

J. H. ROMAN
THE 12 KEYBOARD SONATAS
Nos 1-7
ANNA PARADISO



The composer did not provide any titles for the pieces in this collection, and consequently they have been referred to both as 'suites' and as 'sonatas'. Guided by the observation by Ingmar Bengtsson – an authority on Roman – that on several occasions the composer used the term 'Sonata' for pieces of a similar character, we have used this title on the present recording.

Similarly, Roman never mentioned any specific keyboard instrument for which these works may have been intended. I alternate between a French- and an Italian-style harpsichord in order to exploit different sound possibilities, often according to the different characters of the sonatas. But there is also a great clavichord tradition in Sweden, and I have therefore chosen to perform two of the sonatas on that instrument, more precisely on a copy after Philip Jakob Specken, quite possibly of a model that Roman himself owned.

My performance is based on a close reading of the one manuscript in Roman's hand containing these pieces, with the help of some modern editions and with some corrections applied both to the primary and to the secondary sources.

Anna Paradiso

Sonatas I and III

Neapolitan harpsichord by Masao Kimura (2012) after Onofrio Guarracino (c. 1650)

Sonatas II, IV and V

French harpsichord by Francois Paul Ciocca (2008) after Nicolas & Francois Blanchet (1730)

Sonatas VI and VII

Clavichord by Dan Johansson (1997) after Philip Jakob Specken (1743)

ROMAN, JOHAN HELMICH (1694–1758)

SONATA I IN E FLAT MAJOR		7'31	17	<i>Non troppo adagio</i>	2'10
BERI 225			18	[<i>Allegro moderato</i>]	3'37
1	<i>Allegro</i>	2'33	19	<i>Allegretto</i>	1'07
2	<i>Adagio</i>	0'29	20	<i>Presto</i>	1'16
3	<i>Non tanto (lento)</i>	0'33	21	<i>Villanella</i>	2'20
4	<i>Vivace</i>	3'55			
SONATA II IN D MAJOR		11'37	SONATA V IN G MINOR		12'13
BERI 226			BERI 229		
5	[<i>Allegro</i>]	3'45	22	<i>Con spirito</i>	1'06
6	<i>Lento non troppo</i>	1'15	23	[<i>Allegro moderato</i>]	2'29
7	<i>Allegro moderato</i>	4'31	24	<i>Lento</i>	1'45
8	<i>Non troppo allegro</i>	1'16	25	<i>Vivace – Lento</i>	4'03
9	<i>Presto</i>	0'50	26	<i>Andante ad libitum</i>	2'46
SONATA III IN G MAJOR		9'52	SONATA VI IN B FLAT MAJOR		6'24
BERI 227			BERI 230		
10	<i>Largo</i>	3'10	27	[<i>Allegro</i>]	3'11
11	[<i>Allegro moderato</i>]	2'17	28	<i>Andante</i>	1'46
12	<i>Allegretto</i>	1'05	29	<i>Vivace</i>	1'21
13	<i>Allegro assai</i>	1'25	SONATA VII IN F MAJOR		6'38
14	<i>Menuet</i>	1'53	BERI 231		
SONATA IV IN D MAJOR		15'37	30	<i>Moderato</i>	3'12
BERI 228			31	<i>Vivace</i>	2'08
15	<i>Lento</i>	2'32	32	<i>Allegro</i>	1'13
16	<i>Carillon. Allegro</i>	2'30			

TT: 71'44

ANNA PARADISO harpsichord/clavichord

Johan Helmich Roman hasn't yet been accorded the position that he deserves in Sweden, even less so in the history of music. Granted, he is regarded as 'the father of Swedish music' but his importance as a composer has always been seen in relation to what he contributed to the musical development of Sweden. To my mind, this approach risks undermining his stature, which is that of a great composer, Swedish or otherwise. It is also interesting that the influence of the Neapolitan school of baroque music on Roman has been largely overlooked by musicologists and musicians. The reason for this is possibly that few of those who have performed and studied Roman in the past have been familiar with Neapolitan baroque music. After the unification of Italy in 1861, Naples, from having been one of the musical capitals of Europe, became just a peripheral city, robbed of its heritage. Only in recent years the Neapolitan school has been rehabilitated as one of the most important in Europe in the 17th century. It is therefore no surprise that Roman's stay in Naples in 1736 was an enormous source of inspiration.

The strong connection of Roman to Naples also becomes clear when we think of how Roman was continuously engaged in promoting music by Neapolitan composers in Sweden, through his concerts and by translating their vocal works into Swedish. He once declared that composers such as Leonardo Leo, Domenico Sarri and Farinelli were among the greatest masters in Europe.

The restlessness of the harmonic idiom, the continuous shifts from one melodic gesture to another, the absence of long and balanced phrases, the theatrical character in much of Roman's music: all of this is reminiscent of the Neapolitan school, so modern for its time – a style that became even more present in the last two decades of Roman's life, when most of the keyboard sonatas seem to have been composed. To this one must add the personal genius of Roman, for instance in the remarkable way he introduces florid rhythmic elements, often difficult to perform at the requested tempo. In the keyboard pieces, Roman also engages in daring harmonic 'experiments' in which he apparently became interested during the later part of his life and which also remind me of the Neapolitan school. At times the dramatic pathos of these pages seems to anticipate the 'Sturm und Drang' movement!

What I had heard in Sweden about Roman's keyboard compositions was that 'some of them were nice but many others were boring'. This is a judgement with which I must disagree completely, since I think that every single movement of these sonatas is a wonderful little jewel! I do see one problem with the interpretation of Roman's music, however: it is indeed a very distinctive

idiom that may be uncomfortable for someone not used to the Neapolitan style or to Roman's music. As a performer, I have to immerse myself in his nervousness and volatility, in his asymmetric phrases, all these rapid changes of costume, like in a theatre, and then, sometimes, a pool of calm joy, or merry dance movements, all of a sudden surprisingly French-sounding.

As with Domenico Scarlatti, I would never play this music in one breath, in a straight line, without using some rubato to follow the sudden changes of moods and the unexpected harmonies. The use of rubato to emphasize the phrasing and the rhetorical intentions of the composer is, in my opinion, essential to this dramatic way of presenting the musical material.

These performances of Roman's keyboard music often include added ornaments and chords and, in some cases, a substantial degree of improvisation. The practice of embellishing and improvising around the melodic line is of course nothing new in the historical performance practice of baroque music. Considering the ornaments Roman himself suggested for Corelli's violin sonatas – ornaments often extremely rich and weird to the ears of a modern musician – I could perhaps have gone even further! I nevertheless believe that this is the first time these sonatas have been approached in this way.

One might say that these pieces are composed in a style that is sometimes rather straightforward. It seems very likely that he wrote many of the sonatas after 1740, perhaps even after 1746, when he had gone into retirement at Lilla Haraldsmåla, his humble country farm. I imagine him in this remote corner of Sweden: gone is his beloved wife, gone the busy career in Stockholm, the wonderful voyages into the 'big wide world', the public life. He is simply worn-out and in bad health. Sitting at one of his clavichords (or maybe a harpsichord), he just makes music for his own pleasure. Given this private purpose, I would suppose that he didn't always feel the need to give a complete form to these pieces, but this is a theory which would need further investigation.

Some movements of the first four sonatas closely resemble earlier works, often (but not always) written for orchestra. In these I have added chords when I felt it appropriate, partially reusing the harmonies in the original versions. (I have also added a few extra chords in some movements that lack forerunners of this kind.) I was able to find all these parallel pieces – and plenty of other information – with the help of a book (in Swedish with a summary in English) by Ingmar Bengtsson, published as long ago as 1955, and still the most important musicological

contribution on Roman's instrumental music. The fact that even this book is unavailable in Sweden nowadays suggests that the level of interest in Roman among musicologists (and even musicians) is not very high, even in his home country – with some very few exceptions, such as the valuable work of Eva Helenius-Öberg. It is, however, my hope that more music-lovers will discover and grow to love this great composer, and that this recording may contribute to his legacy.

Anna Paradiso

Anna Paradiso has within a short time established herself as a harpsichordist of great individuality and character. She has given concerts not only in Europe (Scandinavia, England, Germany, France, Italy, Slovenia) but also in the USA and Japan. Anna Paradiso studied at the conservatory in Bari, Italy, where she gained solo diplomas in piano and harpsichord. Later she also studied under Gordon Murray, Christophe Rousset and Enrico Baiano, and she holds an Advanced Master's degree in harpsichord and basso continuo from the Royal College of Music in Stockholm. She also undertakes research into basso continuo and historical fingerings using original sources.

As a soloist and continuo player Anna Paradiso has appeared with many Scandinavian ensembles and orchestras. With her husband, the recorder player Dan Laurin, she has formed a duo that tours internationally and has also recorded a programme of 20th-century English sonatas for BIS [BIS-1785]. Together with Henrik Frendin (viola) and Mats Olofsson (cello) they both play in the ensemble Paradiso Musicale, whose acclaimed début recording [BIS-1895] – featuring music by Telemann and by J. S. and C. P. E. Bach – was chosen as Record of the Month by *BBC Music Magazine*. Anna Paradiso has also performed with musicians such as Lisa Batiashvili, François Leleux, Hidemi Suzuki and Nils-Erik Sparf. In addition she commissions new works, for instance from the Italian composer Vito Palumbo, whose works she has performed with the ensemble Norrbotten NEO.

Anna Paradiso has taught at the conservatories of Bolzano and Avellino, at Trinity College in London and the Birmingham Conservatoire, and at international courses in Europe and Japan. She has a D.Phil. in Latin and Classical Greek, and has taught at Oxford University and the KTH Royal Institute of Technology in Stockholm.

JOHAN HELMICH ROMAN – LIFE AND WORKS

If we consider the history of Swedish music in a long-term perspective, and construct a bridge in time between the Middle Ages and the present, the first half of the eighteenth century stands out as a watershed. It was not just that the country had lost its position as a major European political power as a consequence of King Charles XII's long and unsuccessful wars (1700–1721), and could finally enjoy a longed-for peace. In 1718, the accession of Ulrika Eleonora the Younger and her consort Frederick I reset the Swedish constitutional clock – from absolute monarchy to the Age of Liberty (*Frihetstiden*), when political power was transferred from the monarch to parliament. The orthodox approach and stricter attitudes of the seventeenth century gave way to the Enlightenment with its utilitarianism and its belief in science and the capability of humankind.

For the royal musical establishment, embattled as it was, the appointment of Johan Helmich Roman (1694–1758) as court *Kapellmeister* on 23rd January 1727 likewise represented a transition from the old to the new, as the Düben family's almost century-long domination of the country's musical life was brought to an end. It marked the beginning of a new era, the fundamental choices of which were determined by new stylistic directions and new repertoire, a new attitude to the role of the orchestra in public life, a new approach to musical education with a desire to establish a college of music, and the breakthrough of the Swedish language as a medium for vocal music. Running through all of Roman's career was his own work as a composer and a pedagogical striving, in the spirit of the Enlightenment, to broaden and consolidate music's foundations and role in society. It was a far-reaching process that extended over thirty years from Roman's appointment as assistant court *Kapellmeister* in 1721, when in real terms he assumed responsibility for music at court, to his final task in 1751 – directing the music for the state ceremonies for the funeral of Frederick I and the coronation of the new royal couple Adolf Frederick and Lovisa Ulrika.

Roman was well suited to the task. As the son of Johan Roman (d. 1720), a singer who later became a violinist with Hovkapellet (the Court Musicians), he received his first musical education from his father. A precocious child, he soon performed at court with his violin and was presumably already playing in the orchestra when he was formally appointed in 1711. At an early stage he would have met the musically talented Princess Ulrika Eleonora the Younger,

who had a fine singing voice and was a skilled keyboard player. It may have been her who (possibly in 1710) asked her brother Charles XII for the already skilled young Roman to be given the chance to study abroad. Permission was granted in March 1712 but, owing to the war, an outbreak of the plague and shortage of money, the 21-year-old Roman did not set off until December 1715.

His destination was London. He remained in this musical metropolis until May 1721, when he received the command from Stockholm to return home. The five years he spent in London were a defining period in his life. He enjoyed a financially secure existence as a member of two different operatic societies (1716–17 and 1719–21) as well as the protection of the Duke of Newcastle. Roman encountered Italian music, represented by performers and composers among his colleagues and by the repertoire that was performed; he took part in London's rich intellectual, cultural and musical life; and, from his position as a second violinist in the orchestra, experienced Handel directing music from the harpsichord. His return to Stockholm, a city still scarred by war and poverty, must have been a shocking experience. He did in fact consider leaving Sweden again, but remained there after his appointment as assistant court *Kapellmeister*. It was then that he began the major task of reorganizing music at court, improving the orchestra, training singers, instructing keen amateurs among Stockholm's bourgeoisie who served as additional players in the ensemble, organizing the copyists' office – and composing and arranging music. He was not given formal responsibility for these tasks until 1727.

The frequent purchases of sheet music, primarily from London and Hamburg, testify to the orientation of the intensive work that occupied Roman in the years around 1730. His court duties included religious services every Sunday and celebratory music for major church festivities, the ceremonial opening and closing of parliament, audiences, presentations, balls and court festivities, receptions for the diplomatic corps and so on. In addition there were public concerts that Roman himself instigated in order to keep the orchestra in shape. During Lent in 1731, with a reinforced Hovkapellet and vocal soloists, he thus performed Handel's *Brookes Passion* (HWV 48) at Riddarhuset (the House of Nobility) in Stockholm.

After the death of his first wife in 1734, Roman needed a break. Taking leave of absence, he travelled abroad in the late summer of the following year, officially to recuperate. His destination was the hot springs of Ischia near Naples, where he hoped to alleviate his poor hear-

ing. Visiting London on the outward journey, he renewed his acquaintance with Handel, the central figure in musical life. He then passed through France en route to Italy, where he remained during the autumn of 1736. His homeward journey from Naples went via Rome, Venice, Padua, Florence, Bologna, Vienna, Munich, Augsburg, Dresden and Berlin; the route can be reconstructed with the help of his own account of the dates and venues of acquiring sheet music. He was back in Stockholm on 15th June 1737. He brought with him 'a collection of the most splendid sheet music' and compositions of his own that had been inspired by his new stylistic impressions, including a number of *Assaggi* for unaccompanied violin (BeRI 301–320).

We can observe two periods of stylistic change in Roman's development. Each of them resulted from a trip abroad – to London, with Handel as the central figure, and to Italy where the Neapolitan school was to the fore. It is often claimed that stylistically Roman exchanged French for Italian influences. It would be more accurate to say that he developed from favouring a North German style with 'styles reunited' (*les goûts réunis*) to using a purely Italian one, even if Handel always remained his 'hero'. He undertook a similar journey in terms of theoretical opinions. In his youth his musical ideals were found in the writings of Johann Mattheson, to which he later added theoreticians with an Italian background.

Election to the newly founded Royal Swedish Academy of Sciences in 1739 marked the zenith of Roman's career. Two years later, however, the death of Ulrika Eleonora deprived him of an important protector, and the shadows of misfortune lengthened over his life. The death of his second wife in 1744 left Roman – whose own health was far from robust – as a single parent with five small children, and he thus decided to apply for leave of absence.

Assuming the title of 'official of the court', and on half pay, he stepped aside in favour of his pupil and successor Per Brant, moving in 1745 to the Lilla Haraldsmåla farm near Kalmar in south-eastern Sweden. Public life in the capital was exchanged for the seclusion of private life in the countryside. Here he filled his time with music for worship at home, the education and upbringing of his children, contacts with the local clergy and gentry, making music, composing and translating texts about music theory. He returned to Stockholm 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 at the state ceremonies. His last years were marked by illness; sacred songs were a source of comfort. On 20th November 1758 he succumbed to cancer. The man

who would be known by posterity as ‘the father of Swedish music’, Sweden’s first home-grown composer of distinction, who gave the Swedish language a voice in music and who modernized Swedish music itself, was no more. We do not know what he looked like, but his humble and dedicated personality is reflected in his life and music.

JOHAN HELMICH ROMAN AND THE KEYBOARD

Even if Johan Helmich Roman’s principal instruments were the violin and oboe, it is reasonable to assume that, in accordance with the practice of the time, he had a wide-ranging musical knowledge and was conversant with other instruments as well. At his home (according to the inventory made after the death of his first wife in 1734) there were the following instruments and accessories:

1 clavichord; 1 double clavichord; 3 oboes; 4 violins; 1 viola d’amore
2 music stands

This catalogue ought to reflect the types of instrument that Roman needed for his daily work as a musician and *Kapellmeister*. Apart from his main instruments, he thus owned keyboard instruments as well: two clavichords, a single-manual and a double-manual instrument.

As the son of a member of the Court Orchestra, Roman must have acquired certain skills at home. We know that his father, Johan Roman the elder (d. 1720), was employed from 1667 until 1679 first as a singer and then as a violinist by the Chancellor, Magnus Gabriel de la Gardie (1622–86). From 1683 onwards he was a violinist in the Court Orchestra. It is very probable that the older Roman taught his son to play the violin and to sing. As an adult, Roman must have had professional singing skills, as he taught the singers who were appointed to Hovkapellet in 1727.

His father’s colleagues included court musicians, oboists from the Royal Guard and organists from Stockholm’s churches – who may well have taught the younger Roman oboe, keyboard playing and organ. Whoever Roman’s teachers were, keyboard instruments – especially the clavichord – were regarded as the most important. Nonetheless Roman’s keyboard compositions are not especially numerous – although surviving sketches suggest that his actual production may have been more substantial.

The absence of further keyboard works from Roman's known œuvre may have historical and archival reasons. We do not know what was once kept in Hovkapellet's music collection or at Haraldsmåla, nor indeed what was included in a major donation of printed music and manuscripts that Roman made in 1749 to Åbo Akademi in Turku, Finland. Posterity may well regret that the cataloguing of this collection – which the board of Åbo Akademi had decided to undertake – was never actually done. Two fires – in the city of Turku in 1827 and at Haraldsmåla in 1828 – took their toll. Very little is left of the old collections in Turku, and that which has survived from Haraldsmåla is probably just a fragment of the original total, which included Roman's extensive library. The fact that the some of the collections at the National Swedish Libraries for Music and Theatre were arranged according to bibliographical principles in the 1920s (thereby breaking up existing connections between entries and creating entirely new ones) does not make it any easier to determine the provenance or to identify the various owners and uses.

Roman himself did not use sheet music in his daily work, preferring to improvise basso continuo parts or keyboard accompaniments. If we look at the genre as a whole, it is striking that so little Swedish music for keyboard or organ has survived from the period. The explanation is certainly that people tended to improvise, and rarely wrote down what they themselves played. The few surviving works by Roman for keyboard instruments may originally have had a pedagogical purpose: like other professional musicians, Roman too had pupils among Stockholm's bourgeoisie. The keyboard work in C major, BeRI 215, probably belongs to this category.

The twelve Sonatas (or Suites), BeRI 225–236, date from the period 1728–46, and they were probably written with different purposes in mind. The fourth movement of the Sonata in G major, BeRI 227, is labelled by Roman 'à Napoli' (autumn 1736) and testifies to the avidity of his studies during his second foreign trip. The sonatas have been preserved in a single manuscript, the result of a later process of revision, when Roman – probably in 1746 – assembled existing compositions into a set of twelve works (a popular number of works for a collection at that time). He may have intended to dedicate the music to Adam Horn, acting director of Hovkapellet, who has assisted him with his application for leave of absence in 1745, in the same way that in 1752 he would dedicate a set of trio sonatas to Claes Ekeblad, Marshal of the Realm, in gratitude for the economic security he enjoyed in his old age. He may have

intended to use the collection for the education of his children. At any rate Roman's second son, Anders Henrik, attested to the compositions' authenticity by writing in the top corner of the manuscript: J. H. Roman (H 91).

The manuscript does not indicate what sort of keyboard instrument these works were written for. It is traditional to regard them as pieces for the harpsichord. On the other hand the music sings splendidly when played on the clavichord. Roman must have taken his instruments from Stockholm to Haraldsmåla. Whether he had a harpsichord there remains an unanswered question, as we do not have an inventory from after his death. His clavichord was probably of the unfretted type built according to the principle of one string per note. He may have acquired this instrument in connection with his appointment as assistant court *Kapellmeister* in 1721, and may have ordered it from a friend of his, the organ builder Johan Niclas Cahman in Stockholm. If this was the case, the instrument would have been constructed according to the principles that were applied in Hamburg.

During the 1730s, however, Sweden saw a change as regards the building of clavichords. In 1728 the organ- and piano-builder Philip Jacob Specken had moved to Stockholm from Dresden, where instruments were constructed according to Gottfried Silbermann's principles – with a full sound that exploited the capacity of the strings for sympathetic resonance (the sound is 'contagious'). Specken established a business in Stockholm, probably in 1736, and built his instruments along Silbermann's lines. (In 1756 these methods were combined with ideas about sonic ideals, robustness of construction and the ability to stay in tune – which formed the basis of a Swedish type of clavichord that reached its full maturity around 1770.) It is possible that Roman brought several clavichords to Haraldsmåla for his children to practise on. The older children may even have had their own instruments. Specken's unfretted instruments were excellently suited for this purpose, both in terms of size and also musically. This was the model of instrument that was dominant in the 1740s; it had the advantages that it was relatively small with a bright, singing tone and a stayed well in tune – with a range of C–d³, which Roman's keyboard works require.

© Eva Helenius-Öberg 2014

JOHAN HELMICH ROMAN – LIV OCH VERK

Ser man till de långa utvecklingslinjerna i svensk musikhistoria och bygger en tidsbro från medeltid till nutid, framstår 1700-talets förra hälft som en vattendelare. Det var inte bara så att landet efter Karl XII:s långa och olyckliga krig (1700–1721) förlorat sin position som politisk stormakt i Europa och äntligen fått en efterlängtdad fred. Tronskiftet till Ulrika Eleonora d.y. och hennes gemål Fredrik I förde det svenska uret från XII till I – från det karolinska enväldet till Frihetstiden, då den politiska makten fräntogs regenten och lades på riksdagen. 1600-talets ortodoxi med sitt stramare synsätt efterföljdes av upplysningens nyttotänkande och undersökande tro på vetenskapen och människans förmåga.

För den svårt sargade hovmusiken innebar utnämningen den 23 januari 1727 av Johan Helmich Roman (1694–1758) till hovkapellmästare ett skifte mellan gammalt och nytt, då familjen Dübens nära hundraåriga innehav av den viktigaste posten i dåtida musikliv bröts. Den markerade inträdet av en ny epok, vars grundvalar utgjordes av nya musikaliska stilinriktningar och ny repertoar, ny syn på orkesterns roll i offentlighetens tjänst, ny syn på musikalisk fostran genom viljan att få till stånd en skola, och genombrottet för svenska språkets användning i vokalmusik. Genom hela Romans livsgärning löper hans eget komponerande och en pedagogisk strävan att i upplysningens anda arbeta för att bredda och befästa musikens grunder och roller i samhället. Det var en omvälvande process över trettio år från Romans utnämning till vice hovkapellmästare 1721, då han de facto fick ansvaret för hovmusiken, till det sista uppdraget 1751, som var ledningen av musiken vid rikshögtidligheterna med den gamle Fredrik I:s begravning och det nya kungaparet Adolf Fredrik och Lovisa Ulrikas kröning.

Roman var väl skickad för uppgiften. Som son till sångaren, senare violinisten vid hovkapellet Johan Roman (d. 1720) fick han sin första utbildning hos fadern. Den brådmogne pojken uppträdde tidigt vid hovet med sin fiol och torde redan ha tillhört orkestern som oavlönad expektant, då han anställdes formellt vid hovkapellet 1711. Tidigt bör han ha mött den musikaliskt begåvade prinsessan Ulrika Eleonora d.y., som hade en vacker sångröst och var en skicklig klaverist. Det kan ha varit hon, som (1710?) bad sin bror Karl XII att den redan skicklige unge Roman skulle få möjlighet att studera utomlands. Tillståndet beviljades i mars 1712, men på grund av krig, pest och brist på pengar kom den då 21-åriga Roman inte iväg förrän i december 1715.

Det var till England och London han skulle. I denna musikaliska världsmetropol stannade han fram till maj månad 1721, då han hade order från Stockholm att återvända hem. De dryga fem åren i London blev livsavgörande. Där hade han en ekonomiskt bekymmersfri tillvaro som medlem av två skilda operasällskap (1716–1717 och 1719–1721) och beskyddad av hertigen av Newcastle. Här mötte han den italienska musiken, representerad av musiker och tonsättare bland kollegorna och den repertoar som spelades, tog del av Londons rika idé-, kultur- och musikliv och upplevde från sin plats bland andrafiolerna i orkestern Händels ledarskap vid cembalon. Återkomsten till det av krig och fattigdom märkta Stockholm måste ha varit en chockartad upplevelse. Så var han också betänkt på att lämna Sverige igen men blev kvar efter utnämningen till vice hovkapellmästare. Då började det stora arbetet att reorganisera hovmusiken, stärka orkestern, träna sångare och undervisa duktiga amatörer ur Stockholms borgerskap såsom förstärkning av ensemblen, organisera notskrivningskontoret och komponera och arrangera musik. Först 1727 fick han det formella ansvaret.

Om inriktningen av det intensiva arbete, som fyllde åren kring 1730, vittnar de många inköpen av musikalien främst från London och Hamburg. Till plikterna vid hovet hörde gudstjänster varje söndag och festmusik vid större kyrkliga högtider, vid riksdagens högtidliga öppnande och avslutande, vid uppvaktningar, courer, baler och hovfester, mottagningar för diplomatiska kåren m.m. Till detta kom offentliga konserter som Roman själv initierade för att hålla orkestern i ständig övning. Under fastan 1731 framförde han sålunda med ett förstärkt hovkapell jämte sångsolister Händels *Brockes-passion* (HWV 48) på Riddarhuset i Stockholm.

Efter förklusten av första hustrun 1734, behövdes en andhämtning. Med tjänstledigt på fickan reste han utrikes på sensommaren året därpå, officiellt för att sköta sin hälsa. Resans fysiska mål var de varma baden vid Ischia utanför Neapel, där han hoppades få bättring för sin svaga hörsel. I London återknöt han bekantskapen med Händel såsom musiklivets centralgestalt. Han passerade Frankrike och kom till Italien, där han stannade hösten 1736. Hemfärden från Neapel gick via Rom, Venedig-Padua, Florens, Bologna, Wien, München, Augsburg, Dresden och Berlin. Resvägen kan rekonstrueras genom hans redovisning av tid och plats för sina musikalieninköp. Åter i Stockholm var han den 15 juni 1737. Med sig hade han ”en samling af de härligaste Musicalier” och egna kompositioner som han inspirerats till av de nya stilintrycken, bland dem ett antal *Assaggi* för oackompanjerad violin (BeRI 301–320).

Två faser av stilistisk radikaliserings iakttas i Romans utveckling. Båda är resultatet av utrikes resor – London med Händel som centralfigur och Italien med den neapolitanska skolan i centrum. Det sägs ofta att Roman i stilistiskt hänseende gått från det franska till det italienska. Snarare har han utvecklats från det nordtyska med ”de förenade smakerna” (*les goûts réunis*) till det renodlat italienska, även om Händel alltid förblev hans ”hero”. Han gjorde samma resa när det gäller musikteoretiska ståndpunkter. Idealen från ungdomstiden var Johann Matthesons skrifter, som han senare kompletterade med teoretiker på italiensk grund.

Invalet i den nybildade Kungl. Vetenskapsakademien 1739 blev höjdpunkten i karriären. Med drottning Ulrika Eleonoras död 1741 miste han en beskyddande hand, och motgångens skuggor föll över hans liv. Ensam med fem minderåriga barn efter andra hustruns död 1744 och själv sjuklig, valde han att söka tjänstledigt.

Med titeln hovintendent och halva lönen avstådd till sin elev och efterträdare Per Brant bosatte han sig från 1745 på gården Lilla Haraldsmåla utanför Kalmar. Det offentliga livet i huvudstaden byttes mot privatlivets enskildhet på landet. Musik för husandakter, barnens undervisning och fostran, umgänge med präster och herrgårdsfolk, musicerande, komponerande och översättningar av musikteoretiska skrifter fyllde nu hans tid. Två gånger återvände han till Stockholm – den första 1747 med anledning av arvprins Gustavs födelse (den blivande Gustav III), den andra, då han ledde musiken vid rikshögtidligheterna 1751. De sista åren präglades av sjukdom och andliga sångers förtröstan. Den 20 november 1758 tog cancer hans liv. Mannen, av eftervärlden kallad ”den svenska musikens fader”, han som gav Sverige dess första inhemska tonsättare av rang, svenska språket en röst i musiken, konstarten musik ett för tiden modernt ansikte, var borta. Hans egna anletsdrag känner vi inte, men hans ödmjuka och plikttrogna personlighet speglas i liv och verk.

JOHAN HELMICH ROMAN OCH KLAVERET

Även om Johan Helmich Romans huvudinstrument var violin och oboe, får vi räkna med att han enligt tidens sed hade en bred musikalisk kunskap och även behärskade andra instrument än dessa. I hemmet fanns enligt bouppteckningen efter första hustrun 1734 följande instrument och tillbehör:

1 klavikord; 1 dubbelt klavikord; 3 oboer (hautbois); 4 fioler; 1 viola d'amore
2 pulpeter (notställ)

Förteckningen bör spegla de typer av instrument Roman behövde för sitt dagliga arbete som musiker och hovkapellmästare. Utom huvudinstrumenten ägde han således klaverinstrument – två klavikord, ett normalt och ett tvåmanualigt.

Roman var son till en hovkapellist och bör ha fått med sig åtskillig kunskap hemifrån. Det vi vet om fadern Johan Roman d.ä. (d. 1720) är att han åren 1667 till 1679 var anställd som sångare, senare violinist hos rikskanslern Magnus Gabriel de la Gardie (1622–1686). Från 1683 tillhörde han hovkapellet som violinist. Det är högst troligt att fadern lärde sin pojke både konsten att spela fiol och att sjunga. Den vuxne Roman måste ha haft professionell kunskap i sång, eftersom han undervisade de 1727 anställda ”sjungerskorna” vid hovkapellet.

Bland faderns kollegor fanns hovkapellister, gardeshautboister och organister vid Stockholms kyrkor, som mycket väl kan ha haft unge Roman som elev i oboe, klaverinstrument och orgel. Vilka som än varit Romans lärare, räknades klaverinstrumenten, särskilt klavikordet, som det musikaliskt och speltekniskt grundläggande instrumentet. Dock är Romans kompositioner för klaverinstrument inte speciellt många, men det finns skisser och fragment, som antyder en större produktion.

Frånvaron av verk för klaverinstrument i Romans kända produktion kan ha arkivhistoriska grunder. Vi vet inte vad som en gång funnits i hovkapellens notbibliotek och på Haraldsmåla eller vad som ingick i Romans stora donation till Åbo akademi 1749, bara att denna innehöll både tryck och handskrifter. Eftervärlden kan beklaga att den katalogisering av samlingen, som konsistoriet vid Åbo akademi bestämt om, aldrig blev utförd. Två bränder – Åbo stad 1827 och Haraldsmåla gård 1828 – har tagit sitt. Mycket litet finns kvar av de gamla samlingarna i Åbo, och det som bevarats från Haraldsmåla är troligen spillror av de ursprungliga bestånden inklusive Romans omfattande bibliotek. Att bestämma proveniens och identifiera de olika ägar- och användningsskikten blir inte lättare av att vissa av samlingarna vid Statens musik- och teaterbibliotek under 1920-talet ordnats enligt bibliografiska principer, varigenom gamla samband spräckts upp och nya skapats, som inte funnits tidigare.

Själv behövde Roman inte noter i det vardagliga arbetet utan improviserade generalbas eller ackompanjement vid klaveret. Ser man på genren generellt, slås man av att det är så litet svensk

musik för klaver och orgel bevarad från Frihetstiden. Förklaringen är säkert den att man improviserade och sällan skrev ned det man spelade själv. Det fåtal verk för klaverinstrument, som finns av Roman, kan ha tillkommit i pedagogiskt syfte. Liksom andra yrkesmusiker hade han elever bland Stockholms borgerskap. Klaverstycket i C (BeRI 215) bör höra till denna kategori.

Tillkomsten av de tolv klaverstyckena (BeRI 225–236) är spridd i tiden från 1728 till 1746 och har sannolikt haft olika användningsområden. Satsen BeRI 227:4 har Romans påskrift ”à Napoli” (hösten 1736) och vittnar om studiefлит under andra utrikes resan. Klaverstyckena har bevarats i *en* autograf, resultatet av ett senare redigeringsarbete, då Roman troligen 1746 sammanfört en svit befintliga kompositioner till den ofta brukade enheten om 12 verk. Kanske avsåg han att dedicera musiken till tf. direktören över hovkapellet Adam Horn, som hjälpt honom till tjänstledighet 1745, på samma sätt som han 1752 skulle dedicera en grupp triosonator till riksmarskalken Claes Ekeblad som tack för en ekonomiskt tryggad ålderdom. Kanske ämnade han använda häftet för sina barns fostran. I alla händelser har Romans andre son Anders Henrik intygat kompositionernas äkthet genom att i autografens övre hörn skriva: J. H. Roman (H 91).

Autograften anger inte, vilket typ av klaverinstrument dessa stycken är skrivna för. Vanemässigt brukar vi kalla dem musik för cembalo. Dock sjunger musiken förträffligt på klavikordet och kan med fördel framföras på detta. Säkert hade Roman med sig sina instrument från Stockholm till Haraldsmåla. Om han där också hade en cembalo, är en öppen fråga, eftersom bouppteckningen efter honom inte påträffats. Hans klavikord bör ha varit av den obundna typen enligt principen en ton = en sträng. Han kan ha skaffat instrumenten i samband med utnämningen till vice hovkapellmästare 1721 och då beställt dem av sin vän orgelbyggaren Johan Niclas Cahman i Stockholm. I sådana fall har det varit fråga om klavikord som byggts enligt i Hamburg tillämpade principer.

Emellertid skedde under 1730-talet en scenväxling när det gäller klavikordbygge i Sverige. Redan 1728 inflyttade en orgel- och klaverbyggare, Philip Jacob Specken, till Stockholm från Dresden, där man byggde enligt orgelbyggaren Gottfried Silbermanns principer med mycket klang, som utnyttjade strängarnas medklingande egenskaper (ljudet ”smittar”). Specken etablerade sig i Stockholm troligen 1736 och byggde på silbermannskt vis. 1756 kom detta att

kombineras med idéer om klangideal, hållbarhet och stämhållningsförmåga, som blev grunden till den ca 1770 fullt utvecklade svenska klavikordmodellen. Möjligheten finns att Roman för barnens övning skaffat fler klavikord till Haraldsmåla. Kanske hade de större barnen egna instrument. Speckens klaver av den obundna varianten passade alldeles utmärkt både rumsligt och musikaliskt. Det var den ”modell” som dominerade under 1740-talet, och den hade fördelen att vara relativt liten med en ljus, sjungande ton och god stämhållningsförmåga med omfånget C-d³, vilket Romans klaverstycken kräver.

© Eva Helenius-Öberg 2014

Anna Paradiso har på kort tid etablerat sig som en cembalist med ett eget uttryck. Förutom konserter i Europa (Skandinavien, England, Tyskland, Frankrike, Italien, Slovenien) har hennes snabbt stigande stjärna fört henne till USA och Japan. Anna Paradiso är utbildad vid konservatoriet i Bari, Italien, där hon mottog solodiplom i piano och i cembalo. Senare har hon även studerat för Gordon Murray, Christophe Rousset och Enrico Baiano och har en Advanced Master i cembalo och generalbas vid Kungliga Musikhögskolan. Hon forskar även själv i original-material om generalbas och historiska fingersättningar.

Som solist eller continuospelare har Anna Paradiso framträtt med många skandinaviska ensembler och orkestrar. Med sin man, blockflöjtisten Dan Laurin, bildar hon en duo som turnerar internationellt, och som även har spelat in ett program med engelska sonater från 1900-talet för BIS [BIS-1785]. Tillsammans med Henrik Frendin (viola) och Mats Olofsson (cello) ingår de båda i barockensemblen Paradiso Musicale, vars rosade debutskiva [BIS-1895] med musik av Telemann och J. S. och C. P. E. Bach när den kom ut utnämndes till månadens skiva i *BBC Music Magazine*. Anna Paradiso har också framträtt med musiker som Lisa Batiashvili, François Leleux, Hidemi Suzuki och Nils-Erik Sparf. Hon beställer nya verk, till exempel av den italienske tonsättaren Vito Palumbo, vars kompositioner hon har uruppfört med ensemblen Norrbotten NEO.

Anna Paradiso har undervisat vid konservatorierna i Bolzano och Avellino, på Trinity College i London och Birmingham Conservatoire samt på internationella kurser i Europa och Japan. Hon är även filosofie doktor i latin och klassisk grekiska och har undervisat bl.a. på Oxford University och på Tekniska Högskolan i Stockholm.

JOHAN HELMICH ROMAN – LEBEN UND WERK

Wenn man die Entwicklung der schwedischen Musikgeschichte betrachtet und eine gedankliche Brücke zwischen Mittelalter und Gegenwart schlägt, bildet die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts einen Wendepunkt. Nach dem langen Krieg unter Karl XII. (1700–1721) hatte das Land nicht nur seine Großmachtstellung in Europa verloren und endlich den ersehnten Frieden bekommen. Der Thronwechsel an Ulrika Eleonora die Jüngere und ihren Gemahl Fredrik I. bedeutete einen Neubeginn – die politische Macht wurde nun dem Reichstag übertragen. Die Orthodoxie des 17. Jahrhunderts mit seiner strengeren Sichtweise wurde vom Vernunftdenken und dem Glauben an die Wissenschaft der Aufklärung abgelöst.

Auch für die Hofmusik bedeutete 1727 die Ernennung von Johan Helmich Roman (1694–1758) zum Hofkapellmeister einen Wechsel von alt zu neu. Zuvor hatte die Familie Düben den wichtigsten Posten des damaligen Musiklebens fast 100 Jahre lang inne gehabt. Eine neue Epoche begann nun, mit neuen Stilrichtungen und neuem Repertoire, einer neuen Sichtweise auf die Rolle des Orchesters im Dienst der Öffentlichkeit, einer neuen Sicht auf die musikalische Erziehung mit dem Ziel, eine Schule einzurichten, sowie dem Durchbruch der schwedischen Sprache in der Vokalmusik. Durch Romans gesamten Lebenslauf zieht sich sein eigenes Komponieren sowie sein Bestreben, im Geist der Aufklärung für eine Verbreitung und feste Verankerung der Musik in der Gesellschaft zu arbeiten. Es war ein unwälzender, über dreißig Jahre währender Prozess, von Romans Ernennung zum Vizehofkapellmeister 1721 bis zu seinem letzten Auftrag 1751, der in der Leitung der musikalischen Feierlichkeiten zur Beerdigung Fredriks I. und der Krönung des neuen Königspaares Adolf Fredrik und Lovisa Ulrika bestand.

Roman war der Aufgabe gewachsen. Der Sohn des Sängers, später Geigers in der Hofkapelle Johan Roman (gest. 1720) wurde zunächst von seinem Vater ausgebildet. Schon früh trat der Junge mit seiner Geige bei Hofe auf und war vermutlich auch schon Mitglied des Orchesters, bevor er 1711 formell bei der Hofkapelle angestellt wurde. Bald schon musste er der musikalisch begabten Prinzessin Ulrika Eleonora d.J. begegnet sein, die eine schöne Singstimme hatte und eine gute Cembalistin war. Möglicherweise war sie es, die (1710?) ihren Bruder Karl XII. bat, dem begabten jungen Roman die Möglichkeit zum Studieren im Ausland zu geben. Die Erlaubnis kam im März 1712, aber aufgrund von Krieg, Pest und Geldmangel konnte Roman seine Reise erst im Dezember 1715 beginnen.

Nach England, vor allem nach London sollte es gehen. In dieser musikalischen Metropole blieb er bis Mai 1721, als von Stockholm der Befehl zur Rückkehr kam. Die gut fünf Jahre in London waren entscheidend für seinen weiteren Lebensweg. Durch die Mitgliedschaft in zwei verschiedenen Operngesellschaften (1716–1717 und 1719–21) sowie den Schutz des Herzogs von Newcastle lebte er ein wirtschaftlich sorgenfreies Leben. Er begegnete der italienischen Musik, repräsentiert durch Musiker und Komponisten unter seinen Kollegen und das Repertoire, das gespielt wurde, nahm an Londons reichem Kultur- und Musikleben teil und erlebte von seinem Platz an der zweiten Geige im Orchester aus Händels Leitung am Cembalo. Die Rückkehr in das von Krieg und Armut gezeichnete Stockholm musste ein Schock gewesen sein. So hatte er auch vor, Schweden wieder zu verlassen, blieb aber, nachdem er zum Vizehofkapellmeister ernannt worden war. Nun begann die Arbeit mit der Reorganisation der Hofmusik, der Stärkung des Orchesters, der Ausbildung der Sänger und fleißiger Amateure aus dem Stockholmer Bürgertum sowie der Verstärkung des Ensembles, der Organisation des Notenschreibbüros und der Komposition und dem Arrangement von Musik. Erst 1727 bekam er die formelle Verantwortung für all dies übertragen.

Von der Art der intensiven Arbeit, die die Jahre um 1730 füllte, zeugen die vielen Musikaufkäufe vor allem aus London und Hamburg. Zu den Pflichten am Hof gehörten wöchentliche Gottesdienste, Festmusiken an größeren kirchlichen Feiertagen, bei der feierlichen Eröffnung des Reichstags, bei Huldigungen, Bällen und Hoffesten, Empfängen für das diplomatische Korps u.v.m.. Dazu kamen öffentliche Konzerte, die der Roman selbst initiierte, um das Orchester in Form zu halten. In der Fastenzeit 1731 führte er z.B. mit einer verstärkten Hofkapelle und Solisten Händels *Brocks-Passion* (HWV 48) auf.

Nach dem Tod seiner ersten Frau 1734 brauchte er eine Auszeit. Er wurde von der Arbeit freigestellt und reiste im Sommer des Jahres darauf ins Ausland, offiziell um sich zu erholen. Das Ziel der Reise waren die heißen Quellen auf Ischia, wo er sich Besserung für sein Gehör erhoffte. In London erneuerte er seine Bekanntschaft mit Händel, der musikalischen Hauptperson seiner Zeit. Er passierte Frankreich und erreichte Italien, wo er den Herbst 1736 verbrachte. Die Heimreise von Neapel ging über Rom, Venedig-Padua, Florenz, Bologna, Wien, München, Augsburg, Dresden und Berlin. Der Reiseweg kann durch die Belege für seine Musikaufkäufe rekonstruiert werden. Im Juni 1737 war er wieder in Stockholm. Bei sich hatte er eine „Sammlung

der herrlichsten Musikalien“ und eigene Kompositionen, zu denen er durch die neuen Stileindrücke inspiriert worden war, u.a. eine Reihe *Assaggi* für Violine solo (BeRI 301–320).

In Romans Entwicklung lassen sich zwei Phasen stilistischer Radikalisierung beobachten, beide Resultat seiner Auslandsreisen – London mit Händel als zentraler Figur und Italien mit der neapolitanischen Schule im Zentrum. Oft heißt es, Roman sei in stilistischer Hinsicht vom Französischen zum Italienischen gegangen, aber er entwickelte sich eher vom Norddeutschen mit den „vereinten Geschmäckern“ (*les goûts réunis*) zum rein Italienischen hin, auch wenn Händel immer sein Vorbild blieb. Die gleiche Reise machte er in musiktheoretischer Hinsicht. Das Ideal seiner Jugend waren Johann Matthesons Schriften, die er später mit Theorien aus der italienischen Schule komplettierte.

Den Höhepunkt seiner Karriere bildete die Wahl in die Königliche Wissenschaftsakademie 1739. Mit dem Tod Ulrika Eleonoras 1741 verlor er eine schützende Hand, Schicksalsschläge überschatteten sein Leben. Nach dem Tod seiner zweiten Frau 1744 war er allein mit fünf minderjährigen Kindern, war selbst kränkelnd und bat um Freistellung.

Mit dem Titel Hofintendant und nur dem halben Gehalt ließ er sich 1745 auf dem Hof Lilla Haraldsmåla bei Kalmar nieder. Das öffentliche Leben in der Hauptstadt wurde durch die private Abgeschiedenheit auf dem Land eingetauscht. Musik für Hausandachten, die Ausbildung und Erziehung der Kinder, der Umgang mit Priestern und Adligen, Musizieren, Komponieren und die Übersetzung musiktheoretischer Schriften nahm nun seine Zeit in Anspruch. Zweimal noch kehrte er nach Stockholm zurück – 1747 zur Geburt des Kronprinzen Gustav (später Gustav III.) und wie oben erwähnt 1751. Seine letzten Jahre waren von Krankheit und dem Trost geistlicher Lieder geprägt. Am 20. November 1758 starb er an Krebs. Der Mann, den die Nachwelt den „Vater der schwedischen Musik“ nannte, der erste schwedische Komponist von Rang, der Mann, der der schwedischen Sprache eine Stimme in der Musik verlieh, der der Kunst der Musik ein für die damalige Zeit modernes Gesicht gab, war fort. Sein eigenes Gesicht kennen wir nicht, aber seine demütige und pflichtbewusste Persönlichkeit spiegelt sich in seinem Leben und Werk wider.

JOHAN HELMICH ROMAN UND DAS TASTENINSTRUMENT

Obwohl Romans Hauptinstrumente Violine und Oboe waren, dürfen wir davon ausgehen, dass er, wie damals üblich, ein breitgefächertes musikalisches Wissen hatte und auch andere Instrumente beherrschte. Laut dem Nachlassverzeichnis seiner ersten Frau gab es 1734 in seinem Haus folgende Instrumente und Zubehör: 1 Clavichord, 1 zweimanualiges Clavichord; 3 Oboen; 4 Geigen; 1 Viola d'amore; 2 Notenständer.

Das Verzeichnis dürfte die Instrumententypen wiedergeben, die Roman für seine tägliche Arbeit als Musiker und Hofkapellmeister brauchte. Außer seinen Hauptinstrumenten besaß er also auch zwei Tasteninstrumente.

Roman war der Sohn eines Hofkapellmusikers und dürfte zu Hause verschiedenes musikalisches Wissen mitbekommen haben. Von seinem Vater Johan Roman d. Ä. wissen wir, dass er von 1667–79 als Sänger, später Violinist bei Reichskanzler Magnus Gabriel de la Gardie (1622–86) angestellt war. Ab 1683 war er Violinist in der Hofkapelle. Höchstwahrscheinlich unterrichtete der Vater seinen Sohn in Gesang und Violine.

Unter den Kollegen des Vaters gab es Hofmusiker, Garde-Oboisten und Organisten an den Stockholmer Kirchen, die den jungen Roman durchaus als Oboen-, Cembalo- und Orgelschüler gehabt haben können. Wer auch immer Romans Lehrer war, so zählte das Tasteninstrument, besonders das Clavichord, als das musikalisch und spieltechnisch grundlegende Instrument. Jedoch sind nicht besonders viele Kompositionen für Tasteninstrument von Roman überliefert, es gibt aber Skizzen und Fragmente, die eine größere Produktion andeuten.

Die Abwesenheit von Werken für Tasteninstrument in Romans bekannter Produktion kann archivhistorische Gründe haben. Wir wissen nicht, was sich einmal in der Notenbibliothek der Hofkapelle und auf Haraldsmåla befunden hat oder was Teil der großen Spende an die Akademie in Turku (1749) war, nur, dass sie sowohl Drucke als auch Handschriften enthielt. Eine Katalogisierung der Sammlung in Turku kam nicht zustande, und zwei Brände – Turku 1827 und Haraldsmåla 1828 – vernichteten einen Großteil. Von den alten Sammlungen in Turku ist kaum etwas übrig geblieben, und auch was in Haraldsmåla erhalten blieb, sind vermutlich nur Bruchstücke des ursprünglichen Bestandes inklusive Romans umfassender Bibliothek. Herkunft und verschiedene Besitz- und Anwendungsschichten zu identifizieren ist nicht einfacher geworden dadurch, dass bestimmte Sammlungen der Staatlichen Musik- und Theaterbibliothek

in den 1920er Jahren nach bibliographischen Prinzipien neu geordnet wurden, wodurch alte Zusammengehörigkeiten aufgebrochen und neue geschaffen wurden, die es vorher nicht gegeben hatte.

Roman selbst brauchte keine Noten in seiner täglichen Arbeit, er improvisierte Generalbass oder Begleitung auf dem Cembalo und schrieb wenig auf, wie es zu der Zeit üblich war. Dies erklärt auch, weshalb nur so wenig schwedische Musik für Cembalo und Orgel aus dieser Zeit überliefert ist. Die wenigen Werke für Tasteninstrument, die wir von Roman kennen, sind vermutlich in einer pädagogischen Absicht entstanden. Wie andere Berufsmusiker hatte er im Stockholmer Bürgertum Schüler.

Die zwölf Klavierwerke (BeRI 225–236) entstanden zwischen 1728 und 1746 und hatten wahrscheinlich verschiedene Anwendungsgebiete. Der Satz BeRI 227:4 trägt den Zusatz „à Napoli“ (Herbst 1736) und zeugt von Fleiß während seiner zweiten Auslandsreise. Die Klavierstücke sind in einem Autograph erhalten, das Resultat einer späteren Überarbeitung, als Roman (vermutlich) 1746 eine Reihe vorhandener Kompositionen zu einer Einheit von 12 Werken zusammenfasste. Vielleicht beabsichtigte er, die Musik dem damaligen Direktor der Hofkapelle Adam Horn zu widmen, der ihm 1745 zu Urlaub verhalf, ebenso wie er 1752 dem Reichsmarschall Claes Ekeblad eine Gruppe Triosonaten widmen sollte, als Dank für ein finanziell abgesichertes Alter. Vielleicht gedachte er auch, das Heft für die musikalische Erziehung der Kinder zu gebrauchen. Auf jeden Fall bezeugte Romans zweiter Sohn Anders Henrik die Echtheit der Kompositionen dadurch, dass er in die obere Ecke des Autograph „J. H. Roman“ schrieb (H 91).

Im Autograph wird nicht angegeben, für welchen Typ von Tasteninstrument die Stücke geschrieben sind. Gewohnheitsmäßig nennen wir sie Musik für Cembalo. Die Musik klingt aber auch hervorragend auf dem Clavichord. Sicher hatte Roman seine Instrumente mit nach Haraldsmåla genommen. Ob er dort auch ein Cembalo hatte, bleibt eine offene Frage, ein Verzeichnis seines Nachlasses ist nicht aufzufinden. Seine Clavichorde dürften bundfreie Instrumente gewesen sein nach dem Prinzip ein Ton = eine Saite. Möglicherweise erwarb er die Instrumente im Zusammenhang mit seiner Ernennung zum Vizehofkapellmeister 1721 und bestellte sie bei dem befreundeten Orgelbauer Johan Niclas Cahman in Stockholm. In diesem Fall handelte es sich um Clavichorde, die nach in Hamburg angewandten Prinzipien gebaut wurden.

Während der 1730er Jahre vollzog sich in Schweden ein Wandel in der Art, Clavichorde zu bauen. Schon 1728 ließ sich in Stockholm ein Orgel- und Klavierbauer aus Dresden, Philip Jacob Specken, nieder. Dort baute man nach den Prinzipien des Orgelbauers Gottfried Silbermann, wobei die mitklingenden Eigenschaften der Saiten ausgenutzt wurden. 1759 wurde dies mit Ideen über Klangideal, Haltbarkeit und Stimmungshaltbarkeit kombiniert und somit die Grundlage zu einem schwedischen Clavichordmodell gelegt. Es ist möglich, dass Roman für die Kinder noch weitere Clavichorde kaufte; vielleicht hatten die älteren Kinder eigene Instrumente. Speckens bundfreie Clavichorde passten ausgezeichnet, sowohl räumlich als auch musikalisch. Dieses Modell dominierte während der 1740er Jahre; es hatte den Vorteil, relativ klein zu sein, mit einem hellen, singenden Ton und guter Stimmhaltbarkeit mit dem Umfang C–d³, den Romans Klavierstücke erfordern.

© Eva Helenius-Öberg 2014

Anna Paradiso hat sich innerhalb kurzer Zeit als eine Cembalistin mit einem ganz eigenen Ausdruck etabliert. Neben Konzerten in Europa ist sie auch in den USA und Japan aufgetreten. Anna Paradiso schloss ihr Studium am Konservatorium in Bari, Italien, mit einem Solisten-diplom in Klavier und Cembalo ab. Darüber hinaus studierte sie bei Gordon Murray, Christophe Rousset und Enrico Baiano und erhielt einen Advanced Master in Cembalo und Generalbass an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm. Sie forscht auch selbst mit Originalmaterial über Generalbass und historische Fingersätze.

Als Solistin oder Continuo-Spielerin ist Anna Paradiso mit vielen skandinavischen Ensembles und Orchestern aufgetreten. Mit ihrem Mann, dem Blockflötisten Dan Laurin, bildet sie ein Duo, das international Konzerte gibt und auch ein Programm mit englischen Sonaten des 20. Jahrhunderts für BIS eingespielt hat [BIS-1785]. Gemeinsam mit Henrik Frendin (Viola) und Mats Olofsson (Cello) bilden beide das Barockensemble Paradiso Musicale, dessen hochgelobte Debüt-CD [BIS-1895] mit Werken von Telemann und J. S. Und C. P. E. Bach zur CD des Monats im *BBC Music Magazine* gekürt wurde. Anna Paradiso ist auch mit Musikern wie Lisa Batiashvili, François Leleux, Hidemi Suzuki und Nils-Erik Sparf aufgetreten. Sie bestellt neue Werke, z.B. von dem italienischen Komponisten Vito Palumbo, dessen Kompositionen sie mit dem

Ensemble Norrbotten NEO uraufführte. Anna Paradiso hat an den Konservatorien in Bozen und Avellino unterrichtet, sowie am Trinity College und Birmingham Conservatoire und auf internationalen Kursen in Europa und Japan. Sie hat außerdem einen Dokortitel in Latein und Altgriechisch und hat u.a. an der Oxford University und an der Königlich Technischen Hochschule in Stockholm gelehrt.

JOHAN HELMICH ROMAN – LA VIE ET L'ŒUVRE

Devant les grandes lignes du développement de l'histoire de la musique suédoise et en s'imaginant un pont temporel entre le moyen âge et le présent, la première partie du 18^e siècle ressemble à un bassin versant. Il ne s'agit pas seulement que le pays, après la malheureuse longue guerre (1700–1721) de Charles XII, avait perdu sa position de grande puissance politique en Europe et vivait finalement en paix. La montée sur le trône de la reine Ulrique-Éléonore de Suède et de son époux Frédéric I^{er} avança l'horloge suédoise de XII à I – de l'autocratie carolingienne aux années de liberté alors que le pouvoir politique quitta le monarque pour être reporté sur le parlement. L'orthodoxie du 17^e siècle, avec ses idées étroites, fut suivie de l'utilitarisme du siècle des Lumières et de la foi investigatrice en science et en la capacité de l'homme.

Vu le piètre état de la musique de la cour, la nomination le 23 janvier 1727 de Johan Helmich Roman (1694–1758) comme maître de chapelle apporta un passage du vieux au nouveau puisque la domination presque centenaire de la famille Döben à l'important poste de la vie musicale d'alors fut brisée. Ce fut le début marqué d'une nouvelle ère, dont les bases reposaient sur un nouveau répertoire et de nouveaux styles musicaux, une nouvelle vision du rôle de l'orchestre dans le service public, une nouvelle conception de l'éducation musicale grâce à un projet d'école et la nouvelle utilisation de la langue suédoise en musique vocale. Le travail de composition de Roman et sa recherche pédagogique à travailler, dans l'esprit des Lumières, pour élargir et consolider les bases et les rôles de la musique dans la société courent comme un fil d'Ariane tout le long de sa vie et de son œuvre. Ce processus transformateur s'étend sur plus de 30 ans, soit de la nomination de Roman comme vice maître de chapelle en 1721, quand il axa la responsabilité de la musique de la cour, à sa dernière mission en 1751, la direction de la musique pour les cérémonies nationales des funérailles du vieux Frédéric I^{er}, et au couronnement du nouveau couple royal Adolphe-Frédéric et Louise-Ulrique.

La tâche convenait à merveille à Roman. En tant que fils Johan Roman (†1720), chanteur puis violoniste à la chapelle de la cour, il reçut ses premières leçons de son père. Le garçon précocement joua tôt du violon à la cour et devait déjà avoir fait partie de l'orchestre comme apprenti sans gage puisqu'il y entra officiellement en 1711. Il a dû tôt aussi avoir rencontré la jeune princesse Ulrique-Éléonore qui avait du talent pour la musique, une jolie voix et beaucoup d'habileté aux instruments à clavier. Elle pourrait avoir prié (en 1710 ?) son frère Charles XII

que le jeune et talentueux Roman ait la possibilité d'étudier à l'étranger. La permission lui fut accordée en mars 1712 mais, à cause de la guerre, de la peste et de manque d'argent, Roman ne quitta la cour qu'en décembre 1715 à l'âge de 21 ans.

Il devait se rendre en Angleterre, à Londres. Il resta dans cette métropole musicale mondiale jusqu'en mai 1721, alors qu'il reçut l'ordre de Stockholm de rentrer au pays. Les cinq ans à Londres furent décisifs. Il y vivait sans soucis d'argent comme membre de deux compagnies d'opéra (1716–1717 et 1719–1721) sous la protection du duc de Newcastle. Il y fut exposé à la musique italienne représentée par des musiciens et compositeurs parmi ses collègues et le répertoire qu'on jouait, il participa à la vie musicale, culturelle et idéologique et fit l'expérience, de sa place parmi les seconds violons, de la direction de Haendel au clavecin. Le retour à Stockholm, marquée par la guerre et la pauvreté, a dû le bouleverser. Il fut encore censé quitter la Suède mais il y resta après sa nomination au poste de maître adjoint de la Chapelle Royale. Il entreprit alors le gros travail de réorganiser la musique de cour, renforcer l'orchestre, entraîner les chanteurs et enseigner aux amateurs doués de la bourgeoisie de Stockholm, ainsi qu'agrandir l'ensemble, organiser la copie de la musique en feuilles, composer et arranger la musique. La responsabilité totale lui fut officiellement confiée en 1727.

Les achats de partitions en provenance de Londres et de Hambourg témoignent de l'orientation du travail intensif qui remplit les années autour de 1730. Les tâches à la cour comprenaient les services dominicaux et la musique festive aux fêtes et solennités religieuses, l'ouverture et la fermeture officielles du parlement, les occasions d'hommages à rendre, les cours, bals et fêtes à la cour, réceptions diplomatiques, etc. A cela s'ajoutaient les concerts publics que Roman organisait lui-même pour garder l'orchestre en bonne forme et éviter toute relâche due à la routine. C'est ainsi que pendant le carême en 1731, il donna avec un orchestre renforcé ainsi que des solistes vocaux la *Passion selon Brockes* (HWV 48) de Haendel à la maison de la noblesse (Riddarhuset) à Stockholm.

Après la mort de sa première femme en 1734, il eut besoin de prendre un peu d'air. Avec un congé en poche, il voyagea à l'étranger à la fin de l'été 1735, officiellement pour soigner sa santé. Le but physique du voyage était les bains chauds à Ischia près de Naples où il espérait améliorer son ouïe affaiblie. A Londres, il renoua connaissance avec Haendel, figure de proue de la vie musicale. Il traversa en France et arriva en Italie où il passa l'automne 1736. Le retour

de Naples se fit via Rome, Venise-Padoue, Florence, Bologne, Vienne, Munich, Augsbourg, Dresde et Berlin. Son itinéraire peut être reconstruit grâce à ses annotations de date et de lieu pour ses achats de musique. Il fut de retour à Stockholm le 15 juin 1737. Il rapportait « une collection des plus belles partitions » et de ses propres compositions inspirées par les impressions des nouveaux styles, dont un nombre d'*Assaggi* pour violon seul (BeRI 301–320).

On remarque deux phases de radicalisation stylistique dans le développement de Roman. Les deux sont le résultat de voyages à l'étranger – Londres avec Haendel comme figure centrale et l'Italie avec l'école napolitaine au centre. On dit souvent que Roman a passé du style français à l'italien. Il s'est plutôt développé du style nord-allemand avec les goûts réunis au pur italien, même si Haendel est toujours resté son héros. Il fit le même voyage en ce qui a trait aux positions concernant la théorie musicale. Les idéaux de sa jeunesse étaient les écrits de Johann Mattheson qu'il compléta plus tard avec des théoriciens d'Italie.

Son élection à la toute nouvelle Académie royale des Sciences en 1739 constitue le sommet de sa carrière. Il perdit une main protectrice en 1741 à la mort de la reine Ulrique-Éléonore et l'ombre de l'échec se mit à le poursuivre. Seul avec cinq enfants en bas âge à la mort de sa deuxième femme en 1744 et lui-même en mauvaise santé, il choisit de demander un congé.

Avec le titre d'intendant de la cour et la moitié de son salaire payé à son élève et successeur Per Brant, il s'installe en 1745 à Lilla Haraldsmåla près de Kalmar. La vie publique de la capitale a été échangée pour la solitude d'une vie privée à la campagne. Il remplit son temps avec de la musique pour des prières domestiques, l'enseignement et l'éducation des enfants, des échanges avec des prêtres et les habitants des manoirs, la musique, la composition et la traduction d'écrits de théorie de la musique. Il revint deux fois à Stockholm – la première en 1747 à l'occasion de la naissance du prince héritier Gustave (le futur Gustave III), et l'autre pour diriger la musique aux célébrations nationales de 1751. Les dernières années furent remplies de maladie et de réconfort dans les chansons sacrées. Le cancer l'emporta le 20 novembre 1751. L'homme, appelé « le père de la musique suédoise » par la postérité, lui qui donna à la Suède son premier compositeur national de rang, à la langue suédoise une voix en musique, à la musique artistique un visage moderne pour l'époque, n'était plus. On ignore les traits de son visage mais sa personnalité humble et dévouée se reflète dans sa vie et son œuvre.

JOHAN HELMICH ROMAN ET L'INSTRUMENT À CLAVIER

Même si les instruments principaux de Johan Helmich Roman étaient le violon et le hautbois, on doit prendre en ligne de compte que, selon la coutume du temps, il possédait un vaste savoir musical et maîtrisait d'autres instruments que ceux-là. L'inventaire de la maison après la mort de sa première femme en 1734 liste les instruments et articles suivants :

1 clavicorde ; 1 clavicorde double ; 3 hautbois ; 4 violons ; 1 viole d'amour
2 lutrins

La liste devrait montrer les types d'instruments dont Roman avait besoin pour son travail quotidien de musicien et maître de chapelle. En plus de ses instruments principaux, il possédait ainsi des instruments à clavier : deux clavicores, un normal et un à deux claviers.

Fils d'un maître de chapelle, Roman devrait avoir acquis beaucoup de connaissances à la maison. On sait du père Johan Roman aîné (†1720) qu'il était engagé comme chanteur de 1667 à 1679, puis comme violoniste chez le chancelier de l'État Gabriel de la Gardie (1622–1686). Il fit partie de la chapelle royale comme violoniste à partir de 1683. Il est fort probable que le père ait enseigné à son fils à jouer du violon et à chanter. Adulte, Roman a dû avoir une formation professionnelle en chant puisqu'il enseignait aux « chanteuses » engagées en 1727 à la chapelle de la cour.

Parmi les collègues du père se trouvaient des maîtres de chapelle, des hautboïstes de la garde et des organistes des églises de Stockholm, qui pourraient bien avoir eu le jeune Roman comme élève de hautbois, d'instrument à clavier et d'orgue. Peu importe lesquels ont été les professeurs de Roman, ce sont les instruments à clavier, surtout le clavicorde, qui comptait comme l'instrument principal du point de vue musical et technique. Les compositions de Roman pour instrument à clavier sont pourtant peu nombreuses mais il se trouve des esquisses et fragments qui indiqueraient une production plus volumineuse.

L'absence d'œuvres pour instrument à clavier dans la production connue de Roman peut avoir des raisons historiques d'archives. On ne sait pas ce qui se trouvait dans la bibliothèque de musique de la chapelle royale ou dans celle de Haraldsmåla, ni ce qui a fait partie de la grande donation de Roman à l'académie d'Åbo (Turku) en 1749, seulement que cette dernière renfermait de la musique imprimée et des manuscrits. La postérité peut déplorer que la rédaction d'un catalogue de la collection, décidée par le Conseil de l'académie d'Åbo, ne fut jamais réa-

lisée. Deux incendies – ceux de la ville d'Åbo en 1827 et de la propriété de Haraldsmåla en 1828 – ont fait leurs ravages. Il reste très peu de chose des vieilles collections à Åbo et ce qui est préservé de Haraldsmåla est probablement des décombres des bâtisses originales y compris de la vaste bibliothèque de Roman. La détermination de l'origine et l'identification des diverses propriétés et utilisations a été rendue plus difficile encore par le fait que certaines des collections à la Bibliothèque Nationale de musique et de théâtre ont été ordonnées, dans les années 1920, selon d'autres principes bibliographiques (rompant ainsi certaines collections et en créant de nouvelles qui n'avaient pas existé auparavant).

Roman lui-même n'avait pas besoin de notes dans son travail quotidien car il improvisait le continuo ou l'accompagnement au clavier. En regardant le genre dans l'ensemble, on sera frappé par le peu de musique suédoise pour clavier et orgue préservé de l'ère de la liberté. L'explication en est certainement qu'on improvisait et qu'on mettait rarement par écrit ce qu'on jouait soi-même. Les rares œuvres pour instrument à clavier qu'on ait de Roman peuvent avoir été composées pour buts d'enseignement. Comme d'autres musiciens professionnels, Roman avait des élèves de la bourgeoisie de Stockholm. La pièce pour clavier en do (BeRI 215) devrait appartenir à cette catégorie.

La composition des douze œuvres pour clavecin (BeRI 225–236) est étendue dans le temps de 1728 à 1746 et ces morceaux ont probablement servi à divers champs d'utilisation. Le mouvement BeRI 227:4 porte l'inscription «à Napoli» (automne 1736) de Roman et atteste de sa diligence à l'étude au cours de son deuxième voyage d'étude à l'étranger. Les morceaux ont été conservés dans un autographe, résultat d'une rédaction ultérieure quand Roman, en 1746 probablement, a réuni une suite de compositions existantes en l'unité souvent utilisée de 12 œuvres. Il pensait peut-être dédier la musique au directeur d'alors de la chapelle royale Adam Horn qui lui avait facilité son congé en 1745, tout comme il devait dédier en 1752 un groupe de sonates en trio au maréchal du Royaume Claes Ekeblad pour le remercier d'avoir assuré son économie pendant sa vieillesse. Il pensait peut-être utiliser le recueil pour l'éducation de ses enfants. Quoi qu'il en soit, le second fils de Roman, Anders Henrik, a attesté de l'authenticité des compositions en écrivant dans le coin en haut de l'autographe : J. H. Roman (H 91).

L'autographe n'indique pas pour quel type d'instrument à clavier ces morceaux sont écrits. On a l'habitude de les appeler musique pour clavecin. La musique chante pourtant avec excel-

lence sur le clavicorde et on peut la jouer avantageusement sur cet instrument. Roman a certainement apporté ses instruments de Stockholm à Haraldsmåla. On peut discuter de la question s'il y avait aussi un clavecin ou non puisque l'inventaire de sa succession n'a pas été trouvé. Son clavicorde devrait avoir été du type libre selon le principe un ton = une corde. Il pourrait avoir acquis l'instrument quand il fut nommé assistant maître de chapelle en 1721 et l'avoir commandé à son ami le facteur d'orgues Johan Niclas Cahman à Stockholm. Dans ces cas, il s'est agi de clavicordes bâtis selon les principes appliqués à Hambourg.

Un changement de scène a eu lieu dans les années 1730 au sujet de la facture de clavicordes en Suède. En 1728 déjà, un facteur d'orgues et d'instruments à clavier, Philip Jacob Specken, quitta Dresde pour s'installer à Stockholm. A Dresde, on bâtissait avec beaucoup de sonorité, selon les principes du facteur Gottfried Silbermann qui utilisait les propriétés sonores sympathiques des cordes (le son est contagieux). Specken s'établit à Stockholm probablement en 1736 et bâtissait à la manière de Silbermann. En 1756, cette manière s'allia à des idées sur l'idéal sonore, la durée et la rétentioin de l'accord qui formèrent la base d'un modèle suédois de clavicorde. Il est possible que Roman ait acheté d'autres clavicordes à Haraldsmåla pour les études de ses enfants. Les aînés possédaient peut-être leurs propres instruments. Le clavier de type libre de Specken convenait parfaitement au logement et à la musique. Ce « modèle » était prédominant dans les années 1740 et il avait l'avantage d'être relativement petit avec un son clair et chantant et une bonne rétentioin d'accord, passant du do grave au ré³, étendue qu'exigeaient les morceaux pour clavier de Roman.

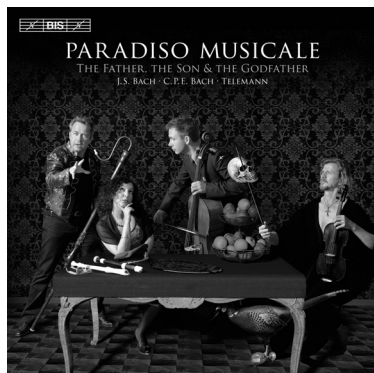
© Eva Helenius-Öberg 2014

Anna Paradiso s'est rapidement établie comme claveciniste à l'expression personnelle. Suite à des concerts en Europe (Scandinavie, Angleterre, Allemagne, France, Italie, Slovénie), son étoile montante l'a conduite aux Etats-Unis et au Japon. Anna Paradiso a étudié au conservatoire de Bari en Italie où elle a obtenu un diplôme de soliste en piano et en clavecin. Elle a ensuite même étudié avec Gordon Murray, Christophe Rousset et Enrico Baiano et a obtenu un Advanced Master en clavecin et continuo au Conservatoire royal de musique de Suède. Elle fait des recherches dans le matériel original en continuo et doigtés historiques.

Comme soliste ou au continuo, Anna Paradiso s'est produite dans plusieurs ensembles et orchestres scandinaves. Avec son mari, le flûtiste à bec Dan Laurin, elle forme un duo qui fait des tournées internationales et qui a aussi enregistré un programme de sonates anglaises du 20^e siècle sur étiquette BIS [BIS-1785]. En compagnie de Henrik Frendin (alto) et Mats Olofsson (violoncelle), le duo fait partie de Paradiso Musicale dont le disque de débuts [BIS-1895] présente de la musique de Telemann ainsi que de J. S. et C. P. E. Bach. A sa sortie, ce disque acclamé par la critique fut nommé comme disque du mois dans le *BBC Music Magazine*. Anna Paradiso a également joué avec Lisa Batiashvili, François Leleux, Hidemi Suzuki et Nils-Erik Sparf. Elle commande de nouvelles œuvres, du compositeur italien Vito Palumbo par exemple, dont elle a créé des pièces avec l'ensemble Norrbotten NEO.

Anna Paradiso a enseigné aux conservatoires de Bolzano et d'Avellino, au Trinity College à Londres et au Conservatoire de Birmingham ainsi qu'à des cours internationaux en Europe et au Japon. Elle détient également un doctorat en latin et en grec classique et elle a enseigné à l'université d'Oxford et à la Haute École Technique de Stockholm.

ALSO AVAILABLE:



THE FATHER, THE SON AND THE GODFATHER

J. S. BACH

Sonata in B minor, BWV 1030

C. P. E. BACH

Trio Sonata in F major, Wq 163

Sonata in G minor, Wq 88

G. PH. TELEMANN

Trio Sonata in D minor, TWV 42:d7

Sonata in D major, TWV 41:D6

Trio Sonata in G minor, TWV 42:g9

PARADISO MUSICALE

DAN LAURIN *recorder* · HENRIK FRENDIN *viola*

MATS OLOFSSON *cello* · ANNA PARADISO *harpsichord*

BIS-1895

Chamber Choice of the Month *BBC Music Magazine* · 10 *klassik-heute.de*

'Paradiso Musicale is an ensemble of compelling soloists, each with virtuosity and insight to burn...
With vivid recording, this is a hugely impressive debut disc.' *BBC Music Magazine*

'Paradiso Musicale is a splendid quartet of players who together make
music of the highest caliber and most splendid beauty.' *FANFARE*

„Nomen est omen: Diese CD ist paradisesisch!“ *klassik-heute.de*

« Les quatre musiciens du « Paradiso Musicale » nous font découvrir avec
maîtrise ce répertoire qu'ils défendent avec ardeur et passion. » *Pizzicato*

„Ein Privatissimum in Klängen über einen wichtigen Abschnitt der Musikgeschichte!“ *Ensemble*

'A near-ideal Baroque chamber music recital that gives the music
the weight and distinctiveness it deserves.' *Allmusic.com*

ACKNOWLEDGEMENTS:

I wish to thank my wonderful husband Dan Laurin for his invaluable comments, for his trust in me and for tuning the harpsichords!

Warm thanks to keyboard-maker Dan Johansson for so generously lending me his very nice clavichord for this recording.

Many thanks to Eva Helenius-Öberg, the foremost living expert on Roman, for sharing her knowledge with me and for writing a text for this disc.

Thank you to the kind staff at the Music and Theatre Library of Sweden for helping me research Roman's manuscripts.

This recording is dedicated to the memory of Professor Ingmar Bengtsson, for his indispensable contribution to our knowledge of Roman's instrumental music.

Anna Paradiso

The music on this Hybrid SACD 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 five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. 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 2013 at Länna Church, Sweden
Producers: Marion Schwebel (Take5 Music Production) [Sonatas 2, 4, 5–7]; Hans Kipfer (Take5 Music Production) [Sonatas 1 & 3]
Sound engineer: Marion Schwebel
Tuning: Dan Laurin (harpsichords), Hans Erik Svensson (clavichord)
Additional tuning: Anna Paradiso

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann 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.

Post-production: Original format: 24-bit / 96 kHz
Editing: Marion Schwebel, Hans Kipfer
Mixing: Marion Schwebel

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Eva Helenius-Öberg 2014
Translations: Andrew Barnett (English); Anna Lamberti (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover: Painting by Johan Pasch (1706–69). Photo: © Owe Rosén, Musik- och teaterbiblioteket
Photo of Anna Paradiso: © Pelle Piano
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2095 SACD © & © 2014, BIS Records AB, Åkersberga.



ANNA PARADISO

Cover image:

In an octagonal bower on the Fågelvik estate near J.H. Roman's last home, the Horn family, owners of the property, made music together with their friends and neighbours. Four paintings by Johan Pasch depict these activities: in the western panel we see Adam Horn and his family.