

 **BIS**

CD-669/670 STEREO

JOHAN HELMICH ROMAN

Sviter för cembalo

TWELVE SUITES FOR HARPSICHORD



JOSEPH PAYNE, harpsichord

digital

BIS-CD-669/670 STEREO

DDD

Total playing time: 138'44

ROMAN, Johan Helmich (1694-1758)

Sviter för cembalo

TWELVE SUITES FOR HARPSICHORD

BIS-CD-669

Total playing time: 75'08

Suite I in E flat major

8'28

- [1] *Allegro* 3'30; [2] *Adagio* 0'26;
[3] *Non tanto (lento)* 0'30; [4] *Vivace* 3'59
-

Suite II in D major

12'43

- [5] *Allegro (moderato)* 4'12; [6] *Lento non troppo* 1'21;
[7] *Allegro moderato* 4'31; [8] *Non troppo allegro* 1'26; [9] *Presto* 1'12
-

Suite III in G major

10'24

- [10] *Largo* 2'48; [11] *Allegro moderato* 2'23; [12] *Allegretto* 1'03;
[13] *Allegro assai* 1'51; [14] *Menuet* 2'13
-

Suite IV in D major

22'00

- [15] *Lento* 5'06; [16] *Carillon. Allegro* 6'01; [17] *Non troppo adagio* 2'06;
[18] *Allegro moderato* 3'23; [19] *Allegretto* 1'15;
[20] *Presto* 1'26; [21] *Villanella* 2'35
-

Suite V in G minor

12'33

- [22] *Con spirito* 1'55; [23] (*Allegro moderato*) 3'06; [24] *Lento* 1'17;
[25] *Vivace* 1'04; [26] *Lento* 2'26; [27] *Andante ad libitum* 2'41

Suite VI in B flat major**7'29****[28]** *(Con spirito)* 3'28; **[29]** *Andante* 2'38; **[30]** *Vivace* 1'21**BIS-CD-670****Total playing time: 63'36****Suite VII in F major****6'14****[1]** *Moderato* 2'39; **[2]** *Vivace* 1'52; **[3]** *Allegro* 1'43**Suite VIII in A major****14'14****[4]** *Commodo* 7'15; **[5]** *Lento* 3'24;
[6] *Vivace* 2'52; **[7]** *Scozzese, Vivace* 0'40**Suite IX in D minor****8'32****[8]** *(Moderato)* 2'33; **[9]** *Adagio* 1'06; **[10]** *(Allegretto)* 3'11; **[11]** *Lento* 1'38**Suite X in D major****11'43****[12]** *Adagio* 3'12; **[13]** *Come alla breve (Allegro)* 3'43;
[14] *Lento* 0'31; **[15]** *(Allegro)* 2'15; **[16]** *Tempo di Minuetta* 1'56**Suite XI in F minor****10'39****[17]** *(Allegro moderato)* 1'23; **[18]** *(Allegretto)* 3'23;
[19] *Lento poco* 1'54; **[20]** *(Allegro)* 3'52**Suite XII in E minor****10'41****[21]** *Allegro* 5'03; **[22]** *(Meno mosso)* 1'06; **[23]** *(Allegro vivace)* 4'29**Joseph Payne**, harpsichord

Roman did not provide titles or tempo indications for some movements. The editor's notations for these are included in parentheses for the purpose of identification.

Some repetition symbols in the manuscript do not appear in the printed edition of 1947. The present performance follows closely the indications of the manuscript. All repeats and da capos are observed.

INSTRUMENTARIUM

Harpsichord by Jeremy Adams, Danvers, USA. Two manuals. Copy of an instrument dated 1730, bearing the sign of Nicolas and François Etienne Blanchet. Tuning: Romieu 1/8 comma well temperament.

PERFORMANCE TEXT

Edited by Patrik Vretblad. Nordiska Musikförlaget Stockholm, 1947.

Other titles by JOSEPH PAYNE in this series:

BIS-CD-499 — Domenico Scarlatti: *Essercizi per gravicembalo* (Complete)

BIS-CD-519 — J.S. Bach: *Goldberg Variations*

BIS-CD-539 — 'The Queenes Command': Masterpieces of Elizabethan Keyboard Music (Byrd, Gibbons, Farnaby, Bull, Tisdale and Dowland)

BIS-CD-559 — François Couperin: *Pièces de clavecin*

BIS-CD-589/590 — J.S. Bach: *French Suites* (Complete)

BIS-CD-629 — Sebastián de Albero: *Sonatas para clavicordio*

Whenever one speaks of the life and work of **Johan Helmich Roman**, it is difficult to avoid the two epithetical descriptions commonly applied to him, for both put forth Roman's case as a composer in such strongly adulated terms that, were it not for the intrinsic flaws and limits of hyperbole, any further regard or assessment of his real stature might be rendered superfluous. Proclaiming Roman 'the father of Swedish music' (for as Sweden's earliest native composer of serious attainment, he is that indeed) certainly draws attention, and his cosmopolitan court music earns him his fitting entitlement, 'the Swedish Handel' (though, when considered in total, his music connects as much with the *style galant* of Versailles and the 'Empfindsamkeit' of Sans Souci as it does with the stately aura of Westminster and Vauxhall). But the larger part of Roman's contribution, including much of the vocal music, still awaits more studied documentation to augment the initial research carried out as recently as during this century, for there is some risk that Roman's artistic reputation will have been established on a perpetually recurrent and limited sampling of his creative output. Like the composer of *The Messiah*, his important mentor whose reputation might well have been founded on that single masterpiece, Roman's firm place in Swedish musical history could similarly be built on the popular *Drottningholmsmusiken* alone, with an appreciation of much of his yield left wanting.

The canon of Roman's virtually unpublished works presents a large and impressive body of paper, but not without quandary to the scholar and editor. It consists of approximately 400 attributed titles. Most of these are primary sources of around 120 instrumental and almost 200 vocal works, housed at the Royal Swedish Academy of Music in Stockholm; some are in the university libraries at Uppsala and Lund. An important part of the Stockholm collection is a segment known as No.97 that includes not only sketches and reworkings of his own pieces but also excerpts and adaptations of compositions by more than 50 composers such as Lassus, Ariosti, Leo, Porpora and Fux. These fragments are of exceptional interest for they give an unusual glimpse into the working method of Roman's craft as an arranger

and transcriber. But the assimilation of these imported elements into Roman's own music (one of its most attractive features) contributes also to the difficulties of determining its authenticity and provenance; all the more since at least two-thirds of these manuscripts are not in Roman's hand, but are the work of perhaps as many as 200 different scribes! The relatively small amount of autographed material is mostly unsigned, a fact that typifies, perhaps, the modesty of a man whose primary purpose in life, though he was Sweden's foremost composer, was to foster public musical taste and standards through the cultivation of a repertory of music drawn from many foreign sources as well as his own.

During Roman's lifetime, only the *12 sonatas for flute and basso continuo* of 1727 were printed. Precious little has been published since then, thus explaining, in part, why Roman's name is still not better-known outside Scandinavia. Nonetheless, it must be said that what we enjoy of his music today is due in no small measure to the labour of Patrik Vretblad and Ingmar Bengtsson, two of Sweden's most distinguished scholars who are mainly responsible for preliminary biographical research, thematic catalogues and stylistic evaluation.

It was Vretblad who prepared for publication several collections of chamber music as well as the present works for harpsichord solo. Published in 1947 as *12 Suites for Harpsichord* — a title bestowed by the editor, not the composer — these sets of varied dance movements (though no titles are given, the traditional dance types are obvious), *da capo* arias, overtures, fugal *allegros*, form the significant bulk of his music for keyboard, displaying clear characteristics of new, sophisticated trends from the Italian, German and English musical mainstreams. They bespeak a distinctive style of boldly accented harmonies, and seem even more audaciously modern as they emanate from their distant northerly precincts.

It is significant that Roman's emergence as the principal musical personality parallels the 'Era of Freedom' (about 1720-70), a time when new social and aesthetic ideals were beginning to make themselves felt. Life in

Sweden at the beginning of the eighteenth century was marked by a devastating war, plague and an economy so deteriorated that it could only move one way — upward. Against this backdrop of ruin Charles XII, while imprisoned by the Turks in 1714, gave Roman a special grant to pursue his musical studies in England. This act was soon to pay great dividends not only for a supremely gifted fifteen-year-old violinist, but also for the future of Sweden's musical establishment. During this sojourn, and another more extensive tour from 1735-37, Roman came into contact with many of the great international musicians of the day, notably Ariosti, Geminiani, Pepusch and Handel, who inculcated in him the musical integrity and perspective essential to the formation of his vision for the future of Swedish musical life. Upon his return to Sweden in 1721, Roman was given an important position at the royal chapel. He was named chief master in 1727, and pursued a career that was to distinguish him as the most prominent unifying figure in the early history of Swedish music.

Roman's effort brought about changes that affected the position of music and the musician in a prospering society. This he defined through the increased importance of non-professional music-making. In 1731, at Stockholm's Riddarhuset, Roman instituted the first public concerts in Sweden of works involving large performing groups, emphasizing new forms of instrumental music that had appeared in the work of Italian composers, many of whom exerted considerable influence on Roman.

New genres of keyboard music emerged also as, increasingly, music became a vehicle for creating entertainment, pleasure and diversion. Moreover, the aim of musical creativity itself shifted its objective from one of Godly glorification to the pleasure of the player and fame of the composer. Easy pieces intended as teaching pieces became quite common, and publishers were quick to recognise a growing market in music for domestic consumption, blatantly advertising specific compositions *à l'usage des dames* (C.P.E. Bach's sonatas of 1770).

In fashioning the new spirit of the rising middle class toward an urbane, progressive musical taste, Roman eschewed the older forms — the imitative contrapuntal works, toccatas, etc. — representative of the ‘learned’ style. In his keyboard pieces, which he left untitled, he concentrated on the popular new genres that were oriented around the traditional suite/sonata type. (Telemann’s suggestive designation, *Sonates pour clavessin en suites*, for similar sets of pieces makes a precise association of the two varieties).

This new environment for music was agreeable, directly perceptible; in the parlance of the time, it was *galant*. The famous German theorist and writer Johann Mattheson depicts it in his standard manual on continuo playing of 1731 (*Grosse General-Bass Schule*): ‘as the end of the orator is to persuade his listeners, that of the musician is to please the multitude.’ Another contemporary theorist and critic, Johann Adolf Scheibe, in his *Critische Musikus* states: ‘the beauty and naturalness of this manner of writing may really be said to exist when the melody is always clear, lively, flowing, and also clever, when it makes free and natural use of all sorts of well-conceived embellishments...’ The emphasis is placed on an appealing, ingratiating, *cantabile* melody, with an unobtrusive, simple accompaniment. (It was this aspect of the new style, the turn to simplicity, that particularly victimized J.S. Bach).

Roman’s harpsichord pieces illustrate well the difficulties of historical interpretation that abound in any consideration of eighteenth-century transitional music in which old and new elements are apt to appear not only in the work of an individual composer, but even side by side in the same composition. In this respect, Roman reflects much of the practice of German suite composers of the time, such as Handel, Graupner and Gottlieb Muffat, whose sympathies were basically conservative. But he is given to many breaches of formal protocol: where a *quasi* pairing of dances is often observed and the four ‘normal’ dances appear, in Roman there are none. Two types of minuets are used as closing movements: the ‘paired’ type, *en trio* played *alternativement* (ABA) with contrasting key and texture (I), and *tempo di*

minuetto, implying that the metre, phrasing, texture, etc., was dissociated from the shorter binary form (XI). Moreover, French and Italian elements sometimes appear simultaneously in the courantes and giges (I, *Presto*; VIII, *Vivace*; XI, *Allegretto*). Unity of tonality is not always observed; there are varying numbers of movements and standard elements of the old suite seem to disappear entirely — the saraband is transformed into a simple movement in triple time (VIII, *Lento*) and a fast *allegro* serves as the finale, replacing the gigue (X or the lively 'Scottish,' VIII). Quite idiosyncratic, the Carillon (IV) is an engaging curiosity that exploits a bell-like sonority through use of the tremolando device. In XII none of the characteristic suite dances appears at all.

We find that, along with old dances long associated with the suite, there are a number of forms taken over from Italian orchestral and chamber music that are not dances at all. (First movements, II and XI). In these movements Roman's mastery of Baroque ornamental figuration is revealed. Here are 'Fortspinnung' themes in which short ideas are spun out into complete phrases through sequences or mere repetition. The texture, though homophonic, gives way to an allusion of counterpoint through the dropping in and out of inner voices, contributing to changes in dynamic intensity. Clearly, it is the idiom of the violin, Roman's favourite instrument; more reminiscent of, say, Geminiani, whose tangled flourishes and driving rhythms readily oblige the bow arm but present special challenges to finger-tip and quill.

It is obvious that Roman's audience for these suites did not consist entirely of unskilled amateurs who sought entertainment and diversion. The musical difficulties of cadenza-like phrases that end in fermatas, the sudden enharmonic shifts (implying the use of some form of advanced temperament), and changes of style and texture — many qualities that presuppose a background in improvisatory skill on the part of the player — are evident. There are modulating arpeggiated chords (V, *Lento*), very rapid changes in tempo, key and rhythm that take place within the space of only a few bars (III, *Allegro moderato*) and even several themes appearing in alternation in

different keys. These are properties more suggestive of German *Empfindsamkeit* than those of *le goût italien*.

There is brilliance and originality in this music; it offers a panorama of transition in the eighteenth century. While the sonata clearly emerges as the principal new genre, in Roman's suites the new style of expressiveness is never constricted or incompatible with the *forma bipartita* of the Baroque dance movement.

Joseph Payne

A leading exponent of harpsichord playing 'in the grand manner', British-born **Joseph Payne** was a pupil of several great musicians and teachers — Fernando Valenti, Josef Marx, Luigi Silva, Noretta Conci and Raymond Hanson — as well as one of the last and youngest students of Wanda Landowska in Lakeville, Connecticut. Based in Boston since 1965, he was a university professor for many years and now tours the world, performing an average of more than sixty concerts yearly on the organ as well as the harpsichord. The present recording is part of Payne's comprehensive survey for this label of three centuries of harpsichord literature.

Wenn man über Leben und Werk von **Johan Helmich Roman** spricht, lassen sich kaum die beiden ihm gewöhnlicherweise zugeschriebenen Attribute vermeiden. Beide befördern das Ansehen des Komponisten Roman in einer so schmeichelnden Weise, daß jede weitere Bewertung seiner wirklichen Bedeutung überflüssig wäre, wenn Übertreibungen nicht ihre immanenten Grenzen und Mängel hätten: Roman als „Vater der schwedischen Musik“ zu bezeichnen (was er als Schwedens erster einheimischer Komponist mit einem anerkannten Werk in der Tat ist) beansprucht gewiß Aufmerksamkeit, und seine kosmopolitische Hofmusik hat ihm auch verdienstermaßen das passende Kompliment eingebracht, „der schwedische Händel“ zu sein. Insgesamt erinnert seine Musik gleichwohl ebenso an den *style galant* von Versailles und die „Empfindsamkeit“ von

Sanssouci wie an die getragene Aura von Westminster und Vauxhall. Aber der größere Teil des Werkes von Roman, einschließlich der Vokalmusik, wartet immer noch auf weitere Erforschung, um die ersten wissenschaftlichen Erkenntnisse aus diesem Jahrhundert zu erweitern. Es besteht nämlich eine gewisse Gefahr, daß Romans künstlerisches Ansehen auf einem ständig wiederholten und beschränkten Ausschnitt seines kreativen Gesamtwerkes beruht. Wie der Komponist des *Messias*, sein wichtiger Mentor, dessen Reputation durchaus auf diesem einzigartigen Meisterwerk beruhen könnte, so könnte auch Romans Platz in der schwedischen Musikgeschichte allein auf der populären *Drottningholmsmusiken* gegründet sein.

Der Kanon von Romans nicht veröffentlichten Werken umfaßt einen großen und eindrucksvollen Stapel an Material, das für den Forscher und Herausgeber nicht problemlos ist. Es handelt sich um annähernd 400 identifizierte Titel. Die meisten sind Primärquellen von etwa 120 Instrumental- und beinahe 200 Vokalwerken in der Königlichen Schwedischen Musikakademie in Stockholm, einige befinden sich in den Universitätsbibliotheken von Uppsala und Lund. Ein wichtiger Bestandteil der Stockholmer Sammlung ist ein als Nr.97 bekanntes Segment, das nicht nur Entwürfe und Überarbeitungen seiner eigenen Stücke enthält, sondern auch Ausschnitte und Adaptionen von Kompositionen von mehr als 50 Komponisten wie zum Beispiel Lassus, Ariosti, Leo, Porpora und Fux. Diese Fragmente sind von außergewöhnlichem Interesse, weil sie einen ungewöhnlichen Einblick in Romans Arbeitsmethode und Fertigkeit als Arrangeur und Transkribent bieten. Die Assimilierung solcher importierten Elemente in Romans eigene Musik (eine ihrer attraktivsten Eigenschaften) ist aber auch für die Schwierigkeiten bei der Bestimmung von Authentizität und Ursprung verantwortlich — zumal mindestens zwei Drittel dieser Manuskripte nicht die Handschrift Romans tragen, sondern das Werk von vielleicht nicht weniger als 200 verschiedenen Schreibern sind! Der relativ geringe Umfang des eigenen handschriftlichen Materials ist zudem größtenteils unsigniert. Vielleicht zeigt diese Tatsache auch die Bescheidenheit eines Mannes, dessen

erstes Ziel als Schwedens bedeutendster Komponist es war, öffentlichen musikalischen Geschmack und bestimmte Standards durch die Kultivierung eines Repertoires aus ausländischen wie eigenen Quellen zu befördern.

Zu Lebzeiten von Roman wurden nur die *12 Sonaten für Flöte und Basso Continuo* im Jahre 1727 gedruckt. Nur sehr wenig ist seitdem veröffentlicht worden, was zum Teil erklären mag, daß Romans Name außerhalb Skandinaviens nicht sehr bekannt ist. Trotzdem muß festgehalten werden, daß der Teil seiner Musik, an dem wir uns heute erfreuen können, in nicht geringem Maße der Arbeit von Patrik Vretblad und Ingmar Bengtsson zu verdanken ist; zweier hervorragender schwedischer Forscher, die vor allem für die ersten biographischen Forschungen, thematischen Kataloge und stilistischen Bewertungen verantwortlich zeigen.

Es war Vretblad, der verschiedene Sammlungen an Kammermusik wie auch die vorliegenden solistischen Cembalowerke zur Publikation vorbereitete. Letztere wurden im Jahre 1947 als *12 Sonaten für Cembalo* veröffentlicht, wobei der Titel vom Herausgeber gewählt ist und nicht auf den Komponisten zurückgeht. Diese Sammlung verschiedener Tanzsätze (obwohl keine Titel vorliegen, sind die traditionellen Tanzformen offensichtlich), *Da Capo*-Arien, Ouvertüren und fugenmäßiger *Allegri* bilden den bedeutenden Teil seiner Musik für Tasteninstrumente und weisen deutliche Eigenschaften neuer und ausgefeilter Entwicklungen der italienischen, deutschen und englischen Musikströmungen auf. Sie weisen einen besonderen Stil deutlich akzentuierter Harmonien auf und scheinen sogar in einer kühneren Weise modern zu sein, weil sie aus einer abgelegenen nördlichen Region hervorgehen.

Es ist bezeichnend, daß Romans Hervortreten als führende Musikerpersönlichkeit mit der „Ära der Freiheit“ (etwa 1720-1770) zusammenfällt, einer Zeit, als sich neue gesellschaftliche und ästhetische Ideale bemerkbar zu machen begannen. Das Leben in Schweden zu Beginn des 18. Jahrhunderts war gekennzeichnet durch einen zerstörerischen Krieg, Seuchen und eine desolate Wirtschaft, so daß es eigentlich nur noch aufwärts gehen

konnte. Gegenläufig zu diesen Rückschlägen gewährte Karl XII., während er 1714 von den Türken gefangen war, Roman eine besondere Förderung, damit er seine musikalischen Studien in England entwickeln konnte. Dieses sollte sich bald besonders auszahlen, nicht nur für einen hochbegabten fünfzehnjährigen Geiger, sondern auch für die Zukunft von Schwedens musikalischem Establishment. Während dieses Aufenthaltes und einer weiteren längeren Tour zwischen 1735 und 1737 kam Roman mit vielen der großen internationalen Musiker zusammen, besonders mit Ariosti, Geminiani, Pepusch und Händel, welche ihm die musikalische Integrität und Perspektive einflößten, die sich als entscheidend für die Herausbildung seiner Zukunftsvision vom musikalischen Leben in Schweden erweisen sollten. Nach seiner Rückkehr nach Schweden im Jahre 1721 erhielt Roman eine bedeutende Stellung in der königlichen Kapelle. Er wurde 1727 zum Konzertmeister ernannt und verfolgte eine Laufbahn, die ihn als prominenteste Persönlichkeit in der Frühgeschichte schwedischer Musik ausweisen sollte.

Romans Werk brachte Veränderungen hervor, die Stellung von Musik und Musiker in einer aufstrebenden Gesellschaft beeinflussten. Die Bedeutung des nicht-professionellen Musizierens wuchs. Im Jahre 1731 richtete Roman in Stockholms Riddarhuset die ersten öffentlichen Konzerte in Schweden mit Werken für große Ensembles aus. Er betonte neue Formen der Instrumentalmusik, die in den Werken italienischer Komponisten, von denen viele spürbaren Einfluß auf Roman ausübten, aufgetreten waren.

Neue Formen der Musik für Tasteninstrumente wurden entwickelt, da Musik zunehmend ein Mittel zu Unterhaltung, Vergnügen und Zerstreung wurde. Zudem verlagerte sich die Ausrichtung musikalischer Kreativität von der göttlichen Verherrlichung auf das Vergnügen der Musiker und den Ruhm des Komponisten. Leichte Stücke, vorgesehen zum Unterricht, wurden üblich. Verleger erkannten schnell den wachsenden Musikmarkt für den Hausgebrauch und boten direkt spezielle Kompositionen *à l'usage des dames* an (C.P.E. Bachs *Sonaten* von 1770).

Zur Beförderung des neuen Zeitgeistes einer aufstrebenden Mittelklasse mit einem städtischen, fortschrittlichen musikalischen Geschmack vermied Roman die älteren Formen, die für den „gebildeten“ Stil typisch waren (die nachahmenden kontrapunktischen Werke, Toccatas etc.). In seinen Stücken für Tasteninstrumente, die er ohne Titel zurückließ, konzentrierte er sich auf die populären Formen, orientiert am traditionellen Typ der Suite bzw. Sonate. (Telemanns suggestive Bezeichnung für ähnliche Formen, *Sonates pour clavessin en suites*, stellt eine präzise Assoziation zwischen den beiden Varianten her.)

Diese neue musikalische Welt war leicht und direkt wahrnehmbar — in der Sprache der Zeit: sie war *galant*. Der berühmte deutsche Theoretiker und Autor Johann Mattheson schreibt in seinem Standardhandbuch für das Continuo aus dem Jahre 1731 (*Grosse General-Bass Schule*), daß das Ziel des Redners darin besteht, seine Zuhörer zu überzeugen, das des Musikers aber darin, die Menge zufriedenzustellen“. Ein anderer zeitgenössischer Theoretiker und Kritiker, Johann Adolf Scheibe, stellt in seinem *Critischen Musikus* fest: „Die Schönheit und Natürlichkeit dieser Art des Komponierens kann dann wirklich festgehalten werden, wenn die Melodie immer klar, lebendig, fließend und somit klug ist, wenn sie freien und natürlichen Gebrauch von allen Formen wohlgeformter Einzelteile macht...“ Das Gewicht wird auf eine ansprechende, einschmeichelnde, *cantabile* Melodie mit einer unaufdringlichen und einfachen Begleitung gelegt. (Gerade dieser Aspekt des neuen Stils, die Wende zur Einfachheit, diskriminierte besonders J.S. Bach).

Romans Cembalostücke illustrieren anschaulich die Schwierigkeiten der historischen Interpretation einer Musik aus den Übergängen des 18. Jahrhunderts. Alte und neue Elemente erscheinen nicht nur im Werk eines einzelnen Komponisten, sondern auch nebeneinander in derselben Komposition. In dieser Hinsicht spiegelt Roman vieles von der Praxis der zeitgenössischen deutschen Suiten-Komponisten wider — wie Händel, Graupner und Gottlieb Muffat, deren Sympathien grundsätzlich konservativer Art waren. Aber Roman nimmt zahlreiche Brüche des formalen Protokolls vor:

Wo sonst oft eine *Quasi*-Paarung von Tänzen zu beobachten ist und die vier „normalen“ Tänze erscheinen, findet sich bei ihm nichts dergleichen. Zwei Menuett-Formen werden als abschließende Sätze verwendet: Der „gepaarte“ Typ, *en trio* gespielt *alternativement* (ABA) mit kontrastierender Tonart und Struktur (I), und *tempo di minuetto*, mit der Implikation, daß Takt, Phrasierung, Struktur etc., von der kürzen binären Form abgesetzt wurden. Außerdem erscheinen französische und italienische Elemente manchmal gleichzeitig in den Courantes und Gigues (IV, *Presto*; VIII, *Vivace*; XI, *Allegretto*). Die Einheit der Tonart wird nicht immer gewahrt. Verschiedene Sätze und Standardelemente der alten Suite scheinen ganz zu verschwinden – die Sarabande wird in einen einfachen Satz im Dreiertakt ungewandelt (VIII, *Lento*), und ein schnelles *allegro* dient als Finale und ersetzt die Gigue (X oder die lebendige „Schottische“, VIII). Recht idiosynkratisch ist das Carillon (IV) doch eine anregende Kuriosität. Ein glockenähnlicher Klang wird durch die Verwendung einer Tremolo-Form erzeugt. In XII erscheinen überhaupt keine der für die Suite charakteristischen Tänze.

Wir müssen festhalten, daß neben letzteren eine Anzahl von Formen aus der italienischen Orchester- und Kammermusik übernommen wurden, die überhaupt keine Tänze darstellen (Erste Sätze, II und XI). In diesen Sätzen entfaltet sich Romans Meisterschaft in der barocken ornamentalen Figuration. Es handelt sich um „Fortspinnungs“-Themen, in denen kurze Ideen durch Sequenzen oder einfache Wiederholung in komplette Phrasen ausgedehnt werden. Obgleich homophonisch, eröffnet die Struktur die Andeutung eines Kontrapunktes durch das Einfügen und Auslassen innerer Stimmen, welche zu Veränderungen der dynamischen Intensität beitragen. Es handelt sich eindeutig um die Sprache der Violine, Romans Lieblingsinstrument. Man fühlt sich eher, sagen wir, an Geminiani erinnert, dessen verschlungene Gesten und antreibende Rhythmen bereitwillig den Bogen beanspruchen, aber besondere Herausforderungen an Fingerspitzen und Plectrum stellen.

Die Zuhörerschaft von Romans Suiten bestand natürlich nicht nur aus ungebildeten Amateuren auf der Suche nach Unterhaltung und Zerstreuung. Die musikalischen Schwierigkeiten kadenzenähnlicher Phrasen, die in Fermaten enden, die plötzlichen enharmonischen Wechsel (die vielleicht eine Art weit entwickelte Temperatur andeuten) und die Veränderungen in Stil und Struktur sind offensichtlich – viele Qualitäten, die einen Hintergrund an improvisatorischen Fähigkeiten beim Spieler voraussetzen. Es finden sich modulierende Arpeggio-Akkorde (V, *Lento*), sehr schnelle Wechsel von Tempo, Tonart und Rhythmus innerhalb nur weniger Takte (III, *Allegro moderato*), und einige Themen erscheinen sogar im Wechsel in verschiedenen Tonarten. Dieses erinnert mehr an die Eigenschaften der deutschen Empfindsamkeit als an diejenigen von *le goût italien*.

In dieser Musik ist Brillanz und Originalität. Sie repräsentiert ein Panorama des Überganges im 18. Jahrhundert. Während sich die Sonate eindeutig als die neue dominierende Form entwickelt, schränkt in Romans Suiten der neue Stil der Expressivität zu keiner Zeit die *forma bipartita* des barocken Tanzsatzes ein noch ist er mit dieser unvereinbar. **Joseph Payne**

Joseph Payne, aus Großbritannien stammend und einer der führenden Vertreter des Cembalospiele im „erhabenen“ Stil, war Schüler einer Reihe großer Musiker und Lehrer – Fernando Valenti, Josef Marx, Luigi Silva und Noretta Conci – wie auch einer der letzten und jüngsten Schüler von Wanda Landowska in Lakeville, Connecticut. Seit 1965 in Boston lebend war er viele Jahre lang Universitätsprofessor und unternimmt nun Welttourneen mit durchschnittlich mehr als sechzig Orgel- und Cembalokonzerten jährlich. Die vorliegende Aufnahme ist Teil von Paynes ausführlichem Überblick über dreihundert Jahre Kompositionen für das Cembalo, der für die Firma BIS entsteht.

Quand on parle de la vie et de l'œuvre de **Johan Helmich Roman**, il est difficile d'éviter les deux descriptions qualificatives qu'on lui attribue généralement car les deux parlent de Roman en termes si flagorneurs que, si ce n'était des limites et des défauts intrinsèques de l'hyperbole, toute considération ultérieure ou jugement sur son envergure réelle pourraient devenir superflus. Le titre de "père de la musique suédoise" attribué à Roman (ce qu'il est en tant que premier compositeur suédois de naissance aux réalisations sérieuses) attire l'attention et sa musique cosmopolite de cour lui mérite le titre flatteur de "Haendel suédois" (quoique, vue dans son entité, sa musique est reliée autant au style galant de Versailles et à l'"Empfindsamkeit" de Sans Souci qu'à l'ambiance majestueuse de Westminster et de Vauxhall). La majeure partie de l'apport de Roman, y compris beaucoup de la musique vocale, attend encore une documentation plus approfondie pour accroître la recherche initiale commencée dans notre siècle seulement; il se pourrait que la réputation artistique de Roman ait été fondée sur un retour perpétuel et un échantillonnage limité de sa production. Comme c'est le cas du compositeur du *Messie*, son important mentor dont la réputation aurait pu reposer sur cette unique œuvre, la place bien établie de Roman dans l'histoire de la musique suédoise aurait également pu être fondée sur la populaire *Drottningsholmssmusik* à elle seule, en attendant une appréciation d'un grand nombre de ses autres pièces.

La liste de la production littéralement inédite de Roman présente une impressionnante pile de papier qui met l'érudit et l'éditeur dans l'embarras. Elle renferme quelque 400 titres qui lui sont attribués. La plupart constituent les sources primaires d'environ 120 œuvres instrumentales et 200 œuvres vocales conservées à l'Académie royale suédoise de musique à Stockholm; certaines se trouvent dans les bibliothèques universitaires d'Upsal et de Lund. Une partie importante de la collection de Stockholm est un segment connu comme le no 97 qui inclut non seulement des esquisses et des modifications de ses propres pièces, mais encore des extraits et des adaptations de compositions de plus de 50 musiciens tels que Lassus, Ariosti,

Leo, Porpora et Fux. Ces fragments sont particulièrement intéressants parce qu'ils donnent un aperçu exceptionnel de la méthode de travail du pouvoir créateur de Roman comme arrangeur et transcritteur. Mais l'assimilation de ces éléments importés dans la propre musique de Roman (une de ses caractéristiques les plus intéressantes) contribue aussi à la difficulté de déterminer son authenticité et sa provenance; d'autant plus qu'au moins deux tiers de ces manuscrits ne sont pas de la main de Roman; c'est le travail de peut-être 200 copistes différents! La quantité relativement restreinte du matériel autographe est généralement non signée, un fait caractéristique peut-être de l'humilité d'un homme dont le but premier dans la vie, bien qu'il fût le plus éminent compositeur de la Suède, était d'éduquer le goût et les critères musicaux du public en cultivant un répertoire de musique tiré de plusieurs sources étrangères ainsi que des siennes.

Seules les *12 sonates pour flûte et basso continuo* de 1727 furent imprimées du vivant de Roman. Une petite quantité précieuse de sa musique a été éditée depuis, ce qui explique en partie pourquoi le nom de Roman n'est pas encore mieux connu hors de la Scandinavie. Quoi qu'il en soit, ce que nous jouissons aujourd'hui de la musique de Roman est dû en majeure partie au travail de Patrik Vretblad et d'Ingmar Bengtsson, deux des plus distingués érudits de la Suède qui sont principalement responsables de la recherche biographique préliminaire, des catalogues thématiques et de l'évaluation stylistique.

Vretblad a préparé la publication de plusieurs collections de musique de chambre ainsi que des œuvres actuelles pour clavecin solo. Publiés en 1947 sous le titre de *12 Suites pour clavecin*, un titre conféré par l'éditeur et non par le compositeur, ces groupes de danses variées (même si elles n'ont pas de titres, les types de danses traditionnelles sont évidents), d'arias *da capo*, d'ouvertures et d'allégros fugués forment la majeure partie de sa musique pour clavier, montrant de nettes caractéristiques de nouvelles tendances raffinées des courants musicaux principaux italiens, allemands et anglais. Ils annoncent un style distinctif d'harmonies hardiment accentuées et semblent

d'autant plus audacieusement modernes qu'ils proviennent des lointaines régions boréales.

Il est révélateur que l'apparition de Roman comme principale personnalité musicale soit parallèle à "l'ère de liberté" (entre 1720-70 environ), une époque où pointaient de nouveaux idéaux sociaux et esthétiques. La vie en Suède au début du 18^e siècle était marquée par une guerre dévastatrice, la peste et une économie si détériorée qu'elle ne pouvait que s'améliorer. Adossé à la ruine, emprisonné par les Turcs, Charles XII accorda à Roman en 1714 une bourse spéciale lui permettant de poursuivre ses études musicales en Angleterre. Ce geste devait rapporter d'importants dividendes non seulement à un violoniste très doué de 15 ans, mais aussi à l'avenir de l'établissement musical suédois. Au cours de ce séjour et d'une autre tournée prolongée de 1735 à 1737, Roman rencontra plusieurs des grands musiciens internationaux de l'époque dont Ariosti, Geminiani, Pepusch et Haendel qui lui inculqua l'intégrité et la perspective musicales essentielles à la formation de sa vision de l'avenir de la vie musicale suédoise. A son retour en Suède, en 1721, Roman occupa un poste important à la chapelle royale. Il fut nommé intendant de la musique en 1727 et il poursuivit une carrière qui devait faire de lui l'une des figures unifiantes les plus éminentes du début de l'histoire de la musique suédoise.

Les efforts de Roman amenèrent des changements qui affectèrent la position de la musique et du musicien dans une société prospère, ce qui est précisé par l'accroissement de l'importance de la musique non professionnelle. En 1731, à la maison des Chevaliers de Stockholm (Riddarhuset), Roman institua les premiers concerts publics de Suède d'œuvres requérant de larges groupes d'exécutants, soulignant de nouvelles formes de musique instrumentale qui étaient apparues dans l'œuvre de compositeurs italiens dont plusieurs exercèrent une influence considérable sur Roman.

De nouveaux genres de musique pour instruments à clavier surgirent au fur et à mesure que la musique devint un moyen de plus en plus courant de divertissement, de plaisir et de distraction. De plus, le but de la créativité musicale, qui avait été la gloire de Dieu, passa au plaisir de l'exécutant et à la

renommée du compositeur. Des pièces faciles destinées à l'enseignement se répandirent et les éditeurs s'emparèrent rapidement d'un marché croissant dans le domaine de la musique domestique, annonçant effrontément des compositions particulières "à l'usage des dames" (C.P.E. Bach, Sonates de 1770).

En façonnant le nouvel esprit de la classe moyenne en voie de développement sur un goût musical progressif, Roman a fui les formes anciennes — les œuvres contrapuntiques imitatives, les toccatas, etc., représentatives du style "savant". Dans ses pièces pour instrument à clavier, pièces non titrées, il se concentra sur les nouveaux genres populaires orientés autour de la suite traditionnelle ou du type de sonate. (Telemann appela suggestivement "Sonates pour clavessin en suites" des groupes similaires de pièces, ce qui associe précisément les deux variétés.)

Ce nouveau milieu musical était agréable, directement perceptible; dans le langage de l'époque, il était *galant*. Le célèbre théoricien et écrivain allemand Johann Mattheson le décrit dans son manuel classique de 1731 sur le continuo (*Grosse General-Bass Schule*) comme suit: "Comme le but d'un orateur est de persuader ses auditeurs, celui du musicien est de plaire à la foule." Un autre théoricien et critique contemporain, Johann Adolf Scheibe, écrit dans *Critische Musikus*: "On peut dire que la beauté et le naturel de cette manière d'écrire existent quand la mélodie est toujours claire, animée, coulante et ainsi habile, quand elle se sert avec liberté et naturel de toute sorte d'ornements bien conçus..." L'accent est placé sur une mélodie *cantabile* émouvante, insinuante, avec un accompagnement simple et discret. (J.S. Bach fut particulièrement victime de cet aspect du nouveau style, de la tendance à la simplicité.)

Les pièces pour clavecin de Roman illustrent bien les difficultés d'interprétation historique qui abondent dans toute considération de la musique traditionnelle du 18^e siècle où des éléments anciens et nouveaux sont susceptibles d'apparaître non seulement dans l'œuvre d'un compositeur particulier mais encore côte à côte dans la même composition. A cet égard,

Roman reflète beaucoup de la coutume de compositeurs allemands de suites de l'époque, tels que Haendel, Graupner et Gottlieb Muffat aux tendances fondamentalement conservatrices. Il a pourtant enfreint plusieurs lois du protocole formel: où les danses sont *quasi* par paires et où les quatre danses normales apparaissent, Roman n'en a aucune. Deux types de menuets servent de mouvements finals: le type "appareillé", *en trio* joué *alternativement* (ABA) avec une structure et une tonalité contrastantes (I), et *tempo di minuetto*, qui implique que le mètre, le phrasé, la structure, etc. sont dissociés de la forme binaire plus courte (XI). De plus, des éléments français et italiens apparaissent parfois simultanément dans les courantes et les giges (IV, *Presto*; VIII, *Vivace*; XI, *Allegretto*). L'unité de tonalité n'est pas toujours observée; le nombre des mouvements varie et des éléments de base de l'ancienne suite semblent disparaître entièrement — la sarabande est transformée en un simple mouvement en mesures à trois temps (VIII, *Lento*) et un *allégro* rapide sert de finale, remplaçant la gigue (X ou l'"Ecossaïse" animée, VIII). Assez caractéristique, le *Carillon* (IV) est une curiosité attirante qui exploite une sonorité de cloche au moyen du *tremolando*. XIII ne renferme aucune des danses caractéristiques de la suite.

Avec les vieilles danses associées à la suite, on trouve qu'il y a un nombre de formes reprises de la musique orchestrale et de chambre italienne, formes qui ne sont pas des danses du tout (premiers mouvements, II et XI). Ces mouvements révèlent la maîtrise de Roman en matière de figuration ornementale baroque. On trouve des thèmes de "Fortspinnung" où de brèves idées durent des phrases entières au moyen de séquences ou tout simplement de répétitions. Quoiqu'elle soit homophonique, la structure fait place à une allusion de contrepoint grâce à l'entrée et à la sortie de voix intérieures contribuant à des changements de l'intensité dynamique. C'est nettement l'idiome du violon, l'instrument préféré de Roman; il rappellerait assez Geminiani dont les ornements enchevêtrés et les rythmes moteurs astreignent volontiers le bras de l'archet mais présentent aussi des défis spéciaux aux bouts de doigts et à la plume.

Il est évident que l'auditoire de Roman pour ces suites ne se composait pas seulement d'amateurs inexperts qui cherchaient à se divertir et à se récréer. Les difficultés musicales de phrases qui ressemblent à des cadences se terminant sur des points d'orgue, des changements enharmoniques soudains (impliquant l'emploi de quelque forme de tempérament avancé) et des variations de style et de structure — plusieurs qualités qui présupposent, de la part de l'exécutant, un entraînement en improvisation — sont évidents. On rencontre des accords modulants arpégés (V, *Lento*), des changements très rapides de tempo, de tonalité et de rythme qui se produisent en quelques mesures seulement (III, *Allegro moderato*) et même plusieurs thèmes apparaissant en alternance dans des tonalités variées. Ces propriétés suggèrent plus l'*Empfindsamkeit* allemand que le goût italien.

Cette musique présente du brillant et de l'originalité; elle offre un panorama de transitions dans le 18^e siècle. Alors que la sonate émerge nettement comme le genre nouveau principal, le nouveau style d'expression dans les suites de Roman n'est jamais à l'étroit ou incompatible avec la *forma bipartita* du mouvement de danse baroque.

Joseph Payne

Un claveciniste majeur jouant dans un style de grand seigneur, le Britannique **Joseph Payne** fut un élève de plusieurs grands musiciens et professeurs — Fernando Valenti, Josef Marx, Luigi Silva et Noretta Conci — ainsi que l'un des derniers et plus jeunes élèves de Wanda Landowska à Lakeville, Connecticut. Domicilié à Boston depuis 1965, il a enseigné à l'université pendant de nombreuses années; il fait maintenant des tournées mondiales, donnant en moyenne plus de 60 concerts par année, à l'orgue ou au clavecin. Cet enregistrement est une partie de l'étude détaillée de Payne, pour cette étiquette, de la littérature pour clavecin couvrant trois siècles.

Recording data: 1994-01-01/02, 1994-02-15/16 at the Forde Estate, Boston,
Massachusetts, USA

Recording engineer: Scott Kent

Neumann KM143 microphones; Benchmark MIA pre-amplifier; Sony PCM-2700A
DAT recorder

Artistic producer: Phoebe Payne

Digital editing: Michael Tseng

CD transfer: Hans Kipfer

Executive producer: Robert von Bahr

Cover text: Joseph Payne

German translation: Bernd Schäfer

French translation: Arlette Lemieux-Chené

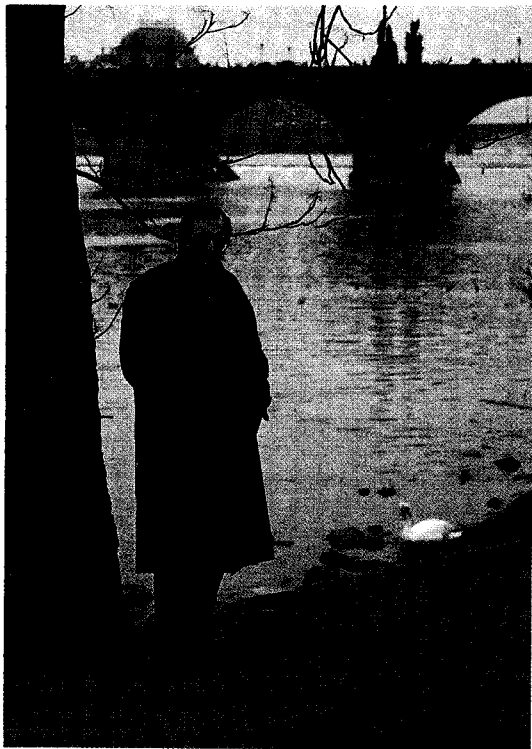
Front cover: Etching by I.V.D. Avaleen, 1705

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.,
England

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

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 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

© & © 1994, BIS Records AB



Joseph Payne