

Johan Helmich Roman

# Then Svenska Missan

## Innehållsförteckning

Förord till andra utgåvan .....	2
Några tankar från utgivaren.....	3
Then Svenska Missan .....	3
Roman och svenska språket .....	3
Språk, stavning och rekommendationer kring uttal .....	3
Romans autograf.....	4
Cantorgis utgåva .....	4
Den sjungna texten.....	4
Orkester, kör & solo och ”orkestrering”. 4	
Ornament och drillar .....	5
Några avslutande tankar .....	5
Kommentarer till denna utgåva samt till de enskilda satserna .....	6-
Till generalbasspelaren .....	9-
Källor och till i denna utgåva hänvisade litteratur .....	12
Nº 1 Kyrie .....	13
Nº 2 Ära vare Gud i högden.....	16
Nº 3 Och frid på jordene.....	25
Nº 4 Vi lofve Tig .....	32
Nº 5 Vi tacke Tig.....	36
Nº 6 O Herre Gud.....	43
Nº 7 O Herre Gud.....	49
Nº 8 O Herre thens aldra högstes.....	53
Nº 9 O Herre Gud Guds Lamb .....	61
Nº 10 Tu som sitter .....	63
Nº 11 Tu som borttager verldenes synder	68
Nº 12 Ty Tu äst allena Helig .....	74
Nº 13 Med then helga Anda.....	82

**Förord** till den andra och något reviderade utgåvan, 2011  
Inför detta nytryck av Romans *Svenska Mässa* har ytterligare genomgång gjorts av materialet och glädjande kan konstateras att inga allvarliga missar gjorts i den tidigare utgåvan: ett par förbisedda för- och återställningstecken, samt någon ton som hamnat på fel plats.

Det är också glädjande att kunna konstatera att det betyder att de två tryckningarna (2008 och 2011) utan större åthävor går att använda tillsammans: skulle så körer behöver komplettera sina uppsättningar (från den första tryckningen) går detta alltså utmärkt.

Tack till kollegor och körledare i Sverige som låtit oss veta hur uppskattad utgåvan är! Tack också till till kyrkomusikerkollegorna Beatrice Paping (kantor i Sundborns församling) och Benjamin Åberg (organist i Sundbybergs församling) för vänligheten att samla upptäckta fel och missar och upplysa oss om dessa.

Vi hoppas med detta att Romans *Then Svenska Missan* får fortsätta att sprida glädje bland landets körer och körledare.

För Cantorgi förlag

Joakim Olsson Kruse

Hejekillan i april 2011

Copyright Cantorgi förlag 2008, Göteborg.  
All kopiering förbjuden  
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

ISMN 979-0-706879-08-6

Tryck: Wessmans musikförlag  
Andra tryckningen (2011/03).

## Några tankar från utgivaren

Det är mycket glädjande att få vara delaktig i arbetet att göra detta portalverk i Sveriges musikhistoria på nytt lätt åtkomligt för landets körsångare, körledare, solister och studenter. Förhoppningen är att Romans mässa på detta sätt skall komma dem till glädje – om det så är i arbetet, under studierna, i karriären eller vid den egna förkovran i hemmets lugna vrå. Det gläder mig också att Föreningen för Tidig Musik inser värdet i detta arbete och dessutom har ställt sig villig att stödja arbetet ekonomiskt.

Den främsta anledningen till Cantorgi Förlags beslut att ge ut Romans *Then Svenska Messan* var helt enkelt för att göra verket lättare tillgängligt för landets kyrkomusikaliska verksamheter. Viktigt var också att göra mässan tillgänglig för en så ringa kostnad som möjligt, men utan att för den delen tumma på kvaliteten. I arbetet har vi strävat efter att så långt det bara är möjligt följa Romans manuskript och vad som uppfattas som varande hans intentioner. Vi har också önskat underlätta arbetet för dem som arbetar med detta verk och med denna utgåva genom att förse den med så utförliga förklaringar som varit möjligt. Vi har sökt att följa vedertagna editionsprinciper, men dock har det övergripande målet varit att förenkla repetitionsarbetet för körledare och dirigenter.

Med detta som bakgrund bör Cantorgis utgåva ses som först och främst en praktisk utgåva. Vi har således inte avsett att presentera en vetenskapligt korrekt och källkritisk utgåva, även om vi varit Romans manuskript trogna och justerat en hel del felaktigheter och oklarheter som smugit sig in i tidigare utgåvor. Arbetet att sammanställa en källkritisk utgåva, som jämför de i landet utspridda kopiorna och versionerna av *Then Svenska Messan* lämnar vi med varm hand åt musikforskare och kanske kan vi så småningom se fram emot en komplett utgåva av Romans samtliga verk, Romans Opera Omnia.

När så här arbetet närmar sig sitt slut vill jag tacka Anna Lena Holm och Mattias Lundborg på Statens Musikbibliotek för råd och hjälp. Tack också till Karin Strinnholm Lagergren för kommentarer och korrekturläsning samt till Föreningen för Tidig Musik för ekonomiskt bistånd. Tack till kollegorna på Cantorgi förlag, för idogt korrigeringsläsande inte minst till Johan Hammarström för allt det tunga arbetet då notbilden skulle sättas på papper.

Hejekillan, inför den andra tryckningen i april 2011

*Joakim Olsson Kruse*

Organist i Kristianstads Heliga Trefaldighets kyrka

## Förord

### Then Svenska Messan

*Then Svenska Messan* uppfördes på våren 1752 i riksmarskalken Clas Ekeblads hem och är förmodligen ett av de sista framträdandena som den då snart 58-årige hovkapellmästaren gjorde i Stockholm. Roman hade sedan ett flertal år varit bosatt i Småland, i Haraldsmåla utanför Kalmar och återvände endast oregelbundet till huvudstaden för att fullgöra sina plikter som anställd vid hovet.

Romans *Then Svenska Messan* är vad som skulle kunna kallas en luthersk missa brevis. Enligt luthersk tradition från denna tid, innebar detta en icke komplett (eller en mindre påkostad) sättning av mässordinariet, bestående av endast två satser: *Kyrie* och *Gloria* (en komplett sättning skulle kunna kallas missa tota). Termen ”missa brevis” används också för den mer utbredda (och mer kända) varianten utvecklad och använd inom katolsk tradition, där den – mer korrekt – hänvisar till en kort sättning av hela mässordinariet, alltså en komplett mässa i kortform. Den lutherska kortmässan beskrivs av t ex Sébastien de Brossard 1724 i ett manuskript med titeln *Catalogue des livres* där han skiljer mellan *Messes entières* (hela mässor) och mässor “à la lutherienne... où il n’y a que les Kyries et le Gloria in excelsis en musique.”<sup>1</sup> Bland de mer berömda sättningarna i denna genre märks J.S. Bachs fyra mässor, med liknande upplägg.

### Roman och svenska språket

Den svenska mässan var sannolikt det sista i en rad större kyrkomusikaliska verk som Roman komponerade till svensk text och den hade föregåtts av verk som *Jubilate* HRV 401, *Te Deum* HRV 405 och *Kröningsmusiken* HRV 403. Roman var en ivrig förespråkare för användandet av svenska språket i musikaliska sammanhang och säkerligen också i akademiska. År 1740 blev han invald i Vetenskapsakademien (som grundats ett år tidigare) och inför denna höll han senare (1747) ett tal i vilket han påtalade det ”*Svenska tungomålets böjlighet till Kyrkomusique*”<sup>2</sup>. Talets utgångspunkt var en konsert som ägt rum en vecka tidigare då ett verk<sup>3</sup> framfördes där Roman ville ge akademien prov på att svenska språket lämpade sig utmärkt för sång. En kopia på verket överlämnades till akademien tillsammans med talet.

Av samtidens internationellt populära kompositörer gjorde Roman stora mängder musik tillgänglig för den svenska publiken. Förutom att musikaliskt bearbeta (arrangera) dem, innebar det oftast också att översätta dem till svenska. En snabb titt i Romansamlingen bjuder på överraskningar: man finner både större och mindre verk av kända namn som Bononcini, Fux, Carissimi, Marcello, Lotti och Croft. Man finner här Händels relativt okända *Brockes-Passion* med svensk text. Intressant är också en omfattande bearbetning (möjligtvis av Romans lärjunge och assistent Per Brandt, dock helt i Romans anda) av Pergolesis numera berömda *Stabat Mater*, på svenska och med tillfogade koraler på svenska, att sjungas av kör och möjligtvis också av församlingen.

### Språk, stavning och rekommendationer kring uttal

Språket i Romans svenska mässa är den högtidliga svenska som hörde hemma i gudstjänst, i förvaltning och kanske också i hovkretsarna (i den mån svenska alls talades där). Dess vackra och, för oss, ålderdomligt klingande formuleringar, ord och böjningar är, som ju med all vokalmusik från svunna tider, en väsentlig del av musikens karaktär.

I vår moderna tid, med flertalet språk- och stavningsreformer i ryggen, finner vi lätt att den äldre svenskans stavningar verkar både egendomliga, förvirrande och kanske också komiska, men generellt förorsakar varken stavning eller grammatiska böjningar några egentliga

problem. Den uppmärksamme lägger märke till att Roman någon gång till och med stavar samma ord på olika sätt, t ex ordet allmäktig där både stavningarna "alsmäktig" och "alsmächtig" (sats 6, takt 13 resp. 29) såväl som "alsmägtig" (sats 7, takt 16) förekommer.

Vad gäller uttalet kommer man mycket långt genom att helt enkelt uttala såsom man gör i dagens svenska. Eventuellt kan spontana frågetecken uppkomma vid stavningar som för oss idag innebär ett visst uttal, t ex den titel vi idag ger Romans mässa<sup>4</sup> *Then Svenska Messan* där "th" i en alltmör amerikansk-engelskt influerad värld innebär ett (tonande eller icke-tonande) läsp-ljud. Naturligtvis utläses det "Den Svenska Mässan".

Det är i skrivande stund utgivaren okänt huruvida en omfattande forskning genomförts om uttalet av svenskan under 1600- och 1700-talen, såsom det gjorts kring uttalen av t ex medeltidsfranska eller -engelska och inte minst latinets uttal i Europas olika regioner under skilda tider.

Följande korta uppställning av ord och deras uttal bör alltså ses som rekommendationer för att förenkla för körledaren och dirigenten, inte som en vetenskaplig djupdykning i 1700-talssvenskans uttal:

- "Herre, förbarma tig öfver oss": tig uttalas lämpligtvis dig (dock kan i t:et i körarbetet inspirera till ett tydligare uttal av det annars ibland mjukt försvinnande d:et. Samma gäller senare exempel: "vi tacke tig för tina stora äro", "Tu som borttager")
- "Ära vare Gud i högden": högden uttalas lämpligtvis höjden
- "Och frid på jordene och menniskomen en god vilje": denna äldre dativform, numera försvunnen i svenskan men som finns i andra språk, översätts idag "åt människorna" och uttalas helt enkelt "mänskomen". (I Romans textläggning förekommer också stavningen "menskiom" uttalat som ovan fast med två stavelser).
- "Gud Fader alsmächtig" etc: alsmächtig/alsmächtig/alsmächtig som dagens allsmächtig
- "O Herre thens aldra högste": aldra som dagens allra, eller som skrivet med ett mjukt d
- "Guds Lamb": förmodligen stumt b, såsom i engelskans motsvarighet
- "Ty Tu äst allena Helig": äst uttalas som skrivet

#### Romans autograf, avskrifter och "alternativa" satser

I Statens Musikbibliotek, i Romansamlingens kapsel 62<sup>5</sup>, återfinns Romans autograf till den svenska mässan. Dessutom finns ytterligare två kompletta partiturer, båda manuskript och avskrifter av andra än Roman<sup>6</sup>. Romans autograf saknar titel, och den idag allmänt vedertagna titeln återfinns på dessa andra manuskript: *Then Svenska Messan* eller *Svenska Mässan*<sup>7</sup>. Den förra av dessa titlar är tillskriven av Per Brandt (1713-1767), hovkapellist, konsertmästare och senare hovkapellmästare som stod Roman mycket nära, både yrkesmässigt och sannolikt också personligt. Det är därför lämpligt att använda Brandts beteckning, och stavning, som titel på Romans mässa.

Uppdelningen på kapslarna i Romansamlingen, som idag utgör uppdelningen av detta väldiga material, är sammansatta långt efter Romans tid. En bibliotekarie vid Musikaliska Akademien "ordnade" Romans efterlämnade kompositioner och lät binda in dessa. Någon större hänsyn verkar inte ha tagits en ursprungligare och eventuellt från Roman (eller hans efterlevande) stammande ordning. Vad gäller *Then Svenska Messan* finns till exempel i autografens partitur felaktigt inbundna arior, placerade mitt i sats 12 och 13, den första en aria för sopran, stråkar och basso (till texten: "O Herre Gud, Guds Lamb") och den andra en aria för bas, två violiner och basso (till texten "Vi lofve tig, vi välsigne tig"). Eftersom pappret är detsamma som autografen i övrigt och texten till ariorna hör hemma i verket kan det kan röra sig om alternativa

arior eller att Roman vid komponerandet av dessa ännu inte bestämt verkets slutliga utformning. Bibliotekarien har förstått detta men placerat dessa satser hur som helst inne i autografen, där de blivit kvar vid inbindningen.

#### Cantorgis utgåva

Vi har i denna utgåva följt Romans autograf (Ro:62a) så noga som möjligt. Partituret, mestadels av Romans hand<sup>8</sup>, har karaktär av vad som skulle kunna kallas ett arbetspartitur (förberett för framförande och inte för t ex en tryckning) där kompositören förutsattes finnas på plats vid instuderandet och kunna utreda praktiska frågor samt ge instruktioner om utförandet. Därför var det inte nödvändigt att skriva ut alla bindebågar, dynamiskiftningar etc. Ofta skrevs informationer som dessa dessutom ut endast invid en stämman, och förutsattes sedan antingen muntligen vidarebefordras till musikerna under repetitionsarbetet, eller – om det alls ansågs nödvändigt – införas i respektive stämmor av kopisten som skrev ut dessa.

I denna utgåva har vi bibehållit originalets bindebågar och dynamiska tecken etc. i normalt teckensnitt. Inom klammer har satts de som återfinns på annan motsvarande plats i manuskriptet, då oftast i en övre stämman (t ex vln 1 eller ob 1) eller ett parallellställe i samma sats) men saknas just vid det klammerförsedda stället. Likaså finnes inom klammer förslag från utgivaren.

#### Den sjungna texten

I ms skrivs i körsatserna texten i homofona partier oftast ut endast under sopranstämman. I satser där homofoni blandas med polyfoni skiftar Roman mellan att skriva ut text invid respektive stämman och endast vid sopranstämman. Ibland finns bara ett ord markerat vid respektive stämman, för att indikera "startpunkten" – resten skulle sångare eller kopist kunna räkna ut själv. I Cantorgis utgåva finns texten konsekvent införd vid var och en av de fyra stämmorna. På ett fåtal platser kan frågor uppkomma vid textunderläggningen och utgivaren har där föreslagit vad som ter sig vara den mest naturliga underläggningen<sup>9</sup>.

#### Orkester, kör & solo och "orkestrering"

Den svenska mässan är komponerad för kör, solister (sopran, alt och bas) och orkester, bestående av oboe 1 & 2, violin 1 & 2, viola och basso (continuo), d.v.s. generalbas. Denna är obesiffrad (och i partituret ej namngiven) men utfördes av violoncell, kontrabas, fagott (se nedan) samt generalbasspelare (orgel och/eller cembalo).

Det är möjligt att det första framförandet skedde med en sångare/instrumentalist per stämman, även om några detaljer i partituret talar för att i alla fall två stämmor framfördes av två eller flera musiker. Till exempel talar takterna 49-51 i sats två, med delad sopranstämman, för att i alla fall denna stämman skulle sjungas av fler än en sångare. På flertalet platser anger dessutom Roman att sopranstämman skall sjungas "solo" vilket några takter senare återställs av ett "tutti". Möjligtvis hade Roman två sopraner; en som sjöng både körpartierna och de solistiska partierna och en som enbart sjöng i kören. Vidare framfördes bassostämman troligtvis av violoncell, kontrabas och fagott, och Roman anger på ett ställe att cello skall stå för baslinjen (sats 5, takt 20) och att fagotten får samma uppgift (sats 2, takt 49) då oboerna spelar framträdande stämmor.

Att ensemble och kör var mindre än vad man idag oftast använder kan dock i princip tas för givet, inte minst med tanke på att verket framfördes för första gången i en privatbostad. Oavsett ensemblens och körens storlek kan man förutsätta att Romans solister också sjöng i kören (i enkelbesättning faktiskt utgjorde denna), och vissa partier/insatser i körsatserna är noterade "solo" vilka ibland senare avslutas med "tutti", men inte alltid.



I några satser (t ex nr 4, 5, 9) noteras de båda violinstämmorna helt eller delvis på ett system. Någon gång markeras detta system med förkortningen "U.V" (vilket bör uttydas som "unisoni violini"), ibland finns endast några inledande toner noterade i vl 2, åtföljda av "unis" (nr 8). Att låta alla violiner spela unisont var vanlig "instrumentering" under barocken. I sats 4 dubbleras dessutom vl 1 också solosopranen, vilket markeras med "collaparte".

Sats 9 är i Romans manuskript komponerad för unisona violiner, altsolo och basso continuo. I kapselns andra partitur (en avskrift av senare datum, se fotnot 4) finns en violastämman noterad för de 8 första takterna, dvs. till den inledande orkesterritornellen, varefter den försvinner. I denna avskrift har tomma notsystem lämnats för att kanske så småningom kunna fyllas med en komplett violastämman, vilket dock inte gjorts. Dessa 7 takter återfinns alltså *inte* i Romans manuskript utan är tillagda av annan (senare) hand och det är viktigt att notera att Roman *inte* önskade altviolinernas medverkan i denna sats<sup>10</sup>. Att man i modern tid framför även denna sats med orkesterns violastämman, härrör alltså inte från Roman utan från den senare avskriften. Skulle dock satsen önskas framföras med violastämman, kan den stämman som finns bearbetad för en tidigare utgåva av Messan användas. Föreliggande utgåva följer dock Romans intentioner, och utelämnar violastämman i denna sats<sup>11</sup>.

### Ornament och drillar

Roman använder sig, liksom alla andra barockkompositörer, av ett antal olika ornament. Det är idag ganska svårt att veta exakt vad de olika tecknen betydde och hur de utfördes. Samma tecken användes för att notera olika ornament och deras utförande skiftade också under olika epoker. Dessutom kan man med sannolikhet utgå från att ornament utfördes olika i olika länder, samt att lokala varianter säkert fanns.

I *Svenska Mässan* förekommer, förutom utskrivna ornament av melodisk typ (t ex sats 11 takt 5), ett enkelt "t" (med betydelsen "trill" – drill) och s.k. appoggiaturor (förslag av varierande längd).

De *melodiska ornamenten* vållar sällan problem – de spelas helt enkelt som de står.

*Drillar* – "t" – förekommer i två sammanhang: på enskilda toner inne i en melodisk slinga (se t.ex sats 11, takt 17, violin 1) samt som kadensdrill (alltså på nästsista tonen i en fras, se t ex sats 11, takt 35, oboe 1). Deras utförande skiftar alltså med dessa sammanhang: inne i en (snabb) fras finns sällan tid till mer än en kort "vink", bestående av kanske två eller tre toner utöver den noterade huvudnoten. Vanligast är att man som "extra ton" begagnar sig av den som ligger *ovanför* huvudnoten. Viktigt är att dessa små drillar inte bryter linjen i frasen och ej heller stoppar tempot.

*Kadensdrillar* – alltså på nästsista tonen i en fras – ger ofta, men inte alltid, möjlighet till ett längre utförande. De kan bestå av flera "reperkussioner" och spelas inte sällan med ett inbyggt accelerande, d.v.s. de startar något långsammare än de slutar. Dessa drillar spelas, i synnerhet i senare barockmusik och med få undantag, *ovanifrån* – alltså inleds med tonen omedelbart ovanför huvudnoten.

*Appoggiaturan* kan ibland vålla lite huvudbry. Inte nog med att de oftast skrivs ut med små noter, de heter också på svenska "förslag" vilket kan bidra till att de uppfattas som att infalla just "före" slaget. Detta är dock inte den enda sanningen: dels finns det både långa och korta appoggiaturor och dels infaller de flesta av dem snarare *på* slaget än före.

Avgörande för appoggiaturans utförande är huruvida huvudnoten är delbar med två eller tre. Om huvudnoten är delbar med två, spelas appoggiaturan som halva dess längd. Om huvudnoten är punkterad och inte delbar med två utan enbart med tre (t ex punkterad fjärdedelsnot) –

skall appoggiaturan vara två tredjedelar av huvudnoten. Särskilt bör nämnas den punkterade halvnoten: om den fyller en hel takt i 3/4-takt spelas appoggiaturan sannolikt varande en halvnots längd, och upplöses till huvudnoten på taktens tredje och sista slag. Om den punkterade halvnoten fyller en 6/8-takt är den alltså delbar med två, och appoggiaturan spelas varande en punkterad fjärdedel.

Generellt kan sägas att alla ornament utföres så att de inte bryter mot satsens övergripande karaktär, och här måste den goda smaken avgöra: det bryter lika mycket att i en cantabile-sats spela snabba drillar likt ilska dörrklockor som det stör att i en virtuos sats drilla lika eftertänksamt som i en saraband.

### Några avslutande tankar

När man arbetar med att i modern utgåva ge ut äldre musik ställs man hela tiden inför många frågor och oklarheter. En del går relativt lätt att besvara, andra gånger måste man resonera sig fram till en möjlig eller lämplig lösning. Vissa gånger går frågorna helt enkelt inte att besvara definitivt utan man måste lämna det hela.

Vad gäller information och upplysningar rörande utförandet och realiserandet av *generalbasstämman* så återfinns dessa sist i detta förord. Du bör som dirigent eller körledare också läsa förordet till klaverutdraget.

Det bästa – vilket också är otroligt givande – är att man själv, som dirigent, körledare eller konsertmästare helt enkelt ägnar tid åt Romans partitur. Detta finns tillgängligt via Statens Musiksamlings hemsida<sup>12</sup>, där man enkelt kan söka och bläddra i Romans verk och bearbetningar.

<sup>1</sup> S. de Brossard: *Catalogue des livres de musique, théorique et pratique, vocale et instrumentale* (MS, 1724, F-Pn: Bibliothèque Nationale de France). Översättningen lyder ungefär: "på lutherskt vis ... där det bara finns Kyrie och Gloria in excelsis [satta] i musik"

<sup>2</sup> Kungliga Vetenskaps Akademien, protokoll den 22 augusti 1747, citerat i Bengtsson J.H. *Roman och hans instrumentalmusik* s. 49.

<sup>3</sup> Verket som framfördes var med stor sannolikhet L. Leos *Dixit Dominus* (Psaltarpsalm 110) i Romans bearbetning och översättning till svenska. Se Romansamlingen: Ro 64. Katalognummer: HRV B 22.

Se också: Bengtsson J.H. *Roman och hans instrumentalmusik* s. 49, 53.

<sup>4</sup> Manuskriptet saknar titel.

<sup>5</sup> Autografen är katalogiserad som Ro:62a.

<sup>6</sup> Ett av dessa manuskript är sammanbundet med Romans autograf och har katalognummer Ro:62b. Det andra återfinns med signum KO/Sv.-R. Dessa stämmer på det stora hela överens, men skiljer sig också åt gällande vissa detaljer. Delar av mässan finns dessutom i andra bibliotek runtom i landet, t ex i Uppsala universitetsbibliotek, Västerås stadsbibliotek och Lunds universitetsbibliotek. För komplett information, se Anna Lena Holm, s 16-21.

<sup>7</sup> Återfinns som titel på KO/Sv.-R.

<sup>8</sup> Autografen, som Roman påbörjar, har delar skrivna av annan hand än Roman. T ex sats 3 är helt skriven av denna person – varefter Roman tar över igen - och i sats 12 ("Ty Tu äst allena Helig") tar denne person återigen över skrivandet och slutför arbetet. Denne har identifierats som "H/N 5", Carl Johan Meijer (Mejer eller Meyer). Då pappret överensstämmer med det Roman använt, kan man utgå från att Roman övervakade detta arbete. Se Anna Lena Holm, s 18.

<sup>9</sup> Skulle körledare eller dirigent finna anse sig ha bättre förslag på textunderläggningen, är det naturligtvis upp till var och en att justera denna, eftersom ingen av oss idag har möjlighet att fråga – vilket Romans kopist hade – herr kompositören om vad som exakt avsågs.

<sup>10</sup> I en tidigare utgåva av *Svenska Mässan* (Musica Holmiae Urtext Edition, MHE 1011, Stockholm 1995) har dessa 8 takter kompletterats av Lars Brolin och infogats i partituret. Roman ämnade denna sats att framföras av en mindre sättning, alltså utan altvioliner. Önskas i ett modernt framförande altviolinernas medverkan i denna sats kan alltså violastämman från denna tidigare utgåva användas.

<sup>11</sup> I samma kapsel finns också två enskilda avskrifter av denna aria, transponerade till F-dur, och i ett fall med en utskrivna stämman för traversflöjt. Det verkar som om denna aria blivit extra omtyckt och spridits för framföranden i andra delar av landet, då den återfinns i avskrift bibliotek i t ex Härnösand, Lund och Uppsala. Ingen va dessa har dock någon tillagd violastämman. Se Anna Lena Holm, s 19-20.

<sup>12</sup> I skrivande stund finns Roman-samlingen tillgänglig via följande sida: [www.muslib.se/ebibliotek/roman/](http://www.muslib.se/ebibliotek/roman/)

## Kommentarer till denna utgåva samt till de enskilda satserna

### Generellt

- a) I manuskriptet noteras drill med "t", vilket torde mena just en drill som avpassas till situationen. Kadensdrillar i en långsammare sats (t ex i sista takten i no 11) spelas längre med fler repetitioner medan drillar inne i en fras eller i ett snabbare tempo spelas kortare eller med endast någon enstaka repetition (t ex takt 1, 2, 3 och 4 i no. 12).
- b) Violin 1 och violin 2 noteras omväxlande på ett gemensamt system eller på varsitt. När de ska spela samma stämma, unisont, noteras det t ex i början av satsen med "U.V" eller inne i satsen med "unis.", men inte alltid. I denna utgåva har för överskådlighetens skull de dock genomgående fått varsitt system (om det inte känns som slöseri med utrymme, som t ex i no. 9). All information (ornament, dynamik etc) har då noterats på båda systemen.
- c) På många ställen spelar oboe 1 och 2 unisont med violin 1 och 2 och skrivs då i partituret inte alltid ut på eget system, utan man hänvisas till violinstämmorna. I denna utgåva har de genomgående fått egna system, och även här har all information noterats även i dessas stämmor.
- d) Körstämmorna noteras i manuskriptet med de under Romans tid gängse c-klaverna för sopran, alt och tenor, dvs sopranklav (c1 på 1a linjen), altklav (c1 på mittersta linjen) och tenorklav (c1 på nästöversta linjen). I denna utgåva har dessa ersatts med den idag brukliga g-klaven.
- e) Uppställning på stämmorna i partituret skiftar: i sats 1 följer ordningen den idag vedertagna uppställningen med blåsstämmor överst men skiftar t ex i sats 2, då oboerna flyttas ned under stråkarna. Denna utgåva har använt den idag vedertagna uppställningen med blåsstämmorna överst, dvs. ob 1, ob 2, vl 1, vl 2, vla, S, A, T, B, basso (continuo). Fagotten inräknas under basstämman och har således ingen egen stämma.
- f) Där information i manuskriptet skrivits in i endast en stämma (t ex bindebågar noterade enbart i vl 1, men uppenbart gällande allt stråk och oboer) har dessa noterats i de övriga stämmorna med klammer: [xxx]
- g) Dynamiska indikationer, främst *piano* och *forte*, skall förstås med två innebörder: dels ska de förstås som vi gör idag (som uppmaningar att öka och minska ljudstyrkan), men kunde också ha som uppgift att uppmärksamma musikerna på att en soloröst vid det noterade stället skulle sjunga (vid piano) och att hela kören inträdde (vid forte).

**Kommentarer till de enskilda satserna** uppdaterade inför andra utgåvan (april 2011)

### No. 1 Kör **Herre, förbarma tig**

Överst på sidan har Roman skrivit "O.H.h!" vilket kan uttydas "O Herre hjälp!" – en stilla bön som av komponisten riktades mot skyn innan han tog sig för arbetet med den första svenska mässmusiken. Ett besläktat exempel på hur en tonsättare sätter sin lit på och höjer sin lov till himlarnas herre är J.S. Bachs inte okända "S.D.G" ("Soli Deo Gloria") vilket återfinns i slutet av inte ett fåtal av mästarens verk.

- Takt 9: från tredje slaget försvinner bågarne i 2:a violin- och violastämman, underförstått att samma stråk som tidigare gäller.

- Takt 9: 2:a violinernas två sista åttondelar: tonen a verkar vara den som är först inskriven i ms (att döma av balkens riktning) och att f sedan lagts till för att komplettera harmonin.

- Takt 14: [forte] ej i denna takt i partitur men dock i parallellstället takt 17, invid violin 1, varför man kan antaga att det gäller även för denna takt.

- Takt 22, 2-4: åttondelen i violin 2: i manuskriptet finns en tillfällig tvåstämmighet, vilket kan röra sig om en felskrivning med korrigerings. Dessa åttondelar skall troligen spelas unisont med sopranstämman, dvs. den

övre stämman gäller, dock har i föreliggande utgåva återgivits vad som står i partituret.

### No. 2 Kör **Ära vare Gud i högden**

- Takt 1: [forte] ej i originalet, men underförstått.

- Takt 4: placeringen av ordet "forte" är lite otydlig, men gäller från andra sextondelen. Roman kan ha velat tydliggöra detta genom att på 1:a violinernas första sextondel placera ett lodrätt streck.

- Takt 11: Basinsatsen ej markerad solo, vilket kan betyda att Roman antingen ville att alla basar skulle sjunga, eller att det inte behövdes noteras då stämman var enkelbesatt. I parallellstället t. 32 anges att sopranstämman skall sjungas solo, vilket tyder på att sopranstämman inte var enkelbesatt. Utföranden väljer.

- Takt 12: [Solo] vid violin 1 ej i partitur utan är utgivarens förslag. Det vid takt 15 markerade "tutti" kan tydas som om dessa föregående takter skall spelas solistiskt. Se vidare följande not. Utföranden väljer.

- Takt 15: Violinerna markerade "tutti", vilket verkar kan indikera att de tre föregående takterna skall spelas solo. Men tutti kan också vara en påminnelse till kopisten att skriva in i violinstämmorna, för att tydliggöra för violinisterna att på denna plats (t. 15) inträder åter hela ensemblen.

- Takt 32: Sopraninsatsen noterad "solo", medan hela körens insats fyra takter senare saknar "tutti". Kan indikera att Romans sopranstämma bestod av flera sångerskor.

- Takt 33: se ovan noter till t 12 och 15.

- Takt 36: ett förtydligande "tutti" som i parallellstället 15 fattas i ms.

- Takt 36: Violin 1: tonen a inskriven som liten not, vilket troligen skall förstås som att den som spelat solostämman i t. 33-35 spelar a (upplösningen från bess och kontrapunktiskt korrekt) medan övriga ("tutti") spelar tonen f.

- Takt 41: Oboe 2: en punkt ser ut att vara noterad ovan sista slaget. Inte helt tydlig och musikaliskt inte övertygande.

- Takt 44-46: samtliga stämmor utom tenor, bas och basso: överbindningar över taktstrecken har Roman noterat med en punktering gällande över taktstreck – en praxis som ersatts med bindebåge. Denna utgåva följer modern praxis.

- Takt 47-48: tenorens överbundna d är original, men synes egendomligt rent harmoniskt. Sjunges övertygande eller modifieras enl ledarens diskretion till eb-d-bb (i t. 48).

- Takt 49-51: divisi i sopranstämman visar att i alla fall denna stämma inte var enkelbesatt.

- Takt 56: Altstämman intervall (tritonus) är en ovanlig lösning, men just så har Roman noterat den, och den återfinns också i det ms som är sammanbundet med Romans autograf (se ovan, fotnot nr 6).

- Takt 65: är vid ett sidbyte i ms är takten delad så att två fjärdedelar kommer på en sida och två på nästa. Efter sidbytet önskar Roman spara papper, varför antalet stämmor reduceras: oboestämmorna försvinner och violinstämmorna skrivs på ett system. Oboestämman halva takt 65 fram till slutet har alltså kompletterats genom att basera dessa på sopranstämman, vilken oboerna ändå följde och som kopisten vid utskrivandet av stämmor förstått som självklart.

Satsens fem sista takter är i ms noterade på tre system enbart, för att spara papper. Efter satsens sista takt finns inskrivet "Och frid på jordene: m.e.g.v." (människomen en god vilje).

### No. 3 Kör **Och frid på jordene**

Denna sats är noterad av en annan hand. Ordet "människiomen" stavas på flera olika sätt (människiomen, menniskiom, menskiom etc) och dras också ibland ihop med det följande ordet "en [god vilje]".

- Takt 10: Sopraninsatsen är inte noterad "solo" och inte heller är hela körens insats tre takter senare markerad "tutti". Kanske avsågs här hela kör-sopranstämman medverkan från början? Om inledningen sjunges solistiskt, är det lämpligt att övriga sopran sjunger från sista tonen i t. 12, från ordet "och".

- Takt 21-22: sopranernas "frid" har i ms inte någon bindebåge, medan basarnas svar i följande takt har.

- Takt 33: Sopranstämman antal toner och textstavelser i MS ser vid första anblick inte ut att gå jämnt upp. Dock har ordet "och" i MS fallit bort i sopranstämman och följer man istället basstämman placering av stavelserna (där "och" finns med) går stavelser och toner jämnt upp. I denna takt skiljer sig stavningen och antalet stavelser hos basens "menniskiom" och sopranens "menniskioen" varför slutet på takten inte stämmer vertikalt.

- Takt 42-43: den sjungna basen ej noterad med "solo", utan är utgivarens förslag. Om stämman var enkelbesatt skulle denna ändå klinga som en duett mellan bassångare och violinist.

- Takt 43: 1:a violinstämman markerad "solo" men ett påföljande "tutti" saknas, men borde rimligtvis gälla från takt 46 med en åttondels upptakt. Se not till t. 42-43 ovan. Se även diskussion i "Till generalbasspelaren" om att dubblera den sjungna basen i t ex dessa takter.

- Takt 46: i alt-, tenor- och basstämman dras orden "menniskioen" ihop och har dessutom två stavningar: "menniskioen" och "menskiomen".

- Takt 61: 1:a violinstämman markerad "solo" men ett påföljande "tutti" saknas, men borde rimligtvis gälla från takt 64 med en åttondels upptakt.

- Takt 61: den sjungna basen ej noterad "solo" – se ovan not till takt 42-43.

- Takt 66: Bassostämman sista åttondel är i MS angivet som c, men såväl den sjungna basen som harmonin indikerar att ett bess ska spelas, vilket denna utgåva anger.

#### No. 4 Aria **Vi lofve Tig** (sopran)

Denna sats är återigen noterad av Romans hand. Violinstämmorna är här till en början noterade på ett system och angivna med förkortningen "U.V" eller möjligtvis "V.V". Violinstämman spelar i denna sats en självständig stämma endast i orkesterritornellerna, och försvinner när solisten sjunger. Från takt 18 får violin 2 ett eget system.

- Takt 5: Violinstämman kilar på 2:a-4:e sextondelen: kilar under barocken betydde inte nödvändigtvis, som idag, att de ska vara betonade/markerade, utan kunde både betyda staccato eller fungera som en påminnelse att tonerna inte skulle spelas i ett stråk utan separat. Förklaringen kommer i takt 8, där Roman vill ha dessa tre sextondelar bundna. Vid ett utförande väljer man i vilken utsträckning dessa sextondelar skall markeras.

- Takt 19: av violinstämmorna är endast vl 2 utskriven, vl 1 noteras med ett otydligt "collaparte", dvs skall av kopisten noteras unisont med den sjungna sopranstämman.

- Takt 71-72: "Adagio" noterat över sopranstämman: sannolikt en indikation att här finns möjlighet till en kort improviserad solokadens. Återgång till ursprungstempo görs då fr.o.m. upptakt till takt 74.

#### No. 5 Kör **Vi tacke Tig**

De två violinstämmorna noteras inledningsvis i denna sats på ett system. "Tig" och "Tina" skrivs med både stort och litet t.

- Takt 20: sopraninsatsen markerad "solo" och åttondelsupptakten till takt 23 markerad "tutti".

- Takt 20: bassostämman markerad "violoncello"; här ska en ensam sådan stå för baslinjen (tillsammans med orgeln eller cembalon) under solosopranen och oboen. Tutti noterad enbart vid vl 1, men gäller samtliga sångare från upptakt till takt 23.

- Takt 34 (med upptakt): basinsatsen är inte markerad

med "solo", ej heller följer ett tydliggörande tutti. Om ej framfört enkelbesatt får utförande avgöra hur dessa takter framförs.

- Takt 50 (med upptakt): sopraninsatsen markerad "solo" och "tutti" från ordet "vi" i takt 51.

- Takt 60 och 61: oboernas förslag utskrivna som fjärdedelar. Förslag av denna typ, s.k. appoggiaturor, spelades vid denna tid såsom varande halva huvudnoten om denna var delbar i två. Om huvudnoten är delbar i tre (d.v.s. punkterad) skall appoggiaturen vara två tredjedelar av denna, alltså en fjärdedel – precis som Roman noterat. Dessa förslag spelas följaktligen som fjärdedelar och upplöses (i takt 60) till d2 samtidigt som violiner och viola spelar sitt låga bb.

#### No. 6 Kör **O Herre Gud**

Av platsbesparingsskäl noteras de inledande alt- och sopraninsatserna på ett ensamt system (övriga stämmor får inte egna system förrän i takt 44). I denna finns de två stavningarna "alsmächtig" och "alsmäktig". (I klaverutdragets första tryckning har en felstavning smugit sig in i takt 49: stavningen skall även här vara "Alsmächtig").

- Takt 8: ej noterad med "solo", vilket automatiskt skulle blivit resultatet vid enkelbesättning. Utföranden bestämmer hur detta skall sjungas.

- Takt 18: Frågan är om båda eller en av tonerna avses att sjungas. Om altarna vackert kan sjunga det höga e:et är nog detta att föredra (för att motsvara motivet i t.ex takt 52) annars sjunges det lägre alternativet. Kanske ville Roman ge möjlighet för altarna att välja.

- Takt 26: sopraninsatsen inte markerad "solo", vilket – om man utgår från att Roman hade fler än en sopran i i sin sopranstämma – kan indikera att den skall sjungas av alla i stämman. Det betyder, för att vara konsekvent, att altsinsatsen (t. 8) bör sjungas av samtliga altar.

#### No. 7 Aria **O Herre Gud, himmelske konung** (sopran)

Satsen är noterad i 6/8-delstakt, men angiven av Roman att gå i 3/8-delstakt. Roman gör detta även i andra verk, och troligen är det hans sätt att visuellt tydliggöra satsen, (och spara bläck) genom att reducera antalet taktstreck, men samtidigt behålla en livlig och dansant karaktär. En 6/8-delstakt skulle för 1700-talsmusikern peka mot en mer pastoral karaktär, förknippad med t ex en siciliana, och därmed indikera ett lägre tempo, vilket Roman uppenbarligen inte ville.

Satsen är i manuskriptet inledningsvis noterad på tre system (violin 1, violin 2 och basso). Efter sidbyte (mellan takt 9 och 10) finns ytterligare system för viola och sopransolo. Violinstämman skiftar sedan mellan att vara en egen stämma och att oktavera basstämman (t ex i takt 40 noterad "col basso") och det finns alla skäl att förutsätta att violan spelat med på detta sätt ändå från början, varför vi i denna utgåva medtagit en violastämma redan från början.

- Takt 4: kilar på de tre åttondelarna i violin 1, gällande också för violin 2, men inte på motsvarande ställe i takt 5 där de förmodligen tas för givet.

- Takt 7 och 8: saknar kilar fast parallellställe till takt 4 och 5. Problematiskt: antingen kan de tas för givna (såsom parallellställe) eller kan ekoeffekten (en oktav lägre, piano) tala för att det inte skall spelas markerat. Exekutörens goda smak får avgöra.

- Takt 41-43 och framåt: basstämman och violinstämmornas loure noterade olika, och det är inte tydligt varför. Vad som avses är en lätt pulserande underdelning av en punkterad fjärdedel, och det får bli upp till exekutören att avgöra i vilken utsträckning.

- Takt 48: inskrivet "forte" av annan hand (stammande från repetitionsarbete?),

- Takt 50: inskrivet "piano" av annan hand (se ovan) gällande för instrumenten vid sopranens insats.



- Takt 59: inskrivet "forte" av annan hand (se ovan) vid violin 1, gällande lämpligen från taktens två sista åttondelar. Basen saknar motsvarande.
- Takt 62: fermat på taktens andra åttondel samt markerat med "ad[agio]", indikerande en (kort) kadens. [a tempo] är utgivarens förslag.

No. 8 Duetto **O Herre thens aldra högstes** (sopran & alt)

- Takt 8: ingen dynamisk förändring markeras vid sopranens insats, lämpligt är väl att orkestern går tillbaka i volym.
- Takt 12: för förslagen – appoggiaturorna – i sopranstämman samt violinstämmorna finns två möjliga utföringssätt: antingen som två sextondelar eller som ett snabbt förslag till åttondelen. Exekutörens goda smak får avgöra.
- Takt 26: se not till takt 8
- Takt 28: "forte" inskrivet av annan hand vid bassostämman, säkert underförstått gällande för samtliga (instrumental)stämmor.
- Takt 28-29: "pianiss[imo]" inskrivet av annan hand vid basso-stämman, säkert underförstått gällande för samtliga (instrumental)stämmor
- Takt 38-39: ovanför taktstrecket står "adagio", indikerande förutom en dragning i tempo troligen också en kort kadens. Tillbakagång till utgångstempot underförstått från upptakt till takt 40.
- Takt 51: förslag/appoggiaturor: se kommentar till t. 12.
- Takt 51: "forte" inskrivet (av annan hand?) vid violin 1, tredje fjärdedelen.
- Takt 53: "piano" inskrivet (av annan hand?) vid violin 1, fjärde åttondelen.
- Takt 67: "forte" saknas om jämfört med parallellstället i takt 28.
- Takt 68: "pianissimo" saknas om jämfört med parallellstället i takt 28-29.
- Takt 77-78: på taktstrecket noterat "adagio", indikerande förutom en dragning i tempo troligen också en kort kadens. Tillbakagång till utgångstempot underförstått från upptakt till takt 79.
- Takt 83: från denna takt tas i MS violastämman system över av sopransolisten, och under instrumentalbaser står "viola col basso". Violastämman följer sedan basstämman fram till takt 99, då den får tillbaka sitt system och avslutar satsen med en egen stämma.
- Takt 97: "Adagio" noterat över taktens tredje fjärdedel. Möjligtvis kan det även här indikera en kort kadens för de två solisterna, men kan också innebära att den 97:e taktens två sista slag framförs i halva tempot. Exekutören får avgöra.

No. 9 Aria **O Herre Gud, Guds Lamb** (alt)

Se även information ovan under rubriken *Orkester, kör och "orkestrering"*.

- Takt 12: Förslagen har Roman noterat som varande en fjärdedels längd och skall således utföras på slaget och vara två tredjedelar av huvudnoten. Se ovan avsnitt "Ornament och drillar"
- Takt 26: "forte" svagt inskrivet mellan solostämma och violinstämma (vid repetitionsarbetet? Av Roman?)
- Takt 31: Förslaget i violinstämman utskrivet som fjärdedel och spelas varande halva huvudnotens värde, i detta fall en punkterad fjärdedel. Upplösningen till tonen a kommer alltså på taktens andra halva. Se vidare avsnittet "Ornament och drillar".

No. 10 Duetto **Tu som sitter** (Sopran & bas)

Satsen noterad med förkortat "And[ant]e".

- Takt 16: "adagio" svagt inskrivet över bassolostämmans andra fjärdedel, vilket kan härröra från repetitionsarbetet. På ett parallellställe (t. 38) förefaller dessa angivelser dock vara original (annan hand och skrivna med bläck) varför denna utgåva infört dessa angivelser på samtliga

parallellställen. Fermat fattas på bassolots slutton, att jämföra med takt 20.

- Takt 17: "a tempo" svagt inskrivet över sopransolostämmans insats.
- Takt 19-20: "adagio" inskrivet över sopransolostämmans taktstreck.
- Takt 20: fermat inskriven över violinstämmans och sopransolostämmans tredje fjärdedel.
- Takt 20-21: "a tempo" inskrivet över bassolostämmans taktstreck.
- Takt 25: Divisi på violastämmans 2:a fjärdedel? Båda tonerna b och g# ser ut att vara noterade från början, d.v.s. inte inskrivna vid senare tillfälle.
- Takt 38: "adagio" noterat över tredje slaget i denna takt, "a tempo" noterat vid sopraninsatsen, men gällande från violinernas och altviolinernas insats i t. 37.
- Takt 40: "ad[agio]" noterat vid sopransolostämman samt violin 1.
- Takt 41: "And[ant]e" noterat över 1:a violinens andra åttondel. Skall i sammanhanget förstås som återgång till ursprungstempot, d.v.s. a tempo
- Takt 65-66: basstämmans bindebåge på ordet "hör" i ms är ologisk: ordet sjungs över taktstreckets fast att bågen är noterad att gälla fram till taktstreckets. Korrigerat i denna utgåva.
- Takt 69-70: "adagio" noterat vid solisternas kadens, och bör följas av ett "a tempo" från upptakten till t. 70.

No. 11 Kör **Tu som borttager världens synder**

Endast stämmorna violin 1 och oboe 1 har namngivits förkortat. Efter "Viol." och "Oboe" står ett tecken, förmodligen en etta, för att för kopisten klargöra att vilka stämmor dessa system hör till. Endast fem takter av denna sats finns i fullt partitur och redan i takt 2 hänvisas oboe 2 till violin 2-stämman. Vid sidbyte försvinner de två systemen för oboerna varefter de hänvisas till violinstämmorna. Över taktstreckets mellan takt 9-10 står "oboi tacet" och oboerna återfår sina egna system från takt 14.

Satsen innehåller flertalet inte helt tydliga informationer om "solo" och "tutti" i vokalstämmorna, vilka gås igenom nedan med kortfattad diskussion.

- Takt 8: P.g.a. det reducerade antalet stämmor (båda violinstämmorna och oboestämmorna noterade på ett enda system) är denna takt otydlig. Takten andra fjärdedel skrivs ut som divisi, men det är oklart hur detta är tänkt: om den lägre tonen (b) skall spelas av alla violiner eller av endast 2:a-violinerna. I denna utgåva har båda stämmorna fått båda tonerna inskrivna, så kan de utförande bestämma. Taktens fjärde slag (tonen "e") har dubbla skaft, vilket pekar på att en eller flera stämmor skall stanna på detta e. Om det är tänkt att gälla enbart för oboerna eller även för 1:a-violinerna är oklart. I denna utgåva har i violinstämmorna den fortsatta nedgången till "g" noterats och oboerna stannar kvar på "e", men de utförande kan experimentera om även 1:a-violinerna skall stanna på "e". Huruvida detta "e" skall hållas ut två fjärdedels längd eller ej är också oklart: de utförande kan välja att låta e:et klinga bort efter ett slag eller två.
- Takt 9: Sopraninsatsen ej noterad med "solo" men kan sjungas av solist. Se nedan not till takt 14 och takt 17.
- Takt 14: Körens insats noteras med "tutti" ovanför sopranstämman. Kan detta betyda att den inledande sopranstämman, takt 9-13, skall ha sjungits av solist? Eller är det markerade "tutti" en påminnelse för sopran(erna) att resten av kören här ansluter sig och deras "solistiska" inledning är slut? Se vidare nästa not.
- Takt 16-17: upptakt till t 17 noterad "solo" vid sopranstämman. Tenorstämman dock inte noterad solo.
- Takt 26: Basstämman inte noterad "solo", utgivarens förslag.
- Takt 41-42: tenorstämma ej noterad solo (t. 41), medan sopranstämman är det (t. 42)

## No. 12 Kör **Ty Tu äst allena Helig**

Satsen inledningsvis noterad på tre system (violiner, viola, basso) och partituret noteras fullständigt från takt 21.

- Takt 6-7: Bågar som binder sextondelarna två och två finns enbart i violinstämman, men gäller även violastämman och är införda i denna utgåva.

- Takt 7-8: "fortis:" (fortissimo) noterat på taktstreck, gällande från sista åttondelen i t. 7.

- Takt 10: Efter sista tonen i violinstämman finns ett tecken som kan tydas som en cesur. Det kan röra sig om att pennan helt enkelt sluntit, men kan också uppfattas som att Roman (eller någon annan i repetitionsarbetet) här önskade just ett tydligt avslut innan sopransolot startar.

- Takt 11: Sopranstämman noterad "solo" och upptakten till ta 21 noteras "tutti".

- Takt 30-31: texten är noterad endast mellan sopran och alt, varför textunderläggning i tenor och bas är utgivarens förslag.

- Takt 34: stråkstämmorna saknar här bågar, motsvarande t. 6-7. Dessa togs för givna eftersom figuren redan förekommit i satsen, då med bågar.

- Takt 38-43: körens insatser inte noterade såsom avsedda att sjungna solistiskt, men kan såklart framföras så. Hela kören sjunger då fr. t. 44.

- Takt 46: Violin 1 har kilar noterade, dock inte oboer. Otydligt om dessa ska gälla även för dessa. Generellt verkar Roman(?) vara mera benägen att foga kilar till stråkstämmorna än till blåsstämmorna. Valet lämnas åt den utförande.

- Takt 51: här tar en annan hand över arbetet och avslutar mässan. (Romans piktur finns dock med ytterligare i och med de felaktigt inbundna ariorna, se ovan). Härifrån fram till slutet finns texten endast noterad invid sopranstämman (med undantag för t- 57-59).

- Takt 56: ordet "högste" med sina två stavelser är i manuskriptet noterat på enda ton. Ett svagt streck (blyerts?) undertill kan peka på att slutstavelsen i "högste" skall sjungas som en diftong tillsammans med "al[-lena]" på taktens sista åttondel. En annan lösning är att justera rytmen till fjärdedel-åttondel-åttondel (som i första halvan av takten). Då inga diftonglösningar finns på andra platser i satser är kanske denna senare lösning att föredra.

- Takt 71-74: Textunderläggningen i alt-, tenor- och basstämman är utgivarens förslag eftersom text endast finns noterad invid sopranstämman.

- Takt 73: tenorstämmans tredje ton i MS felaktigt noterad som "e", i föreliggande utgåva föreslås "d", men "g" också möjligt.

## No. 13 Kör **Med then helga Anda**

- Takt 1: "Grave" inskrivet svagt under hela partituret, av annan hand?

- Takt 1-5: texten införd endast invid sopranstämman.

- Takt 54-55 (samtföljandetakter): instrumentalstämmorna saknar bindebågen över taktstreck, vilka dock finns tydligt noterade i vokalstämmorna. Otydligt om Roman önskade att instrumenten skulle binda över likt vokalstämmorna eller att de inte skulle göra det. I föreliggande utgåva finns bindebågarna med inom klammer, och det står den utförande fritt att välja hur man vill använda dessa eller ej.

- Takt 105-109: kilar i violinstämmorna är i ms noterade över varannan fjärdedel, vilket hjälper att framhäva altstämman och sopranstämman. Endast andra fjärdedelen i t. 106 skiljer sig från mönstret, men denna kan röra sig om en felskrivning.

- Takt 109 till slutet: här övergår partituret till 4/2-takt, kanske för att markera en breddning av tempot men kanske också för att göra partituret mera överskådligt genom att reducera antalet taktstreck (se också sats 7). I föreliggande utgåva är enbart de två sista takterna noterade i 4/2.

## Till generalbasspelaren

### Romans mäsä på svenska

Längst ned i partituret till Romans svenska mäsä finns den stämman som kanske mest av allt har kommit att förknippas med musiken under barockeran: generalbasen eller *basso continuo*. Mycket lite av musiken komponerad under 1600- och 1700-talen kan framföras, eller är tänkt att framföras, utan närvaron av och det harmoniska understödandet från ett eller flera ackordinstrument. Så fundamental var generalbasen för barockmusiken att den så småningom av en inflytelserik musikforskare betecknades som *das Generalbasszeitalter*, generalbasens tidsålder<sup>13</sup>.

Generalbasens närvaro togs så för given att den inte behövde förklaras eller ens namnges. Kunskapen om denna var så allmänt utbredd att, som med så mycket annat som tillhör vardagen, man aldrig reflekterade över att tider skulle komma då denna kunskap inte längre fanns – det finns ju ingen anledning att skriva ner eller bevara det som "alla" ändå känner till. Detta har i senare tider lett till en mängd till generalbasspelet relaterade frågeställningar och obesvarade frågor. Det har också lett till att olika "skolor" i eller riktningar inom generalbassspel har utvecklats. Musiker, studenter, lärare och forskare söker information kring olika sätt att realisera och utföra generalbasen, dess egentliga roll och uppgift, om praxis och traditioner i olika tider och olika länder, om hur stor eller liten vikt skall läggas vid själva besiffringen, om hur man ska närma sig en obesiffrad bas. Man söker svar på frågor om stämföring, om antal stämmor i ackompanjemanget, om vilka instrument som användes, när, var och på vilket sätt och hur dessa kombinerades.

Frågor som dessa uppkommer så även i arbetet med Romans musik och hans svenska mäsä. Generalbasstämman, tagen så för given att den saknar ett eget namn på första sidan, är genomgående obesiffrad. Vem som spelade denna stämman, och därmed realiserade den, vid det första framförandet är inte känt. Det kan ha varit Roman själv, men med tanke på att hans främsta instrument var violinen och att det var som violinist han under tidigare tjänstgöring i hovkapellet lett ensemblerna är det troligast att någon annan satt vid klaveret. Man vet inte vilket instrument som användes (se vidare diskussion nedan) men man kan vara säker på att generalbasisten var väl förtrogen med verket. Det kan som sagt ha varit upphovsmannen, men troligare är att stämman utfördes av en annan driven generalbasspelare – kanske organist i någon av huvudstadens kyrkor – eller en av Romans yngre kollegor eller adepter, som kanske också fungerat som kopist och som genom avskrift av partitur och utskrift av otaliga stämmor kände verket väl.

### Om denna utgåvas realisering av generalbasen samt något om generalbassspelarens roll

Dagens stämföringsregler (d.v.s. den sats- och harmonilära som lärs ut vid utbildningar idag) skiljer sig något från de regler som Roman hade fått lära sig och själv lärde ut. De mest fundamentala och grundläggande reglerna, t ex att parallella kvinter och oktaver inte tillåts, var förstas allmänt vedertagna, medan andra regler eller rekommendationer har blivit "befästa" under senare år, t ex vilka intervall som får dubbleras och i vilken utsträckning detta kan göras, antalet stämmor i en sats etc. Förenklat, och väl medveten om att många undantag finns, skulle man kunna säga 1600-1700-talens stämförings- och kontrapunktiska tänkande kännetecknas av ett mer *praktiskt* tänkande än idag – man var mån om att det man komponerade skulle *klinga bra utifrån de förutsättningar man hade just då* (t ex antalet musiker, deras musikaliska nivå, lokal, uppställning etc). Man kan säga att man hellre såg att resultatet klingade och fungerade väl i sin kontext hellre än att ett antal regler slaviskt följdes.



Dagens uppfattning och stämföring – som vi får lära oss vid utbildningsanstalter – skulle då kunna sägas vara mer *teoretiskt* präglad: vi lär oss regler om stämföring och harmoni på skolbänken och förutsätts sedan *fortsätta att omsätta dessa i praktiken utan att bryta mot dem*. Att bryta mot dem kan få konsekvenser: i skola och utbildning påverkar det hur vårt arbete bedöms och därmed betygssätts, och vidare att andra – skolade i samma system – bedömer arbetet som av någon ”som inte kan reglerna” och därmed är en dålig komponist eller arrangör.

I denna utgåvas generalbasrealisering presenteras, av överskådningsskäl, en i princip genomgående fyrstämig sats. Att strikt hålla sig till *ett* antal stämmor i ackompanjemanget var för en generalbasist under 1700-talet lika onaturligt som det idag skulle vara för en jazzpianist att spela låt efter låt med exakt fyrstämighet från början till slut. Se därför denna realisering som en grund att stå på och känn dig fri att öka och minska antalet stämmor utefter de förutsättningar ditt framförande har<sup>14</sup>. Vidare har vissa ”friheter” tagits om man utgår strikt från modern stämföringspraxis. Parallella kvinter och oktaver i innerstämmor har inte undvikits om något talade för dem<sup>15</sup> men även här får naturligtvis den utförande generalbasisten göra de justeringar den önskar.

Generalbasspelaren vid klaveret har *en* huvuduppgift, nämligen att tillse att harmonin är komplett och fullkomlig. Denna ”fullkomlighetstanke” var också avgörande när de första stegen togs i utvecklingen mot det som kommit att kallas generalbas. Förenklat kan sägas att denna praxis uppstod under andra halvan av 1500-talet då man alltmer systematiskt kom att stödja utföranden av a capella körverk genom orgelackompanjemang. Det handlade då egentligen inte primärt om att se till att harmonin var komplett<sup>16</sup> utan att se till att alla stämmor i kompositionen fanns med, oavsett om antalet sångare var det antal som verket i fråga krävde eller ej. Det är naturligt att förutsätta att utvecklandet av generalbassspelandet kom sig just av ett sådant praktiskt behov. Det kan, av kuriösa skäl, vara rörande att föreställa sig att de musiker och *maestri di capella* som vi idag ser upp emot för deras högtstående vokalpolyfoni tampades med samma problem som vi gör idag: sjuka och frånvarande korister, av olika anledningar underrepeterade verk som måste framföras etc. Det är också naturligt att förutsätta att koristerna, i de övre stämmorna oftast gossar, fick stöd i att hitta toner, hålla stämman och intonera.

Vad generalbasisten alltså gjorde var att stödja de vokala stämmorna, genom att *dubblera* dem. Allteftersom musiken utvecklades och blev mer komplicerad – ornamentering, virtuosa melismer, soloinsatser – tillkom rekommendationer, råd och ”regler” kring hur generalbasisten skulle förhålla sig till dessa. Mycket kunskap fördes vidare muntligen men en del skrevs ned och publicerades ibland som skolor i generalbassspel eller helt enkelt som ”musikläroböcker”<sup>17</sup>.

Men man kan dock vara ganska säker på att generalbasistens roll aldrig förändrades: just att först och främst stödja de sjungna stämmorna genom en smakfullt och elegant utförd dubbling av dessa. Detta sätt kan f.ö. följas genom hela barocken och till och med in i den romantiska eran: en närmare titt på Bachs noga utskrivna generalbasbesiffringar till både vokal och instrumentalmusik pekar inte sällan på en med siffror noterad praxis där melodi och ibland också mellanstämmor dubblas, och ett förvånande antal av Bruckners mindre körverk för kör ”a capella” har generalbasbesiffring utskrivna<sup>18</sup>, uppenbarligen tänkt att just stödja körsången genom dubbling.

Med detta i åtanke har generalbasrealiseringen skapats så att den till stor del följer – och stödjer – de vokala stämmorna. Samma tanke, att stödja genom dubbling, verkar ha gällt även för ackompanjemang av instrumentala

satser<sup>19</sup>.

En annan aspekt, som av både generalbasspelare och av publik gärna uppfattas som en viktig uppgift, är att vid lämpliga ställen ”improvisera” små överledning, ornament, drillar, passager, motstämmor, motrytmer och liknande. Detta var dock med stor sannolikhet något helt främmande för 1600- och 1700-talens generalbasspelare. I alla fall finns, i den relativt stora mängd generalbastraktater som överlevt till vår tid, mycket få uppgifter som pekar i riktningen att detta var något väsentligt. Naturligtvis kan detta vid ett modernt framförande låta sig göras, och publiken har idag lärt sig att ”fråga efter” dessa små krusiduller vid lyssnandet till barockmusik. Vid realiserandet av Romans basstämma har dock generalbasistens ursprungsuppgift eftersträvt: att stödja främst det sjungna och det spelade och detta främst genom dubbling. Skulle den som vid ett framförande idag dock anse realisationen som för högt lagd, klumpigt utförd eller på annat sätt inte hålla med det som föreslagits, är det självklart upp till var och en att själva improvisera – eller skriva ut – en egen sats.

### Generalbasen – en instrumental eller vokal stämma?

Frågor kan dock ibland uppstå, t ex när (den instrumentala) generalbasstämman och den sjungna (kör)basstämman i stort följer varandra åt, men inte gör det *genomgående*. Med tanke på generalbasistens ursprungliga uppgift – att stödja och dubblera alla sjungna stämmor, inklusive basstämman – skall man då följa just den sjungna basen? Under tidigare epoker hade just detta varit ett ganska självklart val. Roman befinner sig dock i en gränstrakt mellan två epoker: mellan den gedigna barocken och den begynnande klassicismen, och man kan därför inte vara helt säker på vad Roman hade föredragit. Partituret ger inga fingervisningar: att den instrumentala basen gör paus och den sjungna fortsätter (som t ex i sats 3, t. 43-45) är inte ett bevis för vare sig det ena eller det andra: generalbasisten spelade sannolikt från partituret och hade alltså full överblick över alla stämmor och kunde enkelt fortsätta spela men under ett par takter följande den sjungna basen istället för den instrumentala. I generalbasstämman har därför den sjungna basen noterats inom klammer, så att man kan fortsätta att spela även där, förutom vid ett antal kortare bas- eller körinsatser.

Ett besläktat huvudbry är de ställen då tillfälligtvis basen slutar att spela/sjunga och den lägst klingande stämman är altstämman eller tenorstämman (t ex sats 3, t. 35 och t. 48-49). Generalbasens uppgift var i sådana situationer att fortsätta spela den lägst klingande stämman. Ordet *basso* betyder f ö just ”låg” i bemärkelsen ”den lägsta i sammanhanget”; basso var inte ursprungligen kopplad till en viss stämma, ett visst register eller ett visst omfång, vilket det idag har kommit att betyda. Som i dessa senare exempel, då basen tillfälligtvis inte sjunger eller spelar, blir alltså tenoren och alten ”ställföreträdande” bas och ligger således till grund för harmonin. Basso continuo betyder som bekant ”genomgående bas” oavsett i vilken stämma lägsta tonen låg och inte – vilket är en utbredd uppfattning – ett ackompanjemang grundat på den spelade instrumentala basen, vilket tar paus när denna bas gör det.

Oavsett vad man beslutar sig för att ha för förhållningssätt till dubbling av en eller alla sjungna stämmor är det bra att vara medveten om att kyrkomusik (även i sin ”modernare” form som t ex en konsertant mässa) ju genom tiderna kanske räknats som varande bland de mer gammalmodiga eller konservativa stilarna eller formerna. Äldre praxis hade inom vokal kyrkomusik en tendens att leva kvar längre än i genrer som kammarmusik, symfonisk musik och opera. Det är med detta i åtanke troligt, återigen, att denna musik – såsom varande liturgisk i alla fall i en viss utsträckning – skulle kunna ske med ett dubblerande generalbasackompanjemang.

### Generalbasinstrument: cembalo och orgel

I en värld som vår – där historisk korrekthet och autenticitet blivit etablerade varumärken och ett banér man antingen sluter upp bakom eller vänder ryggen åt – har även att välja och välja bort instrument blivit bevis på i vilken mån man tillhör den ena eller den andra falangen. Det har också kommit att visa på ens historiska korrekthet och hur informerad man är. Människans förkärlek till att placera personer och praxis i rätt eller fel fack, får till följd att man även inom musiken skapar ramar för rätt och fel – i sammanhanget för rätt och fel instrument. Barockens, och andra erors, musiker var praktiska personer – mer praktiska än vad vi gärna tror idag. Man använde helt enkelt det eller de instrument som fanns till hands<sup>20</sup>.

Romans svenska mässa framfördes för första gången i ett privathem. Orgelpositiv och kammарorglar fanns, men än vanligare och populärare var cembalon och klavikordet. Dessutom var cembalon, tidigare tillsammans med lutan och senare med harpan, ett instrument för de förmögna. Med tanke på att framförandeplatsen var riksmarksmarskalken Clas Ekeblads hem, alltså ett högreståndshem, fanns där med mycket stor sannolikhet en cembalo. Det finns ingen större anledning att förutsätta att man dit transporterade ett orgelpositiv, om det inte redan fanns, och man kan anta att detta första framförande med stor sannolikhet skedde med generalbasstämman utförd på cembalo. Om det däremot fanns ett orgelpositiv, kan man vara ganska säker på att detta användes, eller att *båda* användes, kanske till och med samtidigt.

Idag framförs dock *Then Svenska Messan* oftast i kyrkolokaler och vi kan därför känna oss fria i valet mellan orgel eller cembalo. Finns tillgång till båda kan man också växla mellan dessa beroende på dirigentens önskemål, eller om man vill satsa på ett större framförande, använda just båda två samtidigt. Det första framförandet 1752 var dock sannolikt av mindre omfattning än moderna framföranden, men det betyder inte att Roman för den delen var främmande för ett framförande av större instrumentala och vokala styrkor: ett framförande i t ex Storkyrkan hade säkert utformats mer påkostat.

### Generalbasorganist och generalbascembalist

Beroende på vilket instrument som används ställs olika krav på den spelande, och de två instrumenten kommer genom sin natur också att påverka hur generalbasen utförs. Några grundläggande anvisningar:

Vid *orgeln* har man möjlighet att laborera med olika register, både fottal och typer av stämmor, vilket måste avgöras på plats av de spelande utifrån instrumentets förutsättningar och storlek. Att använda pedal vid generalbassspel förekom säkert, i synnerhet för att ge gravitet till stora inlednings- eller slutackord. Vidare spelar man ej arpeggion på orgel<sup>21</sup>. Orgeln lämpar sig också bättre än cembalon för dubblering av de vokala stämmorna: man har vid orgeln alltså större möjlighet att spela mera "vokalt".

Vid ackompanjemang på cembalon brukas med fördel fler antal stämmor dvs. ett "fullstämmigare" spel (se ovan, fotnot 2). Instrumentets snabbt bortdöende klang inbjuder till fler repetitioner av ackord. Vid cembalon brukas också som bekant ett varierat arpeggierande.

Cembalon klingar således vackert när den spelas fullstämmigt, medan orgeln inte lämpar sig för det<sup>22</sup>. Den realisering som här presenteras är alltså utformad främst med orgeln i åtanke, men stämman kan också användas för ett utförande på cembalo och ligga till grund för ett mer "cembalo-anpassat" sådant. Rent registermässigt klingar cembalon som fullast med ackorden i huvudsak placerade i första oktaven, och ibland lägre, medan orgeln i detta register blir otidlig och brummande. Vid utförande på cembalo kan den som känner sig manad alltså lägga ackorden i ett lägre register och frånga

"rekommendationen" att dubblera övriga stämmor.

Angående att "modifiera" generalbasstämman skriver David Kellner: "*Den, som grundeligen wil lära General-basen, måste först beflita sig om, at spela honom fyrstämmigt, då man på det wanligaste sättet merendels kan föra tre stämmor i den högra handen, men i den vänstra Basen allena, hwilcken mästedels plägar gå Octav-wijs, så framt icke Noternas geswindhet, eller ock hos dem som ännu icke äro wuxna alt för små händer förorsaka något hinder.*"<sup>23</sup>

### Dynamik

Dynamiska indikationer, främst *piano* och *forte*, skall lika mycket ses (som vi idag primärt uppfattar dem) som uppmaningar att öka och minska ljudstyrkan, som de hade som uppgift att uppmärksamma musikerna på att en soloröst vid det noterade stället skulle sjunga (vid *piano*) och att hela kören inträdde (vid *forte*).

Generalbasisten bör härvid använda sin lyhördhet, och då i synnerhet vid orgeln. Det är inte säkert att dessa dynamiska indikationer för organisten under Romans ledning skulle betyda "lägg till ett register" men de kan såklart tydas så.

Med tanke på generalbasens fundamentala men ändå underordnade roll, gör man ett mycket gott arbete genom att registrera med en 8' stämna. Vid mer utåtriktade satser kanske en tillagd 4' stämna är på sin plats, och i sällsynta fall och vid orglar som inte tar överhanden även en 2'.

<sup>23</sup> Hugo Riemann: *Handbuch der Musikgeschichte*, Leipzig 1904-1913. Band 2, del 2: *Das Generalbasszeitalter*, Leipzig, 1912

<sup>24</sup> Det kan vara av intresse att nämna att Johann David Heinichen i sin inflytelserika generalbastraktat *Der General-Bass ...* lägger stor vikt vid att förklara och demonstrera det så kallade "fullstämmiga spelet" där man i princip spelar alla de ackordtoner man alls kan nå med sina två händer, vilket resulterar i ett ackompanjemang i 6, 7 eller 8 stämmor (se t ex *Der General-Bass ...* s. 132, § 32 samt not e). Man spelar då faktiskt otaliga paralleller, tillättna som otillättna, vilket ju egentligen inte är någon skillnad mot när man på orgeln spelar i fyra stämmor men har registrerat med en 8' och en 4' – då spelar man ju faktiskt *allting* i parallella oktaver!

<sup>25</sup> Heinichen menar att parallella kvinter och oktaver skall undvikas i ackompanjemangets ytterstämmor, vilket gäller (i synnerhet) det fullstämmiga spelet. Han frågar sig sedan om man inte kan ursäka dessa paralleller med de i instrumental och vokalmusik förekommande stäm korsningarna: som kanske låter som paralleller men som på pappret är helt enligt reglerna. Tydligt kan örat acceptera dessa i ensembler "osynliga paralleller" men inte då de utförs på klaver. *Der Generalbass ...* s. 132.

<sup>26</sup> Vad vi idag uppfattar som varande en *lodrät* harmoni verkar för medeltidens och renässansens tonsättare hellre ha varit det lodräta och klingande resultatet av ett antal *horisontella* stämmor.

<sup>27</sup> Den stora mängden av information kring hur generalbasen skulle realiseras, fördes naturligtvis vidare muntligen – från lärare till elev. Det betyder att de visserligen talrika men ändå ofta enerverande hemlighetsfulla generalbaskällor som till idag överlevt därför att de trycktes eller råkade bevaras i manuskriptform ändå representerar en försvinnande liten del av den totala kunskapen om tidens generalbasspelande. Dessutom var ofta säkert läraren också komponist och körledare och den som producerade mycket av den musik som framfördes i miljön där eleven skolades, vilket betyder att lärarens tankar och önskemål om vad för ackompanjemang som lämpade sig för just hans musik kunde skilja sig – kanske ganska mycket – från den praxis som var vedertagen på en plats några mil bort.

<sup>28</sup> Körverk komponerade mellan ca. 1842 och 1888, alltså under i princip hela Bruckners yrkesliv. Se vidare förordet till denna utgåvas klaverutdrag.

<sup>29</sup> Den idag ganska utbredda uppfattningen, som förs vidare i undervisningen till mängden generalbassspelare – att man aldrig ska dubblera melodistämman utan finna en "egen melodi" i ackompanjemangets överstämna – finns det mycket lite belägg för i historiska generalbastraktater. Exempel på det motsatta, där ackompanjemangets översta stämna helt eller till stor del följer den spelade eller sjungna melodin, är däremot talrika. Diskussionen hör inte hemma här, men man kan vara säker på att mycket få kapellmästare, sångare eller körledare under 1600- och 1700-talen hade reagerat negativt om generalbassspelaren dubblade den översta stämman, eller alla. Förmodligen hade dessa reagerat negativt om generalbasisten inte gjorde det.

<sup>20</sup> Philipp Spitta (1841-1894), Bachs första biograf och en ypperlig musikforskare, som dock lyckas med att argumentera sig fram till en enastående slutsats: att orgeln användes i kyrkan, till kyrkomusik av

alla former och att cembalon hörde hemma vid repetitionsarbete och framförande av kammarmusik. Om ens där – Spitta var mycket avogt inställd till cembalon och gjorde allt för att bevisa att detta instrument inte hörde hemma i (Bachs) kyrkomusik. Vi anser idag detta tänkande förlegat och gammaldags, men spår av denna uppfattning lever kvar än idag, då cembalo- och orgelackompanjemang väljs på något lösa grunder och instrument som lutor och fortpianon ofta väljs bort av samma anledningar.

<sup>21</sup> Arpeggierande på orgel verkar dock ha förekommit, vilket föranledde Carl Philipp Emanuel Bach att i sin *Versuch über die wahre Art Clavier zu spielen* skriva ”Das Harpeggio fällt überhaupt auf dem Pfeiffwerke weg”. (del 2, s 316, § 5). Om detta dock varit generellt vedertaget hade Bach inte haft någon anledning att skriva detta.

<sup>22</sup> David Kellner: *Trogen underrättelse uti General-basen: ”En sådan fullständig General-Bas är allenast til at forstå på sträng-instrumenter, men intet på Pip-wärck.”* (s. 15, § XXI)

<sup>23</sup> Kellner: *Trogen underrättelse ...* s. 15, § XXI

#### Källor och till i denna utgåva hänvisad litteratur

Bach, Carl Philipp Emanuel *Versuch über die Wahre Art Clavier zu spielen*, Berlin 1753 och 1762

Bengtsson, Ingmar *Handstilar och notpikturer i Kungl. Musikaliska Akademiens Roman-samling*, Uppsala 1955

Bengtsson, Ingmar J.H. *Roman och hans instrumental-musik*, Uppsala 1955

de Brossard, Sébastien *Catalogue des livres de musique, théorique et pratique, vocalle et instrumentalle* (MS, 1724, F-Pn)

Bruckner, Anton *Kleine Kirchenmusiwerke*, Sämtliche Werke band 21. Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationelaen Bruckner-Gesellschaft, Wien 1984/2001  
Dreyfus, Laurence *Bach's Continuo Group*, Harvard University Press, Cambridge 1987

Heinichen, Johann David *Der General-bass in der Composition*, Dresden, 1728

Helenius-Öberg, Eva *Johan Helmich Roman, liv och verk genom samtidens ögon*, Kungl Musikaliska Akademien 1994

Holm, Anna Lena *Tematisk förteckning över J.H. Romans vokalverk*, Musikaliska Akademiens Bibliotek, Stockholm 1994

Keller, Gottfried *A compleat method for attaining to play thorough bass upon either organ, harpsicord or theorbo-lute*, London 1707. Finns att läsa i Roman-samlingen som Ro 102.

Kellner, David *Treulicher Unterricht im General-Bass*, Hamburg 1732. Utkom sedan i ytterligare ett antal upplagor på tyska (den andra, 1737, med ett förord av ingen mindre än G. Ph. Telemann) och även på holländska och ryska, förutom den svenska.

Kellner, David *Trogen underrättelse uti Generalbasen*, Stockholm 1739



# Then Svenska Messan

(1752)

Johan Helmich Roman

(1694-1758)

## No 1 KYRIE - Herre, förbarma tig

*Lento*

Oboe I

Oboe II

Violin I

Violin II

Viola

Sopran

Alt

Tenor

Bas

Basso continuo

piano

piano

piano

piano [tasto]

Musical score for measures 7-13. The score includes piano accompaniment in the upper and lower systems and vocal staves in the lower system. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal staves are currently empty.

Musical score for measures 14-19. This section includes lyrics and dynamic markings. The piano accompaniment features a mix of eighth and sixteenth notes. The vocal staves contain the following lyrics:

[forte] Her - re för - bar - ma Tig öf - ver oss. Chris - te för - bar - ma Tig öf - ver oss.

[forte] Her - re för - bar - ma Tig öf - ver oss. Chris - te för - bar - ma Tig öf - ver oss.

[forte] Her - re för - bar - ma Tig öf - ver oss. Chris - te för - bar - ma Tig öf - ver oss.

[forte] Her - re för - bar - ma Tig öf - ver oss. Chris - te för - bar - ma Tig öf - ver oss.

Dynamic markings include [forte], [piano], and [piano] throughout the piano accompaniment.

# No 2 GLORIA - Ära vare Gud i högden

*Andante*  
*forte*

Oboe I  
Oboe II  
Violin I  
Violin II  
Viola  
Sopran  
Alt  
Tenor  
Bas  
Basso continuo

6



[solo]

forte

Ä - ra va - re Gud i hög - den. Ä - ra, ä - ra va - re Gud i hög - den.

Tutti

piano

forte

[piano]

forte

[piano]

forte

forte

Ä - - - - ra, ä - ra va - re Gud i hög -

Ä - - - - ra, ä - ra va - re Gud, Gud va - re

Ä - - - - ra, ä - ra va - re Gud, Gud va - re

Ä - - - - ra, ä - ra va - re Gud i hög -

[piano]

forte

den, i hög - - - den. Gud va - re ä - ra, Gud va - re ä - ra. Ä - ra va - re  
 ä - ra, Gud va - re ä - ra i hög - - den, i hög - - den. Ä - ra va - re  
 ä - ra, Gud va - re ä - ra, Gud va - re ä - ra, Gud va - re ä - ra. Ä - ra va - re  
 den, i hög - - - den, i hög - - - den, i hög - - - den. Ä - ra va - re

Gud i hög-den, ä - - - - - ra va - re Gud, ä - - - ra  
 Gud i hög-den, ä - - - - - ra, ä - - - - - ra va - - - re Gud, ä - - - ra  
 Gud i hög-den, ä - - - - - ra, ä - - - - - ra va - re Gud, ä - - - ra  
 Gud i hög-den, ä - - - - - ra, ä - - - - - ra va - re Gud, ä - - - ra

# No 3 Och frid på jordene

*Tempo giusto*

Violin I  
Violin II  
Viola  
Sopran  
Alt  
Tenor  
Bas  
Basso continuo

The first system of the score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Basso continuo. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are currently silent, indicated by whole rests.

6

Och frid på jor - de -

The second system of the score begins at measure 6. It includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Basso continuo. The vocal parts are now active, with the Soprano part singing the lyrics "Och frid på jor - de -". The instrumental parts continue their accompaniment.



ne, på jor - dene och men - niskiomen, men - niskiomen en god vil -

men - skiomen, men - skiomen en god vil -

men - skiomen, men - skiomen en god, god vil -

men - skiomen, men - niskiomen en god vil -

je, frid på jor - de-ne och men-niskiomen en god vil - je.

je, frid, frid på jor-den och men - skiom en god vil - je.

je, frid, frid på jor-den och men - skiom en god vil - je.

je och frid, frid på jor-den men - skiom en god vil - je.