

BIS

Johann Helmich Roman  
**GOLOVINMUSIKEN**  
Höör Barock & Dan Laurin



JOHAN HELMICH ROMAN (1694–1758)

GOLOVINMUSIKEN – THE GOLOVIN MUSIC

Musique satt til en Festin hos Ryska Ministren Gref Gollowin  
(Music for a banquet held by the Russian envoy Count Golovin)

HÖÖR BAROCK

DAN LAURIN *recorders and direction*

Performing version by Dan Laurin, based on the composer's autograph and the score by Ingmar Bengtsson and Lars Frydén published by Edition Reimers.

In Roman's autograph manuscript each movement has a number, but there are no other headings in the form of titles or tempo markings. Those provided here, in square brackets, are the performers' suggestions for how the different pieces may be interpreted in terms of genre or character.

FIRST COMPLETE RECORDING

TT: 81'53

[1]	[ <i>Allegro</i> ]	Violin 1, violin 2, viola, cello, double bass, mandora, harpsichord	2'09
[2]	[ <i>Ouverture</i> ]	Sixth flute**, oboe, oboe d'amore, bassoon, violin 1, violin 2, viola, cello, double bass, mandora, harpsichord	1'51
[3]	[ <i>Larghetto</i> ]	Tenor recorder, voice flute***, bass recorder**, violin 2, viola, cello, double bass, mandora	3'06
[4]	[ <i>Allegro assai</i> ]	Violin 1, violin 2, viola, cello, double bass	2'17
[5]	[ <i>Gigue</i> ]	Soprano recorder***, alto recorder**, bass recorder*, guitar	0'53
[6]	[ <i>Allegro</i> ]	Alto recorder**, oboe, oboe d'amore, bassoon, violin 1, viola, cello, double bass, mandora, harpsichord	0'59
[7]	[ <i>Allegro</i> ]	Voice flute*, bass recorder**, oboe, oboe d'amore, bassoon, violin 1[2 players], viola, double bass, mandora, harpsichord	6'33
[8]	[ <i>Presto</i> ]	Sixth flute**, violin 1, viola, cello, double bass, guitar	1'04
[9]	[ <i>Aria</i> ]	Voice flute**, viola, cello, mandora	1'50
[10]	[ <i>Sinfonia</i> ]	Violin 1, viola, cello, double bass, harpsichord	4'26
[11]	[ <i>Allegro</i> ]	Oboe, bassoon, violin 1, viola, cello, double bass, mandora, harpsichord	0'54
[12]	[ <i>Bourrée</i> ]	Sixth flute**, violin 1, viola, cello, double bass, mandora, harpsichord	1'00
[13]	[ <i>Menuet</i> ]	Voice flutes*/**, violin 1, viola, cello, double bass, mandora, harpsichord	2'32
[14]	[ <i>Bourrée</i> ]	Observe, bassoon, violin 1, viola, cello, double bass, mandora, harpsichord	1'00
[15]	[ <i>Presto</i> ]	Soprano recorder**, violin 1, viola cello, double bass, mandora, harpsichord	0'51
[16]	[ <i>Aria</i> ]	Observe, bassoon, violin 1, viola, cello, double bass, mandora, harpsichord	1'54
[17]	[ <i>Allegro</i> ]	Soprano recorder*, bass recorder**, bassoon, violin 1, viola, cello, double bass, oboe, oboe da caccia, guitar, harpsichord	0'36
[18]	[ <i>Allegro</i> ]	Observe, bassoon, violin 1, viola, cello, double bass, harpsichord	1'18

[19] [Aria]	Oboe, oboe da caccia, bassoon, guitar, harpsichord	2'09
[20] [Allegro]	Oboe, bassoon, violin 1, viola, double bass, harpsichord	1'15
[21] [Bourrée]	Soprano recorder**, oboe, oboe da caccia, bassoon, harpsichord	0'43
[22] [Gigue]	Violin 1, viola, cello, double bass, mandora, harpsichord	1'40
[23] [Lento]	Violin 1, viola, cello, double bass, mandora, harpsichord	1'52
[24] [Aria]	Oboe, bassoon, viola, cello, harpsichord	1'22
[25] [Bourrée]	Violin 1, viola, cello, double bass	1'19
[26] [Ouverture]	Sopranino recorder**, oboe, bassoon, violin 1, viola, cello, double bass, mandora, harpsichord	2'13
[27] [Allegro]	Violin 1, viola, cello, double bass, mandora, harpsichord	2'09
[28] [Hornpipe]	Soprano recorder**, violin 1, viola, cello, double bass, guitar	1'52
[29] [Presto]	Sixth flute**, violin 1, viola, cello, double bass, mandora, harpsichord	0'43
[30] [Andante]	Oboe, oboe da caccia, bassoon	0'43
[31] [Presto]	Soprano recorder**, violin 1, viola, cello, guitar, harpsichord	0'42
[32] [Comodo]	Violin 1, viola, cello, double bass, mandora	0'58
[33] [ <i>L'istesso tempo</i> ]	Voice flute**, viola, cello, mandora	1'04
[34] [Presto]	Violin 1, violin 2, cello, double bass, mandora, harpsichord	1'14
[35] [ <i>Tempo di gavotta</i> ]	Harpsichord	2'28
[36] [Loure]	Violin 1, viola, cello, double bass, mandora, harpsichord	2'34
[37] [Bourrée]	Voice flute**, violin 1, viola, cello, double bass, harpsichord	0'56
[38] [Andante]	Voice flute*, viola, cello, mandora	2'58

[39] [Bourrée]	Voice flute**, violin 1, viola, cello, double bass, harpsichord	1'52
[40] [Allegro]	Sixth flute**, violin 1, viola, cello, mandora, harpsichord	1'12
[41] [Siciliano]	Voice flute*, viola, harpsichord	3'08
[42] [Gavotte]	Mandora	1'36
[43] [Gavotte]	Voice flute*, bass recorder**, oboe, oboe d'amore, bassoon, violin 1 (2 players), viola, cello, double bass, mandora, harpsichord	1'20
[44] [Siciliano]	Violin 1, viola, cello, double bass, mandora	2'55
[45] [Gigue]	Soprano recorder**, bass recorder*, oboe, oboe da caccia, bassoon, violin 1, violin 2, viola, cello, double bass, guitar, harpsichord	2'04

DAN LAURIN *recorders (soprano, tenor, voice flute, bass)\**

EMELIE ROOS *recorders (sopranino, soprano, sixth flute, alto, voice flute, bass)\*\**

PER BENGSSON *oboe*

KERSTIN FRÖDIN *oboe d'amore, oboe da caccia, recorders (soprano, voice flute)\*\*\**

JANI SUNNARBORG *bassoon*

HANNAH TIBELL *violin 1*

KANERVA JUUTILAINEN *violin 2*

RASTKO ROKNIC *viola*

HANNA LOFTSDÓTTIR *cello*

JOAKIM PETERSON *double bass*

ANNA PARADISO *harpsichord*

DOHYO SOL *mandora, baroque guitar*

## **Johan Helmich Roman (1694–1758)**

Johan Helmich Roman was born in Stockholm in 1694, the son of Johan Roman, a singer and violinist with Hovkapellet (the Court Orchestra). A precocious child, he performed at court with his violin and was officially made a member of Hovkapellet in 1711. He received permission to go abroad in order to study in 1712 but was unable to do so until 1715 when he left for London, the musical metropolis. Here Roman played with two different opera companies and encountered Handel, before receiving orders to return to Sweden in 1721.

Roman was appointed assistant court *Kapellmeister* the same year. Six years later he was made court *Kapellmeister*, introducing new stylistic directions and repertoire, a new attitude to the role of the orchestra in public life and a new approach to musical education.

After the death of his first wife in 1734, Roman made a second journey abroad. His goal was the hot springs of Ischia near Naples where he hoped to find treatment for his increasing deafness. On the way there he passed through London, where he renewed his acquaintance with Handel, and France. The homeward journey took him across Italy and, via Vienna, through Germany. He was back in Stockholm in 1737. Four years later the death of Queen Ulrika Eleonora deprived Roman of an important protector, and the death of his second wife in 1744 left him a single parent with five small children. He now stepped aside in favour of his pupil Per Brant and moved away from Stockholm. He would return to the capital on two occasions: in 1747, on the occasion of the birth of Prince Gustav (the future Gustav III), and in 1751, when he directed the music for the funeral of Frederick I and the coronation of the new royal couple Adolf Frederick and Lovisa Ulrika. His last years were marked by illness and on 20th November 1758 he succumbed to cancer.

## **The Golovin Music**

In 1728 there was a new Tsar in Russia. Peter II was just 12 years old when he was crowned as the new emperor. His minister in Stockholm, Count Nikolay Fyodorovich Golovin, decided to commemorate this event in style with a celebration at ‘Bååtska palatset’, his residence in the heart of city. But planning was hindered by a lack of suitable music for this illustrious occasion. Contact was made with the city’s only professional orchestra, Hovkapellet, and its

dynamic director Johan Helmich Roman. This resulted in Roman composing 45 movements of strikingly modernistic baroque music under the heading *Musique satt til en Festin hos Ryska Ministren Gref Gollowin* (*Music for a banquet held by the Russian envoy Count Golovin*). The complete score of this work has here been recorded for the first time.

One can hardly suppose that Roman's participation would not have required permission from the court although it may seem strange from today's perspective that the ruling classes in Sweden would contribute to a celebration of changes in the power struggle affecting its arch-enemy Russia. But the political situation at that time was less tense than usual thanks to the peace treaty of 1721 between Russia and Sweden. This followed immediately on the complex dynastic entanglements in the years after the death of Charles XII of Sweden.

The *Golovin Music* is preserved in full score in Roman's own hand. As in all of Roman's fair copies the notation is clear and precise, though in the Golovin score certain decisive instructions are lacking. Firstly, there is no indication as to the instrumentation and, additionally, there are no tempo markings. With regard to instrumentation there are, as far as I have been able to ascertain, no pay sheets from the celebrations that would tell us which musicians were engaged for the occasion and thus which instruments were featured. The leading Roman specialist, Eva Helenius, has explained how, on occasions, she has been able to work out which musicians were active on a specific day by checking the orchestra's accounts to see who had signed for a wax candle for their music stand. But not even this intriguing method provided any leads with regard to the Golovin music. In some cases it is pretty evident as to which instruments Roman seems to have had in mind (for example, the violin in the first movement), but this is not always the case. Rather than attempting to reconstruct the sound, about which we know very little, I have chosen, as my point of departure, the resources offered by Höör Barock. There are three aims to my instrumentation: to emphasize the character of individual movements, to create variation for those listening to the work in its entirety, and to inspire other types of ensembles to make use of the possibilities on offer – in itself, a typically baroque procedure... Accordingly from time to time an *oboe da caccia* is employed, although according to our highly knowledgeable oboist, Per Bengtsson, the instrument was not known in Sweden at that time.

The choice of tempi is basically determined by comparisons with dance rhythms from the period. In all but name, the *Golovin Music* comprises gigues (e.g. Nos 5, 22), minuets (e.g. No. 13), hornpipes e.g. No. 28), gavottes (e.g. Nos 35, 42, 43), bourrées (e.g. Nos 12, 14, 21, 25, 29, 37, 39), and the odd Scottish reel (e.g. Nos 8, 31). And isn't No. 45 actually a tarantella? In some instances the interpretation is influenced by musical doubles: Roman's later production includes borrowings from his early works and these offer further information about tempi and character.

Another interesting detail is that all of the movements, with the exception of the first three (which are in four parts), are in three parts or two (4, 20, 35, 38, 41). We can only guess at the reason for this. In the long run, it may have been cheaper for the person who commissioned the score to have fewer parts...? It requires less effort from the composer as well as saving on fees to fewer musicians. Or can different, small ensembles have been placed in different rooms in the palace? In spite of what would seem to be small forces, Roman always manages to create a complete sonic image. At times, for example, he proposes, just like Telemann, that the viola should support the bass line at the octave which gives the ensemble an unexpectedly rich sound (particularly evident in 38 and 41). It is also worth noticing that, since the bass line functions as a thorough bass, the continuo group fills out the harmonies. I have also taken the liberty of handing two of the movements to a solo instrument (harpsichord in 35 and lute in 42), partly in order to vary the sound and partly to show that this is *Gebrauchsmusik* which, in the baroque period, could be used in many different ways.

Our recording relies on both Roman's autograph score and the superb modern edition published by Edition Reimers. The latter editor has chosen to regard the original score as incomplete and has let violinist and musicologist Lars Frydén – a brilliant pioneer of early music performance in Sweden – compose a part for a second violin. Even though the addition is musically very interesting, I do not think that the result is really what Roman intended with his score. The Reimers edition also contains tempo markings taken from the parts that are preserved in other collections of musicalia, but I have chosen to ignore these in order to read the score and listen to the music with fresh ears.

There are also theories claiming that the order in which the movements appear in the score should not be regarded as the order in which they are to be performed. My own view is that, while we can regard the collection as a store cupboard from which the musicians can produce their own ‘playlists’ for different occasions, it is perfectly reasonable to suppose that the order which Roman gave to the collection was actually what the guests in the celebration at Bååt’s palace heard. Many of the movements sharing the same key, or a closely related key, are gathered together. So we have chosen to join up movements that we feel create larger units by means of rapid transitions between the movements. I believe that this is what they did at the celebrations in 1728. There is no point in playing 45 seconds of music followed by a lengthy pause. Let me exemplify this with a sequence of pieces in A major and A minor:

7. [*Allegro*] This is one of the longest movements in the entire collection. Perhaps it was meant as something to mingle to? The instrumentation is intended to emphasize the rhetorical aspects of the music by letting different groups of instruments ‘argue with each other’.

8. [*Presto*] While in London Roman would certainly have listened to traditional music from other parts of the British Isles. This little jewel is reminiscent of a Scottish reel...

9. [*Aria*] ... but just a few moments later we find ourselves in Naples!

10. [*Sinfonia*] In this most modern of movements I am almost reminded of *Sturm und Drang*. Asymmetrical phrases, sudden changes of key and unexpectedly delicate counterpoint contribute to a nervous restlessness that one finds in Carl Philipp Emanuel Bach, for example, fifty years later.

Besides the dance-type movements the Golovin score contains much more ‘abstract’ music with no suggestion as to any possible function. The demands of the dance movements for a clear symmetry is abandoned in favour of free composition which, in many respects, is completely original with regard to the baroque stylistic ideals of central Europe. Gone are the weight and the regularity in the harmonic pulse. A phrase can have a duration of half a bar, or of five bars, and the rhetorical formula is nervy, emotionally unpredictable and very, very Neapolitan! In the first instance I am thinking here of movement No. 10 which, with

its numerous changes of direction, is at the forefront of musical development. The introductory theme's fateful falling and rising triads frame different sections of varying types including a soberly archaic contrapuntal element that momentarily gives us a feeling of reason and order... only to fall rapidly into pieces in contradictory emotions of a very different character. In its entirety, the movement is characterized by this imbalance and wholly lacks the baroque symmetry and clear architecture that were otherwise dominant at this time.

Also striking is the mutual dramaturgy between movements. The introductory six movements in D major and D minor respectively provide a good example of Roman's methodology. Normal for the period is the practice of opening an extended collection of movements with a French overture, but Roman chooses, perhaps, to show off his own abilities as a violinist in a virtuosic movement (1) which is reminiscent of something that could be found in a violin concerto. Perhaps this is to be performed while the guests assemble. A cadenza for the solo violin is followed by the overture (2) with all its grandiosity but, surprisingly, what comes next is a highly melancholic *larghetto* (3) which totally lacks the sense of festivity that one otherwise expects at a party given by the Russian minister. The drama intensifies with a theatrical *allegro assai* (4) which might have been borrowed from an opera: in my mind I can see mysterious forms rushing about on a gloomily illuminated Venetian opera stage... but all of the seeming threats are disarmed by the following symmetrical and cheerful *gigue* (5). After that the guests are able to return to the festivities accompanied by an *allegro* (6) with an ingenious dialogue between upper and lower voices.

In his compositions, Roman is multicultural. In the *Golovin Music* he moves effortlessly between Italian, French, English, German and, at times, possibly even Swedish (32 & 33) forms of expression. Given Roman's international taste in music and the musical fusion that he has mastered even at this early stage of his career, it may be suitable briefly to note that even the chordal instruments in our continuo group (harpsichord, guitar and lute) select different playing styles depending on the type of movement. Roman was responsible for translating some of the most famous theoretical works about music into Swedish. I am thinking, for example, of basso continuo primers by Godfrey Keller and, not least, Francesco Gaspa-

rini. Gasparini's *L'Armonico Pratico al Cimbalo* was a fundamental element of the Italian style and its triumphal progress through Europe. The author of the study also accompanied Vivaldi and Corelli, which means that it is essential to study *L'Armonico Pratico* if one wants to understand the harmonic force of their works. Gasparini's style, with its rich use of dissonance, is extremely colourful and nuanced and is well suited to a rhetorically interesting, verbal performing style.

Enough of deconstruction. Let the festivities commence!

© Dan Laurin 2018

**Dan Laurin** has performed in most parts of the world. Tours to the USA, Japan and Australia as well as appearances in the major European musical centres have confirmed his reputation as one of the most interesting performers on his instrument. His endeavours to explore the sonic possibilities of the recorder have resulted in a technical facility and a style of playing that have won him numerous awards. Dan Laurin appears on more than thirty critically acclaimed BIS recordings, and has received the Swedish Grammis award as best classical performer. Besides his wide-ranging work in the field of early music, he has premiered numerous works by Swedish and international composers, and has been awarded the interpretation prize from the Society of Swedish Composers. Recently he has also appeared as a conductor, receiving great acclaim. Dan Laurin is a professor at the Royal College of Music in Stockholm and a member of the Royal Swedish Academy of Music, and in 2001 received the medal 'Litteris et Artibus' from the King of Sweden.

**Höör Barock** (the ensemble's name is a pun on the name of the village and the Swedish word for 'hear') has its home in the small village of Höör in the southernmost part of Sweden; since 2012 the ensemble has presented a summer festival of baroque music. The number and combination of members vary depending on the projects, but the core consists of a group of professional early-music players from southern Sweden and Denmark. Höör

Barock has collaborated with guest directors such as the Polish violinist Aureliusz Goliński and the conductor Martin Gester.

The recorder player Dan Laurin and harpsichordist Anna Paradiso began an inspired and inspiring collaboration with the ensemble in 2014, resulting in a BIS recording of works by Telemann, Corelli and Bach (BIS-2235). Characteristic for the ensemble's interpretations are vitality of rhetoric, a passion for ensemble playing and wide variety in terms of timbre. Individual voices are given ample space and the overall expression rests on the dedication and virtuosity of each player. The ensemble consequently adapts itself with ease and enjoyment to a varied repertoire – from sheer, pine-scented Swedish rococo to virtuosic Italian delicacies and agile German counterpoint.

[www.hoerbarock.se](http://www.hoerbarock.se)

## Johan Helmich Roman (1694–1758)

Romans karriär är enastående. Trots en påver barndom i ett krigstrött Stockholm erövrar han en helt egen musikalisk stil och placerar sig framkanten av den strömning som har sitt ursprung i kungariket Neapels avantgardistiska musikmiljö. Högbarockens tyngd och krav på balans och symmetri ger i Romans musik vika för en personligt modernistisk, känslosam stil med ett ibland nästan romantiskt tilltal. I Sverige har han i modern tid aldrig fått den uppskattning som hans unika konstnärskap förtjänar. Vår veka kulturella självbild i kombination med begränsade, kulturhistoriska kunskaper har inte tillåtit Roman en plats i den estetiska kanon som varje kulturnation behöver som referens för en djupare självförståelse. Senare tiders betraktare har arrogant påstått, att Roman är som Händel, fast sämre – dock är det ju så, att ingen kan vara bättre än Händel på att vara Händel. Denna inspelning är den första kompletta av *Golovinmusiken*, ett ymnighetshorn fullt av virtuosa snapshots från Stockholm år 1728.

## Golovinmusiken

År 1728 fick Ryssland en ny tsar: Peter, 12 år gammal, skulle krönas till Peter II, och det ryska sändebudet i Stockholm, greve Nikolaj Fjodorovitj Golovin, ville festa ordentligt i Bååtska palatset – men man saknade festmusik. Kontakt togs med den vid tiden enda, professionella orkestern i Stockholm, Hovkapellet, och dess dynamiske ledare, Johan Helmich Roman. Resultatet, ”Musique satt til en Festin hos Ryska Ministren Gref Gollowin”, blev 45 satser bländande, modernistisk barockmusik, vilken nu för första gången föreligger inspelad i sin helhet. Det är svårt att föreställa sig att Romans medverkan inte krävt ett godkännande från högsta ort, och samtidigt kan det för oss svenskar förefalla egendomligt, att det officiella Sverige på något enda vis skulle bidraga till hyllningarna av ärkefienden Rysslands ändrade maktförhållanden. Den politiska situationen vid denna tid var dock mindre spänd än vanligt, emedan det sedan 1724 fanns ett vänskapsfördrag mellan Sverige och Ryssland, vilket var en direkt följd av de komplicerade, dynastiska förvecklingarna efter Karl XII:s död.

I partiturform finns verket bevarat i Romans egen handskrift. Som alltid i sina renskrifter är han tydlig och noggrann – men just i *Golovinmusiken* saknas några helt avgörande

upplysningar: för det första finns ingen instrumentation angiven, och för det andra finns inga tempobeteckningar. Vad instrumentationen anbelangar finns det mig veterligen inga bevarade lönelistor från festen som kunde ge oss namnen på de musiker som varit i tjänst och därmed vilka instrument som förekom. Den ledande specialisten på Johan Helmich Roman, Eva Helenius, har berättat hur hon ibland kunnat lista ut vilken musiker som arbetat ett visst datum genom att i räkenskaperna för Hovkapellet se, vem som kvitterat ut vaxljus till notställsbelysning. Inte heller denna ganska romantiska metod har varit användbar i vårt fall. I vissa fall är det ganska uppenbart vilket instrument Roman verkar ha haft i åtanke (t. ex. violinen i sats nr 1), men inte alltid. I stället för att försöka rekonstruera en klangbild om vilken man vet ytterst lite har jag valt att ta utgångspunkt i de resurser som Höör Barocks besättning erbjuder. Min instrumentation har tre syften: att understryka satskaraktären, att skapa variation för den lyssnare som lyssnar till verket i dess helhet samt att inspirera andra ensembletyper till att använda de möjligheter som står till buds – det senare i sig själv en mycket barock tanke ... Således förekommer här stundtals en *oboe da caccia*, vilken, enligt vår kunnige oboist Per Bengtsson, inte fanns i Sverige vid denna tid.

Valen av tempi har i allt väsentligt styrts av jämförelser med exempelvis danssatser från samma tidsperiod: i *Golovinmusiken* finns, i allt utom till namnet, giguer (nr 5, 22 ...), menuetter (13 ...), hornpipes (28 ...), gavotter (35, 42, 43 ...), Bourréer (12, 14, 21, 25, 29, 37, 39 ...) och en och annan skotsk reel (8, 31 ...). Och är inte nummer 45 en tarantella, egentligen ...? I vissa fall har interpretationen präglats av musikaliska gengångare: Roman har, i senare skeden av sitt skapande, helt enkelt lånat från sina tidigare verk, vilket kunna ge kompletterande informationer om tempo och karaktär.

En annan intressant detalj är, att samtliga satser pånär de tre första (vilka är fyristämmiga) är tre- eller tvåstämmiga (4, 20, 35, 38, 41). Man kan bara gissa om anledningen till detta. Kanske det i längden blev billigare för beställaren att ha färre antal stämmor ...? Man sparar dels kompositionsmöda, dels löner för ett mindre antal musiker. Eller kanske mindre ensembler var placerade i olika rum i Bååtska palatset? Trots de förmodat små medel som stod till förfogande får Roman alltid till en komplett klangbild; exempelvis föreslår han ibland, likt Telemann förresten, att violan i oktavavstånd ska förstärka basstämman, vilket ger en liten

ensemble ett oväntat fylligt ljud (särskilt tydligt i 38 och 41). Det är också värt att påpeka att eftersom basstämman fungerar som en generalbas fyller continuogruppen i harmonierna. Vidare har jag tagit mig friheten att låta göra två satser solistiskt (35 med cembalo och 42 med luta), dels för att variera ljudbilden, dels för att visa, att detta var bruksmusik som under barocken kunnat användas på många olika vis.

Till grund för vår inspelning ligger dels Romans handskrift, dels den mycket fina, moderna utgåva som publicerats av Edition Reimers. I den sistnämnda har man valt att se originalpartituret som ofullständigt genom att låta violinisten och musikforskaren Lars Frydén, tillika en lysande pionjärer inom tidig-musikrörelsen i Sverige, komponera till en andraviolinstämma. Även om tillägget är musikaliskt mycket intressant tror jag inte att resultatet är det som Roman avsåg med sitt partitur. I Reimers-utgåvan finns vidare tempoangivelser hämtade från stämmaterial som finns bevarat i andra samlingar av musicalier, men jag har valt att helt se bort från detta för att kunna läsa partituret och lyssna på musiken med fräscha sinnen.

Det finns även teorier om att satsernas ordning i Romans manuskript inte ska betraktas som en möjlig spelordning. Själv menar jag visserligen att man kan se samlingen som ett förråd ur vilket musiker själva kan sätta ihop ”spellistor” för olika tillfällen, men att det verkar högst möjligt att den satsordning som Roman anger faktiskt är den som gästerna i Bååtska palatset fick uppleva. Många av satserna är samlade tonartsvis eller tillsammans med närbesläktade tonarter; därför har vi valt att sammanföra det vi tycker bildar större enheter genom att göra snabba övergångar mellan satserna. Jag tror, att det är så man gjort vid festen 1728; det ger helt enkelt ingen mening att spela 45 sekunder musik följt av en längre paus. Låt mig ge ett exempel på musik i A-dur och a-moll:

7. [*Allegro*] Detta är en av de längsta satserna i hela samlingen. Kanske något att mingla till? Instrumentationen är tänkt att tydliggöra de retoriska aspekterna i musiken genom att låta olika instrumentgrupper ”argumentera med varandra”.

8. [*Presto*] I London har Roman säkerligen lyssnat till traditionell musik från andra delar av Storbritannien. Denna lilla pärla påminner om en skotsk reel ...

9. [*Aria*] ... men bara några ögonblick senare har vi förflyttats till Neapel!

10. [Sinfonia] I denna den mest modernistiska satsen går mina tankar nästan till "Sturm und Drang"! Asymmetriska fraslängder, plötsliga tonartsbyten och oväntat finstämnd kontrapunkt bidrar till en nervös rastlöshet som hos exempelvis Carl Philipp Emanuel Bach – fast femtio år senare ...

Jämte satserna av danstyp finns det i *Golovinmusiken* långt mer experimenterande, "abstrakt" musik utan någon antydan om en eventuell funktion. Danssatsernas krav på en tydlig symmetri lämnas därhän till fördel för ett fritt komponerande som i många avseenden är helt nyskapande i jämförelse med det barocka stilidelet i Centraleuropa. Borta är tyngden och lagbundenheten i den harmoniska pulsen. En fras kan vara en halv takt eller fem takter lång, och det retoriska förloppet är nervöst, emotionellt oförutsägbart – och mycket, mycket neapolitansk! Jag tänker här i första hand på sats nr 10, vilken, med sina många oväntade kursändringar, är i framkanten av den musikaliska utvecklingen. Det inledande temats ödesdigra fallande och stigande treklanger inramar olika sektioner av högst varierande slag, bl. a. ett sobert, arkaiskt kontrapunktiskt inslag som för några ögonblick ger en känsla av förfuft och ordning ... för att strax falla sönder i motstridiga känslor av helt annan karaktär. Satsen som helhet förefaller präglad av obalans och saknar helt den barocka symmetri och tydliga arkitektur som annars domineras vid tiden.

I öronfallande är även den inbördes dramaturgin mellan satser. De inledande sex satserna i D-dur/d-moll är ett bra exempel på hur Roman arbetar. Gängse för tiden är att öppna en större samling satser med en fransk uvertyr – men Roman väljer att kanske själv briljera som violinsolist i en virtuos sats (1) som mest av allt påminner om något hämtat ur en violinkonsert; kanske festdeltagarna samlas under tiden? Efter en kadens i soloviolinen kommer så uvertyren (2) med all sin pompa och ståt – men överraskande nog följs den av ett mycket vemodigt *largo* (3) helt utan den feststämmning man annars förväntar sig vid ett party hos ryske ministern. Dramat förtätas i ett teatralt *allegro assai* (4) som kunde varit hämtat ur en opera: för min inre blick ser jag mystiska skepnader ila omkring på en skumt belyst, venetiansk operascen ... men alla eventuella hot desarmeras av den symmetriska och glättiga *gigue* som följer (5) för att sedan låta festdeltagarna återgå till festen ackompanjerade av ett *allegro* (6) med en underfundig dialog mellan över- och understämmor.

Roman är multikulturell i sitt komponerande. I *Golovinmusiken* rör han sig fritt mellan italienska, franska, engelska, tyska och ibland kanske till och med svenska uttryck (32 och 33). Med tanke på Romans internationella musiksmak och den musicaliska fusionsstil han redan vid detta tidiga skede i sin karriär bemästrar, kan det vara lämpligt att kort notera, att även ackordinstrumenten i vår continuogrupp (cembalo, gitarr och luta) använder sig av olika spelstilar beroende på satstyp. Roman översatte till svenska några av de mest berömda teoretiska verken; jag tänker förträdesvis på basso continuo-skolor av Godfrey Keller och, inte minst, Francesco Gasparini. Gasparinis *L'Armonico Pratico al Cimbalo* var en fundamental del av den italienska stilen och dess triumftåg genom Europa. Författaren var dessutom ackompanjatör till Vivaldi och Corelli, vilket gör ett studium av *L'Armonico Pratico* nödvändigt om man vill förstå den harmoniska uttryckskraften i deras verk. Gasparinis stil är, med ett riktigt användande av dissonanser, extremt färgrik och nyanserad och synnerligen väl lämpad till ett retoriskt intressant, språkligt spelsätt.

Nog med dekonstruktion; låt festen börja!

© Dan Laurin 2018

**Dan Laurin** har framträtt i stora delar av världen. Turnéer till USA, Japan och Australien och konserter i Europas viktigaste musikcentra har befäst hans rykte som en av vår tids mest intressanta – och ibland kontroversiella – blockflöjtister. Laurins bemödanden om att utforska och återupptäcka blockflöjtens klangliga möjligheter innefattar ett mångårigt samarbete med den australiske instrumentmakaren Frederick Morgan, och har resulterat i en teknisk briljans och en spelstil som har lett till ett antal utmärkelser. Han har spelat in ett trettiootal kritikerrosade skivor, och utsågs 1994 av Grammis-juryn till årets klassiska artist. Förutom ett vittomfattande engagemang inom den tidiga musiken har Dan Laurin även uruppfört ett stort antal verk av samtida svenska och internationella tonsättare, för vilket Föreningen Svenska Tonsättare (FST) till delade honom sitt Interpretpris 1995. Under senare tid har han även gjort uppskattade framträdanden i rollen som dirigent. Dan Laurin under-





visar vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm. Han är ledamot av Kungliga Musikaliska Akademien och 2001 mottog han av kung Carl XVI Gustaf medaljen Litteris et Artibus.

**Höör Barock** hör hemma i den lilla byn Höör mitt i Skåne, där man sedan 2012 arrangerar en barockfestival varje sommar. Ensemblens storlek och sammansättning varierar, men kärnan består av en grupp musiker som bor och verkar professionellt med tidig musik i Skåne och Danmark. Höör Barock har samarbetat med olika gästende artister som ledare, såsom den polske violinisten Aureliusz Goliński och den franske organisten och dirigenten Martin Gester. 2014 inleddes ensemblen ett inspirerande samarbete med blockflöjtisten Dan Laurin och cembalisten Anna Paradiso, vilket 2016 resulterade i en inspelning på BIS: Telemann – Corelli – Bach (BIS-2235). Utmärkande för gruppen är vital retorik, passionerat samspel och stor klangrikedom. De individuella rösterna ges plats, och det samlade uttrycket vilar på varje spelares hängivenhet och virtuositet. Så växlar ensemblen också lätt, och med glädje, mellan skiftande repertoar – från lätta, grandoftsdoftande svenska rokokotoner till virtuosa italienska delikatesser eller spänstiga tyska kontrapunkt-lekar.

[www.hoerbarock.se](http://www.hoerbarock.se)

## **Johan Helmich Roman (1694–1758)**

Johan Helmich Roman wurde 1694 als Sohn von Johan Roman geboren, einem Sänger und Geiger in der Königlich Schwedischen Hofkapelle (Hovkapellet). Als fröhreifes Kind trat er mit seiner Geige bei Hofe auf und wurde 1711 offiziell in die Hofkapelle aufgenommen. 1712 erhielt er die Erlaubnis, im Ausland zu studieren, konnte dies aber erst 1715 verwirklichen, als er zur Musikmetropole London aufbrach. Hier spielte Roman in zwei verschiedenen Operngesellschaften und lernte Händel kennen, bevor er 1721 nach Schweden zurückbeordert wurde.

Im selben Jahr wurde Roman zum stellvertretenden Hofkapellmeister ernannt, sechs Jahre später zum Hofkapellmeister. Er setzte neue stilistische und repertoiretechnische Schwerpunkte, etablierte ein neues Verständnis von der Rolle des Orchesters im öffentlichen Leben und reformierte die Musikausbildung.

Nach dem Tod seiner ersten Frau im Jahr 1734 unternahm Roman eine zweite Auslandsreise. Sein Ziel waren die heißen Quellen von Ischia bei Neapel, wo er hoffte, seine zunehmende Taubheit behandeln zu können. Auf dem Hinweg besuchte er London – wo er seine Bekanntschaft mit Händel auffrischte – und Frankreich; die Heimreise führte ihn durch Italien und, über Wien, durch Deutschland. 1737 erreichte er Stockholm. Vier Jahre später verlor er durch den Tod Königin Ulrika Eleonoras eine wichtige Gönnerin, und nach dem Tod seiner zweiten Frau im Jahr 1744 musste er sich allein um fünf kleine Kinder kümmern. Zu dieser Zeit legte er sein Amt zugunsten seines Schülers Per Brant nieder und zog fort von Stockholm. Zweimal noch sollte er in die Hauptstadt zurückkehren: 1747, anlässlich der Geburt von Prinz Gustav (dem späteren Gustav III.), und 1751, als er die Musik für die Beisetzung Friedrichs I. und die Krönung des neuen Königspaars Adolf Friedrich und Lovisa Ulrika dirigierte. Seine letzten Jahre waren von Krankheiten geprägt; am 20. November 1758 erlag er einem Krebsleiden.

## **Die Golowin-Musik**

Im Jahr 1728 wurde in Russland ein neuer Zar – der gerade einmal 12 Jahre alte Peter II. – gekrönt. Der russische Gesandte in Stockholm, Graf Nikolai Fjodorowitsch Golowin,

beschloss, dieses Ereignis mit einer Feier im „Bååtska palatset“, seiner Residenz im Herzen der Stadt, zu würdigen. Doch die Planungen wurden durch das Fehlen einer geeigneten Musik für diesen illustren Anlass erschwert. Man nahm Kontakt mit der Hovkapellet – dem einzigen professionellen Orchester der Stadt – und ihrem tatkräftigen Leiter Johan Helmich Roman auf. Und so entstanden 45 Sätze verblüffend moderner Barockmusik unter dem Titel *Musique satt til en Festin hos Ryska Ministren Gref Gollowin* (*Musik für ein Fest des Reichsgesandten Graf Golowin*). Bei der vorliegenden Aufnahme handelt es sich um die erste Gesamteinspielung dieses Werks.

Schwerlich dürfte Romans Mitwirkung ohne die Erlaubnis des Hofes möglich gewesen sein, auch wenn es aus heutiger Sicht seltsam erscheinen mag, dass Schwedens herrschende Klassen sich an einer Feier beteiligten, die die Machtkämpfe ihres Erzfeinds Russland zum Anlass hatte. Doch dank des Friedensvertrages zwischen Russland und Schweden von 1724, der unmittelbar auf die komplexen dynastischen Verstrickungen in den Jahren nach dem Tod Karls XII. von Schweden folgte, war die politische Situation damals weniger angespannt als sonst.

Die *Golowin-Musik* ist als Partitur von Romans eigener Hand erhalten. Wie in allen Reinschriften Romans ist die Notation klar und präzise, obwohl hier einige entscheidende Informationen fehlen: Es gibt weder Instrumentationsangaben noch Tempobezeichnungen. Was die Instrumentation betrifft, so sind – soweit ich feststellen konnte – von den Feierlichkeiten keine Honorarabrechnungen überliefert, denen die dabei engagierten Musiker und somit auch die beteiligten Instrumente zu entnehmen wären. Die führende Roman-Expertin Eva Helenius hat berichtet, dass sie die an einem bestimmten Tag mitwirkenden Musiker manchmal anhand der Geschäftsbücher des Orchesters ermitteln konnte, denn die Musiker mussten den Empfang einer Wachskerze für das Notenpult mit Unterschrift quittieren. Doch auch diese bestechende Methode lieferte hier keine Hinweise. In einigen Fällen ist es ziemlich offensichtlich, welche Instrumente Roman im Sinn gehabt haben dürfte (z.B. die Violine im ersten Satz), aber das ist nicht immer der Fall. Anstatt es auf eine Rekonstruktion des Klangbildes (über das wir nur wenig wissen) anzulegen, bin ich von den Resourcen ausgegangen, über die Höör Barock zur Verfügung stellt. Meine Instrumentation

hat drei Ziele: den Charakter einzelner Sätze zu unterstreichen, denjenigen Abwechslung zu bieten, die das Werk in seiner Gesamtheit hören, und anders besetzte Ensembles dazu anzuregen, die hier vorhandenen Möglichkeiten zu nutzen – eine an sich bereits typisch barocke Verfahrensweise ... Daher kommt von Zeit zu Zeit eine Oboe da caccia zum Einsatz, auch wenn dieses Instrument, wie unser höchst kenntnisreicher Oboist Per Bengtsson erläutert, zu jener Zeit in Schweden unbekannt war.

Die Tempowahl ist im Wesentlichen aus dem Vergleich mit Tänzen der damaligen Zeit abgeleitet. Ohne dass sie als solche bezeichnet wären, finden sich in der *Golowin-Musik* Gigues (z.B. Nr. 5, 22), Menuette (z.B. Nr. 13), Hornpipes (z.B. Nr. 28), Gavotten (z.B. Nr. 35, 42, 43), Bourrées (z.B. Nr. 12, 14, 21, 25, 29, 37, 39) sowie auch schottische Reels (z.B. Nr. 8, 31). Und ist Nr. 45 nicht eigentlich eine Tarantella? In einigen Fällen wird die Interpretation durch musikalische Doppelgänger beeinflusst: In Romans späterem Schaffen gibt es Anleihen aus seinen Frühwerken, was weitere Rückschlüsse im Hinblick auf Tempo und Charakter erlaubt.

Ein weiteres interessantes Detail ist, dass alle Sätze – mit Ausnahme der ersten drei (die vierstimmig sind) – drei- oder zweistimmig sind (4, 20, 35, 38, 41). Über den Grund hierfür lässt sich nur spekulieren. Am Ende mag eine kleinere Anzahl von Stimmen für den Auftraggeber der Musik billiger gewesen sein ...? Für den Komponisten bedeutet es weniger Aufwand, und es reduziert die Ausgaben für Musiker. Oder spielten mehrere kleine Ensembles in verschiedenen Räumen des Palastes? Trotz der scheinbar geringen Mittel gelingt es Roman stets, ein vollständig wirkendes Klangbild zu erschaffen. Manchmal z.B. schlägt er – wie auch Telemann – vor, die Bratsche solle die Basslinie oktavieren, was dem Ensemble einen überraschend vollen Klang verleiht (besonders deutlich in Nr. 38 und 41). Hervorzuheben ist auch, dass die Continuo-Gruppe die Harmonien ausfüllt, da die Bassstimme als Generalbass fungiert. Um den Klang zu variieren, aber auch um zu zeigen, dass es sich hier um Gebrauchsmusik handelt, die im Barockzeitalter auf vielfältige Weise genutzt werden konnte, habe ich mir die Freiheit erlaubt, zwei der Sätze einem Soloinstrument zu übertragen (Cembalo in Nr. 35 und Laute in Nr. 42).

Unsere Aufnahme basiert sowohl auf Romans Partiturautograph als auch auf der her-

vorragenden modernen Ausgabe der Edition Reimers. Der Herausgeber der letzteren Ausgabe kam zu dem Entschluss, die Originalpartitur als unvollständig zu betrachten, und hat den Geiger und Musikwissenschaftler Lars Frydén – einen brillanten Pionier der historischen Aufführungspraxis in Schweden – mit der Komposition einer zweiten Violinstimme betraut. Auch wenn diese Ergänzung musikalisch sehr interessant ist, glaube ich nicht, dass ihr Resultat wirklich das ist, was Roman im Sinn hatte. Die Reimers-Ausgabe enthält auch Tempoangaben aus jenen Teilen, die in anderen Musiksammlungen aufbewahrt werden, aber ich habe mich dafür entschieden, sie zu ignorieren, um mich der Partitur und dem Klang der Musik mit „frischen Ohren“ widmen zu können.

Verschiedentlich wurde behauptet, dass die Satzfolge der *Golowin*-Partitur für die Aufführung nicht relevant sei. Natürlich lässt sich die Sammlung als ein Steinbruch nutzen, aus dem die Musiker sich für verschiedene Anlässe ihre eigenen „Playlists“ zusammenstellen können, doch bin ich persönlich der Ansicht, dass es durchaus sinnvoll ist, in der von Roman festgehaltenen Reihenfolge tatsächlich diejenige zu vermuten, die die Gäste bei der Feier im Baåt-Palast hörten. Viele der Sätze mit derselben oder eng verwandter Tonart wurden dabei zusammengefasst. Deshalb haben wir uns entschieden, Sätze, die wir als größere Einheiten empfinden, durch schnelle Übergänge zu verbinden. Ich glaube, dass dies bei den Feierlichkeiten des Jahres 1728 ebenfalls so gehandhabt wurde. Es macht wenig Sinn, einem Satz von 45 Sekunden Dauer eine ausgewachsene Pause nachzuschicken. Lassen Sie mich dies an einer Folge von Stücken in A-Dur und a-moll veranschaulichen:

7. [*Allegro*] Dies ist einer der längsten Sätze der gesamten Sammlung. Vielleicht sollten die Gäste hierzu miteinander ins Gespräch kommen? Die Instrumentierung will die rhetorischen Aspekte der Musik betonen, indem sie verschiedene Instrumentengruppen „miteinander diskutieren“ lässt.
8. [*Presto*] Während seiner Aufenthalte in London hat Roman sicherlich auch traditionelle Musik aus anderen Teilen der britischen Inseln gehört. Dieses kleine Juwel erinnert an einen schottischen Reel ...
9. [*Aria*] ... doch nur wenige Augenblicke später befinden wir uns in Neapel!

10. [Sinfonia] Dieser ungemein moderne Satz erinnert mich beinahe an die Musik des „Sturm und Drang“: Asymmetrische Phrasen, jäh Tonartwechsel und unerwartet heikle Kontrapunktpassagen tragen zu einer nervösen Unruhe bei, wie man sie fünfzig Jahre später beispielsweise bei Carl Philipp Emanuel Bach findet.

Neben den Tanzsätzen enthält die *Golowin*-Partitur weit mehr „abstrakte“ Musik, bei der jegliche Andeutung einer etwaigen Funktion fehlt. Die bei den Tanzsätzen typische klare Symmetrie weicht dem freien Komponieren, das im Vergleich mit den barocken Stilidealen Mitteleuropas in vielerlei Hinsicht völlig neuartig ist. Gewicht und Regelmäßigkeit des harmonischen Rhythmus sind verschwunden. Eine Phrase kann einen halben Takt oder fünf Takte dauern; ihre rhetorische Anlage ist nervös, emotional unberechenbar und sehr, sehr neapolitanisch! Zuallererst denke ich hier an Satz Nr. 10, der mit seinen zahlreichen Richtungswechseln an vorderster Front der musikalischen Entwicklung steht. Die schicksalhaft fallenden und aufsteigenden Dreiklänge des Eingangsthemas umrahmen verschiedene Abschnitte unterschiedlichen Zuschnitts, darunter ein nüchtern-archaisches kontrapunktisches Element, das uns vorübergehend ein Gefühl von Vernunft und Ordnung vermittelt – um alsbald in gegensätzliche Emotionen von ganz anderem Charakter zu zersplittern. Dieses Ungleichgewicht prägt den gesamten Satz, der die damals vorherrschende barocke Symmetrie und klare Architektur gänzlich vermissen lässt.

Auffällig ist auch die satzübergreifende Dramaturgie. Die einleitenden sechs Sätze in D-Dur und d-moll sind ein gutes Beispiel für Romans Vorgehensweise. Üblicherweise würde eine längere Satzfolge damals durch eine französische Ouverture eröffnet, aber Roman entscheidet sich – vielleicht um seine eigenen Fähigkeiten als Geiger zu demonstrieren – für einen virtuosen Satz (1), wie er auch in einem Violinkonzert vorkommen könnte. Vielleicht sollte er die Zusammenkunft der Gäste begleiten. Auf eine Kadenz der Solovioline folgt in aller Pracht die Ouverture (2), doch überraschenderweise schließt sich daran ein hochmelancholisches *Larghetto* an (3), dem gänzlich jener Festcharakter fehlt, den man bei einer Feier des russischen Gesandten erwarten würde. Die Dramatik verschärft sich mit einem theatralischen *Allegro assai* (4), das einer Oper entlehnt sein könnte: Vor meinem inneren Auge hasten mysteriöse Gestalten über eine düstere, kaum erleuchtete venezianische

Opernbühne ... Alle scheinbaren Gefahren aber werden durch eine muntere, symmetrisch angelegte Gigue (5) beseitigt. Danach können die Gäste zu den Feierlichkeiten zurückkehren, begleitet von einem *Allegro* (6) mit einem genialen Dialog von Ober- und Unterstimmen.

In seinen Kompositionen ist Roman multikulturell. In der *Golowin-Musik* bewegt er sich mühelos zwischen italienischen, französischen, englischen, deutschen und, mitunter, gar schwedischen (Nr. 32 & 33) Ausdrucksformen. Angesichts von Romans internationalem Musikgeschmack und der Stilmischung, die er bereits in diesem frühen Stadium seiner Karriere beherrschte, ist es vielleicht angebracht, kurz zu erwähnen, dass auch die Akkordinstrumente unserer Continuogruppe (Cembalo, Gitarre und Laute) je nach Satztyp unterschiedliche Spielweisen wählen. Roman war verantwortlich für die Übersetzung einiger der berühmtesten musiktheoretischen Schriften ins Schwedische. Ich denke zum Beispiel an Generalbass-Schulen von Godfrey Keller und nicht zuletzt von Francesco Gasparini. Gasparinis *L'Armonico Pratico al Cimbalo* hatte entscheidenden Anteil an der Ausbildung des italienischen Stils und seines Siegeszuges durch Europa. Er selber hat Vivaldi und Corelli begleitet, was *L'Armonico Pratico* zur Pflichtlektüre für jeden macht, der die harmonische Kraft ihrer Werke verstehen will. Gasparinis Stil mit seinem häufigen Gebrauch von Dissonanzen ist äußerst farbenreich und nuanciert, und er eignet sich vortrefflich für einen rhetorisch interessanten, verbalen Vortragsstil.

Genug der Dekonstruktion. Lasst das Fest beginnen!

© *Dan Laurin 2018*

**Dan Laurin** ist in den meisten Teilen der Welt aufgetreten. Tourneen in die USA, nach Japan und Australien sowie Auftritte in den großen europäischen Musikzentren haben seinen Ruf, einer der interessantesten Interpreten auf seinem Instrument zu sein, gefestigt. Seine Bemühungen, die klanglichen Möglichkeiten der Blockflöte auszuloten, haben zu einer technischen Gewandtheit und einer Spielweise geführt, die ihm zahlreiche Auszeichnungen eingebracht haben. Dan Laurin ist auf mehr als dreißig, von der Kritik gefeierten BIS-

Aufnahmen vertreten und wurde mit dem schwedischen Grammis-Preis als bester klassischer Künstler ausgezeichnet. Neben seiner breit gefächerten Tätigkeit im Bereich der Alten Musik hat er zahlreiche Werke schwedischer und internationaler Komponisten uraufgeführt und wurde mit dem Interpretationspreis des Schwedischen Komponistenverbandes ausgezeichnet. In jüngerer Zeit ist er mit großem Erfolg auch als Dirigent tätig. Dan Laurin ist Professor an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm und Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie. Im Jahr 2001 verlieh ihm der König von Schweden die Medaille „Litteris et Artibus“.

**Höör Barock** ist in dem kleinen Dorf Höör im südlichsten Teil Schwedens beheimatet. (Der Name des Ensembles spielt mit seiner Herkunft und dem schwedischen Wort für „hören“); seit 2012 präsentiert das Ensemble ein Sommerfestival mit Barockmusik. Die Mitgliederzahl und die Besetzung variieren je nach Projekt, der Kern aber besteht aus einer Gruppe von südschwedischen und dänischen Berufsmusikern aus dem Bereich der Alten Musik. Höör Barock hat mit Gastdirigenten wie dem polnischen Geiger Aureliusz Goliński und dem Dirigenten Martin Gester zusammengearbeitet.

Der Blockflötist Dan Laurin und die Cembalistin Anna Paradiso haben 2014 eine inspirierte und inspirierende Zusammenarbeit mit dem Ensemble begonnen, die zu einer BIS-Aufnahme mit Werken von Telemann, Corelli und Bach (BIS-2235) führte. Die Interpretationen des Ensembles zeichnen sich durch rhetorische Vitalität, leidenschaftliches Ensemblespiel und großen Klangfarbenreichtum aus. Die einzelnen Stimmen erhalten reichlich Entfaltungsmöglichkeiten, während sich der kollektive Ausdruckscharakter dem Engagement und der Virtuosität jedes einzelnen Spielers verdankt. Das Ensemble kann sich daher mühelos und genussvoll einem abwechslungsreichen Repertoire widmen – vom schwedischen, nach Kiefern duftenden Rokoko bis hin zu virtuosen italienischen Delikatessen und agilem deutschem Kontrapunkt.

[www.hoerbarock.se](http://www.hoerbarock.se)

## **Johan Helmich Roman (1694–1758)**

Fils de Johan Roman, chanteur et violoniste du Hovkapellet (l'orchestre de la cour) de Suède, Johan Helmich Roman est né à Stockholm en 1694. Talent précoce, il se produit à la cour avec son violon et devient officiellement membre du Hovkapellet dès 1711. Il reçoit l'année suivante la permission d'aller étudier à l'étranger mais ne sera en mesure de mettre son projet à exécution qu'en 1715 alors qu'il part finalement pour Londres, la métropole musicale. Roman y joue avec deux maisons d'opéra différentes et rencontre Haendel avant de recevoir l'ordre de retourner en Suède en 1721.

La même année, Roman est nommé assistant *kapellmeister* à la cour. Six ans plus tard, il est finalement nommé *kapellmeister* de la cour et introduit de nouvelles orientations stylistiques et un nouveau répertoire, une nouvelle attitude face au rôle de l'orchestre dans la vie publique et une nouvelle approche de l'éducation musicale.

Après la mort de sa première femme en 1734, Roman fait un deuxième voyage à l'étranger. Il souhaite profiter des bienfaits des sources chaudes d'Ischia près de Naples afin de trouver un traitement contre sa surdité croissante. En chemin, il passe par Londres où il retrouve Haendel et par la France. Le voyage de retour le mène à travers l'Italie et, via Vienne, à travers l'Allemagne. Il est de retour à Stockholm en 1737. Quatre ans plus tard, la mort de la reine Ulrika Eleonora prive Roman d'un protecteur important et, après la mort de sa seconde femme en 1744, il a, seul, la charge de cinq jeunes enfants. Il se retire ensuite en faveur de son élève Per Brant et s'éloigne de Stockholm. Il reviendra par la suite dans la capitale à deux reprises : en 1747, à l'occasion de la naissance du prince Gustave (le futur Gustave III), et en 1751, alors qu'il dirige la musique pour les funérailles de Frédéric 1<sup>er</sup> et le couronnement du nouveau couple royal Adolf Frederick et Lovisa Ulrika. Ses dernières années sont marquées par la maladie et il meurt des suites du cancer le 20 novembre 1758.

## **La Musique Golovine**

En 1728, un nouveau tsar est couronné en Russie : Pierre II, âgé de douze ans. Son ministre à Stockholm, le comte Nikolaï Fidorovitch Golovine, décide de souligner cet événement avec style par une célébration au « Bååtska palatset », sa résidence au cœur de la ville. Mais

la planification est entravée par un manque de musique adaptée à cette illustre occasion. Des contacts sont donc établis avec le seul orchestre professionnel de la ville, l'Hovkapellet, et son dynamique directeur, Johan Helmich Roman. C'est ainsi que ce dernier composera quarante-cinq mouvements d'une musique baroque à la modernité saisissante sous le titre *Musique satt til en Festin hos Ryska Ministren Gref Gollowin*. Cette œuvre est présentée ici pour la première fois au disque dans son intégralité.

Il est difficile de croire que la participation de Roman à ce projet a pu se passer d'une autorisation de la cour bien qu'il puisse sembler étrange aujourd'hui que les classes dirigeantes de Suède contribuèrent à une célébration des changements dans la lutte pour le pouvoir qui affectait son ennemi juré, la Russie. Mais la situation politique de l'époque affichait une certaine détente suite au traité de paix signé en 1721 entre la Russie et la Suède. Celui-ci suivit immédiatement les enchevêtrements dynastiques complexes au cours des années qui suivirent la mort de Charles XII de Suède.

La *Musique Golovine* est conservée sous la forme d'une partition complète de la main de Roman. Comme pour toutes les copies au propre de Roman, la notation est claire et précise bien que dans cette partition-ci, certaines instructions fondamentales fassent défaut. Ainsi, on ne retrouve aucune indication relative aux instruments requis et, de plus, les indications de tempo y sont tout aussi absentes. En ce qui concerne l'instrumentation, d'après ce que j'ai pu constater, il n'existe pas de fiches de paie des célébrations qui auraient pu nous révéler quels musiciens avaient été engagés pour l'occasion et donc quels instruments avaient été utilisés. La principale spécialiste de l'œuvre de Roman, Eva Helenius, a révélé comment, à l'occasion, elle a pu déterminer quels musiciens étaient actifs à des jours précis en consultant les comptes de l'orchestre pour savoir qui avait réclamé une bougie de cire pour son lutrin. Mais cette source curieuse n'a fourni ici aucune piste en ce qui concerne la *Musique Golovine*. Dans certains cas, il est aisément de déterminer quels instruments Roman semble avoir requis (comme par exemple, le violon dans le premier mouvement), mais ce n'est pas toujours possible. Plutôt que de tenter de reconstituer la sonorité dont nous ne savons que très peu de choses, j'ai choisi comme point de départ les ressources offertes par l'ensemble Höör Barock. Mon instrumentation poursuit trois objectifs : mettre l'accent sur

le caractère des mouvements individuels, créer des variations pour ceux qui écoutent l'œuvre dans son intégralité et inspirer d'autres types d'ensembles à utiliser les possibilités offertes – ce qui est, en soi, une procédure typiquement baroque... Ainsi, de temps à autre, un hautbois *da caccia* est utilisé, bien que selon notre très érudit hautboïste, Per Bengtsson, l'instrument n'était pas connu en Suède à ce moment-là.

Le choix des tempos a essentiellement été déterminé au moyen de comparaisons avec les rythmes de danse de l'époque. La *Musique Golovine* comprend ainsi des mouvements de danse qui ne sont pas identifiés comme tels : des gigues (n°s 5 et 22), un menuet (n° 13), un hornpipe (n° 28), des gavottes (n°s 35, 42 et 43), des bourrées (n°s 12, 14, 21, 25, 29, 37 et 39) et l'étrange reel écossaise (n°s 8 et 31). Et le n° 45 n'est-il pas une tarentelle ? Dans certains cas, l'interprétation est influencée par des doubles musicaux : la production ultérieure de Roman comprend des emprunts à ses premières œuvres qui offrent de plus amples informations sur les tempos et le caractère.

Un autre détail intéressant est que tous les mouvements à l'exception des trois premiers (qui sont en quatre parties) sont en trois ou deux parties (n°s 4, 20, 35, 38 et 41). Nous en ignorons la raison. À terme, il aurait peut-être été moins coûteux pour la personne qui a commandé le recueil d'avoir moins de pièces... Cela aurait coûté moins d'efforts au compositeur et permis de faire des économies sur les honoraires des musiciens moins nombreux. Ou différents petits ensembles ont-ils pu avoir été placés dans des différentes pièces du palais ? Malgré les moyens en apparence réduits, Roman parvient toujours à créer une image sonore pleine. Ainsi, il préconise, comme Telemann, que l'alto soutienne la ligne de basse à l'octave ce qui donne à l'ensemble une richesse sonore inhabituelle (particulièrement évidente dans les n°s 38 et 41). Il faut aussi noter que, comme la partie de basse joue le rôle d'une basse continue, le groupe d'instruments assignés à ce rôle comble la structure harmonique. J'ai également pris la liberté de confier deux mouvements à un instrument soliste (clavecin pour le n° 35, luth pour le n° 42), d'une part pour apporter une variation dans la sonorité et d'autre part pour démontrer que la *Gebrauchsmusik* [musique à vocation utilitaire], à l'époque baroque, pouvait être utilisée de nombreuse manière.

Notre enregistrement s'appuie à la fois sur la partition autographe de Roman et sur la

superbe édition moderne publiée par l'éditeur suédois Reimers. Celui-ci a choisi de laisser la partition originale incomplète et de confier au violoniste et musicologue Lars Frydén – un brillant pionnier de la musique ancienne en Suède – la composition d'une partie pour le second violon. Bien que l'ajout soit très intéressant au point de vue musical, je ne crois pas que le résultat corresponde à ce que Roman avait prévu. L'édition Reimers contient également des indications de tempo tirées des parties conservées dans d'autres collections musicales mais j'ai choisi de les laisser de côté et de lire et d'écouter la partition avec de nouvelles oreilles.

Certaines théories affirment également que l'ordre dans lequel les mouvements apparaissent dans la partition ne doit pas être considéré comme l'ordre définitif dans lequel ils doivent être exécutés. Selon moi, bien que nous puissions considérer la collection comme un meuble de rangement à partir duquel les musiciens peuvent produire leurs propres «play-lists» pour différentes occasions, il est tout à fait raisonnable de supposer que l'ordre que Roman a donné à la collection corresponde en réalité à ce que les invités de la célébration au palais de Bååt ont pu entendre. Beaucoup de mouvements partageant la même tonalité, ou une tonalité étroitement reliée, sont regroupés. Nous avons donc choisi de joindre des mouvements qui, selon nous, créent des unités plus grandes par le biais de transitions rapides entre les mouvements. Je crois que c'est ce que l'on fit lors des célébrations de 1728. Il ne sert à rien de jouer quarante-cinq secondes de musique et de les faire suivre d'une longue pause. Permettez-moi d'illustrer cela par une série de pièces en la majeur et en la mineur :

7. [*Allegro*] C'est l'un des mouvements les plus longs de tout le recueil. Peut-être se destinait-il à être mêlé à autre chose. L'instrumentation a pour but d'attirer l'attention sur les aspects rhétoriques de la musique en permettant à différents groupes d'instruments de «discuter les uns avec les autres».

8. [*Presto*] Pendant son séjour à Londres, Roman a certainement entendu de la musique traditionnelle provenant d'autres régions des îles britanniques. Ce petit bijou rappelle un *reel* écossais...

9. [*Aria*] ... mais quelques instants plus tard, on se retrouve à Naples !

10. [Sinfonia] Dans ce mouvement des plus modernes, je pense au *Sturm und Drang*. Des phrases asymétriques, des changements soudains de tonalité et un contrepoint d'une délicatesse inattendue contribuent à une agitation nerveuse que l'on retrouvera par exemple chez Carl Philipp Emanuel Bach, quelque cinquante ans plus tard.

En plus des mouvements basés sur des danses, le recueil contient encore davantage de musique « abstraite », sans aucune indication quant à sa fonction. L'exigence d'une symétrie claire dans les mouvements de danse est abandonnée au profit d'une composition libre qui, à bien des égards, est totalement originale par rapport aux idéaux stylistiques baroques de l'Europe centrale. Le poids et la régularité de la pulsation harmonique sont ici abandonnés. Une phrase peut avoir une durée d'une demi-mesure comme de cinq mesures et la rhétorique est nerveuse, émotionnellement imprévisible et très, très napolitaine ! Je pense entre autres au dixième mouvement qui, avec ses nombreux changements de direction, est à l'avant-garde du développement musical. Les accords fatidiques ascendants et descendants du thème d'introduction encadrent différentes sections aux styles variés incluant un élément contrapuntique sobrement archaïque qui nous procure pendant un instant une sensation d'ordre et de mesure... pour ensuite passer rapidement vers des morceaux aux émotions contradictoires au caractère d'un autre type. Dans son ensemble, le mouvement est caractérisé par ce déséquilibre et est totalement dépourvu de la symétrie baroque et de l'architecture claire qui dominaient à l'époque.

La dramaturgie mutuelle entre les mouvements est également frappante. Les six mouvements d'introduction respectivement en ré majeur et ré mineur, fournissent un bon exemple de la méthode de Roman. La pratique d'amorcer une longue série de mouvements avec une ouverture française était courante à l'époque mais Roman choisit peut-être de faire étalage de ses propres capacités en tant que violoniste dans un mouvement virtuose (1) qui rappelle quelque chose que l'on pourrait trouver dans un concerto pour violon. Peut-être devait-il être joué alors que les invités se rassemblaient. Une cadence pour violon solo est suivie de l'ouverture (2) avec sa pompe habituelle à laquelle suit, étonnamment, un *largo assai* (3) très mélancolique d'où est absent tout caractère festif auquel on s'attendrait d'une fête donnée par un ministre russe. Le drame s'intensifie avec un *allegro assai théâtral* (4) qui semble

provenir d'un opéra : j'y vois des formes mystérieuses se précipiter sur une scène d'opéra vénitienne faiblement éclairée... mais toutes les menaces apparentes sont désarmées par la joyeuse gigue symétrique qui suit ensuite (5). Les invités peuvent ainsi retourner aux festivités accompagnées d'un allegro (6) qui fait entendre un dialogue ingénieux entre les voix supérieures et inférieures.

Dans ses compositions, Roman affiche une personnalité multiculturelle. Dans la *Musique Golovine*, il passe sans effort d'une forme d'expression à l'autre, qu'elle soit italienne, française, anglaise, allemande ou même, parfois, suédoise (n°s 32 et 33). Étant donné le goût international de Roman pour la musique et la fusion musicale qu'il maîtrise déjà à ce stade précoce de sa carrière, il convient de noter au passage que les instruments à accords de notre groupe de continuo (clavecin, guitare et luth) adoptent différents styles de jeu selon le type de mouvement. Roman a été responsable de la traduction en suédois de certains des ouvrages théoriques les plus célèbres sur la musique. Je pense, par exemple, aux essais consacrés à la basse continue de Godfrey Keller et, surtout, de Francesco Gasparini. *L'Armonico Pratico al Cimbalo* de Gasparini fut un élément fondamental du style italien et de son avancée triomphale en Europe. Son auteur a également accompagné Vivaldi et Corelli, ce qui signifie qu'il est essentiel d'étudier *L'Armonico Pratico* si l'on veut comprendre la force harmonique de leurs œuvres. Le style de Gasparini, avec sa riche utilisation de la dissonance, est extrêmement coloré et nuancé et convient parfaitement à un style d'interprétation rhétorique intéressant et verbal.

Mais assez de déconstruction. Que la fête commence !

© Dan Laurin 2018

**Dan Laurin** s'est produit presque partout à travers le monde. Des tournées aux États-Unis, au Japon et en Australie ainsi que des concerts dans les principaux centres musicaux d'Europe ont confirmé sa réputation comme l'un des interprètes les plus intéressants sur son instrument. Ses efforts afin d'explorer tout le potentiel sonore de la flûte à bec ont mené

à une facilité technique et un style unique qui lui ont valu de nombreuses distinctions. Dan Laurin a réalisé plus d'une trentaine d'enregistrements chez BIS tous salués par la critique. Il a de plus remporté un Grammis suédois en tant que meilleur instrumentiste classique. En plus de son important travail dans le domaine de la musique ancienne, il a assuré la création de nombreuses œuvres de compositeurs contemporains suédois et d'ailleurs et a obtenu le prix d'interprétation de la Société des compositeurs suédois. Il s'est également récemment produit en tant que chef d'orchestre ce qui lui a valu de nombreux éloges. En 2019, Dan Laurin enseignait au Conservatoire royal de Stockholm et était membre de l'Académie suédoise royale de musique. En 2001, le roi de Suède lui a remis la médaille «Litteris et Artibus».

**Höör Barock** (le nom de l'ensemble est un jeu de mots sur le nom du village et le mot suédois pour «entendre») est basé dans le petit village de Höör dans le sud de la Suède dans lequel, depuis 2012, l'ensemble présente un festival de musique baroque. Le nombre et la combinaison des instrumentistes varient en fonction des projets mais le noyau est constitué d'un groupe de musiciens professionnels de musique ancienne du sud de la Suède et du Danemark. Höör Barock a collaboré avec des chefs invités tels que le violoniste polonais Aureliusz Goliński et Martin Gester.

Le flûtiste à bec Dan Laurin et la claveciniste Anna Paradiso ont entamé en 2014 une collaboration inspirée et inspirante avec l'ensemble qui s'est traduite par un enregistrement chez BIS d'œuvres de Telemann, Corelli et Bach (BIS-2235). Les interprétations de l'ensemble se caractérisent par la vitalité de la rhétorique, une passion pour le jeu d'ensemble et une grande variété au niveau des timbres. Les voix individuelles bénéficient d'une large place et l'expression globale repose sur l'engagement et la virtuosité de chaque musicien. L'ensemble s'adapte ainsi avec aisance et plaisir à un répertoire varié – du pur rococo suédois au parfum de pinède, en passant par les délices virtuoses de l'Italie et l'agilité du contrepoint allemand.

[www.hoerbarock.se](http://www.hoerbarock.se)

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

#### RECORDING DATA

**Recording:**

November 2017 at Tjörnarps kyrka, Höör, Sweden

Producer and sound engineer: Fabian Frank (Arcantus Musikproduktion)

**Equipment:**

BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.

Original format: 24-bit / 96 kHz

**Post-production:**

Editing and mixing: Fabian Frank

**Executive producer:**  
Robert Suff

#### BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

**Cover text:** © Dan Laurin 2018

Translations: William Jewson (English); Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)

Photo of the performers: © Pelle Piano

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30

info@bis.se [www.bis.se](http://www.bis.se)

BIS-2355 © & © 2018, BIS Records AB, Åkersberga.

Unknown artist: *Utsikt från Slottsbacken, vinterbild* ('View from the Castle Slope, Stockholm').  
Oil on canvas, 81.5 x 146.5 cm, beginning of the 18th century.

The painting must have been made shortly after 1697 when the old Royal Palace was destroyed in a fire – the artist has included the ruins (below). Across the water is the so-called *Bååtska Palatset*, where the Golovin Music was performed for the first time in 1728.

