjövägen över Mälaren i en nybyggd ”wäl utsirad Chaloupe” till Drottningholm, där de hälsades av saluter från galärer och andra fartyg på fjärden. Slottet föll Lovisa Ulrika väl i smaken. ”Detta ställe är bland de mest magnifika och ser alldeles ut som ett kungligt palats.” Det blev kung Fredriks ståtliga morgongåva till den unga bruden.

För Roman själv var denna sommar dessvärre en sorgens och smärtornas tid. Den 10 juni dör hans unga hustru Maria Elisabeth ”på sitt tiugonde och tredie ålders åhr … kort efter en swår förlossning af ett dödt foster”. För andra gången blir Roman änkling – även hans första hustru hade avlidit i barnsäng – och han står nu ensam med fem minderåriga barn. Begravningen sker den 3 juli. Då måste Roman samtidigt ha varit fullt upptagen med förberedelserna för det kungliga bröllopet, som skulle hållas följande månad. Det var ett digert program Hovkapellet hade att utföra under de fyra dagar som festligheterna varade och mycken musik erfordrades. Hovkapellmästaren förväntades själv bidra med något eller några nyskrivna verk. Och den stora svit han under denna sorgetid komponerade för det kungliga bilägret – ”Drottningholmsmusiken” – är trots allt ett av de ljusaste och mest glansfulla verken i vår svenska musikhistoria.

Det kungliga bröllopet på Drottningholm 1744

Genom en samtida ”Berättelse om Hennes Kongl. Höghets, Prinzessan LOUICE ULRICAS Emottagande på Drottningholm” är vi väl underrättade om den ”Höga

Wignings-Ceremonien" och andra evenemang under de fyra festdagarna. Den ger oss även glimtar ur hovmusikernas välfyllda program och musikens skiftande funktioner. När brudföljet efter landstigningen trädde in i slottet "hördes Pukor och Trompeter" och ytterligare saluter från örlogsfartygen. Efter middagen gavs audiens för de utländska ministrarna, "hwarefter speltes in til Aftonmåltiden".

Själva vigselceremonin hölls följande dag, den 18 augusti, i rikssalen på Drottningholms slott. Under "Pukslag och Trompeter" begynte brudföljet sin procession från de kungliga förmaken. Vid inträdet i rikssalen "lät HofCappellet, som på twenne sidor war i chorer delt, höra sig med intonerande til then wanliga Psalmen: Kom Helge Ande". Vigseln förrättades av ärkebiskopen Jacob Benzelius, varpå den högtidliga ceremonin avslutades med versen ""Tacker honom i hans portar etc.' under Pukor och Trompeter tå också Stycken låssades ifrån Fartygen, under hwilka Salvor och Musique Theras Kongl. Högheter hos Hans Kongl. Maj:t aflade theras compliment och emottogo Lyckönskningar …".

Vid aftonmåltiden i stora matsalen blev "under hela Måltiden Concert hållen af HofCapellet, som stod uti Audience-rummet ther bredewid. Och ifrån Siön hördes wid Skålarnes drickande Styckeskått ifrån alla Fartygen, som tå öfwer alt woro med Lampor illuminerade, liggande i form af en halfmåne mitt emot Slåttet." Efter middagen återvände hela det lysande följet till rikssalen. Där "begyntes under Musique af Hof=Capellet then så kallade Fackeldantzen" – en dans med djupa traditioner. Den beskrevs redan vid 1500-talets mitt av den svenske biskopen Olaus Magnus i hans *Historia de gentibus septentrionalibus*. Vid det kungliga bröllopet på Drottningholm två sekler senare utfördes den "på thet sättet, at the af Pagerne upburne hwita waxfacklor, togos af Riksens Råd och båros i Händerne så länge the dantzade fram för Theras Kongl. Högheters dantz och Hennes Kongl. Höghet som med Hans Kongl. Maj:t dantzade … hwarmed thenne dags Solennitet war til ända".

Följande kväll hölls aftonsång med predikan på tyska i slottskapellet och därefter stor bal i rikssalen, då "Hof=Capellet sig uppe i Rikssalen inställte uti the til Musiquen afskilde ställen … Straxt wid inträdet lät Musiquen sig höra och begyntes sedan Balen" enligt noga fastlagt ceremoniel. Festligheterna avslutades så den fjärde dagen med musicerande i kronprinsessans förmak och i audiensrummet. "Uti Galleriet infant sig tå Hof=Capellet til concert, hwilken warade til thess Kongl. Taffeln för Aftonmåltid åter war tilreds lagad." Följande dag begav sig kungen och kronprinsparet sjöledes till lustslottet Carlberg.

Musiken för det kungliga bilägret

För alla dessa evenemang krävdes musik av olika karaktär och format – musik för vigselakt, processioner och baler, för måltider och konserter. Roman fyllde säkert detta behov med både egna och andra tonsättares verk. Men inga källor förtäljer exakt vad som spelades. Vi känner endast ett av inslagen – Romans "Drottningholmsmusik" – en stor orkestersvit i 24 satser. Den finns bevarad i tonsättarens egenhändiga partitur, på vilket hans son sirligt präntat: "Bilägers Musiquen upförd 1744 på Drottningholm af Roman".

Roman hade en gång tidigare komponerat liknande musik – en svit om hela 45 satser, även den för ett storslaget furstligt evenemang. Den var tillkommen på beställning av den ryske Stockholmsambassadören greve Golovin – därav benämningen *Golovinmusiken* – för att på svensk mark celebrera den tolvårige tsar Peter II:s kröning 1728. Med sitt myller av satser är det alls inget sammanhållet, enhetligt verk. Snarare ett förråd att ösa ur under långt utdragna festligheter. Musiken är kvalitativt ganska ojämn och hastigt nedskriven, utan angivande av instrument, tempi eller satsbeteckningar – bruksmaterial för ett framförande med kompositören själv som orkesterledare. En jämförelse mellan de två kompositionerna vittnar tydligt om den konstnärliga mognad Roman genomgått under de mellanliggande sexton åren. "Drottningholmsmusiken" har en helt annan pregnans, det är fullödig och härligt musikantisk musik, därtill noggrant utarbetad.

Det låg nära till hands att välja svitens öppna form vid dessa båda tillfällen. Den erbjöd goda möjligheter att fritt välja antalet satser, att variera stämningsläge, instrumentation och satskaraktär. Och inte minst att vid behov bryta ut några av satserna för kortare framföranden. Roman har därtill sammanställt ytterligare en Svit

i D-dur om åtta satser – ”Lilla Drottningholmsmusiken” – som även den med stor sannolikhet fanns med i reserv dessa dagar på Drottningholm.

Det är givet att Roman förväntades komponera praktfull, glädjeskimrande musik för det furstliga bröllopet. Men viktigt var även att den anpassades till de olika momenten i ceremonielet. De 24 satserna är också rikt varierade, alltifrån stort upplagda symfoniska satser till korta stämningsstycken och tvådelade danssatser. Så skulle exempelvis den vitala inledningssatsen med sitt pregnanta öppningstema mycket väl kunna stå som första sats i en Romansinfonia. Stråkinstrumenten utgör kärnan i ensemblen, men Roman utnyttjar effektfullt blåsinstrumenten för skiftningar och kontraster i orkesterklangen. Han har själv kompletterat sitt partitur med en tematisk tablå, där han klart anger vilka blåsinstrument han tänkt sig i de skilda satserna. Instrumenten har därtill sitt givna symbolvärde – med trumpeter och pukor som de kungliga maktsymbolerna *par préférence* – och sina skilda affektladdningar. Så får flöjterna spela upp till en pastoral herdedans och oboe d’amore till ett graciöst amoroso för brudparet. Taktartsväxlingarna är många och så även växlingarna av tonarter. Men ramtonarten D-dur ger stadga – kring den grupperar sig de övriga satserna. Det är också den tonart som passar bleckblåsinstrumenten bäst.

Den under barocken så populära formen svit gav tonsättarna rika möjligheter att komponera i skilda nationella stilar. Så finns exempelvis i Johann Sebastian Bachs oeuvre sex ”engelska” sviter och sex ”franska”. Roman behärskade väl musikens olika tungomål. Man kunde tänka sig att han i bröllopsmusiken för den franskorienterade preussiska prinsessan skulle välja att skriva i fransk eller tysk stil. Och visst kan man finna franska drag i bland annat några av menuetterna och i sats 23 med dess snärtiga punkteringar. Men annars genomsyras ”Drottningholmsmusiken”, som så många andra Romanverk, mera av den italienska musiken. För honom, som för så många andra tonsättare vid denna tid (inte minst de tyska), var det naturligt att söka förena det bästa av italienskt och franskt. I sina mogna verk förmår Roman att ge denna blandstil sin egenart. Så har han för det internationella furstebröllopet på Drottningholm skapat en högst internationell musik – men präglad av Romans omisskännliga personstil.

När och hur denna svit framfördes under festligheterna, det vet vi inte. Vi kan bara ana oss till en uppdelning på skilda tillfällen efter satsernas karaktär. Inledningssatsen ger med sina trumpetfanfarer helt naturligt ett anslag av glansfull festivitas. Men även några av de andra satserna är med drivande rytmer och rika blåsarklanger som gjorda för de praktfulla entréerna och processionerna i rikssalen. Så den kraftfulla, stort upplagda sats 10 och de snabba avslutningssatserna – återklanger av Händels *Water Music* som Roman säkert hört under sin Londonvistelse – där Roman i sats 21 excellerar i ekoverkningar mellan horn och trumpet. Helt annan karaktär har den rofyllda lento-satsen nr 8 i Ess-dur. Den skall enligt Romans notering spelas med enbart stråkar i ”2 Orquestrar”. Möjligen innebär det att den framfördes vid själva vigselceremonin i rikssalen, där hovkapellet då var ”på twenne sidor … i chorer delt”.

Det är annars svårt att finna musik av mera sakral karaktär i Drottningsholmssviten. Påfallande många satser har istället dansant prägel och många har även regelrätt dansform. Det gäller redan den graciösa andra satsen med oboe d’amore som karaktärsinstrument – en överraskande kontrast till den praktfulla ”uvertyren”. ”Här kunde man nästan tänka sig en balett av små cupidoner; beteckningen *amoroso* skulle passa både tillfället och denna musik”, skriver Ingmar Bengtsson. Bland danssatserna finns också några menuetter, så regelrätta att de mycket väl kan ha spelats upp vid balen den tredje kvällen. Flöjtmusiken i sats 17 har robustare karaktär – som en pastoral säckpipedans i hovdräkt, med violinens långa, vilande toner som bordun i basen.

En plats för sig intar sats 20, en livlig menuett med pregnanta signaler i trumpeter och horn. Till just den melodin skrev den svenske vissångaren och poeten Carl Mikael Bellman några decennier senare sin välkända visa ”Käraste bröder, systrar och vänner” – och så har den levt vidare in i våra dagar. Ett uppsluppet möte mellan ”den svenske musikens fader” och den ypperste av skalder i 1700-talets Sverige.

Över huvud taget finns i ”Drottningholmsmusiken” en diskrepans mellan hovceremonielets tunga prakt och den snabbfotade, eleganta musiken. Och även om

den mångsatsiga sviten hör barocken till, tycks det som om Roman komponerat sin musik mera för det unga brudparet i rokoko, än för det gamla hovets pompösa barock.

Svit i D-dur ("Lilla Drottningholmsmusiken")

"Drottningholmsmusiken" är med sina 24 satser något av en ryggrad i all den musik som klingade under det furstliga bröllopet 1744. Men de storslagna ceremonierna krävde även annan musik. Då ingen orgel fanns i rikssalen på Drottningholms slott bistod Hovkapellet bland annat under vigselceremonien med preludier till psalmerna. Och under de mottagningar och måltider som följde framfördes bland annat en hyllningskantat till text av Olof von Dalin. Musiken till den kantaten finns inte tyvärr inte bevarad. Den kan ha nykomponerats av Roman eller, som vanligt var vid denna tid, vara en bearbetning av lån från andra kompositörer, gjord av Roman för detta tillfälle. Därom vet vi inget.

Vi vet däremot att Roman för det furstliga bröllopet komponerade ännu en svit, av dirigenten och cellisten Claude Génetay – en banbrytare för Romans musik – döpt till "Lilla Drottningholmsmusiken". Något partitur till denna svit finns inte bevarat, däremot tre kompletta stämmaterial. Ett av dessa är i löpande numrering sammanfört med stämmor till "Drottningholmsmusiken" i ett band med rubriken "Kongl. Hof-Intendenten Romans Drottningholms Musique".

Denna svit går – liksom "Drottningholmsmusiken" – i D-dur, men är av annan karaktär och med sina åtta satser av betydligt mindre format. Till skillnad från "Drottningholmsmusikens" rika orkesterbesättning har Roman här begränsat instrumentariet till stråkar, oboe, fagott och basso continuo. "Lilla Drottningholmsmusiken" är också ett mera sammanhållet verk, utan de taktartsväxlingar och snabba skiftningarna i satsernas karaktär och orkesterklang som präglar "Drottningholmsmusiken". Sviten klingar även till allra största delen fyrstämmigt och kan mycket väl ha framförts i sin helhet eller delats upp på olika tillfällen under det växlingsrika ceremonielet. Så möjligen vid den kungliga taffeln efter vigseln, då "blifwandes under hela Måltiden concert hållen af HofCapellet, som stod uti Audience-rummet ther bredewid". Eller vid mottagningen sista kvällen: "Uti Galleriet infant sig tå Hof=Capellet til concert, hwilken warade til thess Kongl. Taffeln för Aftonmåltid åter war tilreds lagad".

Om "Drottningholmsmusiken" i vissa satser vittnar om Romans nära kontakt med Händel och hans musik, hör "Lilla Drottningholmsmusiken" i all sin lätta grace mera hemma i den nya tidens europeiska musikliv. Det var musik Roman lärt känna under sin *grand tour* 1735–37 genom ett Musikeuropa, präglat av brytningar mellan högbarocken och den nya galanta musiken och mellan olika nationella stilideal, främst då de italienska och de franska. De båda sviterna för det kungliga bröllopet på Drottningholm visar klart att Roman var utomordentligt väl orienterad i sin tids musikskapande, något som präglade hans fortsatta komponerande, men som även öppnade för nya strömningar i det svenska musiklivet.

Sahlstedt skriver härom i sitt "Äreminne över Roman": "Wår ROMAN reste ut såsom stor Musicus, och kom större hem igen. Han hade med sig en samling af de härligaste Musicalier, och war nu i stånd at upfylla sit äreställe i den Swenska Orchestren. Han hade desutan såsom biämne, och til sin ro och tidsfördrif, warit upmärksam åskådare af hwad i andraländer märkwärdigt förekommit; det han ock uptecknat".

Referenser

Bengtsson, Ingmar: *J.H. Roman och hans instrumentalmusik: Käll- och stilkritiska studier*, diss., Uppsala universitet, 1955.

Helenius-Öberg, Eva: *Johan Helmich Roman: Liv och verk genom samtida ögon: Dokumentens vittnesbörd*, Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 78, Stockholm: Kungl. Musikaliska akademien, 1994.

Ivarsdotter-Johnson, Anna: "Johan Helmich Roman och hans tid", *Musiken i Sverige*, vol. 2, *Frihetstid och Gustaviansk tid 1720–1810*, Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 74:2, Stockholm: Fischer & Co., 1993, s. 23–60.

– – –: "Musik vid ett kungligt biläger", *Artes*, nr 3 1994, s. 100–111.

© *Anna Ivarsdotter,* Levande musikarv

Kommentar om uppförandepraxis

Generellt om ornament, artikulation och förslag

Roman använder endast ett tecken för ornament (*tr*) och några få tecken för artikulation. Dels förekommer staccatopunkter, dock endast i kombination med en legatobåge, vilket normalt avser stråkvibrato, det vill säga för stråkinstrument en mjuk avsättning av toner i samma stråk utan att helt stoppa stråkens rörelse (t.ex. sats 1, takt 10 eller sats nr 3, takt 16). I sats 8 förekommer en vågig linje (sick-sack), som även den vanligen betecknar ett stråkvibrato,[1] men som ibland även syftar på ett vänsterhandsvibrato.[2] Slutligen förekommer ett tunt, lodrätt streck (på engelska: *stroke*), som i första hand avser korta toner, men som även kan innebära betoning.[3]

I Romans autograf är alla förslag skrivna som förminskade fjärdedelsnoter, oavsett om de står före en helnot eller en grupp åttondelar. I samtliga övriga källor är samma förslag skrivna som små åttondelsnoter, en princip som denna utgåva följer.

Orkesterbesättningen

Det verkar inte vara möjligt att få fram exakta uppgifter om hur stor orkester Roman hade tillgång till vid de kungliga festligheterna 1744. Vi vet att Kungl. Hovkapellet med sina cirka 20 musiker medverkade, samt Adolf Fredriks privata kapell med 11 fast anställda.[4] Men det är tänkbart att ytterligare musiker var engagerade för att skapa en så mäktig klang som möjligt till festligheterna. Enligt ett brev 1760 från hovkapellmästare Per Brant (1714–1767) till musikskriftställaren Abraham Hülphers (1734–1798), hade man på 1730-talet …

> … tilgång uppå en orchestre af 140 personer svensk ungdom, med hvilken man sedermera vid åtskilliga solenna tillfällen fådt öka kongl. hofvets lustre och nationens heder i detta ämne, vilket ock varit högst av nöden, emedan kongl. hoforquestren uppå ordinarie stat utgör allenast 16 personer, och är således aldeles otilräckelig vid ett kongeligit hof.[5]

Troligen rådde liknande omständigheter fortfarande år 1744. Om några av de nämnda 140 amatörmusikerna medverkade vid festligheterna vet vi inte. Men vi vet att Roman vistades i England i två omgångar (1716–21 och 1735–36) och under en tid också själv spelade violin i Georg Friedrich Händels operaorkester vid Haymarket i London. Vi kan därför anta att Roman tog intryck av den praktfulla och fylliga orkesterklang han fick tillfälle att höra där. Händel hade ju också en speciell talang för att skriva mäktig och medryckande musik, som ofta framfördes av stora orkestrar vid högtidliga tillfällen. Ett exempel på detta är *Water Music*, som spelades den 17 juli 1717 av 50 musiker placerade på pråmar på Themsen. Det finns inget skäl att tro att Roman skulle ha missat detta evenemang och det är möjligt att han också själv var med och spelade.

Man ska därför inte glömma bort möjligheten att fördubbla blåsarstämmorna, något som Händel själv gärna gjorde. I den förteckning från 15 februari 1720 över musikerna i Händels orkester (The Royal Academy of Musick), där Roman själv finns

---

[1] Peter Lamprecht: ”Immer Währendes Fieber: Zur Geschichte des Vibratos im Orchester”, *Das Orchester*, 2002, nr 11 2002, s. 19–26.
[2] Clive Brown: *Classical & Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford: Oxford University Press, 1999, s. 538–539.
[3] *Ibid.*, s. 200–227.
[4] Tobias Norlind & Erik Trobäck: *Kungl. Hovkapellets historia 1526–1926*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1926, s. 68.
[5] *Ibid.*, s. 67–68.

nämnd bland andraviolinisterna, är så många som 4 oboer listade, samt 3 fagotter.[6] Det innebär att de två noterade oboestämmorna (som i allmänhet redan fördubblade violinstämmorna) kan ha dubblerats och att fagottstämman (som i sin tur i allmänhet är en förstärkning av basstämman) kan ha tredubblats, i enlighet med den tidens förkärlek för korisk blåsarklang.

Nu hade man av praktiska och ekonomiska skäl inte så ofta möjlighet att spela med så många blåsare. Man ska också vara försiktig med att dra slutsatsen att alla musiker på en lönelista alltid spelade samtidigt – ett misstag som ofta gjorts av forskare, vilket har lett till att orkestrar på pappret verkat vara större än de var i praktiken.[7] Men att det förekom stora besättningar vid extra festliga tillfällen finns dokumenterat. Bland annat finns en bevarad lönelista från en välgörenhetskonsert som Händel gav 1754 för Foundling Hospital, som visar att denna orkesterstorlek verkligen förekom.[8] Eftersom det var en välgörenhetskonsert, kan vi vara säkra på att man inte betalade fler musiker än dem som faktiskt medverkade, eftersom syftet med konserten var att dra in pengar till sjukhusets verksamhet. Man framförde då *Messiah* med 4 oboer och 4 fagotter till en stråkstyrka bestående av 8 förstavioliner, 6 andravioliner, 6 violor, 3 celli och 2 kontrabasar. Likaså vet vi, genom skriftliga dokument, att Händels *Music for the Royal Fireworks* (1749) spelades av 24 oboer (i tre stämmor), 12 fagotter (i två stämmor), 9 horn (i tre stämmor) och 9 trumpeter (i tre stämmor) samt tre par pukor.[9]

”Drottningholmsmusiken” hör definitivt till kategorin festlig musik för högtidliga tillfällen och kan med fördel spelas med stor orkester. Men musiken går också utmärkt att spela med liten besättning. Fundamentet är stråkarna och generalbasen, continuot. I princip går alla satser (utom nr 21 och 22, samt trion i nr 20) att spela med enbart stråkar, utan blåsare. Det är däremot otänkbart att framföra musiken utan ett continuo, bestående av åtminstone en cembalo, men gärna med ännu fler ackordinstrument om orkestern är stor. Vid festliga tillfällen i London kunde det förekomma ett mycket stort continuo. Till exempel kan nämnas ett framförande 1731 i London av Händels *Zadok the Priest*, då continuot bestod av (minst) två cembali, harpa, teorb och orgel.[10] År 1744, vid tiden för ”Drottningholmsmusiken”, hade teorben spelat ut sin roll i Händels orkester (sista gången Händel föreskriver teorb är i oratoriet *Deidamia* från hösten 1740).[11] Men med tanke på att Romans sista personliga erfarenhet av Händels magnifika orkesterklang var i början av 1736, är det inte omöjligt att Roman utöver två cembali också kunde föreställa sig en teorb i orkestern, i vissa satser kanske också en orgel.

Det är ingen tvekan om att Händels musik hade gjort stort intryck på den unge Roman, vilket framgår av alla de tillfällen då han försökte lansera Händels musik i Stockholm efter återkomsten 1721.[12] Vid den första offentliga konserten i Sverige, i Riddarhuset i Stockholm den 4 april 1731, utgjordes halva programmet av Händels passionsmusik från 1716.[13] När han 1744 fick i uppdrag att skriva musik till det kungliga bilägret, är det rimligt att tänka sig att han mindes klangen av Händels praktfulla ceremonimusik i London, med stor orkesterbesättning och rikt continuo,

---

[6] Eva Helenius-Öberg: *Johan Helmich Roman: Liv och verk genom samtida ögon: Dokumentens vittnesbörd*, Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 78, Stockholm: Kungl. Musikaliska akademien, 1994, s. 40.
[7] John Spitzer & Neal Zaslaw: *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815*, Oxford: Oxford University Press, 2004, s. 27.
[8] Christopher Hogwood: *Handel*, London: Thames & Hudson, 1984, s. 228.
[9] *Ibid.*, s. 215.
[10] *Ibid.*, s. 98.
[11] *Ibid.*, s. 165.
[12] Helenius-Öberg: a.a., s. 51.
[13] *Ibid.*, s. 71.

och gärna ville skapa något lika ståtligt, även om resurserna inte fanns i Sverige just då.

Satserna i ”Drottningholmsmusiken” har aldrig varit avsedda att spelas i en följd, utan de utgjorde en bank av musik som framfördes vid olika tillfällen under festligheterna, som pågick under flera dagar och utspelades i olika miljöer, vilket vi kan utläsa ur dåtida skriftliga källor. Därför kan vi också anta att storleken på orkestern varierade mellan de olika sammanhangen och därmed mellan de olika satserna.

Oboer och traversflöjter

I Romans egen tematiska förteckning över satserna i ”Drottningholmsmusiken” står angivelser om vilka blåsinstrument som ska vara med i respektive sats, men den ger ingen heltäckande information om på vilket sätt träblåsinstrumenten i praktiken ska fördubbla violinstämmorna. Om vi tar sats 3 som exempel, så anger Romans lista att *Flutes Travers* ska medverka, vilket antyder fler än en flöjt. I partituret står dock *Flauto Traverso & Violini*, vilket uttryckligen betyder *en* flöjt vid sidan av violinerna. Är detta vad som avses? Eller kan man tänka sig att Roman menar två flöjter som spelar unisont med violin I, eller att flöjt I dubblerar violin I, medan flöjt II istället spelar med violin II? Eller är det helt enkelt en fråga om språklig inkonsekvens och oklarhet?

Det finns flera tolkningsmöjligheter. En av dem är att två träblåsmusiker (d.v.s. oboister) medverkade vid framförandet och att dessa spelade såväl oboer som traversflöjter och blockflöjter. Det är tänkbart att en av dem ständigt spelade med violin I och den andra med violin II med undantag av de satser där noterna ger annan information eller när kapellmästaren (d.v.s. tonsättaren) muntligen instruerade dem att göra något annat. Att skriva ut en speciell stämma var besvärligt och tidskrävande och det är inte orimligt att anta att flera musiker spelade ur samma nothäfte.

Om vi utgår från att normaltillståndet var att en träblåsare dubblerade vardera violinstämman, skulle det kunna förklara varför det i violin I-stämman står inskrivet *Flauto traverso* över nr 3 och 4, *6t fleut* över nr 12, *flauto tacet* över nr 13, *6t fleut* över nr 14, *Quart fleut* över nr 16, *Quart fleut & Traversieres* över nr 17, *Traverso* över nr 18, *Oboi & Violini* över nr 20, *Traversier* över takt 54 i nr 22 och *Oboi* över nr 23. Samtidigt står i violin II-stämman inskrivet *4 fleut* över nr 16, *Traverso* över takt 54 i nr 22 och *Oboe* över nr 23. Detta skulle man kunna se som en indikation på att en andra träblåsare (som spelade både oboe och flöjter) mer eller mindre genomgående dubblerade andraviolinstämman.

Under de år som Roman spelade violin i Händels orkester fick han erfarenhet av Händels sätt att orkestrera. Kan detta möjligen ge oss någon vägledning om hur oboerna användes? Händel skriver oftast för två oboer och använder dem i huvudsak på tre olika sätt:

1) båda oboerna unisont med violin I;
2) oboe I spelar unisont med violin I, oboe II unisont med violin II;
3) självständiga oboestämmor på egna system.

Den första modellen, som är den vanligaste, används mest när violin I är en utpräglat melodiförande stämma och violin II har en ackompanjerande funktion tillsammans med de övriga stråkarna. Den andra modellen är vanligast när de båda violinstämmorna är mer eller mindre likvärdiga. Det kan handla om kontrapunktisk musik eller musik där stämmorna ofta förs i parallella terser och sexter (sats 6, 20 och

23 i ”Drottningholmsmusiken”). Den tredje modellen är ovanligare och då är det oftast fråga om avsnitt där blåsarna som grupp har en självständig funktion gentemot stråkarna. Sådana partier saknas i Romans verk.

I Romans autograf till ”Drottningholmsmusiken” finns inga självständiga oboestämmor i någon av satserna. I senare material dyker det upp en sådan, men då endast för en oboe, eller för unisona oboer. Den troliga orsaken är, att vissa takter i violinstämman var besvärliga att utföra på oboe. Ett första exempel finns redan i sats 1, takt 29–35, där de relativt snabba figurerna i förstaviolinen ligger väldigt illa till på en barockoboe, dels på grund av alla tillfälliga korsförtecken som kräver svåra gaffelgrepp, dels på grund av det höga läget. I övrigt spelar oboerna och violinerna unisont så gott som hela tiden. Vi vet inte varifrån denna separata oboestämma ursprungligen kommer. Det kan mycket väl vara Roman själv som har gjort den. Men den är inte utan relevans för att göra musiken spelbar på tidstrogna instrument och därför finns den med i utgåvan.

Utgåvan återger så troget som möjligt den fördelning av träblåsinstrumenten som går att utläsa ur källorna. Men det utesluter inte att den som framför musiken kan välja andra lösningar. I sats 1 kan man låta oboe II spela unisont med violin II, liksom i sats 5, 9 och 15. På det sättet får man också en andraoboestämma som är lite mindre tekniskt krävande. När det gäller sats 10 kan man mycket väl låta oboerna medverka, antingen genom att båda spelar unisont med violin I, eller med oboe II tillsammans med violin II.

De flesta av satserna (med undantag av endast nr 21 och 22 samt trion i nr 20) går, som tidigare nämnt, att framföra helt utan blåsare, med endast stråkar och continuo.

Blockflöjter

I fem av satserna vill Roman ha blockflöjter (sats 11, 12, 14, 16 och 17). De instrument som föreskrivs är *Quart-fleuter* och *Sext-fleuter*. Vilka flöjter är det då som avses? Blockflöjtisten professor Clas Pehrsson har hjälpt mig reda ut begreppen och här följer en redovisning av vad han kommit fram till:

Så gott som alla bevarade blockflöjter från 1700-talet i Sverige är altblockflöjter, stämda i f1. Stämmor för detta instrument noterades alltid klingande i 8-fot-läge, vilket innebar att man skrev musiken i den tonart och oktav som den skulle klinga. När det handlade om blockflöjter i andra storlekar, skrevs de oftast transponerande, så att musikern kunde läsa noterna som om det var en altblockflöjtstämma och använda samma grepp.

Transponeringarna hjälper oss att ta reda på vilka flöjter Roman önskar. Här har vi också hjälp av att det i källa **D** (se Kritisk kommentar, Källorna), en samtida avskrift av partituret, finns separata system för blockflöjterna, noterade i transponerande tonarter. När det gäller *sextflöjt* är det ingen tvekan om vad Roman vill ha. Termen avser en sopranblockflöjt i d2, alltså stämd en sext högre än altblockflöjten och det stämmer också överens med de transponerande stämmorna i källa **D**. Denna blockflöjt klingar i 4-fot-läge, alltså i praktiken en sext högre än notationen. (Om man vill spela stämman på tvärflöjt, kan man använda en piccolo och spela från förstaviolinstämman istället för den transponerande flöjtstämman.)

När det gäller *kvartflöjt* är saken inte lika uppenbar. När begreppet *kvartflöjt* används, menar man vanligen en sopranblockflöjt stämd i b1, alltså en kvart högre än altblockflöjten. Men detta stämmer inte med den transponerande stämman i källa **D**. Däremot stämmer det om man spelar på en tenorblockflöjt stämd i c1, klingande i 8-fot-läge. Då kan spelaren läsa stämman som en altstämma i f1. Intervallet ”kvart” i

instrumentnamnet syftar alltså på att flöjten är stämd en kvart lägre än altblockflöjten. Denna typ av ”nedåtriktade” intervallbeteckningar i instrumentnamn förekommer ibland i till exempel fransk barockmusik. I praktiken klingar då blockflöjten unisont med violinerna. (Om man vill spela stämman på tvärflöjt kan man spela från förstaviolinstämman istället för den transponerande stämman.)

Trumpeter och horn

Trumpeterna medverkar i sex satser och hornen i åtta satser. Här finns två oklarheter. Den första gäller sats 1, där två av partituren (däribland Romans autograf) inte alls nämner att *Corni* ska spela. De två återstående partituren föreskriver däremot *Tromba e Corni* och ett av dessa partitur är den relativt trovärdiga kopia som är gjord av kopisten Carl Johan Meijer (1723–1782). Det är utan problem möjligt att framföra satsen såväl med som utan horn och beslutet får fattas den som framför musiken.

Den andra oklarheten är om hornen ska spela i sats 17. De två viktigaste dokumenten (Romans autograf och Meijers kopia) nämner ingenting om horn i denna sats, men de två övriga partituren anger att två *Corni in G* spelar unisont, en stämma som dubblerar baslinjen. Även här är det möjligt att spela med eller utan horn.

Pukor

Det finns ingen bevarad pukstämma till ”Bilägersmusiken” och den som är tryckt här är endast ett förslag till utförande. Men dåtidens praxis säger att så snart trumpeter användes, förutsattes pukor medverka och samtida skriftliga redogörelser av bröllopsfestligheterna 1744 nämner flera gånger att ”pukor och trumpeter” spelade.

Det vanliga var att pukorna spelade samtidigt som trumpeterna, ofta ihop med andratrumpeten, med viss justering efter harmoniken, och det är utifrån detta bruk jag har utformat pukstämman i denna utgåva. Naturligtvis står det var och en fritt att utelämna pukorna eller att skriva eller improvisera en egen pukstämma.

© *B. Tommy Andersson,* Levande musikarv

Kritisk kommentar

Källorna

Förutom de tolv *Sonate a flauto traverso, violone e cembalo* som Roman lät trycka 1727 och ett avbrutet projekt att publicera styckena för soloviolin, *Assaggio a Violino Solo*, finns alla övriga kompositioner endast bevarade i handskrift. En hel del av dessa handskrifter är i Romans egen autograf, men till stor del består källmaterialet av avskrifter, vilket gör det svårt att bedöma värdet av de olika källorna. Saken kompliceras ytterligare av att Roman själv ofta skrev av andras kompositioner och gjorde bearbetningar av dem och att tydliga uppgifter om proveniens i allmänhet saknas på såväl dessa verk som Romans egna.

Professor Ingmar Bengtsson (1920–1989) har gjort ett enastående arbete med att identifiera och kategorisera de olika handskrifterna. Detta presenteras mycket grundligt i hans doktorsavhandling *J.H. Roman och hans instrumentalmusik* (Almqvist & Wiksell, Uppsala, 1955), som utgör det hittills grundligaste studiet av Romans instrumentalverk. Han samarbetade även med skriftexperten Ruben Danielson, laboratorieassistent vid Kriminaltekniska anstalten i Stockholm, och de publicerade tillsammans en bok med titeln *Handstilar och notpikturer i Kungl. Musikaliska Akademiens Romansamling* (Studia Musicologica Upsaliensia, Uppsala, 1955). Dessa två böcker är ovärderliga för den som önskar detaljkunskap om källorna till Romans instrumentala produktion.

I källbeskrivningarna har jag utgått från Ingmar Bengtssons avhandling eftersom den utgör en ovärderlig källa till information, men jag har i viss mån uppdaterat och kompletterat uppgifterna. Dessutom har jag valt att nämna källorna i en annan ordning (framför allt räknar jag Romans autograf som primärkälla och kallar detta partitur för **A**) och jag räknar satserna i Svit i D-dur (den så kallade ”Lilla Drottningholmsmusiken”) på ett något annat sätt, vilket framgår av den kritiska kommentaren till sats 25. Denna utgåva utgår i första hand från de källor som finns i Musik- och teaterbibliotekets (f.d. Kungl. Musikaliska Akademiens Bibliotek, MAB) Roman-samling (som för övrigt numera finns digitaliserad i sin helhet och tillgänglig på internet).

Bilägers Musiquen (”Drottningholmsmusiken”) representeras där av sex olika källor (1–6 nedan) som finns samlade under signum MAB:Ro nr 2. Förutom dessa källor finns ytterligare fem källmaterial (7–11 nedan) som återfinns i respektive Lunds Universitetsbibliotek, Musikhistoriska museets arkiv och i den så kallade Alströmer-samlingen i Musik- och teaterbiblioteket.

Källa 1: A

Partitur till ”Bilägersmusiken”, Romans autograf. Finns i Roman-samlingen på Musik- och teaterbiblioteket i Stockholm. Katalogsignum: MAB:Ro nr 2 c.

Part. inb. 32,5 x 20,5 cm, 45 blad. S. 1–75 och 88–91 på 14-systems notpapper (ibland med ett extra system inskrivet ovanför de tryckta systemen) samt s. 76–87 på 12-systems notpapper. Titelblad med påskriften: *Bilägers Musiquen / upförd 1744 / på Drottningholm / af Roman*. Denna påskrift är gjord av Romans son, Johan Helmich Roman d.y. (vid tiden för Bengtssons avhandling ännu oidentifierad och där kallad H 14), vars handskrift återfinns på ett stort antal Roman-autografer. Partitur i handskrift och notpiktur av J.H. Roman d.ä. Utan tonsättarnamn.

Vattenstämplar:

Fol. 1: *? – BWM*

Fol. 2–17: *Amsterdams vapen (balk & voluter) – LS*

Fol. 18–37: *Amsterdams vapen (balk utan voluter) – HSI*
Fol. 38–43: *Amsterdams vapen (balk & voluter) – BVM*
Fol. 44–45: *Amsterdams vapen — H(?)*

Omfattar satserna 1–20 (fol. 2r–37v), slutet (mellandelens sista 8 t. före *da capo*) av sats 22 (fol. 38r) och satserna 23–24 (fol. 38v–43v), samt ytterligare partiturutskrifter till satserna 13, 14 och början av 15 (fol. 44r–45v). På partiturets första sida finns Romans egenhändiga tematiska förteckning, med angivande av blåsinstrumenten för varje särskild sats.

Källa 2: B

Partitur till ”Bilägersmusiken”, avskrift. Finns i Roman-samlingen på Musik- och teaterbiblioteket. Katalogsignum: MAB:Ro nr 2 b.

Part. inb. 32,5 x 21 cm, 65 sidor. Handlinjerat papper; s. 1–7 och 59–65 har 15 system; s. 8 har 14 system, s. 9 har 12 system; s. 10 har 13 system; s. 11–50, 52–53 och 57 har 18 system; s. 51 och 56 har 17 system; s. 54–55 och 58 har 20 system. Partitur i handskrift och notpiktur av Carl Johan Meijer (1723–1782), verksam som notkopist (möjligen från ca 1744) och ingick i den grupp kopister som av Bengtsson kallas ”Kopistgruppen 1751” och bestod av sju notkopister, sysselsatta med notskrivning till begravnings- och kröningshögtidligheterna i Stockholm 1751. Tonsättarnamn saknas. Omfattar satserna 1–20 samt 23–24. På s. 56 finns anmärkningen *21.22 Tromba.solo.*

Källa 3: C

Partitur till ”Bilägersmusiken”, avskrift. Finns i Roman-samlingen på Musik- och teaterbiblioteket. Katalogsignum: MAB:Ro nr 2 a.

Part. inb. 32,5 x 21 cm, 73 sidor. Handlinjerat papper; s. 1–6, 28–34, 44–45 och 53 med 14 system; s. 7–26, 36–40, 43, 47–48, 50, 52 och 68–73 med 12 system; s. 27, 35, 41 och 51 har 11 system; s. 42 och 54 har 15 system; s. 46 och 49 har 13 system samt s. 55–67 har 16 system. Titelblad: *Part från / Bilägersmusiken / uppförd på Drottningholm år 1744 / vid H.K.H. Adolf Fredriks / och H.K.H. Lovisa Ulrikas / Förmälning. / — / Bestående af 24 suiter / En del ganska fullstämmiga / af Roman.* Denna påskrift är gjord av den oidentifierade hand som av Bengtsson kallas H 21. Partitur i handskrift och notpiktur av H 22 (en oidentifierad person), inkl. namnet *Roman* på s. 1. Vissa påskrifter troligen av Per Brant (1713–1767), verksam som kopist från 1728 till åtminstone 1745 och i viss utsträckning även senare. Omfattar satserna 1–24.

Källa 4: D

Partitur till ”Bilägersmusiken”, avskrift. Finns i Roman-samlingen på Musik- och teaterbiblioteket. Katalogsignum: MAB:Ro nr 2 d.

Part. inb. 28,7 x 23,5 cm, 37 blad. Handlinjerat papper; s. 1–6 och 48–49 har 14 system; s. 7–16, 23–26, 32–41 och 45–47 har 15 system; s. 17–22, 42–44, 50–66 har 16 system; s. 27–31 har 18 system. Titelsida (fol. 1r): *Musik vid Kungl. / Bilägret 1744 / af J.H. Roman.* Denna påskrift är av Fredrik (Fritz) Adolph Christopher Söderman (1838–1883), bibliotekarie vid Kungl. Musikaliska akademiens bibliotek 1878–83. Partitur (fol. 4ff) i handskrift och notpiktur av H 23, en oidentifierad kopist. Tonsättarnamn saknas. Med sällskapet Utile Dulcis stämpel. Omfattar satserna 1–24. Sats 13 felaktigt utskriven: Vl. I-stämman utelämnad och ersatt med Vl. II.

Källa 5: St1

Stämmaterial till ”Bilägersmusiken”, med sällskapet Utile Dulcis stämpel. Finns i Roman-samlingen på Musik- och teaterbiblioteket. Katalogsignum: MAB:Ro nr 2 e. *N.B.*: Dessvärre har materialet (troligtvis under 1900-talet) använts och blivit försett med blyertsanteckningar i form av föredragsbeteckningar o.dyl.

St1:I

Violin I (1 ex.). Satserna 1–12 och 14–20 i handskrift och notpiktur av kopisten H 24 (oidentifierad). Satserna 13 och 21–24 i handskrift och notpiktur av C.J. Meijer (se ovan). Innehåller talrika påskrifter av J.H. Roman och P. Brant (se ovan). Etikettpåskrift av F.A.C. Söderman (se ovan). På fol. 1, nedre högra hörnet, finns påskriften *Scherniau* (P.D. Scherniau var medlem av Hovkapellet 1746–58, död 14 november 1758).

St1:II

Violin II (1 ex.). Satserna 1–8 i handskrift och notpiktur av H 26 (oidentifierad). Satserna 9–15 samt 21–24 i handskrift och notpiktur av C.J. Meijer (se ovan). Satserna 16–20 i handskrift och notpiktur av H 24 (oidentifierad). Innehåller flera påskrifter av J.H. Roman samt några av C.J. Meijer. Etikettpåskrift av Johan Gustaf Psilanderhielm (1723–1782), verksam inom Utile Dulci: *Giov. Elm. Roman.* Vattenstämpel: *Amsterdams vapen (baslinje utan voluter) – JCE i rombisk ram.*

St1:Va

Viola (1 ex.). Satserna 1–8, de 2 sista systemen av sats 19 samt sats 20 i handskrift och notpiktur av H 26 (oidentifierad). Sats 19, de 4 första systemen i handskrift och notpiktur av H 85 (oidentifierad). Satserna 9–18 samt 21–24 i handskrift och notpiktur av C.J. Meijer (se ovan). Flera påskrifter av J.H. Roman och en av P. Brant (se ovan). Utan tonsättarnamn. Vattenstämpel som S1:II.

St1:B1

Basso, ex. 1. Satserna 1–17 (*Fagotti*), 18–21 och 23–24 i handskrift och notpiktur av H 27 (oidentifierad). Sats 17 (Violone), 3 system, i handskrift och notpiktur av J.G. Psilanderhielm (se ovan). Sats 17 Violone på löst blad i handskrift och notpiktur av C.J. Meijer (se ovan). Sats 22 ej noterad. Utan tonsättarnamn.

St1:B2

Basso, ex. 2. Satserna 1–5, utom sista systemet, i handskrift och notpiktur av H 27 (oidentifierad). Sats 5, sista systemet i handskrift och notpiktur av H 27 (oidentifierad). Klaven av J.G. Psilanderhielm (se ovan). Satserna 6–17 (Fagott), 18–21 och 23–24 i handskrift och notpiktur av H 28 (oidentifierad). Sats 17 Violone i handskrift och notpiktur av J.G. Psilanderhielm (se ovan). Sats 22 ej noterad. Etikettpåskrift *Joh. Elm. Roman* ... etc. av J.G. Psilanderhielm, dessutom vissa påskrifter möjligen av samma hand.

St1:B3

Basso, ex. 3; ofullständig, lösa ark. Omfattar sats 5, sista 9 takterna, samt satserna 6–21 och 23–24 i handskrift och notpiktur av H 27 (oidentifierad). Sats 22 ej noterad. Stämman utgör den ursprungliga fortsättningen på S1:B2.

Källa 6: St2

Stämmaterial till *Suite in D a 5 Voci*. Finns i Roman-samlingen på Musik- och teaterbiblioteket. Katalogsignum: MAB:Ro nr 2 f [tidigare signum: Ork.Rar.Anonym 23].

Omslagsblad med påskriften *Sinfonia* [överstruket och ändrat till:] *Suite in D.#. / a 5. voci.*.

Kungl. Musikaliska akademiens stämpel i övre vänstra hörnet och försedd med MAB:s blyertsanteckningar: *Romansaml. / Ro 2 f* och *J. H. Roman / [BeR3 2 1/2].*

Under detta står på följande sätt uppräknat de stämmor som ingår i stämsatsen:

*Violino 1o*_____ *„ 1.*
Violino 2o _____ *„ 1.*
Viola. _____ *„ 1.*
Oboe. _____ *„ 1.*
Fagotto e Basso. _____ *„ 1.*

Under detta finns ännu en blyertsanteckning: *Tidigare signum O.R. Anonym 23.* Omfattar åtta satser; nr 25–32, d.v.s. de satser som finns tillagda i **St5**. Ingmar Bengtsson (och numreringen i **St5**) räknar det till nio satser, men det förfaller uppenbart att de två första, *Spicco* och [*Allegro*] *da Capella*, hör ihop och utgör introduktion och snabb del i en uvertyr. Antagandet grundas på två iakttagelser, dels att *Spicco* (som för övrigt endast är 12 takter långt) slutar på ett A-durackord, d.v.s. dominantackordet i D-dur, dels att i tre av orkesterstämmorna (oboe, viola och fagott) följer *da capella*-delen direkt efter *Spicco* på samma notsystem. Alla övriga satser börjar på nytt system med ett par centimeters indrag där tempobeteckningen står skriven på notsystemets linjer till vänster om klaven. Hela materialet är i handskrift och notpiktur av kopisten Pehr Frigel (1750–1842).

St2:I

Violin I (1 ex.). Häfte om 8 sidor (2 hela ark i ett lägg) med notpiktur på sidorna 2–7. Handlinjerat; s. 2, 4, 6 och 7 har 14 system, s. 3 har 15 system och s. 5 har 13 system. Titelblad: *Violino Primo.* I övre vänstra hörnet Kungl. Musikaliska akademiens stämpel och i övre högra hörnet försedd med blyertspåskriften: *Roman / nr 2 f.* Utan tonsättarnamn.

St2:II

Violin II (1 ex.). Häfte om 8 sidor (2 hela ark i ett lägg) med notpiktur på sidorna 2–7. Handlinjerat; s. 2 samt 4–7 har 14 system och s. 3 har 15 system. Titelblad: *Violino Secundo.* I övre vänstra hörnet Kungl. Musikaliska akademiens stämpel och i övre högra hörnet försedd med blyertspåskriften: *Roman / nr 2 f.* Utan tonsättarnamn.

St2:Va

Viola (1 ex.). 1 ark (4 sidor) utan titelsida. 14-systems handlinjerat notpapper. Notpiktur på alla sidorna. På första sidan överskriften *Viola* samt i övre högra hörnet blyertspåskriften: *Roman / nr 2 f.* Utan tonsättarnamn.

St2:Ob

Oboe [och Flöjt] (1 ex.). Häfte om 8 sidor (2 hela ark i ett lägg) med notpiktur på s. 2–7. Handlinjerat notpapper; s. 2 samt 4–7 har 14 system och s. 3 har 15 system. Titelblad: *Oboe.* I övre vänstra hörnet Kungl. Musikaliska akademiens

stämpel och i övre högra hörnet försedd med blyertspåskriften: *Roman / nr 2 f.* Utan tonsättarnamn. Över den sjätte satsen [Sats 30, *Andante* 2/4] står angivet: *Flauti Traversieri.* Detta upphävs inte genom någon ny angivelse för nästa sats, men eftersom hela stämman är benämnd *Oboe* och de två sista satserna verkar vara skrivna för just detta instrument, får man anta att bytet av instrument gäller endast denna sats.

St2:Fg
Fagott [och Basso] (1 ex.). 1 ark (4 sidor) utan titelsida. Notpiktur på alla sidorna. Handlinjerat notpapper; s. 1 har 15 system, de övriga 14 system. På första sidan överskriften *Fagotto* samt i övre högra hörnet blyertspåskriften: *Roman / nr 2 f.* Utan tonsättarnamn.

Källa 7: St3

Stämmaterial till ”Bilägersmusiken”. Finns i Lunds Universitetsbibliotek. Katalogsignum: Kraus nr 33.

Titel: *Roman: Kongeliga Bilägers-Musiquen utur åtskilliga Toner och för åtskilliga Instrumenter.* Består av 6 stämmor: Vl. I, Vl. II, Va, Basso, Cor. I, Cor. II. Omfattar satserna 1–20 och 23–24.

Källa 8: St4

Stämmaterial till ”Bilägersmusiken”. Finns i Lunds Universitetsbibliotek. Katalogsignum: Eng. nr 693 (Anonym). Utan titel eller tonsättarnamn. Består av 9 stämmor: Vl. I, Vl. II, Va, Basso, Ob., Trba I, Trba II, Cor. I, Cor. II. Omfattar satserna 1–24. Dessutom 4 separata stämmor ”fol.” (Vl. I, Vl. II, Fl. Trav. & Basso) till sats 4.

Källa 9: St5

Stämmaterial till ”Bilägersmusiken” med alla 33 [32] satserna (d.v.s. ”Bilägersmusiken” och Svit i D-dur). Finns i Musikhistoriska Museets Arkiv, Stockholm, okatalogiserad. Etikettpåskrift: *Kong. Hof-Intendenten Romans / Drottning(e)holms Musique.* Består av 6 stämmor: Vl. I, Vl. II, Va, *Oboe/Flauto* samt 2 ex. *Basso.* Omfattar satserna 1–33, utom Ob./Fl.-stämman, som omfattar sats 1—24.

Källa 10: St6

Stämmaterial till ”Bilägersmusiken”, ofullständigt. Finns i Alströmer-samlingen på Musik- och teaterbiblioteket, okatalogiserad. Etikettpåskrift: *Bilägers musik / da Roman.* Består av 3 stämmor: Vl. I, Vl. II och Va (1 ex. av vardera) och en basso-stämma av annan hand (OP/N 460). Omfattar 22 satser, numrerade 1–22, motsvarande ordinarie sats nr 1–20 samt 23–24.

Källa 11: St7

Stämmaterial till *Svit i D a 5 voci.* Finns i Lunds Universitetsbibliotek. Katalogsignum: Eng. nr 155 (Anonym). Utan titel eller tonsättarnamn. Består av 6 stämmor: Vl. I, Vl. II, Va, Ob., Fag. samt Vc. med basso continuo-besiffring, vardera 1 ex. Omfattar 9 [8] satser, motsvarande nr 25–33 i **St5** (nr 25–32 i denna utgåva). *N.B.*: I detta material är på flera ställen angivet *C* (d.v.s. **4/4**) istället för *alla breve* som taktartssignatur.

Värdering av källorna

De viktigaste källorna är Romans egen partiturautograf (**A**), det bevarade (dock ofullständiga) stämmaterialet (**St1**), som delvis innehåller påskrifter av Romans hand, och slutligen C.J. Meijers partiturkopia (**B**), som troligen är samtida med originalet. Dessa tre källor innehåller också minst antal misstag och felskrivningar.

Partitur 3 (**C**) kan också mycket väl vara samtida eftersom det har påskrifter av P. Brant (se ovan), som var verksam som notkopist i Stockholm vid denna tid, och kan anses ge en trovärdig dåtida bild av blåsarstämmorna i sviten, även om man får vara något avvaktande i förhållande till en del avvikelser från **A** och **B**.

Partitur 4 (**D**) har sällskapet Utile Dulcis stämpel. Detta sällskap hade en omfattande musikverksamhet och existerade åren 1766–95. Det är svårt att veta om kopian är samtida med Roman eller senare. Den innehåller i varje fall ett flertal felskrivningar och misstag, en del av grov art, därför värderar jag **D** som en mindre viktig källa. Den är ändå medtagen som referens, eftersom **A** och **B** inte innehåller satserna 21 och 22. De övriga stämmaterialen (**St3**, **St4** och **St6**) har oklar proveniens och tjänar här som referensmaterial.

För Svit i D-dur är **St2** huvudkälla, eftersom inget partitur finns bevarat. I övrigt finns endast två källor (**St5** och **St7**) och dessa har här använts som referensmaterial.

Kommentarer

Tonhöjder

C, D, Ess, F, etc. = toner i stora oktaven.
c, d, e, fiss, giss, etc. = toner i ostrukna oktaven.
c1, d1, e1, fiss1, g1, etc. = toner i ettstrukna oktaven.
ciss2, d2, e2, etc. = toner i tvåstrukna oktaven.

Sats 1, Allegro assai con spirito

A noterat på 5 system utan angivande av instrumenten: i J.H.R.:s egen lista över besättningen (försättsbladet) står endast angivet *Trombe* för denna sats, vilket uppenbarligen åsyftar det översta systemet. Men ingenting utesluter att de två trumpetstämmorna kan dubbleras av två horn (jämför **B** och **C**). De övriga fyra systemen är sålunda för stråkar och continuo.

B är noterat på 5 system: *Tromba e Corni*, *Violino 1 et Obo, V.2, Viola, Basso* (ingen separat oboestämma angiven).

C är noterat på 7 system: *Tromba et Corni Prima, Tromba et Corni Seconda, Oboé, Violino Prima, Violino Seconda, Alto Viola, Basso.*

D är noterat på 7 system: *Tromba 1a, Tromba 2da, Oboe, Violino Primo, Violino Secondo, Alto Viola, Basso.*

Den separata oboestämman finns i **C**, **D**, **St4** och **St5** (den avviker från Vl. I i takterna 17–19, 26–27, 29–35 och 55–57); i **B** spelar oboen unisont med Vl. I och i **A** finns ingen angivelse, vilket mycket väl kan innebära att oboe spelade med Vl. I eller t.o.m. att Ob. I spelade unisont med Vl. I, och Ob. II unisont med Vl. II (se Kommentar om uppförandepraxis).

På försättsbladet till en av de bevarade basso-stämmorna (**St1:B1**) står det skrivet *Fagotti* med blyerts. Detta är tänkbart att denna notering är autentisk. Att fagott(er) dubblerar basstämman stämmer överens med dåtida praxis. Vi vet också att fagotter

medverkade, eftersom de nämns speciellt i samband med sats 13 på Romans försättsblad till sviten.

Ingen pukstämma finns bevarad, men enligt dåtidens praxis bör pukor ha medverkat, något som stöds av de skriftliga beskrivningar av festligheterna kring bröllopet 1744 som finns bevarade (se Kommentar om uppförandepraxis). Praxis från tiden säger att pukorna huvudsakligen spelade med Trba II-stämman och det är utifrån denna princip som den här presenterade stämman är utformad. Den utgör endast ett förslag till utförande och kan användas, utelämnas eller ersättas av en annan realisering.

Tempobeteckningen varierar mellan källorna: **A**, **St1:Va** och **St1:B1** anger *Allegro*; **B** anger *Allegro* [under systemet] *Con Spirito* [över systemet]; **C** anger *Allegro assai*; **D** anger *Con Spirito*/*Allegro assai*; **St1:I** anger *Allegro* [till vänster om systemet] *Con Spirito* [över systemet]; **St1:II** anger *Allegro assai e Con Spirito*; **St1:B2** anger både *Allegro* [till vänster om systemet] och *Allegro assai con spirito* [över systemet].

Taktartssignaturen skiljer sig också åt: **A**, **B**, **C, D**, **St1:I** anger **C** [4/4]; **St1:II**, **St1:Va**, **St1:B1** och **St1:B2** anger *alla breve*.

T. 1	Trba I & II	Stämföringen på fjärde 8-delen skiljer sig åt mellan källorna: **A** och **B** (båda skrivna på 1 system) verkar antyda e1 i Trba I och c1 i Trba II; **C** och **D** (skrivet på separata system) anger tydligt det omvända (jfr t. 38).
T. 10–13	Vl. I & Vl. II	**St1:I** & **St1:2** anger dynamiken endast med *piano* de 3 sista 8-delarna i takt 10 samt *forte* på 1:a slaget i takt 11; uppenbarligen som en modell för alla 3 takterna; övrig dynamik står dock införd med blyerts.
T. 15	Vl. I	**St1:I** har ett vertikalt streck över sjätte 8-delen, vilket här har lagts till även i Ob. och Vl. II.
T. 16	Ob. & Vl. I	***tr*** på 2:a slaget endast i **D**.
T. 23–24	Vl. I	**St1:I** anger bågar och staccato-punkter över 2:a, 3:e & 4:e 8-delarna i resp. takt; motsvarar den artikulation som är inskriven med blyerts i **St1:II** och **St1:Va**, dock oklart av vilken hand.
T. 37	Trba II	Källorna skiljer sig åt huruvida upptakten (g1) ska spelas unisont med Trba I; i **A** och **B** (skrivna på 1 system) står upptakten som endast en not med flaggan uppåt (vilket ofta även betyder unisono a 2) och på 1:a slaget i takt 38 har Trba II en egen stämma med balkar nedåt; i **C** (skrivet på 2 system) är det helt tydligt att Trba II spelar även upptakten; i **D** (skrivet på 2 system) är det helt tydligt att Trba II har paus på upptakten och spelar först på 1:a slaget i nästa takt. I denna utgåva spelar endast Trba I upptakten, analogt med upptakten till t. 1.
T. 38	Trba II	Samtliga källor har c1 på fjärde 8-delen, men eftersom musiken är densamma som i början, är detta ändrat till e1, analogt med t. 1.
T. 44–47	Vl. I & Vl. II	Dynamiken tillagd i enl. med takt 10–13; saknas i **A** och **C**; i **St1:I** & **St1:2** står ingen angivelse, förutom *piano* de 3 sista 8-delarna i t. 44 i **St1:II**.
T. 51–52	Vl. I & Vl. II	Båge och artikulation tillagt i enl. med takt 14–15, vilket anges i **St1:II**.

T. 51	Vl. I	**D** anger en lång båge över 6 st. 16-delar med staccato-punkter på 1:a hälften av takten, 2:a hälften en båge över 6 toner, men utan staccato-punkter; legatobåge över hela 1:a & 3:e slaget i **B** och **C.**
T. 51	Vl. II	**D** anger 1:a hälften av takten legato-båge över 3 toner och sedan sex 16-delar med staccato-punkter utan båge, 2:a hälften har en båge över de sista 6 tonerna, men utan staccato-punkter; legato-båge över hela 1:a slaget i **B** och **C**; i **A** båge endast över 3 första tonerna i takten.
T. 52	Vl. I	Båge över hela 1:a slaget i **B** och **C**; ändrat analogt med takt 14–15. **C** saknar båge på 3:e slaget; **A** & **D** anger här endast båge över de 3 första tonerna på 1:a & 3:e slaget, som i denna utgåva.
T. 52	Vl. II	**D** anger korta bågar (över 2 toner) på 2:a, 3:e, 4:e, 7:e & 8:e 8-delarna i takten, samt en båge över 3 toner på 5:e 8-delen, men inga staccato-punkter; ingen båge alls i **A**.
T. 52	Basso	Sista 8-delen står fiss i **A**, **B** och **C**; däremot a i **D**, **St1:B1** & **St1:B2**.
T. 53	Trba II	I **C** spelar Trba I & II unisont 1:a hälften av takt 53; i **A**, **B** och **D** är det tydligt att Trba II spelar från 3:e slaget.
T. 53	Vl. I & Vl. II	**D** anger staccato-punkter på 8-delarna på 1:a & 3:e slaget; **St1:I** & **St1:II** anger ”hårnålar” på samma toner. Här är artikulation (”hårnålar”) tillagda i övriga stämmor.
T. 54	Ob. & Vl. I	***tr*** på 2:a slaget i **D** & **St1:I**.
T. 58	Ob. & Vl. I & Vl. II	***tr*** på 2:a slaget i **D** & **St1:I**.
T. 58	Ob. & Vl. I & Vl. II	Den här återgivna balkindelningen i Ob. & Vl. I & Vl. II för de 4 sista 8-delarna återfinns i oboestämman i **C**; Ob., Vl. I & Vl. II i **D** samt i **St1:I**.

Sats 2, Allegretto

A är noterat på fyra system. På översta systemet står *Oboe d'amore*, på de övriga står ingenting, men man kan utgå från att stråkar och continuo ska medverka och att förstaviolinerna dubblerar *Oboe d'amore*. Över det översta systemet står det *Violini sempre Piano*, vilket styrker denna hypotes.

B är noterat på fyra system. Liksom i **A** står det *Oboe d'amore* på det översta systemet och på de övriga ingenting, men man kan utgå från att stråkar och continuo ska medverka.

C är noterat på fyra system med följande angivelser: *Oboe d'amore et Violino 1mo*, *Violino 2do*, *Viola*, *Basso*.

D är noterat på fem system. På det översta står *Oboe d'amore*, för det andra och tredje står *Violini*. De övriga systemen har ingen angivelse, men är uppenbarligen för viola och basso. Oboe d'amore-stämman är helt utskriven och transponerad i A.

I tre av stämmorna (**St1:I**, **St1:II**, **St1:Va**) står det inskrivet *con sord.* med blyerts (av okänd hand).

Upptakt	Vl. I	**A** anger *Violini sempre Piano* ovanför systemet. **St1:I** anger *Allegretto e Sempre Piano* under systemet. Inskrivet *con sord.* med blyerts, av okänd hand.
Upptakt	Vl. II	**St1:II** anger *Piano Sempre* över systemet. Inskrivet *con sord.* med blyerts, av okänd hand.
Upptakt	Va	**St1:Va** har *con sord.* inskrivet med blyerts, av okänd hand.
Upptakt	Basso	**St1:B2** anger *Piano sempre* under systemet.
T. 17	Basso	Sista tonen: står A i **B** och **C**.
T. 22	Tutti	**B** och **C** anger artikulation i samtliga instrument på 2:a & 3:e 8-delarna; Vl. I har ingen artikulation i **A**, men däremot i **St1:I**; Vl. II har i **St1:II** ingen artikulation, däremot i **A**; Va har i **St1:Va** artikulation inskriven med blyerts; i denna utgåva är artikulation inskriven i de stämmor som rör på sig, d.v.s. alla utom Va.
T. 24	Tutti	Samtliga källor anger artikulationen i Vl. I & *Basso*; i denna utgåva är artikulation tillagd i Vl. II i enlighet med takt 22, eftersom det är en sekvens.

Sats 3, Andante

A är noterat på fyra system. På översta systemet står angivet *Flauto Traverso & Violini* (antydande en flöjt), men på partiturets försättsblad står *Flutes Traverso* (antydande två flöjter). De övriga systemen har inga angivelser, men är uppenbarligen avsedda för andraviolin, viola och basso.

B är noterat på fyra system. På det översta anges *Flauto Traverso e Violino*. De övriga systemen har inga angivelser, men är uppenbarligen avsedda för andraviolin, viola och basso.

C är noterat på fyra system. Översta systemet anger *Flauto Traverso et Violino Primo*, andra systemet *Violino 2do*, tredje systemet *Viola*, fjärde systemet *Basso*.

D är noterat på fem system. För de två översta systemen anges *Violini*, på det tredje systemet *Flauto Traverso*. Detta tredje system är tomt (inga noter alls), men har angivelsen *col 1o* (med förstaviolin). Det fjärde systemet är uppenbarligen avsett för viola och det femte för basso. Takterna 70–90, samt angivelsen *Da capo*, saknas helt i detta partitur.

I den bevarade förstaviolinstämman (**St1:I**) anges *Flauto traverso* ovanför notsystemet. Vi har konstaterat att fagotter ska medverka (se kommentaren till sats 1). I denna sats saknas mellandelen (t. 70–90) i den basstämma som är avsedd för fagotterna (**St1:B1**). Däremot står det inskrivet (med blyerts) 21 takter paus samt *DC*. Detta betyder att fagotten ska pausera dessa takter, men däremot spela i första delen (och i *da capo*). I **St1:B2** står hela denna mellandel inskriven med blyerts, ej bläck.

T. 1	Vl. I & Vl. II	Det står skrivet *mezzoforte* under notsystemet i **St1:I**, **St1:II** och **St1:B2**.
T. 33	Vl. II	Sista tonen står tydligt ciss2 i **C** och tonen är korrigerad till ciss2 i **St1:II**.
T. 33	Va	I **St1:Va** står ett ***f*** inskrivet med bläck under andra slaget.

T. 38	Vl. II	Halvnoten står som ciss2 i **C** och **B**; tonen är korrigerad från h1 till ciss2 i **St1:II**. I **A** och **D** står det dock tydligt en halvnot h1.
T. 39	Vl. I	Tonen eiss2 är bunden över taktstrecket till t. 40 i **D** och **St1:I**.
T. 41	Va	I **St1:Va** står ett *f* inskrivet med bläck under andra slaget.
T. 64	Vl. I	Avvikande rytm på andra slaget i **C**: här står en punkterad 8-del och en 16-del.
T. 74	Vl. II	Tredje tonen i takten står skriven som fiss2 i **C**. I **St1:II** står denna ton ursprungligen skriven som d2, men är korrigerad till fiss2.

Sats 4, Non troppo allegro

A är noterat på fyra system, utan angivelse av instrument, men musiken är uppenbarligen för stråkar och continuo. På partiturets försättsblad står dock att även *Flutes Travers.* medverkar (antydande 2 flöjter).

B och **C** är båda noterade på fyra system utan angivelse av instrument, men musiken är uppenbarligen för stråkar och continuo. **D** är noterat på fem system. För de två översta systemen anges *Violini*, på det tredje systemet *Flauto Traverso* (antydande endast en flöjt). Detta tredje system är tomt (inga noter alls), men har angivelsen *col 1o* (med förstaviolin). I **D** står tempoangivelsen *Allegro non troppo*, men i övriga källor anger *Non troppo allegro.*

Den bevarade förstaviolinstämman (**St1:I**) anger *Flauto traverso* ovanför notsystemet.

T. 5	Vl. I	Ingen båge alls mellan de första 4-delarna i **C**, **D** och **St1:I**. **A** har en båge över taktens första toner, men det är inte helt entydig om den gäller 2 eller 3 toner. Eftersom båge över två 4-delar i början av takten finns i Vl. I-stämman i t. 1, 2, 3, 15 och 17, medan ingen annan takt har en båge över 3 toner, har valet här blivit över 2 toner.
T. 16	Va	Halvnoten på fjärde och femte slaget står skrivet som ett h i **C**, men d1 i **A, D** och **St1:Va**. I **B** står halvnoten (felaktigt) som ett a.
T. 38	Basso	I **B** och **C** står halvnoten som e (i lilla oktaven), men i **A**, **D**, **St1:B1** och **St1:B2** som e1.

Sats 5, Andante

A och **B** är noterade på fyra system. På det översta står det *Oboi & Violini*, på de övriga ingenting, men de avser utan tvekan andraviolin, viola och basso. **C** är noterat på fyra system med följande angivelser: *Oboé [möjligen Oboi] et Violino 1mo*, *Violino 2do*, *Viola*, *Basso.* **D** är noterat på fem system. För de två översta systemen anges *Violini*, på det tredje systemet *Oboe* (antydande endast en oboe). Detta system är tomt (inga noter alls, förutom i t. 40–42), men har angivelsen *col 1o* (med förstaviolin).

Den separata oboestämman finns angiven i **C** och **D** och innebär endast några få avvikelser från förstaviolinstämman. I **C** handlar det om sex takter (t. 40–42, 45–46 och 52) och i **D** om tre takter (t. 40–42). Eftersom den är helt trovärdig utifrån stilen, med syftet att göra oboestämman lättare att spela, har den tagits med i utgåvan. Men stämman går också att utelämna, om man vill göra satsen med enbart stråkar och continuo.

T. 4	Vl. I	**St1:I** har *piano* under taktens sista 32-delar.
T. 6	Basso	**D, St1:B1** och **St1:B2** har en halvnot c, följt av en 4-delspaus.
T. 7	Vl. I	**D** har en överbindning mellan andra och tredje slaget.
T. 18	Basso	I **St1:B1** kommer ***f*** först på tredje slaget.
T. 11 & 13	Vl. I	**C**, **D** och **St1:I** har en båge över hela tredje slaget (fyra 16-delar) i dessa takter. **A** och **B** har här två små bågar på 16-delarna (2+2 toner).
T. 14 & 16	Vl. I	**D** anger *for. (forte)* redan på första slaget i dessa takter.
T. 19	Vl. I	I samtliga källor står rytmen på första slaget skriven som en punkterad 8-del och fyra 32-delar, även om det borde vara fyra 64-delar. Här har den ursprungliga notationen bibehållits.
T. 22	Basso	**D, St1:B1** och **St1:B2** anger tonerna: g, c1, c1.
T. 30	Vl. I	I **A**, **B** och **D** anges *forte* tydligt på andra slaget, i **C** står det *for:* redan på första slaget, **St1:I** har *forte* först på tredje slaget.
T. 30	Basso	**St1:B1** och **St1:B2** har *forte* redan på första slaget.
T. 32	Tutti	Alla källor utom **D** anger *forte* på eller efter andra slaget, medan **D** har *for. (forte)* redan på första slaget.
T. 33	Basso	**St1:B1** och **St1:B2** har *piano* redan på första slaget.
T. 35	Vl. I	**A** anger tydligt *forte* på andra slaget, i **C** står det *for: (forte)* först på tredje slaget. **B** anger *for.* för de fem sista 16-delarna.
T. 35	Basso	**St1:B1** och **St1:B2** har *forte* redan på första slaget.
T. 38	Vl. I & Vl. II	Båge över tredje slaget saknas i källorna, men är här tillagd, analogt med t. 37.
T. 39	Tutti	I **A** saknas *forte* i Vl. I, medan Vl. II har *forte* på andra 8-delen. I **C** står *for:* på första slaget i Vl. I, men inget i övriga stämmor. **B** anger *for.* i Vl. II i början av takten. **D** ser ur att ha *forte* från andra 16-delen och **St1:I** från första slaget.

Sats 6, Poco allegro

A är noterat på fyra system, utan angivelse av instrument, men musiken är uppenbarligen för stråkar och continuo. På partiturets försättsblad står dock att *Oboi* medverkar (antydande 2 oboer). Här är det inte orimligt att anta att Ob. II kan spela med Vl. II, på grund av imitationerna och de parallella terserna. Men man kan även låta båda oboerna spela unisont med Vl. I.

B, **C** och **D** är alla noterade på fyra system utan angivelse av instrument, men musiken är uppenbarligen för stråkar och continuo. **A**, **B** och **C** har tempobeteckningen *Poco allegro*, men övriga källor anger enbart *Allegro*.

Sats 7, Allegro

A är noterat på fyra system, utan angivelse av instrument, men musiken är uppenbarligen för stråkar och continuo. På partiturets försättsblad står dock att *Oboi* medverkar (antydande 2 oboer). Här är det rimligast att Ob. II spelar unisont med Ob. I, eftersom Vl. II tydligt ingår i ackompanjemanget, tillsammans med Va och basso.

B, **C** och **D** är alla noterade på fyra system utan angivelse av instrument, men musiken är uppenbarligen för stråkar och continuo.

T. 2	Vl. I	**C**, **D** och **St1:I** har en båge över de två första 4-delarna. Denna båge saknas i **A** och **B**.
T. 5	Vl. I	**C** har en båge över de två första 4-delarna. Denna båge saknas i **A**, **B**, **D** och **St1:I**.
T. 17	Vl. I	**C**, **D** och **St1:I** har en båge över andra och tredje slaget, analogt med t. 18. Den saknas i **A** och **B**.
T. 21–22	Basso	**D**, **St1:B1**, **St1:B2** och **St1:B3** har en halvnot, följd av en 4-delspaus i dessa takter. **A**, **B** och **C** har en punkterad halvnot i vardera takten.

Sats 8, Lento

A, **B**, **C** och **D** är alla noterade på fyra system utan angivelse av instrument, men satsen är uppenbarligen för stråkar och continuo. På försättsbladet i **A** står ingen angivelse om blåsinstrument och satsen verkar vara tänkt för stråkar och continuo, utan blåsare. Här står en otydlig notering som ser ut som *2 Orquestr,* vilket troligen innebär att stråkmusikerna skall vara uppdelade i två körer. Exakt på vilket sätt framgår inte, men det finns också en skriftlig redogörelse från festligheterna på Drottningholm 1744, som anger att orkestern spelade ”på twenne sidor … i chorer delt” under vigselceremonin i Rikssalen (se verkkommentaren). Med ledning av hur musiken är komponerad, skulle en möjlig lösning kunna ha varit att förstaviolinerna utgör en kör och andraviolinerna en andra kör. Om sedan resten av stråkorkestern och continuot också var uppdelade i två körer måste ju ha berott på antalet musiker som medverkade.

Men noteringen är långt ifrån entydig. Siffran ”2” liknar inte Romans vanliga sätt att skriva en tvåa, utan ser snarare ut som bokstaven ”z”. Det kan inte helt uteslutas att det står ”z Orguen”, vilket kanske skulle kunna innebära att continuot skall utföras på orgel? I **C** är Vl. I och Vl. II genomgående omkastade, d.v.s. Vl. II börjar och Vl. I kommer in i takt 5.

I de olika källorna används omväxlande och inkonsekvent våglinjer och bågar över upprepade åttondelar. Sannolikt betyder båda notationerna att tonerna ska spelas som ett stråkvibrato. I denna utgåva används genomgående endast våglinjer för detta. Vad som menas med våglinjer ovanför violinernas punkterade halvnoter är däremot oklarare (se takterna 1–3, 5–7, 27–28 och 30–31). Inte i någon av dessa takter antyds upprepade åttondelar, men det kan inte helt uteslutas att det ändå är just detta som avses. En annan möjlig tolkning är att här istället menas ett vibrato med vänster hand på de långa tonerna.

T. 11	Vl. II	Rytmen är noterad som två 32-delar och en punkterad 8-del på varje slag i **A**, **B** och **St1:II**. I **C** och **D** står rytmen som två 16-delar och en 8-del. (Jfr Vl. I i t. 10, där det i samtliga källor står två 16-delar och en 8-del.)

Sats 9, Allegro

A är noterat på fyra system, utan angivelse av instrument, men musiken är uppenbarligen för stråkar och continuo. På partiturets försättsblad står dock att *Oboi* medverkar (antydande 2 oboer). Här är det rimligast att Ob. II spelar unisont med Ob. I, eftersom Vl. II tydligt ingår i ackompanjemanget, tillsammans med Va och basso.

B är noterat på fyra system utan angivelse av instrument, men musiken är uppenbarligen för stråkar och continuo.

C är noterat på fyra system. Översta systemet anger *Oboe et Violino 1mo* (antydande 1 oboe), andra systemet *Violino 2do*, tredje systemet *Viola*, fjärde systemet *Basso*. I takt 12–14 finns inskrivna noter i Vl. I som är speciellt avsedda för att göra oboestämman lättare att spela.

D är noterat på fem system. För de två översta systemen anges *Violini*, på det tredje systemet *Oboe* (antydande 1 oboe). Detta tredje system är tomt förutom takt 14–16, men har angivelsen *col 1o* (med förstaviolin). Det fjärde systemet är uppenbarligen avsett för viola och det femte för basso.

T. 4	Vl. I	Rytmen på första slaget skiljer sig åt i källorna. **A**, **B** och **C** har 4-del + 8-del, **D** har 8-del + 4-del.
T. 6	Vl. I	**A** har en båge över de två första 8-delarna på andra och tredje slaget. **B** har på andra slaget en båge över de två sista 8-delarna och en båge över alla tonerna på tredje slaget. **C** har bågar över alla tre 8-delarna på dessa slag. **D** och **St1:I** har en överbindning mellan andra och tredje slaget, men inga andra bågar på dessa slag.
T. 28	Vl. I	**A** har en båge endast över de två första 8-delarna på andra slaget, men jämför med t. 34, där bågen sträcker sig över tre 8-delar. **B** har en båge över hela andra slaget. **C**, **D** och **St1:I** har ingen båge.
T. 28	Vl. II	Rytmen på första slaget skiljer sig åt i källorna. **A**, **B**, **D** och **St1:II** har 4-del + 8-del, **C** har 8-del + 4-del.
T. 32	Vl. I	På andra slaget har **A** en båge över de två första 8-delarna, **C** en båge över hela slaget, **B**, **D** och **St1:I** har ingen båge alls. **D** och **St1:I** saknar båge även över tredje slaget, men den finns i övriga källor (jfr t. 28 och 34).
T. 39	Va	Andra tonen bör rimligtvis vara ett f (som det står i **C**), men den står tydligt som ett ess i **A**, **B**, **D** och **St1:Va**.

Sats 10, Allegro assai

A och **B** är noterade på fem system och på det översta systemet står *Corni*. Båda stämmorna är skrivna på samma system, Cor. I med skaften uppåt och Cor. II med skaften nedåt. De övriga fyra systemen har ingen angivelse av instrument, men är uppenbarligen avsedda för stråkar och continuo. På försättsbladet till **A** står inget om oboer och fagotter, men vi kan utgå från att de ska medverka.

C är noterat på sju system, med följande angivelser: *Corno 1mo, Corno 2do, Oboi* (möjligen *Oboê*), *Violino 1mo, Violino 2do, Viola, Basso*. I oboestämman är endast första takten utskriven, sedan antyds bara att oboerna ska spela med Vl. I.

D är noterat på sex system. De två översta har ingen angivelse, men är för violinerna, det tredje saknar beteckning, men är för viola. De fjärde och femte systemen hålls samman av en klammer och har beteckningen *Corni*. Det understa systemet saknar beteckning, men är för basso.

T. 22–24	Vl. I	**A** och **B** har inga bågar förutom överbindningen mellan första och andra slaget i dessa takter. **C** har däremot legato-bågar över varje slag. **D** och **St1:I** har en lång båge över de sista 7 tonerna i takterna.

T. 26	Vl. I	Ingen av källorna har ett återställningstecken på sista tonen (g2), men å andra sidan upprepas alltid ett tillfälligt förtecken om det återkommer mer än en gång i en takt (jfr t. 13, 22, 24, 30, 31, 33 och 76), så rimligtvis borde det även här stå ett extra korsförtecken för denna ton om den skulle vara giss2.
T. 45	Va	**D** och **St1:Va** har tonen c1 på första slaget, övriga källor har tonen b1.
T. 49	Va	**A**, **D** och **St1:Va** har rytmen: två 4-delar och två 8-delar, **B** och **C** har rytmen: en 4-del, en punkterad 4-del och två 16-delar (som Vl. II).
T. 57–59	Vl. I	**A** och **B** har inga bågar förutom överbindningen mellan första och andra slaget i dessa takter. **C** har däremot legatobågar över andra och tredje slaget. Det sista slaget i t. 59 har två små bågar med vardera två 16-delar. **D** och **St1:I** har en lång båge över de sista 7 tonerna i takterna.
T. 63–64	Vl. I	Det sista slaget i takterna har två små bågar med vardera två 16-delar i **C**. I **D** och **St1:I** står en båge över alla fyra 16-delarna på tredje slaget.

Sats 11, Allegro

A är noterat på fyra system. I vänsterkant finns ingen angivelse av instrument, men musiken är uppenbarligen för stråkar och continuo. Ovanför Vl. I står noterat *4th Fleuten* (möjligen *4th Fleuter*). På partiturets försättsblad står att *Quart fleuter* medverkar (antydande 2 flöjter).

B är noterat på fyra system. I vänsterkant finns ingen angivelse av instrument, men musiken är uppenbarligen för stråkar och continuo. Ovanför Vl. I står noterat *4to floute*.

C är noterat på fyra system. Översta systemet: *4 Flaut & Violino 1mo*, andra systemet: *Violino 2do*, tredje systemet: *Viola*, fjärde systemet: *Basso*.

D är noterat på fem system. För de två översta systemen anges *Violini*, på det tredje systemet *4t Fleut* (antydande 1 flöjt). Detta tredje system är tomt, men har angivelsen *col 1o* (med förstaviolin). Ovanför detta system står också skrivet *D moll*, vilket visar att det handlar om ett transponerande instrument, samt en angivelse om att första tonen är noterat a2. Det fjärde systemet är uppenbarligen avsett för viola och det femte för basso.

Tempobeteckningen är *Allegro* i alla källor utom **St1:Va**, där det i stället står *Vivace*. Taktartssignaturen är C (4/4) i alla källor utom **St1:B1**, **St1:B2** och **St1:B3**, där det istället står struken takt (*alla breve*).

Sats 12, Presto

A och **B** är noterade på tre system. De två översta har ingen angivelse av instrument i vänsterkanten, men är uppenbarligen för Vl. I och Vl. II. Ovanför Vl. I i **A** står noterat: *6th fleuten*, ovanför Vl. I i **B** står *6to fleuto*. På försättsbladet till **A** står att *Sext fleuter* medverkar (antydande 2 flöjter). Det tredje systemet har angivelsen *Viola col basso* och är noterat i basklav. Enligt praxis skall Va spela i oktav med basso, men detta står inte speciellt angivet här. Enligt **St1:Va** spelar Va konsekvent i oktav med basso, även i de takter där violastämman blir högre än violinerna.

C är till en början noterat på fyra system, med följande angivelser: *6 flaut & Violino 1mo, Violino 2do, Viola, Basso*. Detta gäller endast det första systemet, därefter är partituret noterat på tre system, som i **A** och **B**. Andraviolinstämman är till stor del

bara antydd genom *col Viol: Primo* och endast i de takter som avviker från detta mönster finns det noter. Violastämman finns inte heller utskriven. Där finns instruktionen *Viola col Basso* i takt 1, samt en indikation om att första tonen skall vara d1, alltså en oktav ovanför basso.

D är noterat på fem system. De två översta systemen saknar angivelse i vänsterkanten, men är uppenbarligen för Vl. I och Vl. II. Det tredje systemet har angivelsen *Flauto piccolo ou 6t Fleut* och är noterat transponerande i F-dur. Den första takten är utskriven med tonerna f1 och c2, och från den andra takten finns indikationen *col 1mo* och en antydan om tonen a2. I takterna 7 och 46 finns toner inskrivna i stämman som gör att stämman håller sig inom flöjtens omfång, i övrigt är systemet tomt. Det fjärde systemet är noterat i altklav och är uppenbarligen för Va, med anvisningen *col Basso* och en indikation om att första tonen skall vara d1. I övrigt inga noter i denna stämma. Det femte systemet är uppenbarligen för basso.

I **St1:I** står skrivet *6t Fleut in F* ovanför systemet.

T. 41–43	Vl. II	**D** har legatobågar över 16-delarna i dessa takter.
T. 53–54	Vl. I & Vl. II	**D** och **St1:I** har legatobågar över 16-delarna i dessa takter.

Sats 13, Tempo di Menuetto

Sats 13 och 14 hänger ihop som Menuetto I och Menuetto II, där den första skall spelas *da capo* efter den andra (som därmed blir en triodel). Det finns i **C**, **St1:I**, **St1:II**, **St1:Va**, **St1:B1** och **St1:B2** noteringar i blyerts om *Nr.13 D.C.* (respektive *D.C. N. 13*) efter sats 14. I Vl. I-stämman står det *flauto tacet* ovanför första systemet i sats 13.

A och **B** är noterade på fyra system, utan angivelse av instrument, men musiken är uppenbarligen för stråkar och continuo. På försättsbladet till **A** står *Fagotti col viole*, men ingen titel eller tempobeteckning. **B** har ingen anvisning om orkestreringen, men däremot *Tempo di Menueto*. Om oboer ska spela med Vl. I framgår inte.

C är noterat på fem system och har beteckningen *Tempo di Menuetto*. På översta systemet står *Oboi* (möjligen *Oboé*), på de övriga systemen: *Violino 1mo, Violino 2do, Viola, Basso.*

D är noterat på fem system och har beteckningen *Menuet*. De två första systemen är uppenbarligen för Vl. I och Vl. II, det tredje systemet har angivelsen *Oboi* (möjligen *Oboé*), det fjärde (i altklav) är för Va och det femte är för basso. Violastämman är utskriven i takt 1, 2 och 24. I övrigt står *col Viol: Secondo.*

Den musikaliska texten skiljer sig väsentligt åt mellan källorna och ingen av dem innehåller samtliga stämmor. Den mest avvikande läsningen finns i **D**. Förstaviolinstämman finns i **A**, **B**, **C** och på en inlaga till **St1:I**, men inte alls i **D**. Där spelar Vl. I genomgående unisont med Vl. II. Den separata oboestämman finns i **C** och **D**. Vl. II och Va är i stort sett identiska i alla källorna. Fagottstämman finns i **St1:B1**, **St1:B2**, **St1:B3** samt i **D**. Basso-stämman finns i **A**, **B** och **C**, men märkligt nog inte alls i **D**, **St1:B1**, **St1:B2** eller **St1:B3**. Uppenbarligen har kopisten till **D** misstagit fagottstämman för basstämma och inte känt till den riktiga basstämman. Andra kopister har sedan mångfaldigat **St1:B1** i tron att det skulle vara basso-stämman. Kopisten har av någon anledning inte heller känt till den riktiga Vl. I-stämman och därför kopierat in Vl. II för alla violinerna. Detta misstag har fortplantat sig till **St1:I**, där Vl. II-stämman finns inskriven och den korrekta Vl. I-stämman finns bifogad på en inlaga.

T. 5–6	Vl. I, Vl. II, Va & Fag.	Här skiljer sig bågarna åt mellan de olika källorna. **A** har i princip två bågar per takt (delar takten rakt av), men i t. 6 är den fjärde 8-delen separat i Vl. I. **C** har tre bågar i Vl. I (2+2+2), men två bågar i Vl. II (2+4). **St1:I** har tre bågar per takt. **B** har olika indelning i alla stämmor: Vl. I har en båge över 16-delarna i t. 5, men som **A** i t. 6; Vl. II har en båge över 16-delarna i båda takterna, i t. 5 överbunden till den fyra 8-delarna över vilka det finns en legatobåge och en liknande lösning i t. 6; Va har ingen båge över 16-delarna i t. 5 men en båge över 8-delarna samt två bågar i t. 6 (3+3 åttondelar). **D** ger olika frasering i Vl. II respektive basso: den första har två bågar (2+4) medan den andra har tre (2+2+2). **St1:II** ger två bågar (2+4) i båda takterna. **St1:Va** har i t. 5 en båge över tre 8-delar, en fristående 8-del samt en båge över de två sista 8-delarna. I t. 6 en båge från första till femte tonen och en ny båge över alla 8-delarna. **St1:B1**, **St1:B2** och **St1:B3** har tre bågar i vardera takten (2+2+2).
T. 10–11, 13–14 & 18–19	Fag.	**St1:B1**, **St1:B2** och **St1:B3** har legato-bågar över hela takterna, förutom i t. 14 där bågen räcker över 5 toner och den sista är separat. Detta är sannolikt en anpassning av artikulationen för att passa fagotten, jämfört med stråkarna.
T. 11	Vl. II, Va & Ob.	**A**, **B**, **D** och **St1:II** har en båge över sju 8-delar och den sista separat. **C** har två bågar (4+2) i Ob., men endast en båge över de fyra första 8-delarna i Vl. II (de två sista separata). **St1:Va** har inga bågar alls i denna takt.
T. 19	Vl. II, Va & Ob.	**A** och **B** har en båge över sju 8-delar och den sista separat. **C** och **D** har två bågar (4+2) i Ob., men endast en båge över de fem första 8-delarna i Vl. II (den sista separat). **St1:II** har en båge över hela takten. **St1:Va** har inga bågar alls i denna takt.
T. 21–22	Vl. II, Va & Fag.	**A** och **B** har inga bågar i t. 21, **A** har två bågar i t. 22 (över slag 1 och 2) medan **B** har en båge över de fyra första 8-delarna i t. 22, i övrigt inga bågar. **C** har inga bågar alls i dessa takter. **St1:II** har två bågar i t. 21 (4+2) samt en båge i t. 22 (de fyra första 8-delarna). **St1:Va** har inga bågar alls i dessa takter. **St1:B1** har två bågar i t. 21 (4+2) samt en båge över de fyra första 8-delarna i t. 22. **St1:B2** och **St1:B3** har två bågar i t. 21 (4+2) men inga alls i t. 22.

Sats 14, Menuetto II [Trio]

Som nämnts i samband med föregående sats, hänger sats 13 och 14 ihop som Menuetto I och Menuetto II, där den första skall spelas *da capo* efter den andra (som därmed blir en triodel). Det finns i **C**, **St1:I**, **St1:II**, **St1:Va**, **St1:B1** och **St1:B2** noteringar i blyerts om *Nr.13 D.C.* (respektive *D.C. N. 13*) efter sats 14. Det enda av partituren som har en titel för sats 14 är **D**, där det står *Menuet.* Alla stämmorna har också titeln *Menuet.* Ovanför första systemet i **St1:I** står skrivet *6 Fleut.*

A är noterat på fyra system, utan angivelse av instrument, men musiken är uppenbarligen för stråkar och continuo. På partiturets försättsblad står dock att *Sext fleut* medverkar.

B är noterat på fyra system, utan angivelse av instrument, men musiken är uppenbarligen för stråkar och continuo. Ovanför Vl. I-stämman står *6 Flout.*

C är noterat på fyra system med angivelserna: *6 Flaut & Violino 1mo, Violino 2do, Viola, Basso.*

D är noterat på fem system. De två översta systemen saknar angivelse i vänsterkanten, men är uppenbarligen för Vl. I och Vl. II. Det tredje systemet har angivelsen *6t Fleut* och är noterat transponerande i F-dur. Den första takten ger en antydan om att första tonen är a2. I övrigt finns endast ett c2 i takt 8 (eftersom flöjten måste spela tonen en oktav högre), och det är underförstått att flöjten i övrigt spelar unisont med Vl. I.

Sats 15, Grave

A och **B** är omväxlande noterade på fyra och fem system. På det översta står *Trombe & Corni*, på det andra står ingenting, men systemet är uppenbarligen avsett för både Vl. I och Vl. II och de står skrivna med skaften upp respektive ner. Ibland har violinerna var sin rad. Andra systemet nedifrån är noterat i altklav och uppenbarligen för Va, nedersta systemet är för basso.

C är noterat på sju system: *Tromba & Corni 1mo, Tromba & Corni 2do, Oboi* (möjligen *Oboè*), *Violino 1mo, Violino 2do, Viola, Basso.*

D är noterat på sju system. De första fem har angivelserna: *Tromba 1ma, Tromba 2da, Viol. 1mo è Oboe, Viol. 2do, Alto Viola.* Det sjätte och sjunde systemet är hopförda med en klammer och har angivelsen *Corni.* Det nedersta systemet saknar angivelse, men är uppenbarligen för basso.

Den separata oboestämman finns i **C**, **St4** & **St5** (avviker från Vl. I i takt 17 och 21 för att göra stämman lättare på oboe); i **D** spelar oboe genomgående unisont med Vl. I.

T. 13–14	Vl. I	Rytmen på 3:e & 4:e slaget står noterad som här (punkterad 8-del & fyra 32-delar) i **A**, **B**, **C**, **D** och **St1:I**. Det är möjligt att fyra 64-delar avses, vilket i så fall skulle kunna gälla även i t. 9, 16–17 och 21.

Sats 16, Presto

Satsens klingande tonart är g-moll, men den är noterad med endast ett fast b-förtecken, d.v.s. d-moll. **A** och **B** är noterade på tre system. Det översta systemet saknar angivelse, men är uppenbarligen för (alla) violiner och dessutom står det *4th fleut* ovanför systemet. På försättsbladet till **A** står *Quart fleuter* (antydande två flöjter). Andra systemet är noterat i altklav och avsett för Va, det tredje systemet är för basso.

C är också noterat på tre system. Här står angivelserna: *4 flaut & Violini, Viola, Basso.* **St1:II** anger *4 fleut* över systemet i takt 2, vilket antyder att en 2:a-flöjt ska spela med Vl. II-stämman. I det här fallet innebär det unisont med den andra flöjten och alla violinerna. (Se Kommentar om uppförandepraxis om träblåsarnas medverkan.)

D är noterat på fem system. De två översta systemen saknar angivelse i vänsterkanten, men är uppenbarligen för Vl. I och Vl. II. Det tredje systemet har angivelsen *4to Fleut* och är noterat transponerande, utan fasta förtecken. I den första takten är tonen g1 indikerad som första ton, i övrigt står det *col 1mo.* I flöjtstämman finns inga avvikelser från Vl. I. Det fjärde systemet är noterat i altklav och är uppenbarligen för Va. Det femte systemet är uppenbarligen för basso.

T. 26 & 28	Vl. I	**D** anger legato-båge över 2:a & 3:e slaget.
T. 29	Basso	**St1:B1**, **St1:B2** och **St1:B3** anger legato-båge över 2:a & 3:e slaget.
T. 42	Va	Denna takt står skriven en oktav lägre i **B** och **C**.
T. 43–44	Va	Tonen c2 står som c1 i **B** och **C**.

Sats 17, Lento

Den musikaliska texten skiljer sig väsentligt åt mellan källorna och ingen av dem innehåller samtliga stämmor.

A är noterat på tre system. Det översta systemet (G-klav) har angivelsen *Violino 1mo* och ovanför står *4th fleut & Travers*. Det andra systemet är noterat i basklav och har angivelsen *Violino 2do & Fagotti*. Eftersom tonerna ligger under violinens omfång, får man anta att de ska spela en oktav högre. Det tredje systemet är också i basklav: *Violone*. På försättsbladet till **A** står *Quart fleuter ou travers:*.

B är noterat på tre system: *V. 1mo, Viol. 2do e Fagotti, Violone*.

C är noterat på fyra system. Det översta systemet (G-klav) har angivelsen *Corni Primo & Secondo*. Andra systemet (G-klav): *Violini* (och en notering i blyerts: *4 fleut e travs*). Tredje systemet (basklav): *Fagotti* (och en notering i blyerts: *Viola*). Det fjärde systemet (basklav): *Violone*. Här finns tempobeteckningen *Lento*.

D är noterat på sju system. De två översta har angivelsen *Violini* och det tredje systemet *4t Flauto*. Den andraviolinstämma som återfinns här motsvarar fagottstämman en oktav upp. Det fjärde systemet är noterat i altklav och uppenbarligen för viola. Femte och sjätte systemen saknar angivelse, men kan inte vara för något annat än Cor. I och Cor. II. Det nedersta systemet (basklav) saknar angivelse, men motsvarar den stämma som i de övriga partituren är menad för *Fagotti*. Den stämma för *Violone* som återfinns i de andra partituren saknas helt i detta partitur. Här finns också beteckningen *Lento*.

I **St1:I** (förstaviolinstämman) står angivet: *Quart fleut, & Traversieres*. **St1:II** återger fagottstämman en oktav upp i G-klav. **St1:Va** är (ovanligt nog) noterad i basklav och återger fagottstämman (här finns också en blyertsanteckning med oklart ursprung som antyder att stämman ska spelas på viola da gamba). I **D** finns en notering om att den första tonen i Va-stämman ska vara g1, vilket innebär att fagottstämman spelas en oktav upp (unisont med Vl. II). Basstämman *(Violone)* finns inskriven i **St1:B1** och samma stämma i **St1:B2**, men här med angivelsen *Violoncell*. Till **St1:B2** hör också en inlaga med påskriften *Violone*, där just denna stämma återges. Samtliga stämmor har tempobeteckningen *Lento*.

Sats 18, Andante

A och **B** är båda noterade på tre system. Det översta systemet är uppenbarligen för alla violiner och traversflöjt; i vänsterkanten står *Traverse* i **A** och *Traverso* i **B**. På partiturets försättsblad står dock att *Traversierer* medverkar (antydande 2 flöjter). Andra systemet (i altklav) är uppenbarligen för viola och det tredje (i basklav) för basso. Ingen titel eller tempobeteckning i dessa partitur.

C är också noterat på tre system: *Traverso & Violini, Viola, Basso*. Tempobeteckningen *Andante* står inskriven med blyerts. **B** har tempobeteckningen *Poco allegro*, men övriga källor anger enbart *Allegro*.

D är noterat på fyra system: *Viol. 1mo & Traverso, Viol. 2do, Alto Viola, Basso.* Här dubblerar Vl. II basso-stämman, men i de andra partituren spelar Vl. II unisont med Vl. I. Ingen tempobeteckning.

St1:I har inskrivet *Traverso* ovanför systemet och tempobeteckningen *Andante.* **St1:II** dubblerar basso-stämman (liksom i **D**), istället för att spela unisont med Vl. I, och har tempobeteckningen *Andante.* **St1:Va**, **St1:B1**, **St1:B2** och **St1:B3** har alla tempobeteckningen *Andante.*

T. 1 & 9	Vl. I	**C** och **D** har vertikala streck på de avslutande 8-delarna, efter 16-delarna. I **C** går legato-bågen fram till 8-delen, i **D** och **St1:I** sträcker sig bågen endast över 16-delarna.
T. 25	Vl. I	På sista slaget skiljer sig källorna åt: **A** och **B** har åtta jämna 16-delar, men i **A** börjar bågen på den andra av dem och i **B** redan på den första; i **C**, **D** och **St1:I** är den första 16-delen punkterad och den andra tonen en 32-del, men i **C** och **St1:I** börjar bågen på den första tonen och i **D** på den andra (32-delen).

Sats 19, Allegro molto

A och **B** är noterade på fyra system. I vänsterkant finns ingen angivelse av instrument, men musiken är uppenbarligen för stråkar och continuo. Ovanför Vl. I står noterat *Travers.* i **A** och *Traverso* i P3. Även på försättsbladet till **A** står *Travers.*

C är också noterat på fyra system: *Traverso & Violino 1mo, Violino 2do, Viola, Basso.* **D** är noterat på fyra system och i vänsterkanten för det översta står *Viol. 1mo è Traverso.* Övriga system saknar angivelser, men är uppenbarligen för Vl. II, Va och basso.

Taktartssignaturen skiljer sig åt i de olika källorna: *alla breve* i **A**, **St1:Va**, **St1:B1**, **St1:B2** & **St1:B3**; **C** [4/4] i **B**, **C** och **D**, **St1:I** & **St1:II**.

Sats 20, Allegro

A och **B** är noterade på fem system. Det översta har angivelsen *Trombe & Corni* i vänsterkanten och det andra systemet har *Oboi & Violini.* Övriga system saknar angivelser, men är uppenbarligen för Vl. II, Va och basso. På försättsbladet till **A** står *Trombe & Corni.*

C är noterat på sju system: *Tromba et Corni primo, Tromba et Corni 2do, Oboi* (möjligen *Oboê*), *Violino 1mo, Violino 2do, Viola, Basso.*

D är noterat på åtta system: de två översta är sammanfogade med en klammer och har angivelsen *Tromba 1ma è 2da,* för följande system står *Viol. 1mo è Oboe, Viol. 2do, Viola,* det 6:e och 7:e systemet är sammanfogade med en klammer och har angivelsen *Corni,* det understa systemet saknar angivelse, men är uppenbarligen för basso.

St1:B1, **St1:B2** & **St1:B3** anger taktarten som en genomstruken 3:a, vilket innebär ett slag i takten. Trion för två horn finns endast i **A**.

T. 24	Basso	**C** anger fiss på andra 4-delen, övriga källor anger g. Om man ser till harmonik och stämföring verkar lösningen med tonen g mindre sannolik, eftersom den bildar en dissonans med tonen a1 och a i Trba II och Cor. I, medan lösningen med fiss leder till ett rent D-durackord i sextläge på andra slaget.

Sats 21, Allegro

I **A** saknas sidorna med satserna 21 och 22. På partiturets försättsblad står dock att *Trombe e Corni* medverkar, dessutom finns de två första takterna i notskrift, så vi vet att satsen har funnits med från början. I **B** saknas helt satserna 21 och 22 och de finns endast markerade med anvisningen: *21. 22. Tromba solo.*

C är noterat på åtta system: *Tromba 1ma, Tromba 2da, Corni 1mo, Corni 2do, Violino 1mo, Violino 2do, Viola, Basso.* Systemet för Vl. II är helt tomt, men det är underförstått att stämman spelar unisont med Vl. I, likaså är stora delar av Va-stämman *col viol: Primo.*

Även **D** är noterat på åtta system, utan angivelse av instrument i vänsterkanten, men uppenbarligen är systemen avsedda för: Trba I, Trba II, Vl. I, Vl. II, Va, Cor. I, Cor. II, basso.

Det verkar inte som att oboerna ska medverka i satsen, men däremot fagotterna.

T. 1	Vl. II	Första dubbelgreppet står som fiss1 och d1 i **D** och **St1:II**, men i **C** spelar Vl. II unisont med Vl. I, d.v.s. dubbelgrepp a1 och fiss1.
T. 22	Cor. II	Ingen av källorna har drill på fjärde slaget (fiss2), men den borde stå där, som en imitation av Trba I i t. 20.
T. 26	Trba I	Ingen av källorna har drill på fjärde slaget (d2), men den borde stå där, analogt med Cor. I i t. 28.
T. 27	Cor. I	I båda källorna står den sista 16-delen som f2, men den borde vara g2, analogt med Trba I i t. 25, samt i likhet med 16-delsfigurerna på andra slaget i Cor. I i t. 26 och 27.
T. 31 & 35	Basso	Ingen av källorna har legato-bågar på tredje och fjärde slaget, men de är tillagda här, analogt med violinerna.
T. 32–38	Vl. II	Från andra hälften av t. 32 och till och med t. 36 spelar Vl. II unisont med Cor. I i **D**, men i **C** fortsätter Vl. II att spela unisont med Vl. I.
T. 35	Vl. I	Legato-bågar saknas i samtliga källor, men de är här tillagda, analogt med t. 31.

Sats 22, Allegro

I **A** saknas sidorna med sats 22, förutom sista sidan (8 takter). På partiturets försättsblad står att *Trombe e Corni e poi Trav:* medverkar. I **B** saknas sats 22 helt och finns endast markerad med anvisningen: *21. 22. Tromba solo.*

C är noterat på åtta system utan angivelser i vänsterkanten, men man kan utgå från att orkestreringen är identisk med föregående sats: *Tromba 1ma, Tromba 2da, Corni 1mo, Corni 2do, Violino 1mo, Violino 2do, Viola, Basso.* Systemet för Vl. II är helt tomt.

D är noterat på åtta system, utan angivelse av instrument i vänsterkanten, men uppenbarligen är systemen avsedda för samma besättning som föregående sats: Trba I, Trba II, Vl. I, Vl. II, Va, Cor. I, Cor. II, basso.

Under Vl. I-stämman vid t. 54 i **D** och **St1:I** står noterat *Traversiere.* Detta, tillsammans med angivelsen på försättsbladet till **A**, verkar innebära att flöjten pauserar till och med t. 53 och endast spelar med i mellandelen. Det finns också en notering i Vl. II-stämman i t. 54 om *Traverse*, vilket innebär att även en andra traversflöjt skall spela, men endast i mellandelen.

Det är rimligt att anta att fagotterna ska medverka, eftersom både trumpeter och horn spelar. Den självständiga Vl. II-stämman finns i **D** och **St1:II**, men inte alls i **C**.

Sats 22 saknas i samtliga tre basstämmorna, men i **St1:B1** och **St1:B2** finns hänvisning till lösa blad, som dock har förkommit.

Sats 23, Vivace

Satserna 23 och 24 hänger ihop på det sättet att man först spelar sats 23, sedan sats 24 (rimligen med den temporelationen att en hel takt i 3/4 i sats 23 motsvarar en halvnot i *alla breve* i sats 24) och därefter tar man sats 23 *da capo*. **St1:B1**, **St1:B2** & **St1:B3** anger taktarten i sats 23 som en genomstruken 3:a, vilket innebär ett slag i takten.

A och **B** är noterade på sex system, utan angivelser i vänsterkanten. På det översta står Trba I med skaften uppåt och Trba II med skaften nedåt; på det andra Cor. I med skaften uppåt och Cor. II med skaften nedåt. De fyra övriga systemen är för stråkar och continuo.

C och **D** är noterade på åtta system, utan angivelser i vänsterkanten. De två översta är för trumpeterna, de två därunder är för hornen och de fyra övriga för stråkar och continuo.

I **St1:I** står inskrivet *Vivace Oboi* under första systemet och även i **St1:II** står *Vivace Oboe* under första systemet. Alltså kan vi utgå från att två oboer skall spela, en med Vl. I och den andra med Vl. II.

T. 1	Cor. I & Cor. II	Det står *tacent prima volta* med 16 takters paus i hornstämmorna före t. 1 i **A** och **B**; i **C** står ingen speciell angivelse om detta; i **D** står det *senza 1ma repetit.*
T. 1	Trba I & Trba II	**D** anger *senza 2da repetitione.*
T. 17	Trba I & Trba II	I **A** står det *tacent prima volta*, med 20 takters paus i trumpetstämmorna före t. 17; ingen speciell angivelse om detta i **B**, **C** och **D**.
T. 29	Basso	Det är rimligt att angivelsen *Tutti* bör stå här, även om den inte finns i någon källa.

Sats 24, Allegro

Denna sats hänger ihop med sats 23 och utgör, så att säga, triodel i satsparet.
A, **B** och **C** är noterade på fyra system: *Violino 1mo e Oboe* (i **C**: *Oboi* [möjligen *Oboe*] *et Violino 1mo), Violino 2do, Viola, Basso Continuo.* På försättsbladet till **A** står: *Violini e Oboi.*

I en del takter delar sig basso continuo-stämman. Den stämma som då har skaften upp har angivelsen *Fagott,* och den med skaften ner har angivelsen *Violone.* Man skulle kunna anta att violone-stämman även omfattar violoncello och att den övre stämman bara är för fagott. Men med ledning av att Roman i föregående sats (i takt 17) använder anvisningen *Violone tacet* och då uppenbarligen avser kontrabasarna, är det inte helt säkert att så är fallet. Det är mycket sannolikt att cellostämman ska spela med i fagottstämman och att understämman spelas enbart av kontrabasarna. Men man kan man också dela upp cellostämman i dessa takter.

D är också noterat på fyra system, men utan angivelser i vänsterkanten. Här saknas den uppdelningen av basso-stämman i takterna 2–5, etc., och den enda som återges är den som i de övriga partituren kallas *Fagott.* (Detsamma gäller alla tre basstämmorna; ingen har *Violone*-stämman.) I detta partitur finns också två noteringar om *Oboe Solo* (takterna 14 och 37).

På försättsbladet till **A** står tydligt *Da Capo 23* efter sats 24. Detta kan bara tolkas som att de två satserna hänger ihop och att sats 24 utgör en mellandel. Detta bekräftas av anvisningen i **C** vid slutet av sats 24: *Siegue No 23 per Finire*, och i **D:** *Siegue No 23*. Liknande noteringar finns i samtliga stämmor.

T. 50	Vl. I & Vl. II	I andra hälften av takten har Vl. II en båge över fyra 8-delar, i samtliga källor, medan Vl. I har två bågar över andra hälften av takten. Här har Vl. II anpassats till Vl. I, eftersom det är det enda stället där de två violinstämmorna samtidigt har olika artikulation av samma figur.
T. 57	Vl. I & Vl. II	**St1:I** och **St1:II** har en lång båge över andra hälften av takten (fyra 8-delar), övriga källor 2+2.
T. 70 & 118	Vl. II	Ingen av källorna har båge över första hälften av takten, men det verkar rimligt att artikulationen ska överensstämma med Vl. I i dessa takter, därför finns här en streckad båge.
T. 78–80	Tutti	**D** och alla stämmor har en eko-effekt här; några av källorna anger *pianissmo* andra *piano*.
T. 81	Tutti	**D** och alla stämmor har *forte* här.
T. 97–98 & 103–104	Vl. II	**D** har en båge över andra och tredje slaget i dessa takter, medan övriga källor har över de första tre slagen (fjärde slaget separat).
T. 97–98 & 103–104	Va	**A**, **B**, **D** och **St1:Va** har bågar endast över de två första tonerna i t. 97–98, men **C** har båge över tre toner (som Vl. II). I t. 103 har **A**, **D** och **St1:Va** en båge över två toner, medan **B** och **C** har över tre toner. I t. 104 har **A**, **D** och **St1:Va** en båge över två toner, medan **B** och **C** helt saknar båge.

Sats 25, Spicco – Allegro da Capella

Denna sats räknar jag som en uvertyr med långsam inledning och snabb huvuddel. Ingmar Bengtsson räknar dessa två delar som separata satser, men det verkar uppenbart att de hör ihop. Mitt antagande grundar jag på två iakttagelser, dels att *Spicco* (för övrigt endast 12 takter långt) slutar på ett A-durackord, d.v.s. dominantackordet i D-dur, dels att i tre av orkesterstämmorna (oboe, viola och fagott) följer *da capella*-delen följer direkt efter *Spicco* på samma notsystem. Alla övriga nya satser i sviten börjar på nytt system med ett par centimeters indrag där tempobeteckningen anges, skriven på notsystemets linjer, till vänster om klaven.

Beteckningen *Spicco* är mycket ovanlig. Ordet betyder i direkt översättning 'effekt' eller 'verkan', men skulle likaväl kunna hänföras till ordet *spiccare*, som betyder 'avskilja', 'rycka loss' eller 'lösgöra'. Ordet *Spicco* återfinns 1718 som musikalisk term i Concerti op. 3 av den italienske tonsättaren Francesco Manfredini (ca 1688–ca 1748) och används då i samband med punkter, uppenbarligen syftande på korta toner. En besläktad term från senare tider är stråkarten *spiccato*.

Satsens andra beteckning, [*Allegro*] *da Capella*, är också ovanlig men förekommer som satsbeteckning i italiensk musik från tidigt 1700-tal. I den ena av källorna, **St2**, står det endast *da Capella*, medan det i **St5** och **St7** står *Allegro da Capella*. Termen *a cappella (a capella)* eller *da cappella (da capella)* har fyra betydelser: för det första kan den syfta på den klassiska vokalpolyfonin som stilfenomen (s.k. Palestrina-stil), för det andra kan den ange taktarten *alla breve* (2/2) och för det tredje kan den ange en reduktion av tempot, d.v.s. ett snabbare tempo. Det är troligast att det är det

sistnämnda som avses här, vilket stärker teorin om att *Spicco* och *da Capella* i detta fall är delar av samma sats. Den fjärde betydelsen av *a cappella* – 'vokalmusik utan instrument' – är relativt modern och dyker upp först under 1800-talet.

T. 12	Basso	På 2:a slagets sista 16-del står det i **St2** tre 32-delar [e–d–ciss] istället för två [e–d] som i övriga stämmor; korrigerat analogt med de övriga stämmorna. Taktens sista 16-del står som a i **St2**. Detta har här ändrats till ciss1, analogt med sista 16-delen i t. 1.
T. 93	Va	Den sista 4-delen står som h i **St2**; den har här (av harmoniska skäl) ändrats till a.
T. 105	Va	1:a halvnoten står g1 i **St2**, men bör av harmoniska skäl vara giss1.
T. 146	Vl. I	**St2** anger en halvnot, en 4-delspaus och en fjärdedelsnot. Ändrat till en punkterad halvnot och en 4-del, analogt med övriga stämmor.

Sats 26, Allegretto

I takt 41 finns ett *Segno* vilket troligen innebär att de sista takterna (41–48) skall spelas en extra gång efter att andra reprisen spelats två gånger i sin helhet.

T. 5	Ob. & Vl. I	I **St2** står förslaget som h1, men eftersom detta innebär en tonupprepning är det ändrat till a1, analogt med t. 7 & 17.

Sats 27, Andantino

Taktartssignaturen skiljer sig mellan de olika stämmorna i **St2**; *alla breve* i oboe, viola & basso; **C** [4/4] i Vl. I & Vl. II.

T. 8	Ob. & Vl. I	I **St2** är det oklart var ***f*** skall stå; i Vl. I-stämman står det på 1:a slaget i t. 8; i oboestämman på 1:a slaget i t. 9.
T. 26	Va	Taktens sista 4-del står g i **St2**; här ändrat till h, av harmoniska skäl.
T. 28	Va	Halvnoten står som fiss1 i **St2**; här ändrat till e1, av harmoniska skäl.
T. 29	Vl. II	Den 2:a 4-delen står som fiss1 i **St2**; här ändrat till a1, av harmoniska skäl, analogt med t. 27.

Sats 28, Larghetto

T. 13	Ob. & Vl. I	Legato-bågen går i **St2** ända fram till ciss2 på 2:a slaget i Vl. I, men sträcker sig endast över de 3 första 16-delarna i Ob.

Sats 29, Allegro

Taktartssignaturen skiljer sig åt mellan de olika stämmorna i **St2**; *alla breve* i Vl. II, Va, basso; **C** [4/4] i Ob. & Vl. I.

Hela triodelen, takt 41–56 (*Non tanto allegro*), är i **St2** noterad i basklav en oktav för lågt i Vl. II och Va.

Sats 30, Andante

T. 18	Va	3:e tonen (2:a 16-delen) står i **St2** skriven som g; här ändrad till a, p.g.a. harmoni och stämföring.

Sats 31, Vivace

Taktartssignaturen skiljer sig åt mellan de olika stämmorna i **St2**; *alla breve* i Vl. II, Va & basso; **C** [4/4] i Ob. & Vl. I.

T. 22	Ob. & Vl. I	Taktens sista ton saknar återställningstecken i **St2**; här ändrad från ciss2 till c2, i enlighet med harmoniken.
T. 45	Basso	Det saknas återställningstecken på 3:e slaget (g) i **St2**.

Sats 32, Allegro

Taktartssignaturen skiljer sig åt mellan de olika stämmorna i **St2**; **C** [4/4] i Ob. & Vl. I; *alla breve* i Va & basso; otydligt i Vl. II.

T. 6	Bassi	Den 3:e tonen står skriven ciss1 i **St2**; här ändrad till e1, p.g.a. harmoni och stämföring.

© *B. Tommy Andersson,* Levande musikarv

Johan Helmich Roman

There were of course composers in Sweden before Johan Helmich Roman (1694–1758), but Swedish music found its first prominent composer in him. It was also through his efforts as chief conductor of the Royal Court Orchestra, and as a teacher, that the foundation for Swedish musical life could be laid.

He was born into a family of musicians – his father Johan Roman the elder was a member of the Royal Court Orchestra and Roman himself soon showed great promise as a violinist, which led to employment in the Royal Court Orchestra in 1711. His first big step came in 1712 with a dispatch out of the Ottoman Empire from Charles XII: young Roman would be sent on a music educational trip, though it would take until the turn of 1715/16 before this adventure began.

The country chosen was England, where George Frideric Handel was a dynamo in London's rich musical life. There is not much information about Roman's time in England, but he was hired into Handel's opera orchestra at King's Theatre and received lessons from Johann Christoph Pepusch in composition. When the theatre became insolvent Roman was called in 1717 to Newcastle where he served the Duke of Newcastle, but he was back in London in 1719 in the newly-founded opera society The Royal Academy of Musick under the musical direction of Handel.

In 1721 Roman returned to Sweden, where he became vice chief conductor in the Royal Court Orchestra. He immediately started work to raise the level of the orchestra, and when the position of chief conductor opened up in 1726 he was given the position that he in practice already had, and which he, at least formally, held until his death in 1758. During this time he made a second journey abroad (1735–37 to England, Italy and Germany), and from 1745 he was released from his position at court due to growing problems with his hearing and health.

As a composer Roman worked in most of the genres of the time, excepting the opera and oratorio. A large portion of his output was intended for the court and festive occations, and this is true of *Bilägers Musiquen* (that is, the 'Drottningholm Music'), composed for the wedding between Adolf Fredrik and Louisa Ulrika in 1744 as well as the earlier *Golovinmusiken* (the 'Golovin Music'), commissioned for a celebration in Stockholm of the coronation of Peter II in St. Petersburg in 1728. Roman launched Swedish symphonic music with his nearly twenty sinfonias, and there are seven concertos for solo instrument and orchestra extant today. In the smaller format there are trio sonatas, flute sonatas, clavier music, works for solo violin and songs.

Church music also plays a prominent role in his oeuvre. In 1740 Roman was elected to the newly created Royal Swedish Academy of Sciences to work for the betterment of the Swedish language, which led to work showing the possibilities of using Swedish as the primary language in church music. The peak of this project came with *Then swenska Messan* (The Swedish Mass) which was premiered in 1752.

Roman's additional contributions to Swedish musical life include the concerts which were held at the House of Nobility starting in 1731 – the first organized public concerts. To call him 'the Father of Swedish music' is a qualification he most highly deserves.

© *Erik Wallrup,* Levande musikarv, trans. *Nicole Vickers.*

Bilägers Musiquen and Suite in D Major

Johan Helmich Roman's magnificent suite *Bilägers Musiquen* (the 'Nuptials Music', also known as 'Drottningholmsmusiken' – the 'Drottningholm Music') has become something of a musical vignette of 18th century Sweden, having been composed for one of the most illustrious celebrations of the century – the royal wedding in the summer of 1744 between heir to the throne, Adolf Fredrik, and the Prussian princess Louisa Ulrika.

The festivities began in the bride's hometown Berlin without the presence of the groom. The first marriage *par procuration* (by power of attorney) took place on 17 July with Carl Gustaf Tessin, cabinet minister and distinguished cultural personality, heading the Swedish delegation. Concerts, balls, theater and opera performances took place one after the other, and the music flowed at this court. King Frederick II of Prussia had surrounded himself with some of Europe's best musicians and composers. He was himself an eminent flautist and competent composer. His younger sister Louisa Ulrika shared his interest in music, if at a more amateur level.

The Prussian princess's journey to Sweden was dramatic, encompassed by violent storms on the Baltic Sea. She herself would cause a tempest in her new home country throughout her long life as queen and queen mother. But thus far the newly won crown princess was singularly greeted with delight. The Swedish delegates who had negotiated the bride price were charmed by her beauty, education and intelligence. They would soon discover that she could be capricious, imperious, and strong-willed – a disastrous constellation of characteristics for a queen to possess.

At the Swedish court, a welcome worthy of the princess of particular tastes was being prepared. The princely wedding also offered – considering the embarrassing political situation internationally following the Hat Party's ill-fated war with Russia – a most welcome opportunity to restore a glimpse of Sweden's successes as an empire with festivitas and grandiose arrangements. And music was a given part of this princely *Gesamtkunstwerk*. As chief conductor of the Royal Court Orchestra Roman was responsibe for the musical aspects of the event. In addition to the Royal Court Orchestra, he was also able to count on the support of the groom, Adolf Fredrik's private court orchestra, which he brought with him from his court at Holstein-Gottorp. A welcome reinforcement, but also a challenge for Roman and his musicians.

The journey through elongated Sweden took nearly three weeks for Adolf Fredrik and his Prussian bride – she had been received by the groom upon landfall in Sweden – three weeks of constant courtship and speeches of adulation and flattery. On 17 August the company finally approached Drottningholm. At the ferry station Tyska Botten they were met by His Royal Majesty himself, Frederick I, with congratulations. 'The King has shown me all the courtesy in the world', wrote Louisa Ulrika in a letter to her mother. He then brought the couple across Lake Mälaren in a newly built and 'well-ornamented longboat' to Drottningholm, where they were welcomed with salutes from galleys and other ships along the inlet. The palace pleased Louisa Ulrika: 'This place is among the most magnificent and looks exactly like a royal palace.' It was King Frederick's stately wedding gift to the young bride.

For Roman personally, however, this was a summer of sorrow and pain. On 10 June his young wife Maria Elisabeth died 'on her twenty-third year … following the difficult birth of a still-born baby'. For the second time Roman became a widower – his first wife also died in childbirth – and he was now alone with five young children. The funeral took place on 3 July. This means that Roman must have been simultaneously occupied with preparations for the royal wedding, which was to be held the following month. The programme that the Royal Court Orchestra was to perform during the four days of festivities was monumental, and a substantial amount of music was required. The royal court's chief conductor was himself expected to contribute one or several newly-composed works, and the extensive suite that he composed for the royal nuptials during this time of grief – 'Drottningholmsmusiken' – is, despite this, one of the most luminous and splendid works in our Swedish music history.

The Royal wedding on Drottningholm 1744

A contemporary 'Account of Her Royal Highness, Princess LOUICE ULRICA's reception at Drottningholm' leaves us well-informed about the 'Royal Wedding Ceremony' and other events during the four-day-long celebration. The account also gives us glimpses of the royal court musicians' well-filled programme and the music's various functions. When the royal entourage entered the palace after disembarking, 'timpani and trumpets were heard' as well as further salutes from warships. Following dinner, the court held audiences for foreign ministers, 'after which music was played until the evening meal'.

The actual wedding ceremony was held the following day, on 18 August, in the reception hall of Drottningholm Palace. Accompanied by 'timpani and trumpets' the bride and groom began their procession from the royal drawing room. Upon entry into the reception hall, 'the Royal Court Orchestra, which was divided into two choirs on either side, let itself be heard with intonations of the common hymn: Come Holy Spirit'. The wedding was administered by Arch-Bishop Jacob Benzelius, and the stately ceremony was ended with the verse, ' "Thank him in his gates etc." to timpani and trumpets with canons also firing from the ships, from which salvos were shot and music played, during which their Royal Highnesses with His Royal Majesty engendered compliments and received well wishes …'.

During the evening meal in the great dining room, 'the Royal Court Orchestra held a concert during the whole mealtime while in the audience room beside. And from the lake, at the drinking of each toast, shots were heard firing from all the ships, which were everywhere illuminated by lamps, lying in the form of a half-moon across from the palace'. Following the dinner, the whole splendid entourage returned to the reception hall. There, 'with music by the Royal Court Orchestra, the so-called Torch Dance began' – a dance with deep traditions. It was described already in the mid-16th century by the Swedish bishop Olaus Magnus in his *Historia de gentibus septentrionalibus*. At the royal wedding on Drottningholm two centuries later, it was performed 'in the same way that the white wax torches were borne by the pages, the council of the realm took them and bore them in their hands, dancing before their Royal Highnesses for the duration of their Royal Highnesses' dance, and Her Royal Highness, who danced with His Royal Majesty … after which this day's solemnity had come to an end'.

The following evening, an evensong was held with a sermon in German at the palace chapel, followed by a great ball in the reception hall, where 'the Royal Court Orchestra proffered their services to the reception hall from a sequestered space for the music … immediately upon entry the music was heard and the ball began' according to carefully determined ceremonial praxis. The festivities came to an end on the fourth day with music in the crown princess's drawing room and audience room. 'Out in the gallery, the Royal Court Orchestra placed itself for a concert, which took place until the Royal banquet's evening meal was prepared.' The following day, the king and crown prince couple went by sea to Carlberg pleasure palace.

Music for the royal nuptials

All of these events required music of varying character and format – music for the wedding ceremony, processions, balls, for mealtimes and concerts. Roman certainly filled these requirements with both his own and other composers' works. But no sources detail exactly what was played. We know of only one item – Roman's 'Drottningholmsmusik' – a large orchestral suite in 24 movements. It is preserved in a score in the composer's own hand, on which his son has decoratively printed, 'Music for the nuptials performed 1744 at Drottningholm by Roman'.

Roman had once before composed similar music – a suite in no less than 45 movements, also for a grand royal event. It came into being by commission of the Russian ambassador to Stockholm, Count Golovin – thus the name *Golovinmusiken* – to celebrate the coronation of twelve-year-old Czar Peter II in 1728 on Swedish territory. With its swarm of movements it is not at all a coherent, unified work. It is rather a storage shed of pieces to draw from during long, drawn-out festivities. The music is of an uneven quality, and hastily written down, with no indication of

instruments, tempi or movement markings – working material for a performance under the direction of the composer himself. A comparison between the two compositions witnesses clearly to the compositional maturity Roman had achieved during the intervening 16 years. 'Drottningholmsmusiken' has an entirely different richness; it is of sterling quality and gloriously joyful music, if also carefully composed.

It was convenient on both occasions to choose the open form of the suite. It offered the possibility of having any number of movements, of varying the mood, instrumentation and character of the movements, and not least it enabled the performance of one or another movement to be played on its own, on demand, for shorter performances. In addition to the two above mentioned suites Roman had put together a third Suite in D major with eight movements – 'Lilla Drottningholmsmusiken' ('Little Drottningholm Music') – which was also likely available for performance during these days at Drottningholm.

It is a given that Roman was expected to compose magnificent music resplendent with joy for the princely wedding. But it is also important to note that it was adapted to the various moments in the ceremonial. The 24 movements are also richly varied, including grandly composed symphonic movements, short character pieces, and two-part dance movements. As such, the vital introductory movement, with its gravid opening theme, could, for example, easily have been the first movement of a Roman sinfonia. The string instruments form the core of the ensemble, but Roman effectively uses wind instruments to create nuance and contrast in the orchestra timbre. He himself complemented his score with a thematic tableau, in which he clearly marks which wind instruments he planned to use in the different movements. Additionally the instruments have their own symbolic value – with trumpets and timpani functioning as the *par préférence* symbols of royal power – and their own individual affect. In this vein, the flutes play a pastoral herding dance, and the *oboe d'amore* plays a graceful *amoroso* for the bride and groom. There are many time signature changes, as are there many key changes. However, the fundamental key signature, D major, anchors the piece, and the other movements are grouped around it. It is also the key signature that best suits the brass instruments.

The suite, so popular during the baroque period, gave composers rich possibilities for composing in different national styles. For example, Johann Sebastian Bach has in his oeuvre six 'English' suites and six 'French'. Roman commanded music's various dialects well, so it is conceivable that in the wedding music composed for the French-oriented Prussian princess, he would choose to compose in a French or German style. And this is indeed the case: in some of the minuets and in movement 23, with its snappy markings. But otherwise, 'Drottningholmsmusiken' is permeated, like so many other works by Roman, more by Italian music. For him, like for so many other composers at the time – not least the German ones – it was natural to try to blend the best of the Italian and French styles. In his more mature works, Roman manages to give this mixed style his own individual quality. And thus he has created a highly international music, for an highly international princely wedding at Drottningholm, but characterized by an unmistakable style unique to Roman.

When and how this suite was performed during the festivities is unknown. We can discern a division of it for specific moments based on the character of the movements. The introductory movement with its trumpet fanfares naturally lends itself to a showing of splendor and festivitas, but even some of the other movements seem made for grand entrances and processions in the reception hall, with their driving rhythms and rich brass tones. Such is the case with the powerful, grandly composed movement 10 and the quick final movements – these recall Handel's *Water Music*, which Roman most certainly heard during his time in London – as well as with movement 21, where Roman excels in the echo effect between horns and trumpets. The peaceful lento-movement number 8 in E-flat major has a completely different character. It should, according to Roman's notes, be played only with strings in '2 Orchestras'. This may mean that it was performed at the wedding ceremony in the reception hall, where the Royal Court Orchestra was 'on two sides … divided into two choirs'.

It is otherwise difficult to find music of a more sacred character in the Drottningholm suite. A remarkable number of movements have instead more of a dance character, and many are even composed in strict dance forms. This is true of the graceful second movement with *oboe d'amore* as the character instrument – a surprising contrast to the pompous 'overture'. 'Here one could almost imagine a small ballet of little cupids; the marking *amoroso* would fit both the occasion and the music', writes Ingmar Bengtsson. The dance movements also include several minuets, composed so true to form that they may very well have been played at the ball on the third evening. The flute music in movement 17 has a more robust character – like a pastoral bagpipe dance in court dress, with the violin's long, drawn-out tones like the bass drone.

Movement 20 has a place of its own: it is a lively minuet with resounding signals in the trumpets and horn. A few decades later, the Swedish bard Carl Michael Bellman wrote his well-known song 'Käraste bröder, systrar och vänner' to this melody, and it has lived on in this form to this day – a jovial meeting between 'the Father of Swedish music' and the finest of 18th century Sweden's poets.

In general, there is a discrepancy in 'Drottningholmsmusiken' between the weighty pageantry of the royal ceremonial and the light, elegant music. And even if the multi-movement suite belongs in the baroque, it seems that Roman composed his music more for the young couple in rococo, rather than for the old court's pompous baroque.

Suite in D major ('Lilla Drottningholmsmusiken')

'Drottningholmsmusiken' serves with its 24 movements as something of a backbone for all the music that was played during the princely wedding in 1744. But the grandiose ceremonies demanded also other kinds of music. Since there was no organ in the reception hall at Drottningholm Palace, the Royal Court Orchestra provided music from preludes to hymns during the wedding ceremony, and other types of music for other occasions. And during the receptions and meals that followed there were performances of, among other things, a laudatory cantata to a text by Olof von Dalin. The music for this cantata is unfortunately not preserved. It may have been newly composed by Roman, or, as was common at the time, a reworking of music from other composers done by Roman for this occasion. We know nothing about it.

We do know, however, that Roman composed another suite for the princely wedding, named 'Lilla Drottningholmsmusiken' by the conductor and cellist Claude Génetay – a champion for Roman's music. There is no preserved score for this suite, but there are three complete parts extant. One of these is assembled in consecutive numbering with parts for 'Drottningholmsmusiken' in a volume with the title 'Intendant of the Royal Court Roman's Drottningholm Music'.

This suite is, like 'Drottningholmsmusiken', in D major, but its character is different, and with only 8 movements it is significantly smaller in scale. In contrast with the rich orchestral setting of 'Drottningholmsmusiken', Roman has limited the instrumentation to strings, oboe, bassoon and basso continuo. 'Lilla Drottningholmsmusiken' is also a more coherent work, without the time signature changes and quick shifts in character and tone that permeate 'Drottningholmsmusiken'. The suite is also mainly in four parts and may well have been performed as a whole or divided into smaller parts for different moments during the ever-changing moods of the ceremonial. Such may be the case at the Royal Banquet after the wedding ceremony, at which 'during the whole meal, the Royal Court Orchestra held a concert, in the Audience room just outside'. This may also have been the case on the last evening's reception: 'Out in the Gallery, the Royal Court Orchestra gave a concert, which lasted until the evening meal for the Royal Banquet was prepared'.

If 'Drottningholmsmusiken' gives witness in certain movements to Roman's close contact with Handel and his music, 'Lilla Drottningholmsmusiken' belongs with its light elegance more at home in the new age's European musical life. The music Roman became acquainted with during his *grand tour* 1735–37 through music's Europe was characterized by a break between the high baroque and the new galant

music, as well as between different national stylistic ideals, foremost the Italian and French. Both suites composed for the royal wedding at Drottningholm clearly show that Roman was extraordinarily well oriented in the music creation of his time, something that permeated his continued composing, but which also opened up Swedish musical life for new currents.

Sahlstedt writes of this in his 'Accolade to Roman': 'Our ROMAN travelled out as a great musician and came home even greater. He brought with him a collection of the most wonderful music and was now most well-prepared to take up his place of honour in the Swedish Orchestras. He had further, as his secondary subject and to his pleasure and to pass the time, been an attentive observer to the special things that had come about in other countries, which he then notated'.

References

Bengtsson, Ingmar: *J.H. Roman och hans instrumentalmusik. Käll- och stilkritiska studier*, diss., Uppsala University, 1955.
Helenius-Öberg, Eva: *Johan Helmich Roman: Liv och verk genom samtida ögon: Dokumentens vittnesbörd*, Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 78, Stockholm: Kungl. Musikaliska akademien, 1994.
Ivarsdotter-Johnson, Anna: 'Johan Helmich Roman och hans tid', *Musiken i Sverige*, vol. 2, *Frihetstid och Gustaviansk tid 1720–1810*, Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 74:2, Stockholm: Fischer & Co., 1993, pp. 23–60.
– – –: 'Musik vid ett kungligt biläger', *Artes*, no. 3 1994, pp. 100–111.

© *Anna Ivarsdotter*, Levande musikarv, trans. *Nicole Vickers*.

Commentaries on performance practice

On ornaments, articulation and appoggiatura

In *Bilägers Musiquen* (also 'Bilägersmusiken', the Nuptials Music, more commonly known as the 'Drottningholm Music'), Roman uses but one sign for ornaments (***tr***) and only a few for articulation. In part these include staccato marks, although only in combination with a slur, which normally indicates bow vibrato: that is, on string instruments, a gentle variation in pressure on the same stroke without stopping the bow's movement (ex. Movement 1, bar 10 or movement 3, bar 16), using the forefinger of the right hand (the bow hand). In movement 8 there is a wavy line (zig zag), that also commonly indicates a bow vibrato,[14] but which also sometimes indicates a left-hand (finger) vibrato.[15] Finally, there is a thin, vertical line – a stroke – which primarily indicates short tones but can also indicate emphasis.[16]

In Roman's autograph, all of the appoggiaturas are notated as miniature crotchets, regardless of whether or not they come before a semibreve or a group of quavers. In all other sources the same appoggiatura is notated as miniature quavers, a principle that this edition follows.

Orchestra composition

It seems to be impossible to get exact information about how large of an orchestra Roman had access to for the royal festivities in 1744. We know that the Royal Court Orchestra with its ca 20 musicians participated, as did Adolf Fredrik's private court orchestra with 11 permanent musicians.[17] But it is conceivable that additional musicians were engaged in order to create as majestic a sound as possible for the festivities. According to a letter in 1760 from chief conductor of the Royal Court Orchestra Per Brant (1714–1767) to music writer Abraham Hülphers (1734–1798), in the 1730s they had …

> … access to an orchestra of 140 Swedish young persons, with whom one at various ensuing solemn occasions was able to increase the royal court's lustre and the nation's honour in this subject, which was also highly necessary, since the Royal Court Orchestra ordinarily consists of a mere 16 people and is as such altogether insufficient for a royal court.[18]

It is likely that such circumstances persisted in 1744. Whether or not any of the above-mentioned 140 amateur musicians participated in the festivities is unclear. But we do know that Roman was in England twice (1716–21 and 1735–36), and for a time also played violin in G.F. Handel's opera orchestra at Haymarket in London. We can thus infer that Roman was impressed by the magnificent, full orchestra sound he had the opportunity to hear there. Handel had of course a special talent for writing powerful, moving music, which was often performed by large orchestras at special occasions. One example of this is *Water Music*, which was performed on 17

---

[14] Peter Lamprecht: 'Immer Währendes Fieber, Zur Geschichte des Vibratos im Orchester', *Das Orchester*, 2002, no. 11 2002, pp. 19–26.
[15] Clive Brown: *Classical & Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 538–539.
[16] *Ibid.*, pp. 200–227.
[17] Tobias Norlind & Erik Trobäck: *Kungl. Hovkapellets historia 1526–1926*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1926, p. 68.
[18] *Ibid.*, pp. 67–68.

July 1717 by 50 musicians placed on barges on the River Thames. There is no reason to believe that Roman would have missed this event, and it is possible that he was also himself playing.

One should therefore not forget the possibility of doubling the wind parts, something Handel himself did. In a register from 15 February 1720 of the musicians in Handel's orchestra (The Royal Academy of Musick), where Roman himself is named among the 2nd violins, there are as many as 4 oboes listed, as well as 3 bassoons.[19] This means that the two notated oboe parts (which were more or less doubling the violin parts) could have been doubled and that the bassoon part (which was itself a doubling of the bass line) could have tripled, in accordance with that period's predilection for a wind sound with several players on each part, playing in unison.

For practical and economic reasons, it was not often possible to play with so many wind instruments. One also ought to be careful about coming to the conclusion that all of the musicians listed on a payroll register were playing simultaneously – a mistake often made by researchers, which has led to orchestras seeming much larger on paper than in practice.[20] But documentation indicates that the orchestra size increased at extra special occasions. Among other things, there is extant a payroll register from a charity concert Handel gave in 1754 for Foundling Hospital, which shows that an orchestra of this size actually performed.[21] Since it was a charity concert, we can be certain that only those musicians who actually participated were paid, since the purpose of the concert was to raise money for the hospital's work. *Messiah* was performed with 4 oboes and 4 bassoons together with a string section of 8 first violins, 6 second violins, 6 violas, 3 celli and 2 doublebasses. We also know, through written documents, that Handel's *Music for the Royal Fireworks* (1749) was played by 24 oboes (in three parts), 12 bassoons (in two parts), 9 horns (in three parts), 9 trumpets (in three parts), and 3 pairs of timpani.[22]

The 'Drottningholm Music' definitely belongs to the category 'festive music for special occasions' and benefits from being performed with a large orchestra. But the music is also excellent for performance by a smaller orchestra. The strings and the basso continuo form the foundation of the piece. In principle, all the movements (excepting nos 21 and 22, as well as the trio in no. 20) are playable with strings only, and without winds. It is, on the other hand, unthinkable that the music be performed without a continuo, comprising at least a harpsichord, but preferably also with other instruments capable of playing chords if the orchestra is large. On festive occasions in London, there was at times a very large continuo. As an example, at a performance in 1731 in London of Handel's *Zadok the Priest*, the basso continuo section comprised (at least) two harpsichords, harp, theorb and organ.[23] In 1744, at the time of the 'Drottningholm Music', the theorb had had its day in Handel's orchestra (the last time Handel had included the theorb was in the oratorio *Deidamia* from the autumn of 1740).[24] But considering Roman's last personal experience of Handel's magnificent orchestral sound was in the beginning of 1736, it is not impossible that Roman, in addition to two harpsichords, could also have considered including a theorb in the orchestra, and in certain movements even an organ.

---

[19] Eva Helenius-Öberg: *Johan Helmich Roman: Liv och verk genom samtida ögon: Dokumentens vittnesbörd*, Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie no. 78, Stockholm: Kungl. Musikaliska akademien, 1994, p. 40.
[20] John Spitzer & Neal Zaslaw: *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815*, Oxford: Oxford University Press, 2004, p. 27.
[21] Christopher Hogwood: *Handel*, London: Thames & Hudson, 1984, p. 228.
[22] *Ibid.*, p. 215.
[23] *Ibid.*, p. 98.
[24] *Ibid.*, p. 165.

There is no doubt that Handel's music had made a huge impression on the young Roman; this is clear from all the instances he tried to introduce Handel's music in Stockholm on his return in 1721.[25] At his first public concert in Sweden in the House of Nobility (Riddarhuset) in Stockholm on 4 April 1731, half of the programme consisted of Handel's passion music from 1716.[26] When he was given the task of composing music for the royal nuptials, it is reasonable to imagine that he remembered the sound of Handel's majestic ceremonial music in London, with large orchestras and rich continuo, and that he was eager to create something of similar pomp and circumstance, even if the resources were not available in Sweden at that particular time.

The movements in the 'Drottningholm Music' were never meant to be played consecutively. Rather, they comprised a bank of music that was performed at various moments during the festivities, which spanned several days and various environments – this we know from contemporary written sources. Therefore, we can also infer that the size of the orchestra varied depending on the circumstances, and also from movement to movement.

Oboes and traverse flutes

In Roman's own thematic notes on the movements in *Bilägers Musiquen* there are instructions for which wind instruments should play in each movement, but this does not give comprehensive information on how the woodwinds should double the violin parts in practice. If we take movement 3 as an example, Roman's list indicates that traverse flutes should play, which indicates more than one flute. In the score, however, it is written *Flauto Traverso & Violini*, which specifies *one* flute. Is this what was intended? Or is it conceivable that Roman meant two flutes playing in unison with violin I, or that flute I doubles violin I, while flute II instead plays with violin II? Or is it simply a question of linguistic inconsistency and ambiguity?

There are several possibilities of interpretation. One is that two woodwind musicians (that is, oboists) participated in the performance, and that these played not only oboe but also traverse flute and recorder. It is conceivable that one of them always played with violin I and the other with violin II except in those movements where the music gives other information or when the conductor (i.e. the composer) verbally gave them instructions to do otherwise. Writing out an individual part was difficult and time consuming, and it is not unreasonable to assume that many musicians played from the same sheet music.

If we assume that the norm was for a woodwind to double each of the violin parts, it would explain why we in the violin I part find following indications: *Flauto traverso* above nos 3 and 4, *6t fleut* (sext-fleut, a type of recorder) above no. 12, *flauto tacet* above no. 13, *6t fleut* above no. 14, *Quart fleut* (quarter flute, a type of recorder) above no. 16, *Quart fleut & Traversier* (traverse flutes) above bar 54 in no. 22 and *Oboi* above no. 23. At the same time, we find following indications in the violin II part: *4 fleut* (quarter flute) above no. 16, *Traverso* above bar 54 above no. 22 and *Oboi* above no. 23. One could see this as an indication that a second woodwind player (who played both oboe and flutes) more or less continuously doubled the second violin part.

During the years Roman played violin in Handel's orchestra he gained first-hand experience of Handel's orchestration style. Could this possibly give us some guidance with regards to how the oboes were used? Handel often writes for two oboes, and uses them primarily in three different ways:

---

[25] Helenius-Öberg: *op.cit.*, p. 51.
[26] *Ibid.*, p. 71.

1) Both oboes play in unison with violin I.
2) Oboe I plays unison with violin I, oboe II plays unison with violin II.
3) The oboes play independent parts on their own system in the score.

The first model, which is the most common, is used most when violin I is a distinct line carrying the melody and violin II has an accompanying function together with the other strings. The second model is most common when both violin lines are of more or less equal importance, for example in contrapuntal music or music in which the two lines often play in parallel thirds or sixths (movements 6, 20, and 23 in the 'Drottningholm Music'). The third model is more uncommon and often is a case of sections in which the winds have an independent function from the strings. Such sections are absent in Roman's music.

In Roman's autograph for *Bilägers Musiquen* there are no independent oboe parts in any of the movements. In later material one such shows up, but only for one oboe, or for unison oboes. The likely reason is that in certain passages the violin part was difficult to execute on the oboe. One such example occurs already in movement 1, bars 29–35, in which the relatively quick figures in the first violin are very awkward for a baroque oboe, partly due to all the sharps that require difficult cross-fingering, and partly due to the high register. Aside from this, the oboes and violins play in unison almost the entire time. We don't know the origin of this separate oboe part, but it may very well have been Roman himself who wrote it. But making the music playable on period instruments is not irrelevant, and it is therefore included in this edition.

The edition replicates the distribution of woodwind instruments as faithfully as it is possible to determine from the sources; but this does not prevent the performer from choosing other solutions. In movement 1 it is possible to let oboe II to play in unison with violin II, as in movements 5, 9 and 15. This produces a second oboe part that is a little more technically challenging. In movement 10 one could let the oboes participate, either by playing unison with violin I, or with oboe II together with violin II.

Most of the movements (except nos 21 and 22, as well as the trio in no. 20) could potentially be performed without any wind or brass players, with only strings and continuo.

Recorders

In five of the movements Roman has called for recorders (movements 11, 12, 14, 16 and 17). The instruments that are prescribed are *Quart-fleuter* (quarter flutes) and *Sext-fleuter* (sixth flutes). Which instruments are intended here? Recorder player and Professor Clas Pehrsson has helped me to unravel these terms and what follows is a presentation of his conclusions.

Almost all preserved recorders from 18th century Sweden are alto recorders, tuned in f1. The parts for these instruments were always notated in 8 foot pitch, which means that the music was written in the key signature and octave in which it should sound (concert pitch). When it came to recorders in other sizes, they were often written transposed, so that the musician could read the music as if it were an alto recorder part and use the same fingerings.

Transpositions help us to figure out which recorders Roman wanted. Here we are also helped by the fact that in source **D**, a contemporary copy of the score, there are separate systems for recorders, notated in transposed key signatures. When it comes to *sextflöjt*, there is no doubt about what Roman wants. The term refers to a soprano recorder in d2, that is tuned a sixth higher than the alto recorder, and this agrees with the transposed parts in source **D**. This recorder sounds in 4 foot pitch, which means

that in practice it sounds a sixth higher than the notation (to play the part on transverse flute one could use a piccolo and play from the first violin part, rather than the transposed recorder part).

Things are not as clear when it comes to the *kvartflöjt*. When the term *kvartflöjt* is used, it most often refers to a soprano recorder tuned in b-flat1, that is a perfect fourth higher than the alto recorder. But this does not make sense with the transposed part in source **D**. It works, however, if the part is played on a tenor recorder tuned in c1, in 8 foot pitch, in which the player can read the part as an alto part in f1. The interval of 'a fourth' in the instrument name refers to the fact that the recorder is tuned a perfect fourth lower than the alto recorder. This type of 'downward' interval notation in the name of the instrument sometimes appears in, for example, French baroque music. In practice, the two recorders sound in unison with the violins. (To play the part on a transverse flute, one could play from the first violin part instead of the transposed part.)

Trumpets and horns

The trumpets participate in six movements and the horns in eight. There are two ambiguities. The first regards movement 1, where two of the scores (including Roman's autograph) do not name at all that *Corni* (horns) should play. The two remaining scores prescribe, however, *Tromba e Corni* (trumpet and horns) and one of these scores is the relatively credible copy that was made by copyist Carl Johan Meijer (1723–1782). It is possible to perform this movement with or without horns, and I leave this decision to those performing the music.

The other ambiguity is whether or not the horns should play in movement 17. The two most important documents (Roman's autograph and Meijer's copy) name nothing about horns in this movement, but the other two scores specify that two *Corni in G* play in unison, a part that doubles the bass line. Here it is also possible to play with or without horns.

Timpani

There is no preserved timpani part to *Bilägers Musiquen* and what we have included here is only a suggested part. However, period praxis was for timpani to play as soon as trumpets were used, and contemporary written accounts of the wedding festivities in 1744 name many times that 'timpani and trumpets' played.

The usual practice for timpani at the time was to play together with the trumpets, often the same notes as the second trumpet, with certain adjustments according to the harmony, and it is from this use that I have modelled the timpani part in this edition. Naturally it is up to each performer to leave out the timpani, or to write or improvise their own timpani part.

© *B. Tommy Andersson*, Levande musikarv, trans. *Nicole Vickers*.