MONUMENTA MUSICAE SVECICAE

Under the protection of / Unter den Beschutz von

KUNGL. MUSIKALISKA AKADEMIEN

Published by / Herausgegeben von

SVENSKA SAMFUNDET FÖR MUSIKFORSKNING

SWEDISH SOCIETY FOR MUSIC RESEARCH / SCHWEDISCHE GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

I

Works by / Werke von

JOHAN HELMICH ROMAN

I

MONUMENTA MUSICAE SVECICAE: I

JOHAN HELMICH ROMAN

I

Assaggi à Violino Solo

I

Edited by / Herausgegeben von

INGMAR BENGTSSON & LARS FRYDÉN

ALMQVIST & WIKSELL / STOCKHOLM MCMLVIII

PRINTED WITH THE AID OF A GRANT FROM

Lotterimedelsfonden

THE TEXT PRINTED IN SWEDEN BY

Almqvist & Wiksells

BOKTRYCKERI AKTIEBOLAG

UPPSALA 1958

THE ENGRAVING AND PRINTING OF MUSIC BY

Printex C. V. Muziekdruk

AMSTERDAM, THE NETHERLANDS

INTRODUCTION

JOHAN HELMICH ROMAN (1694–1758) was the central figure in the musical life of the Swedish era of peace following this country's decline as a great power (Frihetstiden), and is regarded as one of the foremost composers Sweden has ever had. During his years of study in England 1716–21 and in the course of a journey to England, France, Italy and Germany 1735–37 he acquired a detailed knowledge of the musical trends of the period. As conductor of the court orchestra he did important work from the 1720's to the 1740's. Amongst other things he introduced Handel's music in Sweden and took active part in the development of public concert life in Stockholm in the 1730's. His rich production includes occasional music for celebrations at court etc., sacred choral works, sacred and secular songs as well as works for different instrumental ensembles.

Roman's style incorporates impressions from many quarters, chiefly from Handel and contemporary Italians such as Lotti, Leo, Ariosti, G. B. Bononcini and Geminiani, probably also Locatelli and Tartini. At a remarkably early stage one finds in him the stylistic manner of the late baroque with an admixture of "*style galant*", something which is particularly noticeable in the instrumental works. The latter comprise orchestral suites with several movements, sinfonias of three and four movements, trio sonatas, solo sonatas with *basso continuo*, compositions for solo violin and keyboard music. In the vocal field his chief contributions were the promotion of a Swedish monody in the form of song with *continuo* and his conscious endeavour to show "the flexibility of the Swedish language for church music".

In connection with a commemorative occasion in Stockholm in 1767 celebrating Roman's memory the linguist and Royal Secretary A. M. Sahlstedt composed a "Memorial address on Court Intendant Johan Helmich Roman", which is the first comprehensive account of Roman's life and musical activities. Through the literary society Utile Dulci and the circles behind the founding of the Royal Swedish Musical Academy in 1771 a very large part of Roman's MSS., as well as divers copies of works ascribed to him, came into the academy's possession. This primary material now forms the so-called Roman Collection in the library of the Royal Musical Academy (referred to in the following as *MAB:Ro*). The library officials showed much interest in the collection during the whole of the 19th century, and enriched it with further material; its classification, on the other hand, has not been so happy, and several dubious or non-genuine works have found their way into it and have long been regarded as Roman's compositions.—The first thoroughgoing study of Roman's music was published in 1914 by Patrik Vretblad: "Johan Helmich Roman 1694–1758" I–II (Stockholm 1914): the second part of the work is a thematic list of both vocal and instrumental compositions. Vretblad's work was an important pioneer contribution to the subject, but it left practically all problems unsolved that involved criticism of sources. Thirty years later Roman's instrumental production was made the subject of detailed investigations, especially with reference to its authenticity. An account of the results is given in I. Bengtsson: J. H. Roman and His Instrumental Music. Critical studies of sources and style. (Acad. thesis), Studia Musicologica Upsaliensia IV, Uppsala 1955 (in the following designated *BeRI*). The graphological investigations carried out in connection with these studies have been reported in a special paper: I. Bengtsson & R. Danielson: Handwriting and Musical Calligraphy in the J. H. Roman Collection of the Swedish Royal Academy of Music. Studia Musicologica Upsaliensia III, Uppsala 1955.

Roman's compositions for solo violin form an interesting group of works in his instrumental production. He was himself an accomplished violinist, especially in his younger years, before increasing deafness precluded the possibility of further activity as an executant. He was also pedagogically active. In his "*assaggi*" with several movements (essays, experiments, studies) and small pieces of the nature of études for solo violin he left a contribution to the 18th century repertoire for unaccompanied violin that is probably without parallel as regards quantity. Many of these are musically rich compositions, and they must still be acknowledged to have great didactic value, not least for the study of the violin playing and technique of the late baroque. From the stylistic point of view they have little in common with J. S. Bach's compositions for solo violin, with which, moreover, Roman was not acquainted. Rather, it appears that Geminiani was one of his chief models; there are, too, certain resemblances with Locatelli's violin style and G. Ph. Telemann's "fantasias" for the instrument.

That Roman himself valued his *assaggi* appears from the fact that he planned to have them printed. This would have been the only contemporary printed edition with works by him besides his twelve *Sonate a flavto traverso, violone e cembalo*, Stockholm 1727. The printing of the works for solo violin had, however, to be discontinued—probably for economic reasons. An unique specimen of a first printing with two movements in G minor on two pages (31.5 × 20.5 cm) is preserved in the library of the Royal Academy of Music.[1] This printing—referred to below as *source A*—is furnished with the following remarks: "this is a *sonata* from the exercises for the *violin* by the late Court Intendant and conductor *Doctor Roman*, published in print by himself, but subsequently withdrawn, so that *copies* are rather rare"[2], and the dating "*Stockholm the 26th June 1740*". The first of these notes was made by Johan Gustaf Psilanderhielm (1723–82), an amateur of music, later music librarian in the society Utile Dulci, the second is added by an unknown hand. The data are confirmed—except for the authorship—by an advertisement in "Stockholms Post Tidningar", May 12th 1740, where we read of "a beautiful musical piece or so–called assaggio a violino solo", and the reader is further advised that it is "intended to continue with such work in the keys most in vogue", There is also other evidence in support of the assumption that at least most of Roman's *assaggi* were in existence about 1740 and were composed mainly during the 1730's.

The other compositions "in the keys most in vogue" mentioned in the advertisement are preserved only in manuscript.[1] The most important of these sources is a comprehensive and beautifully written but incompletely preserved collection by Roman's colleague and successor Per Brant (1714–67), signum *MAB:Ro no. 60* and referred to in the following as *source D*. This now includes a good twenty compositions, the majority complete but some very fragmentary. The Brant manuscripts are supplemented with a number of Roman autographs[2]—included in *MAB:Ro nos. 61* and *97*—of which some pages seem to constitute the remainder of his own original manuscript for a larger *assaggio* collection.

The title "Assaggio à Violino Solo" occurs both on the printed page (A) and uppermost on fol. 1^{v} in the Brant manuscript (D).

The six *assaggi* in several movements, which are herewith published, are to be found in these sources as shown in the following table. The Roman autographs *MAB:Ro no. 97(2a)*, *MAB:Ro no. 97 (12)* and *MAB:Ro no. 61 (2)* are designated *source B*, *source C* and *source E* respectively.

From the table p. VII it emerges that as regards Assaggio I G minor [314] the order of the movements varies in all the three sources. Unfortunately, the two most important sources (A and B) are incomplete; moreover, as regards the choice of movements in the print it should be remembered that Roman may have taken into particular consideration the degree of difficulty of the pieces. Furthermore, although both these sources are derived from Roman himself, they differ with respect to the order of movements, and consequently the editors have decided to follow Brant's order

[1] MAB:Ro no. 61 (1); cf. facsimile illustration no. 1, p. 2.

[2] That Roman was a "Doctor" is a statement that it has not been possible to confirm, and must be considered erroneous.

[1] For a detailed account of all the sources the reader is referred to BeRI, pp. 194–200. Cf. in the same work also pp. 358f, 406f and in the thematic list T 19–21.—In the following the numbering of the works adopted in BeRI is indicated with numbers in square brackets, e. g. [314].

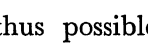
[2] Cf. facsimile illustration no. 2, p. 3.

WORK	A (PRINT)	B (ROMAN)	C (ROMAN)	D (BRANT)
I G minor [314]	2 movements [314:2,4]	fol. $2^{r/v}$: Movement [314: 1], one movement in G minor [320: 1] and beginning of movement [314: 3], 7 bars	—	fol. 19^{v}–20^{v} 4 movements: [314: 1–4]
II G minor [320]	—	[320: 1] as above	—	fol. 24^{v}–25^{r} 3 movements: [320: 1–3]
III A major [301]	—	—	—	fol. 1^{v}–3^{r} 4 movements: [301: 1–4]
IV C minor [310]	—	—	2 pages 4 movements: [310: 1–4]	fol. 13^{v}–14^{v} 4 movements: [310: 1–4]
V C major [303]	—	—	—	fol. 5^{v}–6^{v} 3 movements: [303: 1–3]

VI B minor [324] is preserved only in a Roman autograph (source E).

of movements, which gives a complete composition of four movements. The other sequence of movements in G minor [320] also constitutes a complete work in Brant's collection. The combination of movements from both of these *assaggi* in the Roman autograph B justifies the simultaneous publication here of these movement-sequences in the same key. With the help of the above table it is thus possible for those who so desire to choose another sequence of movements in connection with either of the sources A and B.

The present edition follows throughout the most reliable source, i. e. in the first place the Roman autographs and the print (parts of *assaggio* I, the whole of II, IV and VI), in the second place the Brant-MS, where no autograph is extant (*assaggi* III, V and parts of I). As there are numerous differences of detail in the movements 2 and 4 in Assaggio I G minor as given in the sources A and D respectively, and as these differences give several very valuable pieces of information concerning certain modes both of notation and of performance, *both* scores in these cases are given parallel with each other (cf. pp. 4ff and 8ff). The editors have otherwise found it superfluous to append throughout a "practical version" alongside the original. This addition has been made only in a few places, where suggestions for the execution of arpeggios etc. have been indicated in smaller type above the basic system.

Other suggestions as to the mode of execution have been added in a special way. Indications of execution etc., which have been added sparsely by the editors, are printed within round brackets: (*f*). Suggestions for bowing are marked with dotted lines (); passages in which different bowings may be considered equally justified have been left without such marking. In those cases in which a reliable secondary source contains bowings not given in the main source, these are indicated with dashed lines (). As secondary sources are in this connection accounted the Brant collection (D) and reliable sources of other instrumental works by Roman where an *assaggio*-movement occurs in another version (cf. the last movement in Assaggio III A major, which is almost identical with the 3rd movement in a Sinfonia in A major, BeRI no. 16). —

*

In a way typical for the period the notation of Roman's *assaggi* presupposes that the performer is familiar with the contemporary practice and style of playing, e. g. in the form of chords which are intended to be broken up into arpeggios. Sometimes a fermata marks the place for an improvised "cadenza", and in numer-

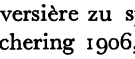
ous instances it is assumed that the soloist will perform certain embellishments, rhythmic variations etc. that are apparent from the notation only in part or not at all. In the contemporary pedagogical literature there are several instructions regarding mode of execution and the like which are directly applicable to Roman's *assaggi*.[1] What are often of still greater practical value, however, are the concrete directions immediately obtainable from the sources of the violin compositions in question here. Both in his autographs and in the print Roman gives several examples of the execution of passages that Brant has abbreviated in his notation; a number of these instructions as well as other differences of detail between the sources afford a good point of departure for the execution of other similar passages.

Among the attributes of skilled and tasteful violin playing in Roman's time was the ability to vary the execution, firstly according to the affective nature of the movement, and secondly within the movement in such a manner that a reprise or a repetition never became a rigid repeat performance identical in every detail with the first. This form of creative interpretation makes great demands on present-day executants; it presupposes a stylistic orientation that is as yet far from being common property. Full practical directions and suggestions are therefore still desirable in an edition of this kind. The editors have wished to meet such desires, but at the same time have wanted to preserve something of the freedom of execution that characterized playing in Roman's time. (As instances of this freedom one may understand certain "inconsistencies" in the notation of bowing which have been retained in this edition.) An abundance of detailed suggestions concerning execution in the note-text itself may bind the violinist too rigidly; and this is undesirable because such suggestions can never claim to be the best solutions, still less the only right ones. To the following sections of the text we have therefore appended a group of typical examples (p. XXIV ff.) which may serve as a point of departure for the executant's own notions.

Between the violin of the early 18th century (sometimes called "Baroque violin") and the modern instrument there are certain decisive differences which affect both the style of playing and the timbre. Roman's *assaggi* are written for the instrumental possibilities of the period, and the qualities of the violin he used serve in this connection as an important guide concerning the execution on a modern instrument.[1] The differences are due to the interplay of several factors as regards both materials and dimensions (of, *inter alia*, fingerboard, bass-bar, and strings). Especially important is the lower tension of the gut strings used in those times. The bows of the period differ from their modern counterparts in having a straight or slightly convex (instead of concave) form, a lower tension and thus greater flexibility of the horsehair, and a different weight-distribution.

These factors of course affect the sound in several ways. The lower tension of the strings gives a softer sound, the flexibility of the horsehair a more gradual attack on the string. Above all, the early bow favoures and faciliates a very supple articulation. Certainly this bow is not so suited to *legato* as a modern one. But owing to all the factors mentioned above the acoustical effect nevertheless tends to give short notes (*spiccato*) a certain rounding-off and to further a soft connection between separate notes (*detaché*).

The bowings intended with the bowing directions in the sources for Roman's *assaggi* are of course calculated for a violin and a bow of such an older type. As the bowings are, moreover, to be regarded as indications for execution and are as a rule directly applicable also to a modern instrument, the editors have consistently followed the sources in this respect, and have extended the same principles to apply also to the added suggestions for bowing. The most detailed original bowing directions are to be found especially in the *assaggio* I [314]:2 and 4 (G minor) and the whole of VI [324] (B minor), where it is worth noting that there are few passages in which each note it bowed singly.

As regards the manner of bowing denoted by  , it should be observed that this has changed in meaning since the 18th century. In Roman it is

[1] The reference is here chiefly to works like F. GEMINIANI: The Art of Playing on the Violin, London 1751 (Facsimile edition edited by D. D. Boyden, Oxford University Press, 1952), J. J. QUANTZ: Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen, 1752 (several new editions by, *inter alios*, A. Schering 1906, 1926), and L. MOZART, Versuch einer gründlichen Violinschule, Augspurg 1756 (translated into English: A Treatise on the fundamental principles of violin playing, London 1951[2]) and others. Compare also the valuable collection of examples in facsimile reproductions in H. P. SCHMITZ: Die Kunst der Verzierung im 18 Jahrhundert (Kassel & Basel 1955) and W. KOLNEDER: Aufführungspraxis bei Vivaldi (Leipzig 1955).

[1] Cf. D. D. BOYDEN: The Violin and its technique in the 18th century (The Musical Quarterly 1950, Jan., pp. 9–38) and S. BABITZ: Differences between 18th century and modern violin bowing (The Score, 1957, March, pp. 34–55).

doubtless a matter of the mode of bowing which Quantz describes in his "Versuch..." chap. XVII, section II §27 and L. Mozart in his "Violinschule" chap. I, section III §17. In other words, this bowing is neither a modern "flying staccato" nor some sort of *martellato*, but rather a kind of "portato", executed according to L. Mozart, "mit einem bey ieder Note angebrachten wenigen Nachdruck".

CHORDS AND ARPEGGIOS. Roman's *assaggi* contain several chord sequences. Some of these chords are such that two notes must be played on the same string (e. g. Assaggio V C major, lst movement, bar 3 and Assaggio VI B minor, 2nd movement, bar 47), which may be regarded as a sign that also the neighbouring chords are intended to be broken. As in Bach's music for solo violin, the polyphony is sometimes only apparent (e. g. Assaggio III A Major, lst movement, bar 106 and 3rd movement, bar 85; Assaggio VI B minor, lst movement, bars 29–31). Otherwise, Roman reckons normally with different kinds of chord breaking, something which emerges clearly from certain parallel passages in the sources (cf. *example 1*). In several places the chord in the notation is obviously only an abbreviated way of indicating an arpeggio. How richly this could be varied appears clearly from "Essemp. XXI" in Geminiani's "The Art of Playing on the Violin" (1751).—Direct instructions for such arpeggio playing may be inferred in a number of places in the *assaggi* published here (I:2 bars 15–17, 23–25 and 70–74; III:3 bars 9–15 and 57–60; IV:1 bars 54 ff). A few such instances have been collected in *examples 1 a–e* (p. XXIV ff.), some of them from *assaggi* other than those published here. Furthermore, for certain other sections special suggestions for the mode of execution—based partly on Geminiani—are given in *examples 2–7*. Otherwise, the possibility of such execution is indicated with the instruction "(*arpeggio*)" in the note-text.

RHYTHMICAL DEVIATIONS FROM THE NOTATION. Many late Baroque writers on music express themselves unanimously concerning certain rhythmic alterations common during the first half of the 18th century and deviating from the rhythm of the notation. What is here chiefly referred to is the execution of dots and the use of "Lombardic" rhythms of the type "Scotch snap". Suggestions concerning certain rhythmic alterations of this kind have been given in the respective passages with the time values in round brackets above the stave. Of particular interest in this connection are the instances adduced in *examples 8 a–d* (p. XXV) of instructions occurring in the sources. Compare also the two versions of *assaggio* I:2 and I:4.

French "double dotting", (including the substitution of rest for dot in rhythms of the type and rhythmic alterations of certain figures from to may, apart from editors' suggestions, be applied in several places in so far as they can be executed in conformity with the practical instructions of the period and the affective character of the music. (Example: In *assaggio* V:1 the passages in common time may be consistently executed with attenuated dots, i. e. with the semiquaver upbeats "dreygeschwäntzt" [Quantz]. In *assaggio* III:3 the bar-groups 28–31, 73–76 and 99–102 may be varied by executing the first two bars evenly and the second two bars "lombardisch".)

ESSENTIAL AND ARBITRARY ORNAMENTATION AND CADENCE EMBELLISHMENTS. It is a self-evident basic rule that all graces—long or short—are to be executed in the same stroke of the bow as the main note. As regards long *appoggiature* the current rules of the period apply; thus the grace note is given normally half or 2/3 of the value of the main note. As exceptions may f. i. be considered certain cases in which the main note is very long (e. g. a whole note) and the occurrence of *appoggiatura* in movements in triple time which are characterized by Lombardic rhythm ( ), which may eventually be retained also within the *appoggiatura*.

Documents of the period indicate that main notes are shifted forwards in the bar to extend the time value of the ornament. Instances of this will be found in the printed version of I:4, bars 31–32 and *examples 8d* and *9a–b*. In *example 9a*, moreover, there is a demonstration of Roman's own solution of a trill, in this case beginning on the main note.—Certain indications concerning the imparting of rhythm to ornaments are given over the stave.

For Roman—as for his contemporaries—*vibrato* is a special form of ornament that should be used with a certain economy in the interest of expression. An express indication of its use is to be found in III:3, bars 79–82.

In several places—especially in cadences—trills not indicated in the original text should be performed. These have been indicated with *(tr)*. An instance of a cadence

embellished with somewhat richer figuration by Roman himself is given in *example 9c*. Also in other connections an ornamental filling out of wide steps or jumps in case of long note-values may be in place (cf. e.g. III:1, bars 37–38). In this connection interesting material for study is presented by the different versions of *assaggio* IV:3, an account of which is given below, p. XII.

That in instances of more important cadences Roman reckons with more extensive embellishments emerges in several places from the notation. Especially worthy of note in this connection is the frequently recurring cadence type "*sol+re−ut*" (e.g. in the last bar of II:2). Not infrequently this calls for a freer ornamentation, eventually with a scale-movement or the like to fill out the interval. In *ex. 10a–d* (p. XXVI) are found some instances of this, all taken from Roman himself. (From this it emerges, *inter alia*, that in all circumstances one is entitled to execute the cadence trill from below and with *Nachschlag*, thus: . Compare also the grace note in the text of II:2, bar 11.)

The designation "*(cadenza)*" is used to show in which places such freer embellishment may be resorted to. For the sake of simplicity the same designation is used also to mark the place for more extensive improvisatorial additions (in the original generally marked with *fermate*, e.g. VI:2, bar 18). Some alternative proposals for the execution of such "cadenzas" are given in *examples 11 and 12* (referring to III:3, bar 95 and VI:2, bar 18). For the rest, the reader is referred to the above-adduced 18th century works, especially Quantz' "Versuch...", chap. XV.—Quantz' advice to the effect that the *cadenza* should not be made longer than a flutist can execute in a breath (chap. V, §17) may be recommended also in this connection. It is important that the *cadenza* be given an air of improvisation and not be bound to stereotyped formulae without regard to the musical character of the movement.

DYNAMICS. If, on the one hand, an all too free application of modern dynamics of expression in Roman's music for solo violin must be considered bad style, it is, on the other hand, just as stylistically incorrect and musically unnatural to apply any kind of "puristic" ironing out of the dynamics. On the late Baroque violins it was not possible to achieve as great dynamic effects as it is on a modern instrument; but the instrument was certainly not bound to "terrace dynamics" in the same way as a harpsichord or an organ. On the contrary, the use of a natural dynamic scale of expression to fit the context and the affective character of the music must be considered in the interpretation. Apart from the fact that the writings of the period support this view, Roman himself has given valuable dynamic indications, sometimes astonishingly rich in contrast, in the autograph of Assaggio VI B minor (cf. especially VI:2, bars 97–112).—The suggestions of the editors concerning the dynamics have been purposely restricted to a minimum, chiefly to the use of the dynamic marks (*f*) and (*p*).

*

REVISIONS

In several places in the sources (chiefly in source D) there occur alternations between violin, alto, tenor and even bass clefs (the latter intended to be read "all 8va"). These exchanges of clef—resorted to in order to save ledger lines and space—have been replaced throughout with violin clef without precise specification of the changes.—In the sources the use of "Dorian" notation of key signatures has been changed according to modern notational practice; the notation of the original has been indicated at the beginning of the movements only in those cases in which there is a deviation.

It is important to note that accidentals have another significance in the sources than they have to-day. They generally have validity only for one note or a small group of notes, not the whole bar; but they may, on the other hand, be valid for the same note beyond the bar-line if there is an immediate repetition. All such details in the notation have been corrected in conformity with present-day modes of writing and key-notation. Only in exeptional cases does any problem arise as to the correct interpretation; a detailed account of these cases is given in the following.—Obvious slips regarding rhythmic values etc. have been corrected without comment.

In source D, certain movements have been supplied with various marks of repetition and interpolation whose significance is not always quite clear. In this publication the *most detailed* solution of Brant's references has usually been selected. The possibility of other, shorter, readings emerges from the following account.

Assaggio I G minor [314].

For the sequence of the movements see above, p. VII. The 1st movement according to source B, the 2nd and 4th movements according to the two versions in source

A and source D, the 3rd movement according to source B to and including bar 7, the remainder according to source D.

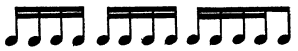
I:2 bars 19–20: the bowings in source A indistinct; may possibly refer to the execution: in the first halves of the bars.

I:2 bar 29: the melodic difference between the versions is no misprint.

I:4 bar 12, second quaver: in source A an indistinct signature; probably ♮ but may also be ♭; Brant (source D) has ♭, which would seem to be the most probable reading.

I:4 bar 15: in source D (Brant's version) a 'joining tail' is missing in the last group of notes. A further, third alternative for the rhythm is suggested in the score. The groups of eight notes in Roman's versions are in the original print marked "6"; this has been altered to "8" in conformity with modern practice.

I:4 bar 21: the rhythm according to source A



has been changed in conformity with the surrounding bars.

I:4 bar 26: Note the rhythmic differences between the versions. The group may be executed as four demisemiquavers or as suggested in the score. (Cf. bars 29–30.)

Assaggio II G minor [320].

The 1st movement according to source B (from which source D does not show any deviations worth mentioning); the other movements according to source D.

II:1 bar 20, 3rd crotchet: f_1 by Brant instead of the two quavers g_1–f_1.

II:2 bar 8. Brant's rhythmic notation

is incorrect and has been changed in the note-text.

II:2 bar 27, the last group of notes: ♭ not indicated in the source.

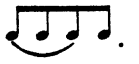
Assaggio III A major [301].

Source D.

III:1 bar 43, the first crotchet: the rhythmic notation intended is probably .

III:2 bar 8: in this and corresponding bars *appoggiature* are suggested, executed in conformity with the rhythm noted in bar 85 and bar 87.

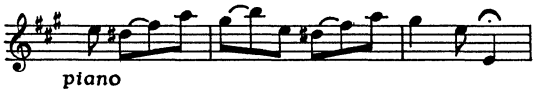
III:2 bar 39, the last crotchet: in the lower voice the *a* has been changed to *b* in conformity with other corresponding cadences in the movement.

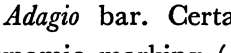
III:2 bars 89–90: the bowings of the manuscript indistinct; may possibly in the first half of the bars be interpreted:  .

III:2 bar 96, the last crotchet: ♮ for g_2 is missing in the source.

III:2 bar 99: ♮ in the lower voice is missing in the source, but must be considered to be valid from the preceding bar.

III:4. The movement is almost identical with the 3rd movement *Allegro assai* in Roman's sinfonia A major (BeRI no. 16). Bar 15 in the sinfonia has the following melodic development:

The sinfonia movement differs in bars 26–36 from the movement for solo violin. To bars 35–36 correspond in the sinfonia: 

This version may eventually be used in connection with the execution of a "*cadenza*" following the immediately preceding *Adagio* bar. Certain bowings () and the dynamic marking (*forte*) in bar 37 have been adopted from the sinfonia movement.

Assaggio IV C minor [310].

Source C is followed. The differences between the sources C and D are limited to details regarding bowings.

IV:1. In both the sources the tempo indication is spelled "Graue".

IV:1 bar 30, third crotchet: Roman notes , Brant ; the later notation is the most correct, conforms with practice and has therefore been followed.

IV:2. Every *appoggiatura* in this movement is indicated in source D with a small quaver.

IV:2 bar 46: both the sources have 2 flats as signature and in this bar a flat for the first note (a_1 *flat*), but not for the eighth semiquaver. The augmented second of the harmonic minor scale is, however, common in Roman in descending passages.

IV:3 bar 20: source D shows here a divergent reading with ♮ even before the sixth semiquaver.

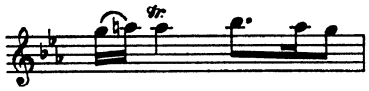
IV:3 bar 30: the first note-values here according to source D . It is recommended that one perform the group of notes as suggested in the notation.

Movement IV:3 is found also in other works by Roman, viz., as the second movement in a sinfonia in G minor [BeRI no. 30] with the tempo indication *Andante* and the instruction *piano sempre*, and (in D major) as the first movements in a keyboard suite in D major [BeRI no. 228] with the tempo indication *Lento*. The chronological order of these versions is difficult to determine, though there is much to support the assumption of the keyboard suite as the latest. Since certain differences of detail between the versions may very well be of interest in connection with embellishment of the version for solo violin, the most important variants with respect of the melody are given here (in which connection examples from [228] have been transposed to E flat major).

Bars 4–5 according to [228:1]:

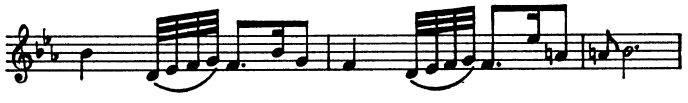
Bar 7 according to [30:2] and [228:1]:

Bar 11 according to [228:1]:

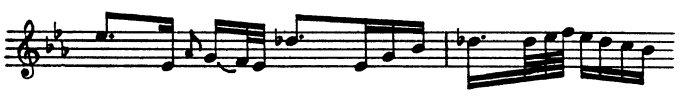


Bar 15 according to [30:2] and [228:1]:

Bar 17(–18) has in [30:2] the following extension:



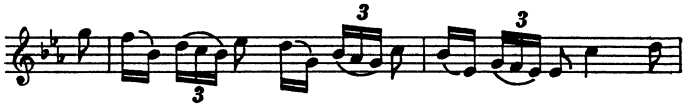
Bars 19–20 according to [228:1]:



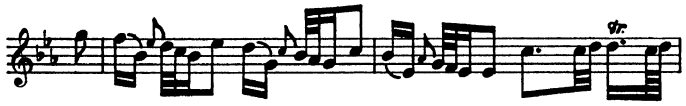
—the sequence bars 21–22 ditto.

Bars 23f have in [30:2] the following bowing:

Bars 29–30 according to [30:2]:



Ditto according to [228:1]:



IV:4 bar 28, second chord: contains d_2 in source D but not in Roman's autograph.

IV:4 bar 36: the e_1 of the lower voice in both the sources is placed under the second quaver of the upper voice and is not dotted.

Assaggio V C major [303].

Source D.

V:1. The movement is in the only source that has been found written with several space-saving interpolations which may be interpreted in different ways. In this edition the most detailed solution is given which has at the same time seemed the most plausible to the editors. Other, shorter solutions (or abridgements desirable for practical reasons) may be chosen on the basis of the following description of Brant's system of signs.

In the middle of bar 19 we find the sign 𝄋, in the middle of bar 20 the sign 𝄎 and between bars 21 and 22 the sign 𝄇. The writing down of the "da capo" part of the movement (bars 61 ff) ends in the middle of bar 69; here we find the sign 𝄋, a double line and "D'al Segno 𝄋. Fin'al 𝄐." In the remaining, bottom system there is a passage of $3\,1/2$ bars introduced with the sign 𝄎 and ending with the sign 𝄇. This last-mentioned passage is found in the notation published here as bar 22—the middle of bar 25 and bar 72—the middle of bar 75.

V:1 bar 11: in the original the lower voice is given with smaller note-heads. May possibly be an addition by Brant?

V:2 bar 6, second quaver: we find g_1, which should probably be c_2 in conformity with the motif in the surrounding bars.

V:2 bar 9: the bowings of the original comprise four semiquavers in the first half of the bar. This seems to be a lapse of the pen and has been changed to conform with the bars 11, 13 and 15.

V:3. The original notation ends at bar 60 with a double line and the direction "Dal Segno 𝄋 Fin al' 𝄐". The sign 𝄋 is found at the beginning of bar 23, the

fermata above bar 28. The Dal Segno repeat would then comprise only 6 bars (= bars 61–66). This lack of balance is so unsatisfactory that the editors have taken the liberty of adding the remaining bars of the main passage (bars 29–32 = bars 67–70) at the end of the movements as an alternative execution.

V:3 bar 27 (= bar 65), the fifth semiquaver: indistinctly written in the source; may be read as f_2 or e_2. In the light of the sequences e_2 is the most probable.

Assaggio VI B minor [324].

VI:2 bars 14 and 16: the bowings of the autograph indistinct; may refer to the execution .

VI:2 bar 20, last crotchet: ♮ missing in the lower voice, but needed on account of the context.

VI:2 bars 40 and 42: ♮ for the last semiquaver not in the manuscript, but is assumed according to the notational practise of the period.

VI:2 bars 103–104: the bowings of the autograph indistinct; may refer to .

VI:3. Between bar 8 and bar 9 we find in the autograph the sign 𝄋. After bar 23 a double line and "fin al Segno 𝄐". Fermata in bar 19.

VI:4 bars 5–6: despite the dottings, Roman has noted in both bars the third note of the upper voice as a quaver; is probably a pure lapse of the pen.

INGMAR BENGTSSON

ERRATA

P.5 bar 15 of Brant-MS, 1st crotchet: *read* e_1 flat instead of d_1.
P.8 stave 2, first bar, 5th quaver: *add* a bowing slur.
P.10 bar 4: *read* twice f_1 sharp instead of f_1.
P.13 bar 2: the first of the bowing slurs is found in source D (Brant).
P.22 bars 59–60: *add* tie c_3—c_3.
P.32 beginning of stave 7 (bar 59): *add* key signature (3 flats).
P.36 bar 51, fifth note: *read* semiquaver instead of quaver.

EINLEITUNG

JOHAN HELMICH ROMAN (1694–1758) war die zentrale Gestalt im Musikleben in der sogenannten schwedischen Freiheitszeit (die Periode zwischen der Grossmachtzeit und der gustavianischen Ära), und man rechnet ihn zu den hervorragendsten Komponisten, die Schweden besessen hat. Während seiner Studienjahre in England (1716–21) und auf einer Reise nach England, Frankreich, Italien und Deutschland (1735–37) erwarb er sich gründliche Kenntnisse von den musikalischen Strömungen seiner Zeit. Als Kapellmeister am schwedischen Hof hat er während der 20–40er Jahre Bedeutendes geleistet. Unter anderem hat er Händels Musik in Schweden eingeführt und dank seiner entfaltete sich während der 30er Jahre ein öffentliches Konzertwesen in Stockholm. Seine reichhaltige Produktion umfasst festliche Gelegenheitswerke, kirchliche Chorwerke, geistliche und weltliche Lieder sowie Instrumentalwerke für verschiedene Besetzungen.

Stilistisch ist Roman von vielen Richtungen beeinflusst, am meisten von Händel und zeitgenössischen Italienern wie Lotti, Leo, Ariosti, G. B. Bononcini, Geminiani, wahrscheinlich auch Locatelli und Tartini. Beachtenswert früh findet man bei ihm eine Mischung der stilistischen Mittel des Spätbarocks und galanter Züge, was besonders in den Instrumentalwerken zutage tritt. Die letzteren umfassen mehrsätzige Orchestersuiten, drei- und viersätzige Sinfonien, Triosonaten, Solosonaten mit Generalbass, Kompositionen für Solovioline sowie Klaviermusik. Auf vokalem Gebiet bestehen seine wichtigsten Beiträge in einer schwedischen Monodie in Form des Generalbassliedes und in seinem bewussten Bestreben, „die Eignung der schwedischen Zunge für Kirchenmusik" unter Beweis zu stellen.

Anlässlich einer Gedächtnisfeier für Roman in Stockholm im J. 1767 verfasste der Sprachgelehrte und königliche Sekretär A. M. Sahlstedt eine „Gedächtnisrede über den Herrn Hofintendenten Johan Helmich Roman", welche die erste zusammenfassende Darstellung von Romans Leben und musikalischer Tätigkeit darstellt. Durch Vermittlung der schönwissenschaftlichen Gesellschaft Utile Dulci und der Kreise, die im J. 1771 die Königliche Schwedische Musikalische Akademie gründeten, kam ein grosser Teil von Romans hinterlassenen Manuskripten sowie auch etliche Abschriften ihm zugeschriebene Werken in den Besitz der Akademie. Dieses Quellenmaterial bildet nunmehr die sogenannte Roman-Sammlung in der Bibliothek der Königlichen Musikalischen Akademie (hier weiterhin mit *MAB:Ro* bezeichnet). Die Beamten der Bibliothek haben während des ganzen 19. Jahrhunderts der Sammlung grosses Interesse gewidmet und sie durch weiteres Material bereichert; das Ordnen desselben ist jedoch weniger gut geglückt, und verschiedene zweifelhafte oder unechte Werke sind hineingelangt und haben lange Zeit als Kompositionen von Roman gegolten. — Die erste gründlichere Studie über Romans Musik wurde 1914 von Patrik Vretblad publiziert: „Johan Helmich Roman 1694–1758" I–II (Stockholm 1914); der zweite Teil der Arbeit besteht aus einem thematischen Verzeichnis seiner sowohl Vokal- als auch Instrumentalkompositionen. Vretblads Schrift war eine bedeutende Pionierarbeit, liess aber praktisch alle quellenkritischen Probleme ungelöst. Romans instrumentale Produktion ist dreissig Jahre später der Gegenstand eingehender Untersuchungen geworden, insbesondere was die Frage der Echtheit betrifft. Die Ergebnisse wurden veröffentlicht in Ingmar Bengtssons Abhandlung „J. H. Roman och hans instrumentalmusik. Käll- och stilkritiska studier." (Dissertation), Studia Musicologica Upsaliensia IV, Uppsala 1955 (hier weiterhin mit *BeRI* bezeichnet). Die schrifttechnischen Untersuchungen, die im Zusammenhang mit diesen Studien durchgeführt wurden, sind in einer besonderen Schrift „Handstilar och notpikturer i Kungl. Musikaliska Akademiens Roman-samling", Studia Musicologica Upsaliensia III, Uppsala 1955, von I. Bengtsson und R. Danielson veröffentlicht worden.

Romans Kompositionen für Solovioline bilden in seiner instrumentalen Produktion eine interessante und wertvolle Werkgruppe. Er war selbst ein sehr guter Geiger, besonders in jungen Jahren, ehe ihn seine zunehmende Taubheit an der weiteren praktischen Musikausübung hinderte. Er war auch als Pädagoge tätig. In seinen mehrsätzigen „*assaggi*" (Probestücke, Versuche, Studien) und etüdenähnlichen Stückchen für Solovioline hat er einen Beitrag zum Repertoire des 18. Jahrhunderts für Solovioline hinterlassen, der, was die Quantität betrifft, seinesgleichen suchen dürfte. Viele dieser Kompositionen haben musikalischen Gehalt und müssen auch heute noch als didaktisch wertvoll bezeichnet werden, nicht zuletzt für das Studium des damaligen Violinspiels und der Violintechnik des späten Barocks. Stilistisch haben sie wenig gemeinsam mit J. S. Bachs Kompositionen für Solovioline, die übrigens Roman auch nicht bekannt waren. Eher dürfte Geminiani eines der bedeutendsten Vorbilder gewesen sein; auch sind gewisse Berührungspunkte mit Locatellis Violinstil und G. Ph. Telemanns „Fantasien" für das Instrument vorhanden.

Roman hielt selbst viel von seinen *assaggi*, was daraus hervorgeht, dass er beabsichtigte, sie gedruckt herauszugeben. Das wäre die einzige zeitgenössische gedruckte Ausgabe mit Werken von ihm geworden neben seinen 1727 herausgegebenen zwölf „*Sonate a flavto traverso, violone e cembalo*". Der Druck der Violinsolowerke musste jedoch eingestellt werden — wahrscheinlich aus finanziellen Gründen. In der Bibliothek der Königlichen Musikalischen Akademie wird ein einziges Exemplar eines Erstdruckes verwahrt, der zwei Sätze in g-Moll auf zwei Seiten enthält (31,5 × 20,5 cm).[1] Dieser Druck (hier weiterhin als *Quelle A* bezeichnet) ist mit folgenden Notizen versehen: „dieses ist eine *Sonate* von des seligen Herrn Hof-*Intendenten* und Kapellmeister *Doktor Romans* Uebungen für *Violine*, von ihm selbst gedruckt herausgegeben, aber sodann wieder eingezogen, sodass *Exemplare* desselbigen recht rar sind"[2] sowie „*Stockholm den 26. Juni 1740*". Die erste dieser beiden Notizen ist von dem Musikliebhaber und späteren Musikbibliothekar der Gesellschaft Utile Dulci Johan Gustaf Psilanderhielm (1723–82) eingetragen worden, die zweite von unbekannter Hand. Die Angaben werden — mit Ausnahme der Autorenschaft — durch eine Anzeige in „Stockholms Post Tidningar" vom 12. Mai 1740 bestätigt, in der von „einem schönen musikalischen Stück oder sogenannten assaggio a violino solo" die Rede ist und ausserdem angekündigt wird, dass man „gedenke mit derartiger Arbeit fortzuschreiten in den gebräuchlichsten Tönen". Auch andere Indizien sprechen für die Annahme, dass Romans *assaggi* wenigstens zum grössten Teil um 1740 vorgelegen haben und hauptsächlich während der 30er Jahre komponiert wurden.

Die in der Anzeige erwähnten übrigen Kompositionen „in den gebräuchlichsten Tönen" sind nur handschriftlich erhalten.[1] Die wichtigste dieser Quellen ist eine umfangreiche und schön geschriebene, aber unvollständig erhaltene Sammlung, die von Romans Kollege und Nachfolger Per Brant (1714–67) angefertigt wurde (mit dem Signum *MAB:Ro nr 60* versehen und hier weiterhin als *Quelle D* bezeichnet). In dieser sind jetzt noch über zwanzig Kompositionen enthalten, die meisten vollständig, einige hingegen nur sehr fragmentarisch. — Die Handschrift Brants wird durch eine Anzahl von Romanautographen ergänzt (in *MAB:Ro nr 61* und *97*), von denen einige Blätter den Rest seines eigenen Originalmanuskriptes zu einer grösseren *assaggio*-Sammlung darzustellen scheinen.[2]

Der Werktitel „Assaggio à Violino Solo" kommt sowohl auf dem gedruckten Blatte (A) als auch ganz oben fol. 1^{v} in der Branthandschrift (D) vor.

Die sechs mehrsätzigen *assaggi*, die hier publiziert werden, sind in diesen Quellen gemäss folgender Aufstellung zu finden (die Romanautographen *MAB:Ro nr 97 (2a)*, *MAB:Ro nr 97 (12)* und *MAB:Ro nr 61 (2)* sind hier als *Quelle B* bzw. *Quelle C* und *Quelle E* bezeichnet).

Aus der Tabelle S. xvii geht hervor, dass die Satzfolge des *assaggio I* g-Moll [314] in allen drei Quellen verschieden ist. Leider sind die beiden wichtigsten Quel-

[1] MAB:Ro No. 61 (1); vgl. Faksimilewiedergabe No. 1, S. 2.

[2] Die Angabe, dass Roman Doktor gewesen sei, hat sich nicht bestätigen lassen und muss wohl als falsch gelten.

[1] Ein ausführlicher Nachweis des gesamten Quellenmaterials befindet sich in BeRI, S. 194–200. Vgl. auch in der gleichen Arbeit die Seiten 358f. bzw. 406f. sowie im thematischen Verzeichnis T 19–21. — Im folgenden wird die in BeRI angewandte Numerierung der Werke mit Zahlen in viereckigen Klammern angegeben, z. B. [314].

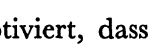
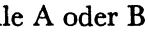
[2] Vgl. Faksimilewiedergabe No. 2, S. 3.

WERK	A (DRUCK)	B (ROMAN)	C (ROMAN)	D (BRANT)
I g-Moll [314]	2 Sätze [314: 2, 4]	fol. $2^{r/v}$: Satz [314: 1], 1 Satz in g-Moll [320: 1] und der Anfang von Satz [314: 3] (7 Takte)	—	fol. 19^{v}–20^{v} 4 Sätze: [314: 1–4]
II g-Moll [320]	—	[320: 1] laut obigem	—	fol. 24^{v}–25^{r} 3 Sätze: [320: 1–3]
III A-Dur [301]	—	—	—	fol. 1^{v}–3^{r} 4 Sätze: [301: 1–4]
IV c-Moll [310]	—	—	2 Blätter 4 Sätze: [310: 1–4]	fol. 13^{r}–14^{v} 4 Sätze: [310: 1–4]
V C-Dur [303]	—	—	—	fol. 5^{v}–6^{v} 3 Sätze: [303: 1–3]

VI h-Moll [324] ist nur in einem Romanautograph bewahrt (Quelle E).

len (A und B) unvollständig. Bezüglich der Auswahl der Sätze im Druck ist übrigens zu beachten, dass Roman möglicherweise auf den Schwierigkeitsgrad der Stücke Rücksicht genommen hat. Da diese Quellen ausserdem in der Satzfolge voneinander abweichen, obwohl sie beide von Roman selbst stammen, hat man sich in dieser Ausgabe dafür entschieden, Brants Satzfolge zu übernehmen, die eine vollständige viersätzige Komposition ergibt. Auch die zweite Satzfolge in g-Moll [320] stellt in Brants Sammlung ein geschlossenes Ganzes dar. Die Kombination von Sätzen aus diesen beiden *assaggi* im Romanautograph B motiviert, dass diese Satzfolgen in der gleichen Tonart hier gleichzeitig publiziert werden. Für denjenigen, der es wünscht, ist es somit möglich, mit Hilfe der obigen Tabelle eine andere Satzzusammenstellung gemäss Quelle A oder B zu wählen.

Der Notentext in der vorliegenden Ausgabe folgt durchweg der zuverlässigsten Quelle, d. h. in erster Linie den Romanautographen und dem Druck (*assaggio I* teilweise; *II*, *IV* und *VI*), zweitens dem Brant-MS, sofern Romanautographen fehlen (*assaggi* III, V und Teile von I). Da in den Versionen der Sätze 2 und 4 vom *assaggio I* g-Moll in den Quellen A und D zahlreiche Abweichungen im Detail vorliegen und diese Abweichungen mehrere sehr wertvolle Aufschlüsse sowohl über gewisse Notierungsweisen als auch über die Aufführungpraxis erteilen, sind in diesen Fällen *beide* Notentexte parallel zu einander wiedergegeben. (Siehe S. 4ff und 8ff.) Im übrigen haben die Herausgeber es für überflüssig erachtet, durchweg dem Originalnotenbild eine „praktische Version" beizufügen. Eine derartige Ergänzung ist nur an wenigen Stellen vorgenommen worden, wo Vorschläge zum Arpeggiospiel u. ä. in kleinerem Notenstil über dem Hauptsystem angegeben sind.

Andere Vorschläge für die Ausführung sind im Notenbild auf besondere Weise kenntlich gemacht worden. Tempoangaben, Vortragsbezeichnungen u. s. w., die von den Herausgebern spärlich hinzugefügt wurden, sind in Klammern gedruckt. Vorgeschlagene Spielbögen sind durch punktierte Linien kenntlich gemacht (); Stellen, an denen verschiedene Stricharten als gleichwertig angesehen werden können, sind unbezeichnet geblieben. In den Fällen, wo eine zuverlässige sekundäre Quelle Spielbögen wiedergibt, die in der Hauptquelle fehlen, ist dies durch gestrichelte Linien () angegeben. Als sekundäre Quellen gelten hierbei die Brant-Sammlung (D), sowie die Hauptquellen zu anderen Instrumentalwerken von Roman, wo ein *assaggio*-Satz in anderer Version auftritt (vgl. den letzten Satz im *assaggio III* A-Dur, der mit Satz 3 in einer Sinfonia A-Dur [*BeRI nr 16*] beinahe identisch ist).

*

Der Notentext zu Romans *assaggi* setzt in einer damals typischen Weise voraus, dass der Ausführende mit der Praxis und dem Spielstil der Zeit vertraut ist. An mehreren Stellen werden verkürzte Schreibweisen verwandt, z. B. in Form von Akkorden, die in Arpeggiofigurationen aufgelöst werden sollen. Manchmal markiert eine Fermate den Platz für eine improvisatorische

cadenza, und in zahlreichen Zusammenhängen wird damit gerechnet, dass der Solist gewisse Ausschmükkungen, rhythmische Manieren u. a. m. hinzufügen soll, die überhaupt nicht oder nur unvollständig aus dem Notenbild hervorgehen. In der zeitgenössischen pädagogischen Literatur gibt es zahlreiche Anweisungen für Vortragsmanieren u. ä., die unmittelbar auf Romans *assaggi* angewandt werden können.[1] Von einem in gewisser Hinsicht noch grösseren praktischen Wert sind jedoch die konkreten Anweisungen, die direkt aus den Quellen zu den hier vorliegenden Violinkompositionen entnommen werden können. Roman gibt sowohl in seinen Autographen als auch im Druck mehrere Beispiele für die Ausführung von Partien, die Brant in „verkürzter Schreibweise" geschrieben hat, und etliche dieser Anweisungen sowie andere Unterschiede in den Einzelheiten der verschiedenen Quellen geben wertvolle Hinweise für die Ausführung von anderen gleichartigen Stellen.

Zu einem geschickten und geschmackvollen Violinspiel gehörte zu Romans Zeit, dass man die Ausführung variieren konnte, sei es in Übereinstimmung mit dem Affekt des Satzes, sei es um eine Reprise oder einen Repetitionsteil innerhalb des Satzes nicht steif zu einer in jeder Einzelheit identischen Wiederholung werden zu lassen. Diese Form phantasievollen Mitschaffens stellt an die heutigen Spieler grosse Anforderungen; sie setzt eine stilistische Orientierung voraus, die durchaus noch nicht alle besitzen. Umfangreiche praktische Anweisungen und Vorschläge sind daher in einer Ausgabe dieser Art immer noch erwünscht. Die Herausgeber haben derartige Wünsche berücksichtigen, aber auch gleichzeitig etwas von der Freiheit im Vortrag bewahren wollen, die das Musizieren zu Romans Zeit gekennzeichnet hat. (Als Ausschlag dieser Freiheit kann man gewisse Inkonsequenzen bei dem Anbringen der Spielbögen ansehen, die in dieser Ausgabe beibehalten wurden.) Aus diesem Grund ist der Hauptteil der praktischen Anweisungen in der Einleitung zusammengefasst worden. Eine Vielfalt von detaillierten Vorschlägen im Notentext bezüglich der Ausführung kann leicht den Spieler binden, wobei diese gleichzeitig doch nie beanspruchen können, als die besten zu gelten, geschweige denn als die einzig richtige Lösung. Im folgenden Abschnitt ist daher eine Gruppe von Typenbeispielen hinzugefügt worden (S. XXIV ff.), die als Ausgangspunkt für die eigene Stellungnahme des Ausführenden dienen können.

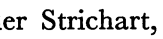
Zwischen der Violine des frühen 18. Jahrhunderts (gelegentlich „Barockgeige" genannt) und der modernen Violine gibt es gewisse gewichtige Unterschiede, die sowohl die Spielweise als auch das klangliche musikalische Ergebnis beeinflussen. Romans *assaggi* sind geschrieben mit den instrumentalen Voraussetzungen jener Zeit als Ausgangspunkt, und die Eigenschaften der damaligen Violine geben in diesem Zusammenhang wichtige Hinweise auf die Ausführung auch auf einem modernen Instrument.[1] Diese Unterschiede sind das Ergebnis mehrerer Faktoren hinsichtlich des Materials und der Dimensionen (u. a. des Halses, des Bassbalkens, des Stimmstockes und der Besaitung). Besonders wichtig ist die geringere Spannung der Darmsaiten, die damals gebraucht wurden. Der Streichbogen jener Zeit unterscheidet sich von dem modernen durch seine gerade oder schwach konvexe Form, seine geringere Spannung und dadurch bedingte grössere Biegsamkeit des Bezuges sowie schliesslich durch eine andere Gewichtsverteilung. Diese Faktoren beeinflussen natürlich den Klang auf verschiedene Weise. Die geringere Saitenspannung ergibt einen schwächern Ton, die Biegsamkeit des Bogenbezuges einen graduelleren Saitenanstrich. Vor allem aber wird durch diesen Streichbogen eine äusserst geschmeidige Artikulation erleichtert bzw. gefördert. Allerdings ist der alte Bogen für das Legatospiel nicht so gut geeignet wie der moderne. Gleichwohl bewirkt das akustische Ergebnis, das gemeinsam durch die angeführten Faktoren erzielt wird, dass kurze Töne (*spiccato*) eine gewisse Abrundung erfahren und getrennte Töne (*detaché*) leichter gebunden werden können.

Die *Stricharten*, die mit den originalen Spielbögen in Romans *assaggi* angedeutet sind, beziehen sich natür-

[1] Hier sind vor allem solche Werke gemeint wie F. GEMINIANI: The Art of Playing on the Violin. (London, 1751. Faksimileausgabe, herausgeg. von D. D. Boyden, Oxford University Press I, 1952), J. J. QUANTZ: Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. (1752. Mehrere Neudrucke, u. a. von A. Schering 1906, 1926), L. MOZART: Versuch einer gründlichen Violinschule (Augsburg, 1756. Ins Englische übersetzt: A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing, London, 1951²) u. a. m. Vgl. auch die wertvollen Beispielsammlungen von Faksimilewiedergaben in H. P. SCHMITZ: Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert (Kassel & Basel, 1955) und W. KOLNEDER: Aufführungspraxis bei Vivaldi (Leipzig, 1955).

[1] Cf. D. BOYDEN: The Violin and its technique in the 18th century (The Musical Quarterly 1950, Jan., S. 9–38) und S. BABITZ: Differences between 18th century and modern violin bowing (The Score 1957, March, S. 34–55).

lich auf eine Violine und einen Streichbogen dieses älteren Typs. Da die Spielbögen gleichzeitig als Vortragsanweisungen zu betrachten sind und meist auch direkt für ein modernes Instrument gelten können, haben sich die Herausgeber in dieser Hinsicht konsequent an die Quellen gehalten und das gleiche Prinzip auch für die hinzugefügten Vorschläge gelten lassen. Wichtige Aufschlüsse über Romans eigene Stricharten liefert besonders der Originaldruck der Sätze I [314]:2 und 4 (*assaggio* g-Moll) sowie das Autograph des gesamten VI (*assaggio* h-Moll), wo die geringe Frequenz der für jede Note getrennten Striche beachtenswert ist.

Bezüglich der Strichart, die mit  angegeben wird, ist zu beachten, dass diese seit dem 18. Jahrhundert ihre Bedeutung verändert hat. Bei Roman dürfte es sich ohne Zweifel um die Strichart handeln, die Quantz in „Versuch . . ." Kap. XVII, Abschnitt II § 7 und L. Mozart in seiner Violinschule Kap. I, Abschnitt III § 17 beschrieben haben. Es handelt sich also weder um ein modernes „fliegendes *staccato*" oder ein „liegendes *staccato*" mit *martellato*-Attacken sondern eher um eine Art *portato*, die laut L. Mozart „mit einem bey ieder Note angebrachten wenigen Nachdruck" ausgeführt wird.

AKKORDSPIEL UND ARPEGGIO. Romans *assaggi* enthalten etliche Akkordfolgen. Einige dieser Akkorde sind so beschaffen, dass zwei Töne auf der gleichen Saite gespielt werden müssen (z. B. *assaggio V* C-Dur, Satz 1/3 und *assaggio VI* h-Moll, Satz 2/47), was als Indizium dafür angesehen werden kann, dass auch die benachbarten Akkorde gebrochen werden sollen. Wie auch in Bachs Soloviolinmusik ist die Mehrstimmigkeit manchmal scheinbar (z. B. *assaggio III* A-Dur, Satz 1/106 und Satz 3/85; *assaggio VI* h-Moll, Satz 1/29–31). Ausserdem rechnet Roman normalerweise mit verschiedenen Arten von Akkordbrechungen, was klar aus gewissen parallelen Stellen u. ä. in den Quellen hervorgeht (Vgl. Notenbeisp. 1). An verschiedenen Stellen ist der Akkord der Notenschrift offenbar nur eine abgekürzte Schreibweise für das *arpeggio*-Spiel. Wie reichhaltig dieses variiert werden konnte, geht deutlich aus „*Essemp. XXI*" in Geminianis „The Art of Playing the Violin" (1751) hervor. — Direkte Anweisungen über ein derartiges Arpeggiospiel können an mehreren Stellen der hier herausgegebenen *assaggi* (I:2 / 15–17 und 23–25 sowie 70–74; III:3 / 9–15 und 57–60; IV:1 / 54 ff) entnommen werden. In *Notenbeisp. 1 a–e* (S. XXIV) sind einige derartige Fälle zusammengestellt, teilweise auch aus anderen *assaggi* als den hier veröffentlichten. Für gewisse andere Abschnitte werden darüber hinaus noch besondere Vorschläge für die Ausführung in *Notenbeisp. 2–7* gegeben, die in ihrer Ausformung teilweise Geminiani folgen. Ausserdem wird die Möglichkeit einer derartigen Ausführung durch die Anweisung „*(arpeggio)*" im Notentext angedeutet.

RHYTHMISCHE ABWEICHUNGEN VOM NOTENBILD. Viele Musikschriftsteller des Spätbarocks berichten verhältnismässig eindeutig über gewisse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gebräuchliche rhythmische Veränderungen, die von dem notierten Rhythmus abweichen. Diese beziehen sich vor allem auf die Ausführung von Punktierungen und die Verwendung „lombardischer" Rhythmen vom Typ des „scotch snap". Vorschläge bezüglich gewisser derartiger rhythmischer „Manieren" sind an den entsprechenden Stellen mit Zeitwerten in Klammern über dem Notentext angegeben. Von besonderem Interesse sind in diesem Zusammenhang die in *Notenbeisp. 8 a-d* (S. XXV) angeführten Fälle von im Quellenmaterial vorkommenden Anweisungen. Vgl. auch die beiden Versionen der Sätze I:2 und I:4.

Französisches „Doppelpunktieren" (einschiessend das Ersetzen des Punktes durch eine Pause in Rhythmen vom Typ oder) und rhythmische Zuspitzungen gewisser Zeichen wie z. B. in , können über die Vorschläge der Herausgeber hinaus an vielen Stellen vorgenommen werden, falls dies in Übereinstimmung mit zeitgenössischer Aufführungspraxis und dem musikalischen Affekt geschieht. (Beisp.: Im Satz V:1 können die Partien im C-takt konsequent mit verschärften Punktierungen ausgeführt werden, d. h. mit Sechzehntel-Auftakten „dreygeschwänzt" (Quantz). Im Satz III:3 können die Taktgruppen 28–31, 73–76 und 99–102 variiert werden, indem man das erste Taktpaar gleichmässig und das andere Taktpaar „lombardisch" ausführt.)

VERZIERUNGEN UND „WILLKÜRLICHE" MANIEREN. Als eine selbstverständliche Grundregel gilt, dass alle Vorschläge — ob lang oder kurz — mit dem gleichen Strich wie die Hauptnote ausgeführt werden. Bezüglich langer Vorschläge gelten die seinerzeit üblichen Regeln; die Vorschlagsnote nimmt also normalerweise die Hälfte oder zwei Drittel des Wertes der Hauptnote

in Anspruch. Zu den Ausnahmen kann man gewisse Fälle zählen, wo die Hauptnote sehr lang ist (z. B. eine ganze Note) und das Vorkommen von *appoggiatura* in Sätzen mit dreizeitiger Taktart, die durch lombardischen Rhythmus gekennzeichnet ist (♪ ♩), der eventuell selbst in den Vorschlägen beibehalten werden kann.

Die in der zeitgenössischen Literatur oft bezeugte Verschiebung der Hauptnotenwerte im Takt, um Platz für die Verzierungen zu schaffen, wird duch die gedruckte Version von I:4 Takt 31–32 sowie *Notenbeisp. 8 d* und *9 a–b* belegt. In *Notenbeisp. 9 a* wird ausserdem ein Beispiel für Romans eigene „Lösung" eines Trillers wiedergegeben, in diesem Fall mit dem Anfang auf der Hauptnote. — Gewisse Vorschläge für die Rhythmisierung der Verzierungen sind oberhalb des Notentextes angegeben.

Für Roman — wie für seine Zeitgenossen — war das *vibrato* eine Spezialform der Verzierung, die mit gewisser Sparsamkeit als Ausdrucksmittel verwendet werden sollte. Eine ausdrückliche Vorschrift über die Verwendung des Vibratos findet man in III:3, Takt 79–82.

An mehreren Stellen — besonders bei Kadenzierungen — sollen *Triller* ausgeführt werden, die nicht im Originaltext angegeben sind. Diese wurden im Notentext mit (*tr*) als solche kenntlich gemacht. Als Probe für eine etwas reichhaltigere figurative Kadenzausschmückung, die auf Roman selbst zurückgeht, ist *Notenbeisp. 9 c* angeführt. Auch in anderen Zusammenhängen kann ein figuratives Ausfüllen von Sprüngen bei langen Notenwerten angebracht sein (Vgl. z. B. III:1, Takt 37–38). Ein interessantes Studienmaterial bieten in diesem Zusammenhang die verschiedenen Versionen des Satzes IV:3, über die weiter unten berichtet wird.

Dass Roman bei wichtigen Kadenzierungen mit umfangreichen Verzierungen rechnet, geht an mehreren Stellen aus dem Notentext hervor. In diesem Zusammenhang soll insbesondere auf den häufig wiederkehrenden Kadenztyp „*sol+re—ut*" (z. B. im letzten Takt von II:2) hingewiesen werden. Dieser fordert nicht selten eine freiere Verzierung, eventuell mit intervallfüllenden Tonleiterausschnitten oder ähnlichem. In *Notenbeisp. 10 a–d* werden einige Beispiele hierfür angeführt, die alle von Roman selbst stammen. (U. a. geht hieraus hervor, dass man unter allen Umständen den Kadenztriller von unten und mit Nachschlag ausführen darf, also: ∾. Vgl. auch die Anweisungen im Notentext zu II:2, Takt 11.)

Mit der Bezeichnung „(*cadenza*)" ist angegeben, wo eine solche freiere Verzierung vorkommen kann. Der Einfachheit halber wird auch die gleiche Bezeichnung verwandt, um die Stellen für umfangreichere improvisatorische Einlagen zu kennzeichnen (im Original gewöhnlich mit Fermaten bezeichnet, z. B. VI:1, Takt 18). Einige alternative Typenvorschläge für die Ausführung von derartigen „Kadenzen" werden in *Notenbeisp. 11 und 12* wiedergegeben (gilt für III:3, Takt 95 und VI:2, Takt 18). Im übrigen sei auf die oben erwähnten Schriften aus dem 18. Jahrhundert verwiesen, besonders auf Quantz „Versuch . . .", Kap. XV. — Quantz' Rat, die Kadenz nicht länger auszudehnen, als ein Bläser in einem Atemzug blasen kann (Kap. XV § 7), kann im Prinzip auch hier anempfohlen werden. Wesentlich ist, dass die Kadenz einen improvisatorischen Charakter erhält und nicht ohne Rücksichtnahme auf den musikalischen Affekt des Satzes an stereotype Formeln gebunden wird.

DYNAMIK. Wenn einerseits eine allzu freie Anwendung moderner Ausdrucksdynamik in Romans Violinsolomusik als stilwidrig zu gelten hat, ist es andererseits sowohl stilhistorisch falsch als auch unnatürlich, die Dynamik „puristisch" einzuebnen. Auf den Violinen des Spätbarocks konnten keine solch grosse dynamischen Kontraste erzielt werden wie etwa auf einem modernen Instrument, aber das Instrument war auch nicht an eine „Terassendynamik" gebunden wie etwa das Cembalo oder die Orgel. Die Anwendung einer natürlichen dynamischen Ausdrucksskala in Übereinstimmung mit dem musikalischen Verlauf und dem Affektcharakter der Komposition gehört vielmehr zur Gestaltung. Nicht nur, dass zeitgenössische Schriften diese Auffassung stützen, Roman selbst bringt auch wertvolle und teilweise erstaunlich kontrastreiche dynamische Anweisungen im Autograph zum *assaggio VI* h-Moll. (Vgl. besonders VI:2, Takt 97–112.) — Die Vorschläge der Herausgeber bezüglich der Dynamik wurden absichtlich auf ein Minimum eingeschränkt, hauptsächlich unter Anwendung der Bezeichnungen (*f*) und (*p*).

*

REVISIONSBERICHT

In den Quellen kommen an mehreren Stellen (vor allem in Quelle D) Wechsel zwischen Violin-, Alt-, Tenor- und sogar Basschlüssel vor (der letztere ist als

„all 8va" zu lesen). Diese wechselnden Schlüssel — die Hilfslinien und Platz sparen sollten — sind durchweg ohne besondere Angabe der Änderungen durch Violinschlüssel ersetzt worden. — Die Änderung der in den Quellen vorkommenden „dorischen" Notierung von festen Vorzeichen ist im Sinne moderner Notierungspraxis vorgenommen worden; die Notierung ist zu Beginn der Sätze angegeben, jedoch nur dort wo Abweichungen vorliegen.

Wichtig zu beachten ist, dass die Akzidentien in den Quellen eine andere Bedeutung haben als heute. Sie gelten meist nur für eine Note oder eine kleinere Notengruppe, nicht für den ganzen Takt, können aber über den Taktstrich hinweg Geltung haben, sofern unmittelbar eine Wiederholung desselben Tones folgt. Alle derartigen Einzelheiten sind im Notentext in Übereinstimmung mit der heutigen Schreibweise und Tonartennotierung abgeändert worden. Nur in Ausnahmefällen entstanden Probleme bezüglich einer korrekten Deutung der Schreibweise, über die weiter unten berichtet wird. — Offensichtliche Schreibfehler in Bezug auf die rhythmischen Werte u. ä. sind ohne Kommentar berichtigt worden.

In der Quelle D sind, um Platz zu sparen, gewisse Sätze mit verschiedenen Wiederholungs- und Interpolationszeichen notiert worden, deren Bedeutung nicht immer ganz eindeutig ist. Im hier veröffentlichten Notentext wird gewöhnlich die *ausführlichste* Lösung der Hinweise von Brant gebracht. Die Möglichkeiten anderer, kürzerer Lösungen werden nachstehend wiedergegeben.

Assaggio I g-Moll [314].

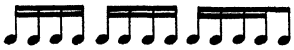
Bezüglich der Satzfolge s. o. (S. XVII). Satz 1 laut Quelle B, Sätze 2 und 4 laut den beiden Versionen in den Quellen A und D, Satz 3 bis einschliesslich Takt 7 laut Quelle B, der Rest laut Quelle D.

I: 2 Takt 19–20: Bögen in Quelle A undeutlich; können sich eventuell auf die Ausführung in den ersten Takthälften beziehen.

I: 2 Takt 29: Die melodischen Abweichungen zwischen den Versionen sind kein Fehldruck.

I: 4 Takt 12, zweites Achtel: In Quelle A ein undeutliches Vorzeichen; wahrscheinlich ♮, kann aber auch ♭ sein; Brant (Quelle D) hat ♭, was wohl die natürlichste Lesart sein dürfte.

I: 4 Takt 15: In Quelle D (Brants Version) fehlt ein Querbalken in der letzten Notengruppe. Eine weitere Möglichkeit der Rhythmisierung wird im Notentext vorgeschlagen. Die Gruppen von acht Tönen sind in Romans Version mit „6" bezeichnet; wurde hier in Übereinstimmung mit den modernen Praxis zu „8" geändert.

I: 4 Takt 21: Der Rhythmus laut Quelle A  ist in Übereinstimmung mit den angrenzenden Takten geändert worden.

I: 4 Takt 26: Beachte die rhythmische Abweichung in den Versionen. Die Gruppe kann als vier Zweiunddreissigstel oder wie im Notentext vorgeschlagen (Vgl. Takt 29–30) ausgeführt werden.

Assaggio II g-Moll [320].

Satz 1 laut Quelle B (von der die Quelle D keine nenneswerten Abweichungen aufweist); die übrigen Sätze laut Quelle D.

II: 1 Takt 20, drittes Viertel: nach Brant nur Viertel f_1 in der Unterstimme.

II: 2 Takt 8: Brants rhythmische Notierung

ist nicht korrekt und ist im Notenbild geändert worden.

II: 2 Takt 27, letzte Notengruppe: ♭ ist in der Quelle nicht angegeben.

Assaggio III A-Dur [301].

Laut Quelle D.

III: 1 Takt 43, erstes Viertel: Die beabsichtigte rhythmische Notierung dürfte etwa sein.

III: 2 Takt 8: In diesem und den entsprechenden anderen Takten wird vorgeschlagen, die *appoggiature* in Übereinstimmung mit der in den Takten 85 und 87 notierten Rhythmisierung auszuführen.

III: 2 Takt 39, letztes Viertel: In der Unterstimme steht *a*; ist in Uebereinstimmung mit den übrigen entsprechenden Kadenzierungen im Satz in *h* abgeändert worden.

III: 2 Takt 89–90: Die Bögen der Handschrift sind undeutlich; können in der ersten Hälfte der Takten eventuell wie folgend gedeutet werden: .

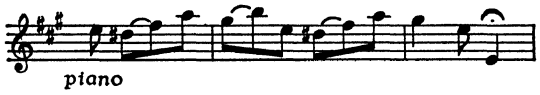
III: 2 Takt 96, letztes Viertel: ♮ für g^2 fehlt in der Quelle.

III: 2 Takt 99: ♮ in der Unterstimme fehlt in der

Quelle; man muss aber annehmen, dass es vom vorhergehenden Takt her gilt.

III: 4. Der Satz ist beinahe identisch mit Satz 3 *Allegro assai* in Romans Sinfonia A-Dur [*BeRI* Werk No. 16]. Takt 15 hat in der Sinfonia folgende melodische Form:

Der Sinfoniasatz weicht in den Takten 26–36 von den Violinsolosätzen ab. Takt 35–36 entsprechen in der Sinfonia:



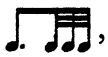
Diese Version kann eventuell bei der Ausführung einer „*cadenza*" im Anschluss an den vorhergehenden *adagio*-Takt verwendet werden.

Gewisse Bögen (⌒) sowie die dynamische Bezeichnung (*forte*) im Takt 37 sind vom Sinfoniasatz übernommen worden.

Assaggio IV c-Moll [310].

Laut Quelle C. Die Unterschiede zwischen den Quellen C und D beschränken sich auf Einzelheiten der Spielbögen.

IV: 1. Die Tempobezeichnungen haben in beiden Quellen die Ortographie „Graue".

IV: 1 Takt 30, drittes Viertel: Roman notiert  , Brant ; die letztere Notierung ist korrekter, stimmt mit der Praxis überein und ist daher gewählt worden.

IV: 2 Sämtliche Vorschläge in diesem Satz sind in Quelle D mit kleinen Achtelnoten geschrieben.

IV: 2 Takt 46: Beide Quellen haben zwei feste ♭ — Zeichen und in diesem Takt ♭ für die erste Note (ass_1), dagegen nicht für das achte Sechzehntel. Die Sekunde, welche über die harmonische Moll-Tonleiter hinausgeht, kommt jedoch bei Roman beim Herabgehen häufig vor.

IV: 3 Takt 20: Die Quelle D hat hier eine abweichende Lesart mit dem ♮ bereits vor dem sechsten Sechzehntel.

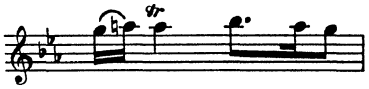
IV: 3 Takt 30: Die ersten Notenwerte laut Quelle D . Es empfiehlt sich, die Notengruppe so auszuführen, wie im Notentext vorgeschlagen.

Der Satz IV:3 kommt auch in anderen Werken von Roman vor, nämlich als zweiter Satz in einer Sinfonia g-Moll [*BeRI* Werk No. 30] mit der Tempobezeichnung *Andante* und der Vortragsanweisung *piano sempre* sowie (in D-Dur) als erster Satz einer Klaviersuite D-Dur [*BeRI* Werk No. 228] mit der Tempobezeichnung *Lento*. Das chronologische Verhältnis dieser Versionen zueinander lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen; vieles spricht jedoch dafür, dass die Klaviersuite die späteste ist. Da gewisse kleine Abweichungen in den Versionen bei der Ausschmückung der Versionen für Solovioline gut verwertet werden können, sind hier die wichtigsten Varianten der Melodiestimme wiedergegeben (wobei die Beispiele aus [228] in Es-Dur transponiert wurden).

Takt 4–5 laut [228: 1]:

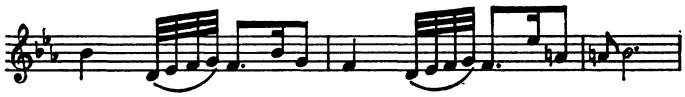
Takt 7 laut [30: 2] und [228: 1]:

Takt 11 laut [228: 1]:

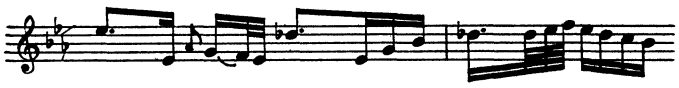


Takt 15 laut [30: 2] und [228: 1]:

Takt 17(–18) hat in [30: 2] folgende Erweiterung:



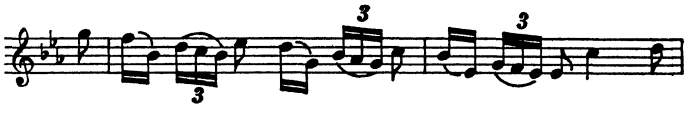
Takt 19–20 laut [228: 1]:



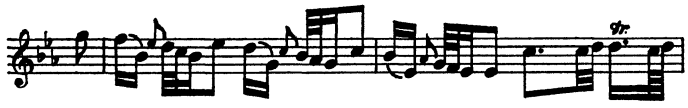
Die Sequenz Takt 21–22 ebenso.

Takt 23f hat in [30: 2] folgende Bögen:

Takt 29–30 laut [30: 2]:



Ebenso laut [228: 1]:



IV: 4 Takt 28, zweiter Akkord: Bringt d^2 in Quelle D, nicht aber in Romans Autograph.

IV: 4 Takt 36: Das e^1 der Unterstimme ist in beiden Quellen unter dem zweiten Achtel der Oberstimme notiert und zwar ohne Punktierung.

Assaggio V C-Dur [303].

Laut Quelle D.

V:1 Der Satz ist in der einzige aufgefundenen Quelle mit mehreren Interpolationen geschrieben, die verschieden gedeutet werden können. In dieser Ausgabe wird die ausführlichste Lösung wiedergegeben, die den Herausgebern annehmbar erschien. Andere kürzere Lösungen (oder aus praktischen Gründen wünschenswerte Verkürzungen) können gemäss folgender Beschreibung von Brants Zeichensystem gewählt werden.

In der Mitte von Takt 19 steht das Zeichen 𝄋, in der Mitte von Takt 20 das Zeichen 𝄎 und zwischen Takt 21 und 22 das Zeichen 𝄐. Die Ausschreibung des *da capo*-Teils des Satzes (Takt 61ff) hört mitten in Takt 69 auf; hier steht das Zeichen 𝄋, ein Doppelstrich sowie „D'al Segno 𝄋. Fin'al 𝄐". In dem übriggebliebenen untersten System kommt ein Abschnitt mit dreiundeinhalb Takten vor, eingeleitet mit dem Zeichen 𝄎 und abgeschlossen mit dem Zeichen 𝄐. Dieser letztere Abschnitt wird in dem hier veröffentlichten Notentext in Takt 22 bis Mitte von Takt 25 bzw. Takt 72 bis Mitte von Takt 75 wiedergegeben.

V: 1 Takt 11: Die Unterstimme ist im Original mit kleinen Notenköpfen notiert, möglicherweise ein Zusatz von Brant.

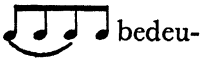
V: 2 Takt 6, zweites Achtel: Hier steht g^1, soll wahrscheinlich c^2 in Übereinstimmung mit dem Motiv in den angrenzenden Takten sein.

V: 2 Takt 9: Die Strichbögen des Originals umfassen vier Sechzehntel in der ersten Takthälfte. Dies dürfte ein Schreibfehler sein und wurde in Uebereinstimmung mit den Takten 11, 13 und 15 abgeändert.

V: 3. Das Original beendet Takt 60 mit einem Doppelstrich und der Anweisung „Dal Segno 𝄋. Fin al' 𝄐". Das Zeichen 𝄋 steht am Anfang von Takt 23, die Fermate über Takt 28. Die Dal Segno-Wiederholung sollte demnach nur sechs Takte umfassen (= Takt 61–66). Dieser Mangel an Gleichgewicht ist derart unbefriedigend, dass die Herausgeber es sich erlaubt haben, am Ende des Satzes die restlichen Takte des Hauptteiles (Takt 29–32 = Takt 67–70) als alternative Ausführung hinzuzufügen.

V: 3 Takt 27 (= Takt 65), fünftes Sechzehntel: In der Quelle undeutlich geschrieben, kann als f^2 oder e^2 gelesen werden. In Anbetracht des Sequenzablaufes ist e^2 am wahrscheinlichsten.

Assaggio VI h-Moll [324].

VI: 2 Takt 14 und 16: Die Bögen des Autographs sind undeutlich, können die Ausführung  bedeuten.

VI: 2 Takt 20, letztes Viertel: ♮ fehlt in der Unterstimme, ist aber des Zusammenhanges halber erforderlich.

VI: 2 Takt 40 und 42: ♮ für das letzte Sechzehntel in der Handschrift nicht vorhanden, ist aber im Sinne der zeitgenössischen Notierungspraxis vorauszusetzen.

VI: 2 Takt 103–104: Die Bögen des Autographs sind undeutlich, können die Ausführung bedeuten.

VI: 3: Zwischen Takt 8 und Takt 9 steht im Autograph das Zeichen 𝄋. Nach Takt 23 Doppelstrich und „fin al Segno 𝄐". Fermate in Takt 19.

VI: 4 Takt 5–6: Trotz der Punktierungen hat Roman in beiden Takten die dritte Note der Oberstimme als Achtel notiert. Es dürfte sich hier um einen Schreibfehler handeln.

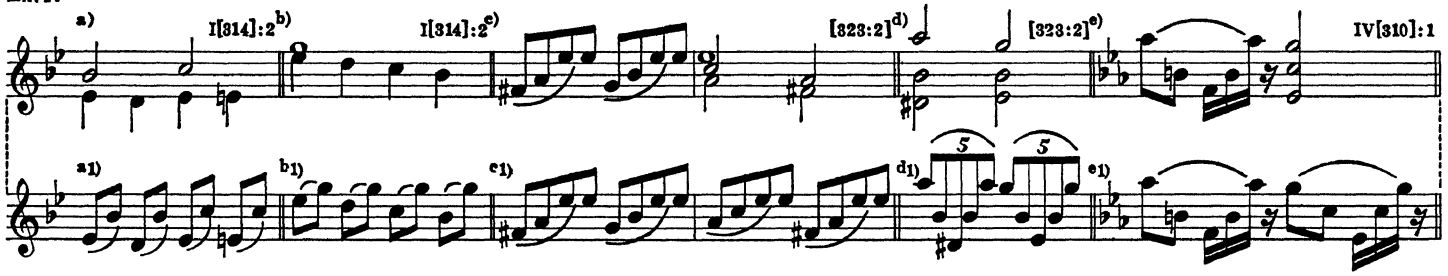
INGMAR BENGTSSON

ERRATA

S.5 Takt 15 in Brant-MS, erstes Viertel: *lies* es_1 statt d_1.
S.8 Syst. 2, erster Takt, fünftes Achtel: ein Streichbogen *fehlt.*
S.10 Takt 4: *lies* zweimal fis_1 statt f_1.
S.13 Takt 2: der erste Streichbogen steht in Quelle D (Brant).
S.22 Takt 59–60: Bindebogen *fehlt* $c_3 — c_3$.
S.32 Anfang von Syst. 7 (Takt 59): Tonartvorzeichnung *fehlt.*
S.36 Takt 51: Punktierung *fehlt* bei fünfter Note e_1.

EXAMPLES BEISPIELE

Ex. 1.

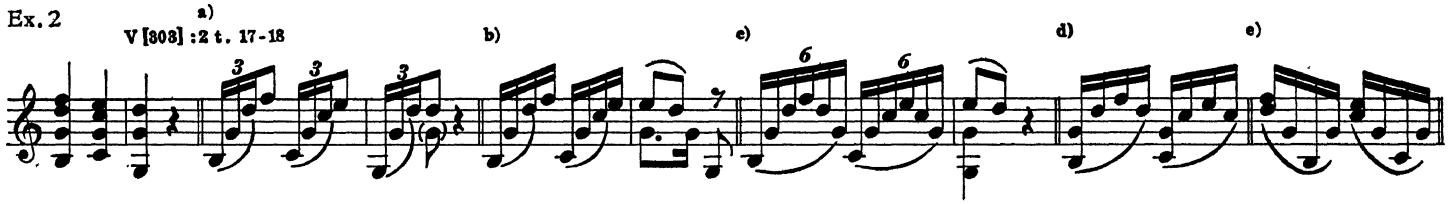


Ex. 1. Playing of chords. Abbreviated notations and their solutions. Examples from the sources. a) Brant—a_1) Roman. b) Brant—b_1) Roman. c) Roman—c_1) Solution. d) Roman—d_1) Brant. e) Both the sources—e_1) Solution.

Beisp. 1. Akkordspiel. Abgekürzte Notierungsart und deren Ausführungen. Beispiele aus dem Quellenmaterial.

a) Brant — a_1) Roman. b) Brant — b_1) Roman. c) Roman — c_1) Auflösung. d) Roman — d_1) Brant. e) Beide Quellen — e_1) Auflösung.

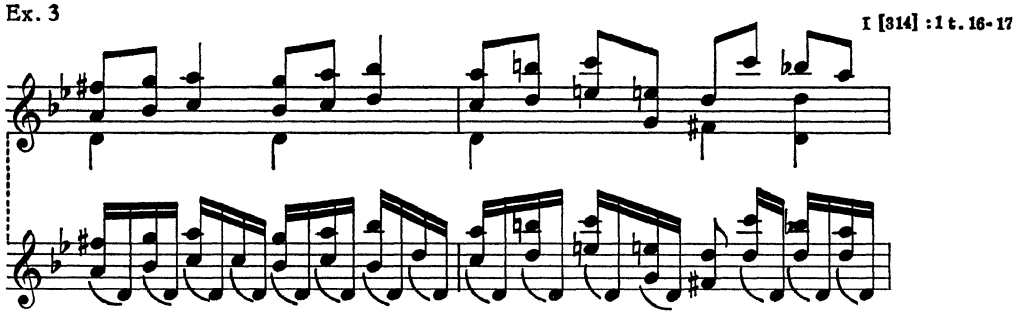
Ex. 2



Ex. 2. Playing of chords. Samples of different kinds of *arpeggio*, referring to Assagio V [303]:2 bars 17–18.

Beisp. 2. Akkordspiel. Beispiele verschiedener Arten von *arpeggio*, aus V [303]: 2 Takt 17–18.

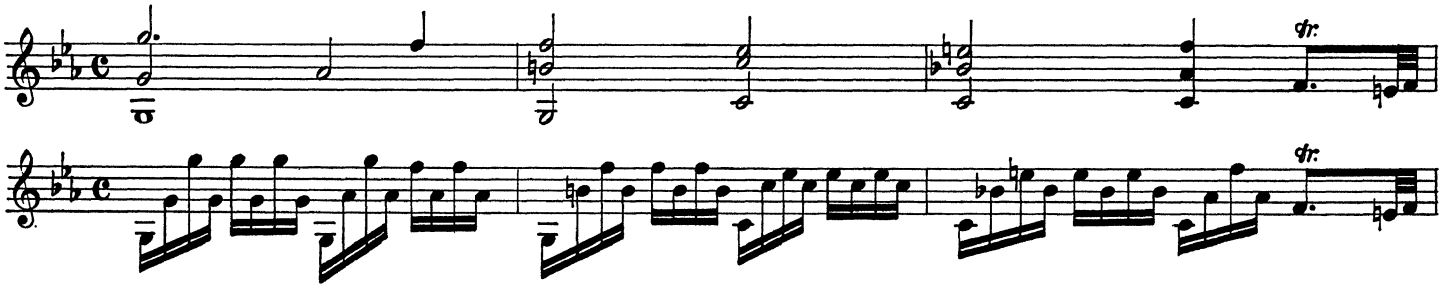
Ex. 3

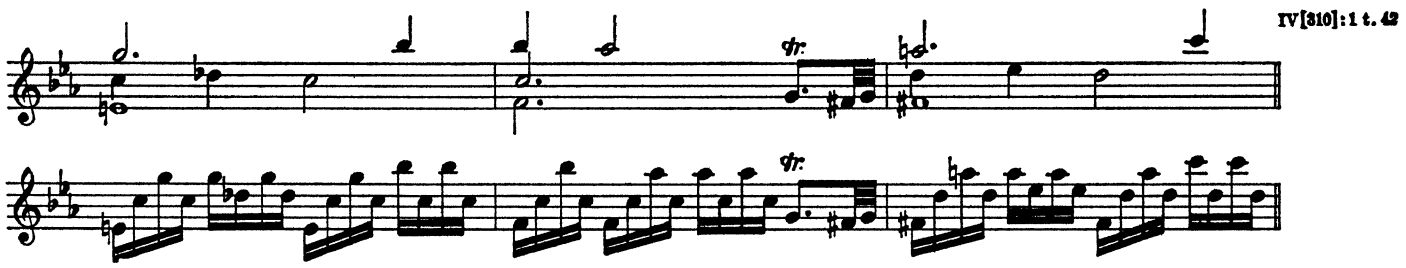


Ex. 3. Playing of chords. Suggestions for execution of *arpeggio* of I [314]:1 bars 16–17.

Beisp. 3. Akkordspiel. Vorschlag für eine *arpeggio*-Ausführung von I [314]: 1 Takt 16–17.

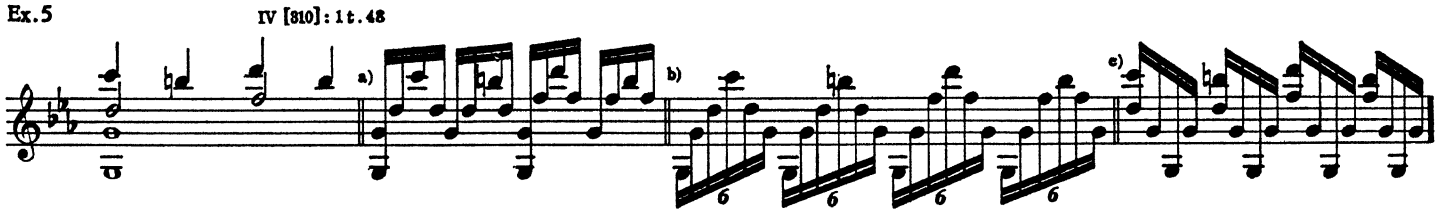
Ex. 4





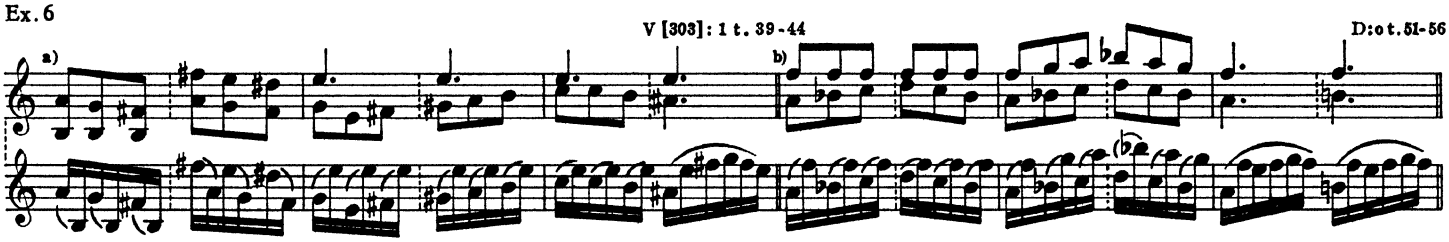
Ex. 4. Playing of chords. Suggestions for execution of *arpeggio* of IV [310]:1 bars 42 ff.

Beisp. 4. Akkordspiel. Vorschlag für eine *arpeggio*-Ausführung von IV [310]: 1 Takt 42 ff.



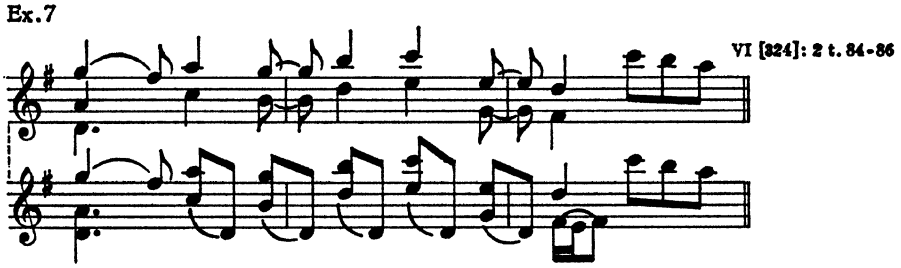
Ex. 5. Playing of chords. Three alternatives for *arpeggio* playing in IV [310]:1 bars 48 ff.

Beisp. 5. Akkordspiel. Drei Alternativen für das *arpeggio*-Spiel in IV [310]: 1 Takt 48 ff.



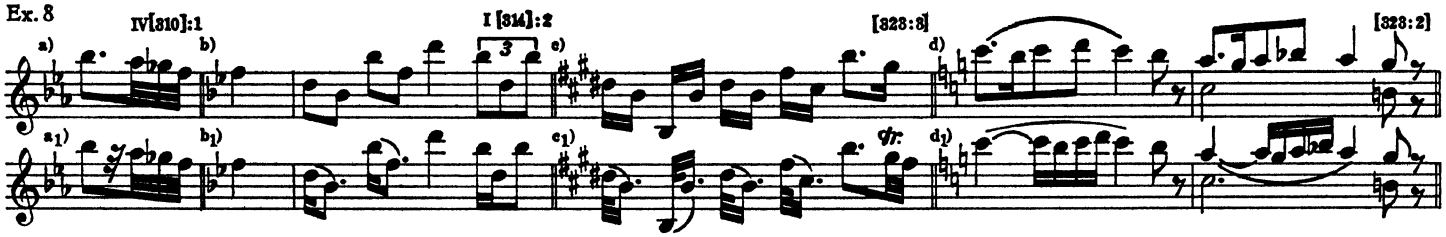
Ex. 6. Playing of chords. Suggestions for the execution of a) V [303]:1 bars 39–44 and b) ditto bars 51–56.

Beisp. 6. Akkordspiel. Vorschlag zur Ausführung von a) V [303]: 1 Takt 39–44. b) Ebenso Takt 51–56.



Ex. 7. Playing of chords. Suggestion for the execution of VI [324]:2 bars 84–86.

Beisp. 7. Akkordspiel. Vorschlag zur Ausführung von VI [324]: 2 Takt 84–86.

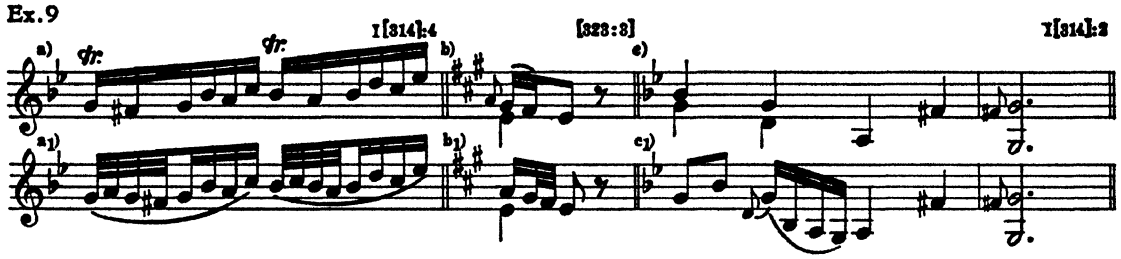


Ex. 8. Rhythmic alterations. Examples of versions of execution occurring in the sources. a) Roman—a_1) Brant. b) Brant—b_1) Roman. c) Roman—c_1) Brant. d) Roman —d_1) Brant.

Beisp. 8. Rhythmische Veränderungen. Beispiele für im Quellenmaterial vorkommende Ausführungsversionen.

a) Roman — a_1) Brant. b) Brant — b_1) Roman. c) Roman — c_1) Brant. d) Roman — d_1) Brant.

Ex. 9

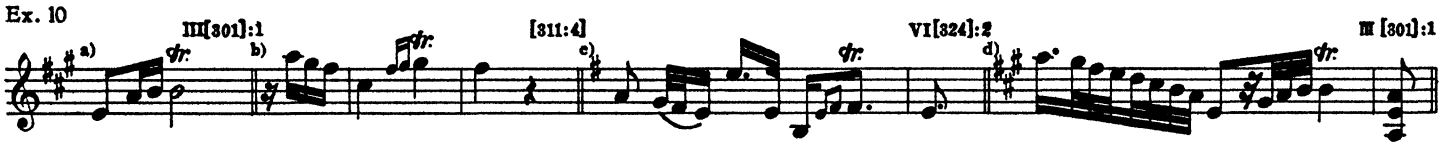


Ex. 9. Ornamentation. Examples of versions of execution occurring in the sources. a) Brant—a_1) Roman. b) Brant —b_1) Roman. c) Brant—c_1) Roman.

Beisp. 9. Verzierungen. Beispiele von im Quellenmaterial vorkommende Ausführungsversionen.

a) Brant — a_1) Roman. b) Brant — b_1) Roman. c) Brant — c_1) Roman.

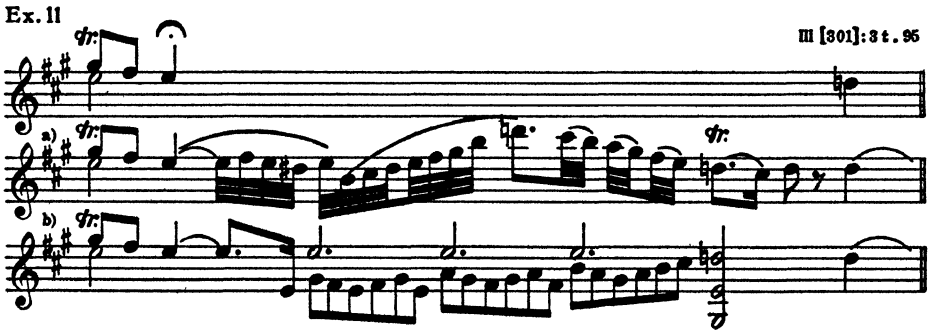
Ex. 10



Ex. 10. Cadenza. Examples of different original versions of the cadence type "*sol* + *re* – *ut*".

Beisp. 10. Kadenzen. Beispiele von verschiedene Originalversionen vom Kadenztyp „*sol* + *re* – *ut*".

Ex. 11



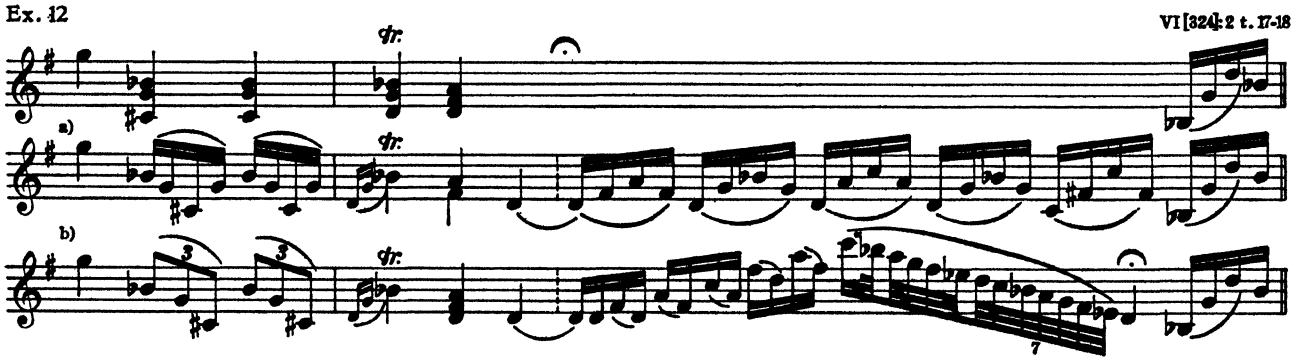
Ex. 11. Cadenza. Suggestions for performance of '*cadenza*' in III [301]:3 bar 95. a) free after sketches by Roman in *MAB:Ro no. 97;* b) alternative by the editors.

Beisp. 11. Kadenzen. Vorschläge zur Ausführung von '*cadenza*' in III [301]: 3 Takt 95.

a) frei nach Skizzen von Roman in *MAB:Ro No. 97.*

b) Alternative der Herausgeber.

Ex. 12



Ex. 12. Cadenza. Suggestions for the execution of '*cadenza*' in VI [324]:2 bars 17–18. Both the suggestions (a–b) by the editors; b) partly based on Quantz.

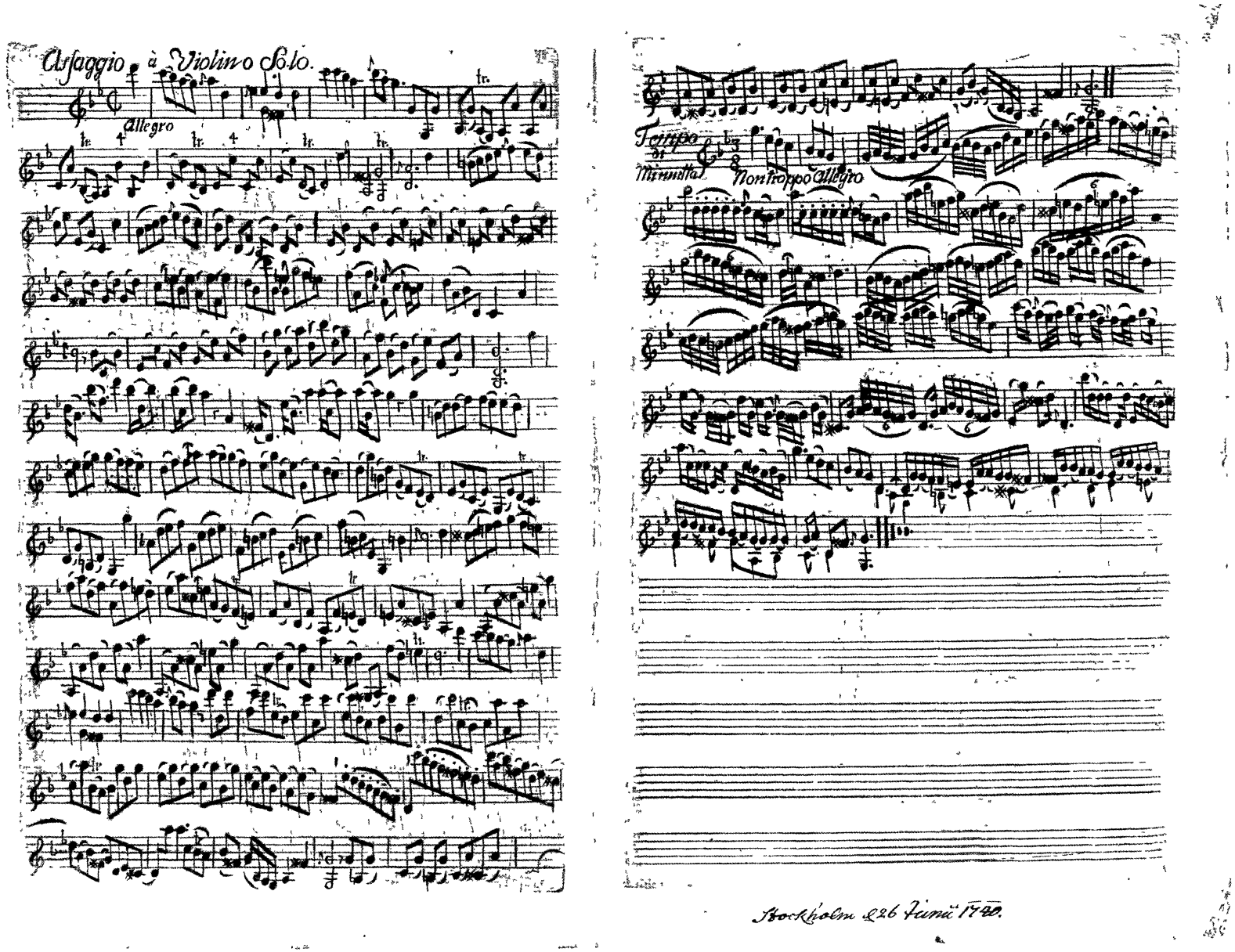
Beisp. 12. Kadenzen. Vorschlag zur Ausführung der '*cadenza*' in VI [324]: 2 Takt 17–18. Beide Vorschläge (a–b) von den Herausgebern; b) in gewisser Anlehnung an Quantz.

6 ASSAGGI

à Violino Solo

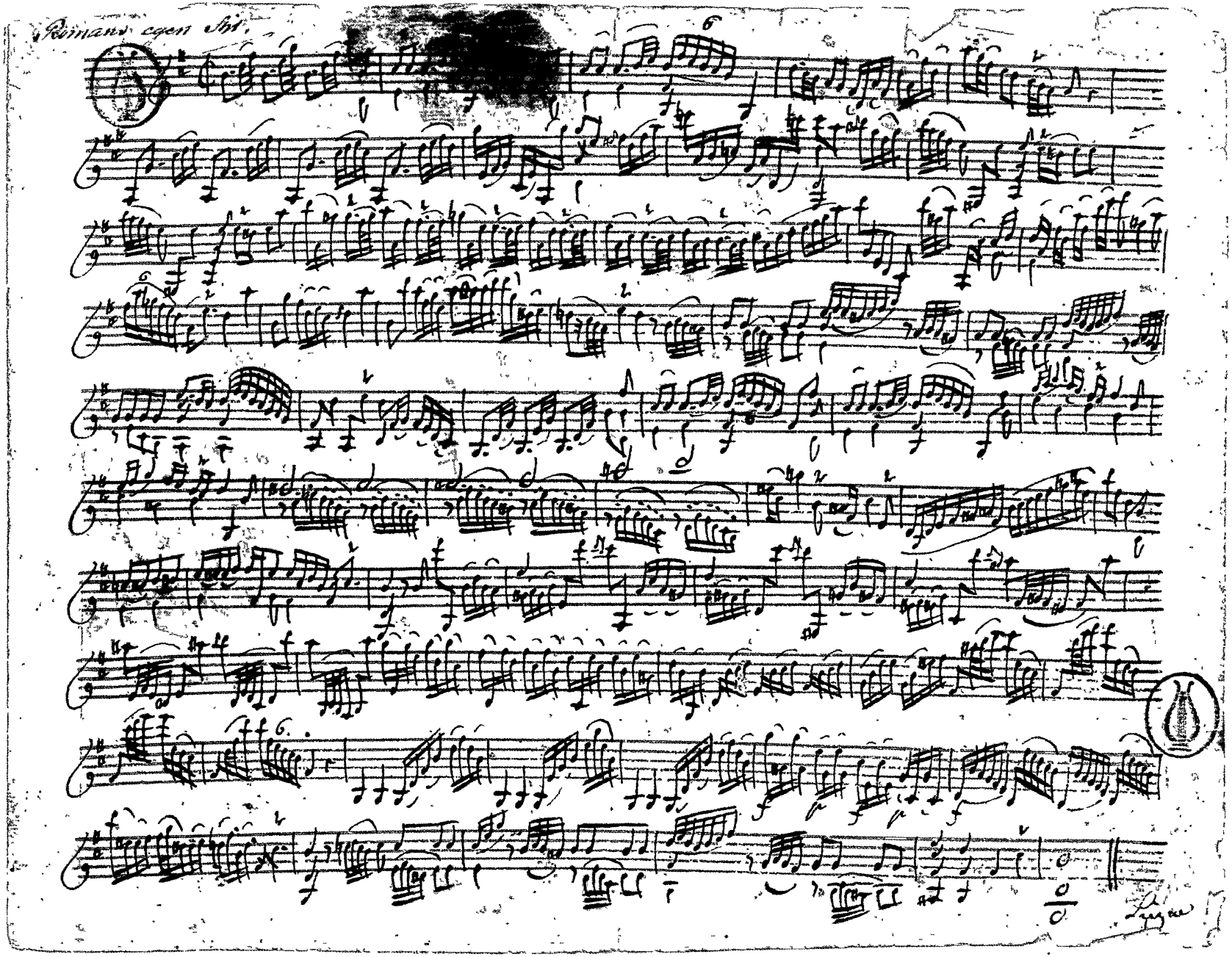
CONTENTS/INHALT

	Page/Seite
Facsimiles / Faksimiles	2
Assaggio I G Minor / g-moll	4
Assaggio II G Minor / g-moll	10
Assaggio III A Major / A-dur	14
Assaggio IV C Minor / c-moll	21
Assaggio V C Major / C-dur	27
Assaggio VI B Minor / h-moll	33



single printed copy of an Assaggio à Violino Solo by J. H. Ro- (Assaggio I G minor, 2 movements.) Stockholm 1740 (?). — ıry of the Royal Swedish Academy of Music, Roman-Collection B: Ro) No. 61 (1). Original page size 31.5×20.5 cm.

Der einzige Druck eines Assaggio à Violino Solo von J. H. Roman. (Assaggio I g-moll, 2 Sätze.) Stockholm 1740 (?). — Bibliothek der Königlichen Schwedischen Akademie der Musik, Roman-Sammlung (MAB: Ro) Nr. 61 (1). Originalseite 31,5×20,5 cm.

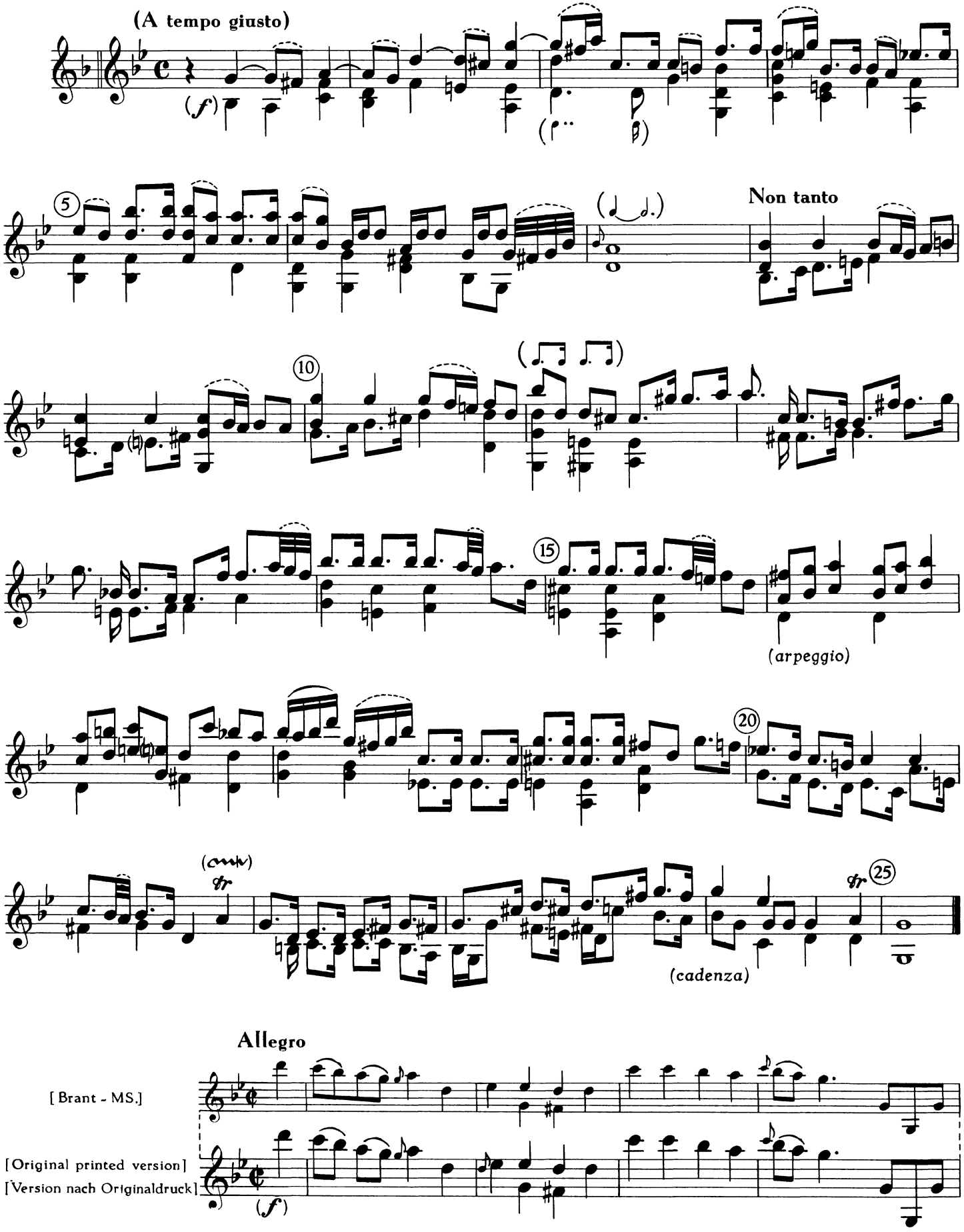


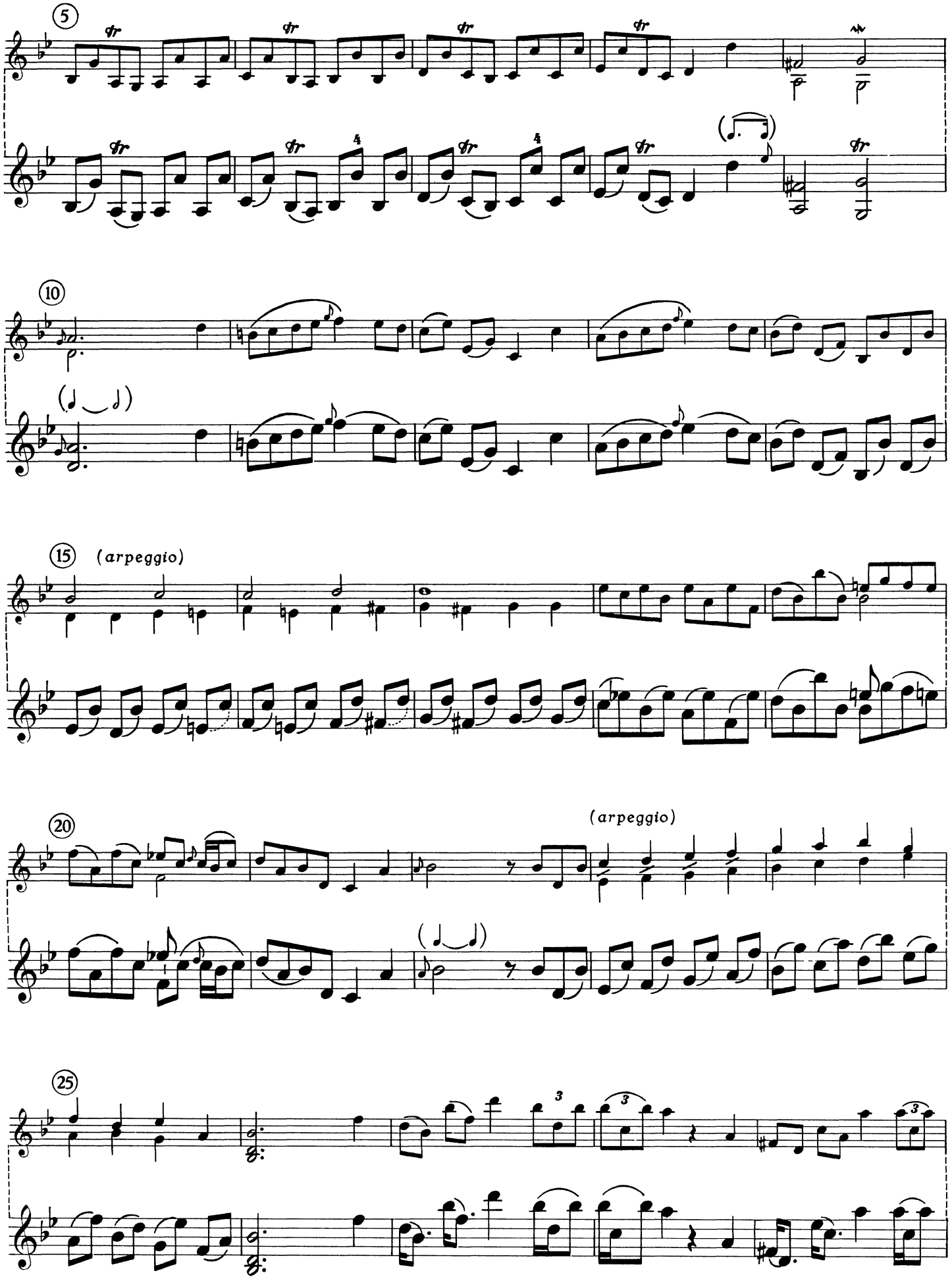
Assaggio VI B minor, first movement in J. H. Roman's autograph MAB: Ro No. 61 (2). Original page size (oblong) 23×29.3 cm.

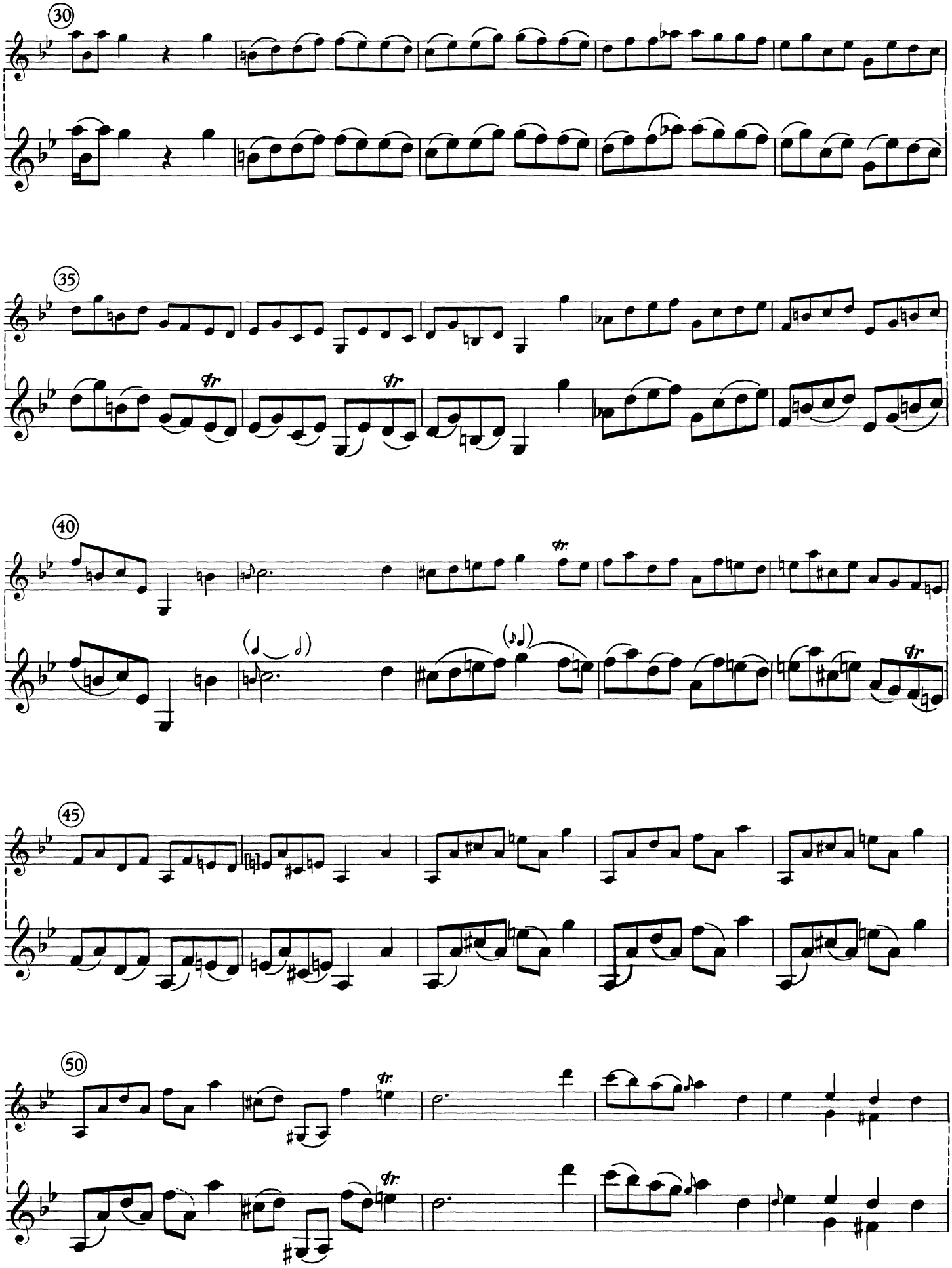
Assaggio VI h-moll, Satz 1. J. H. Romans Autograph. MAB: Ro Nr. 61 (2). Originalseite 23×29,3 cm.

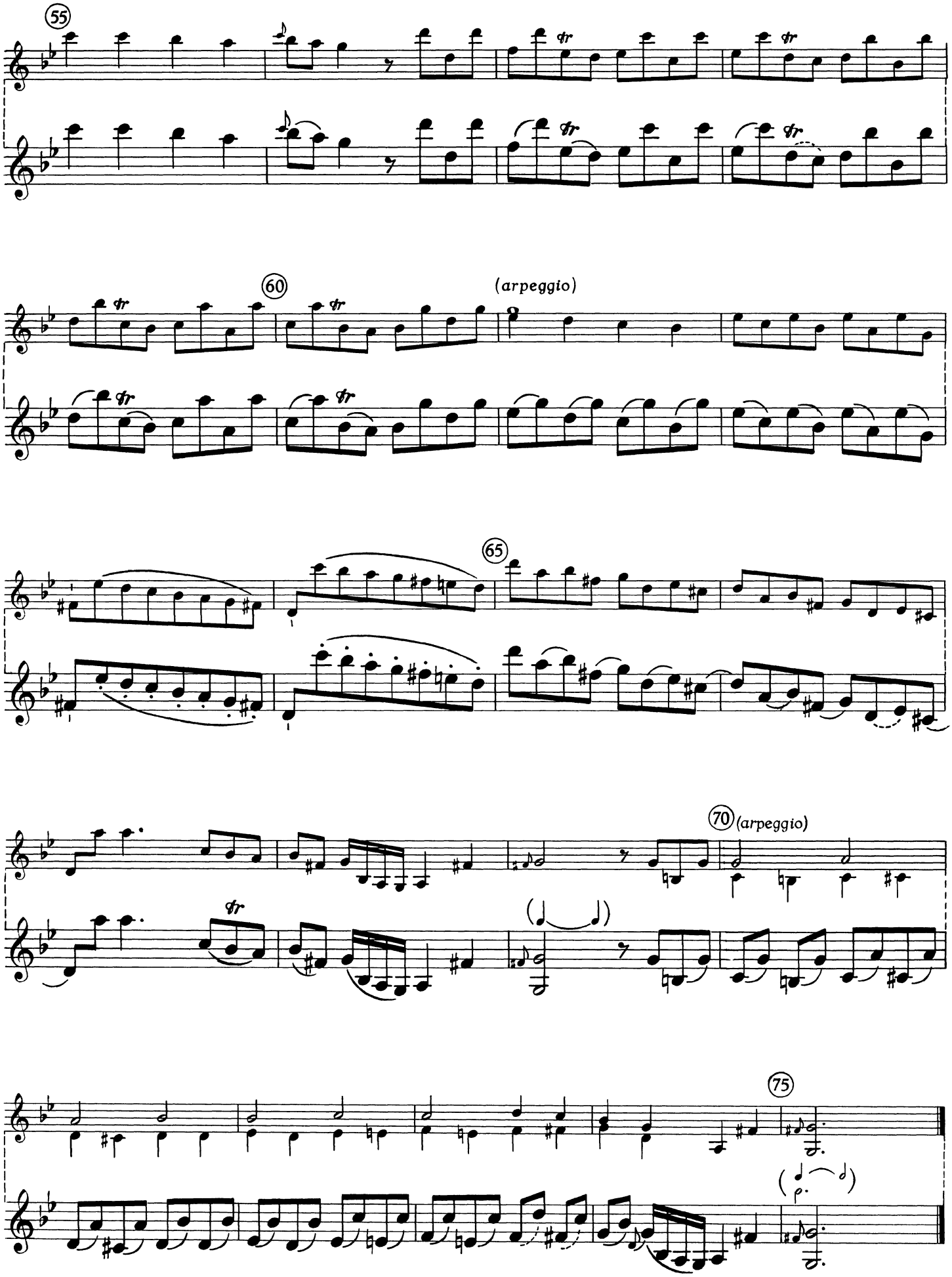
ASSAGGIO I

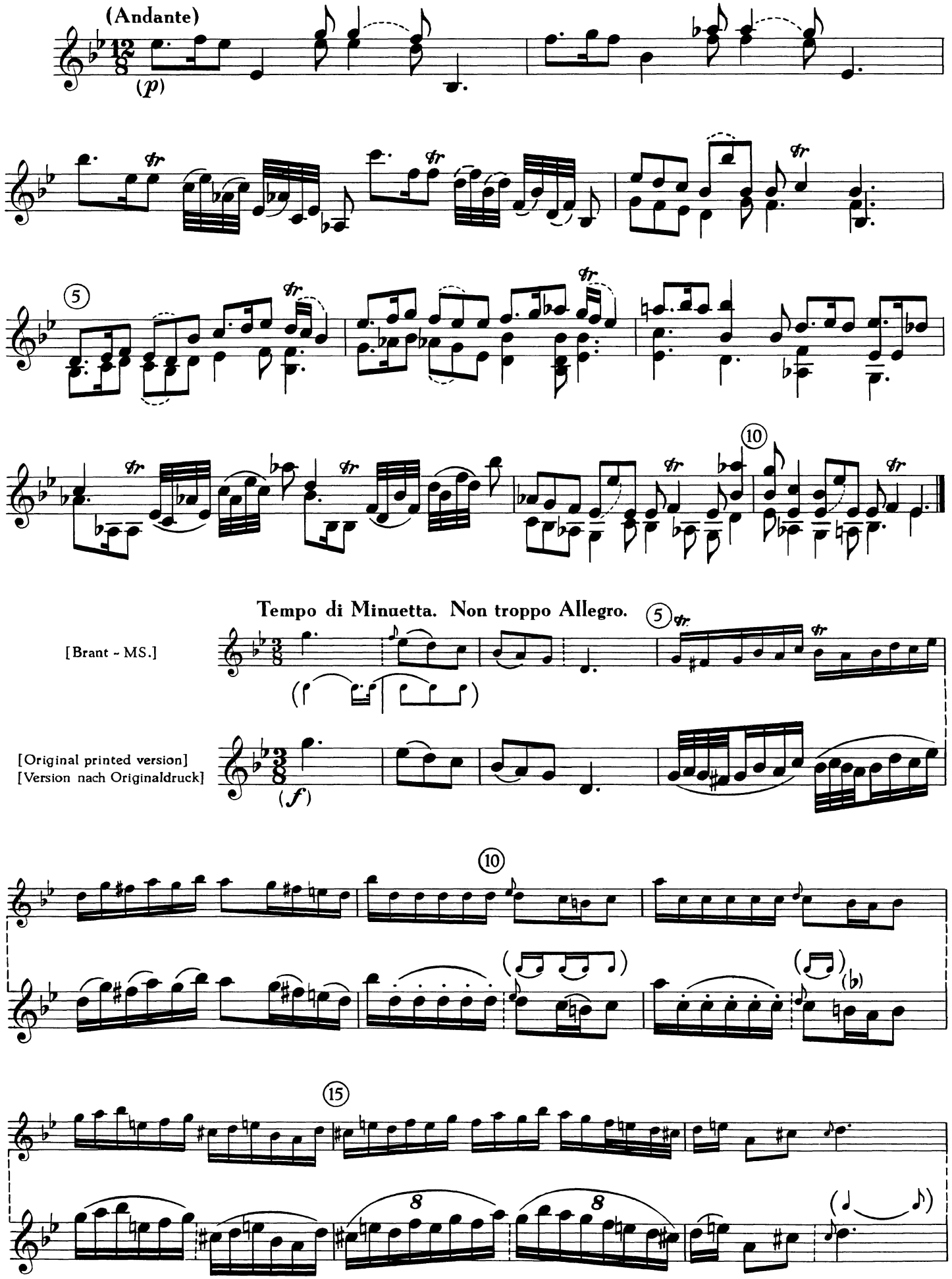
G Minor g-moll

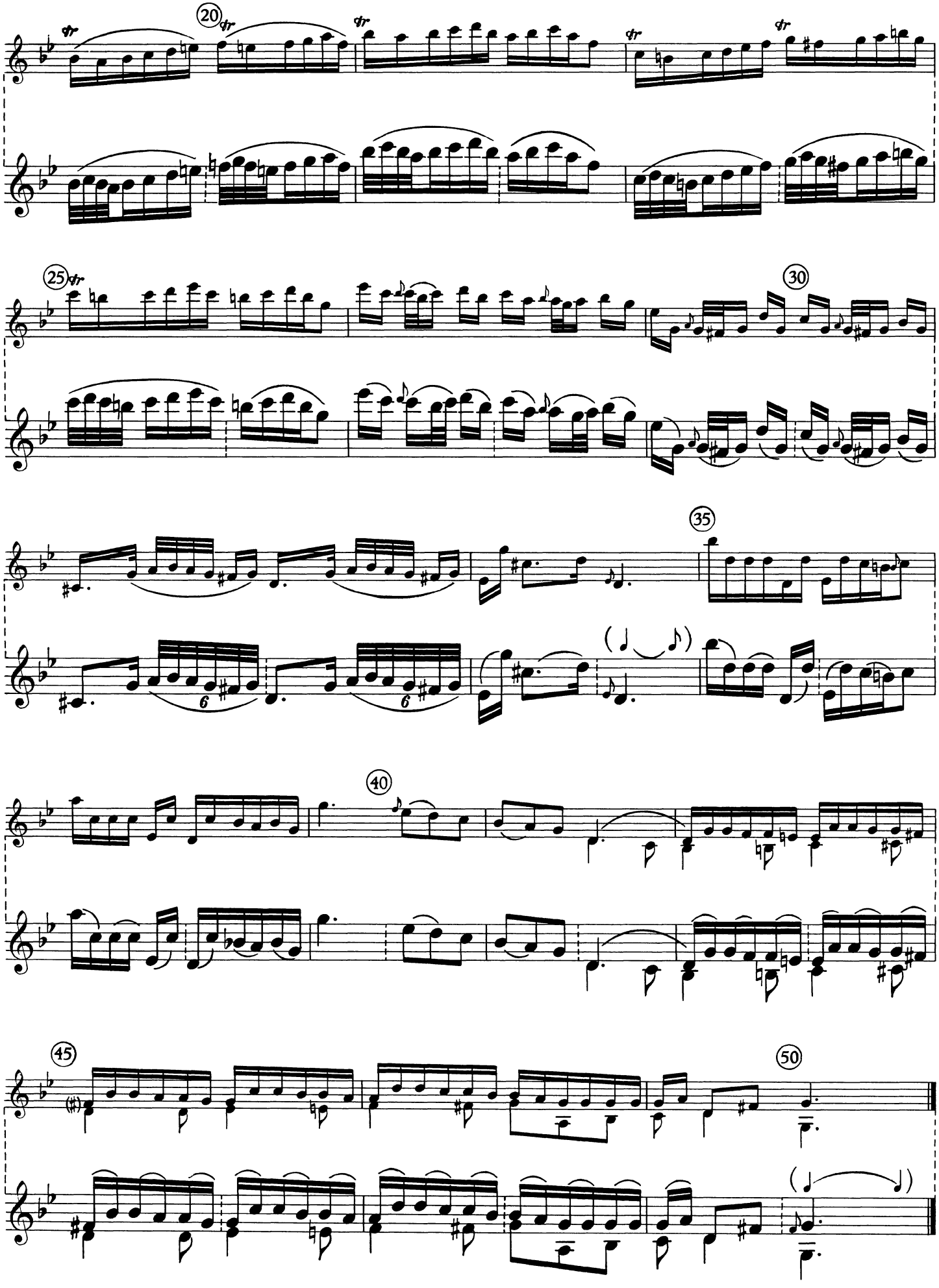



5
10
15
(arpeggio)
20
(arpeggio)
25


30
35
tr
40
tr.
45
50
tr.
tr.

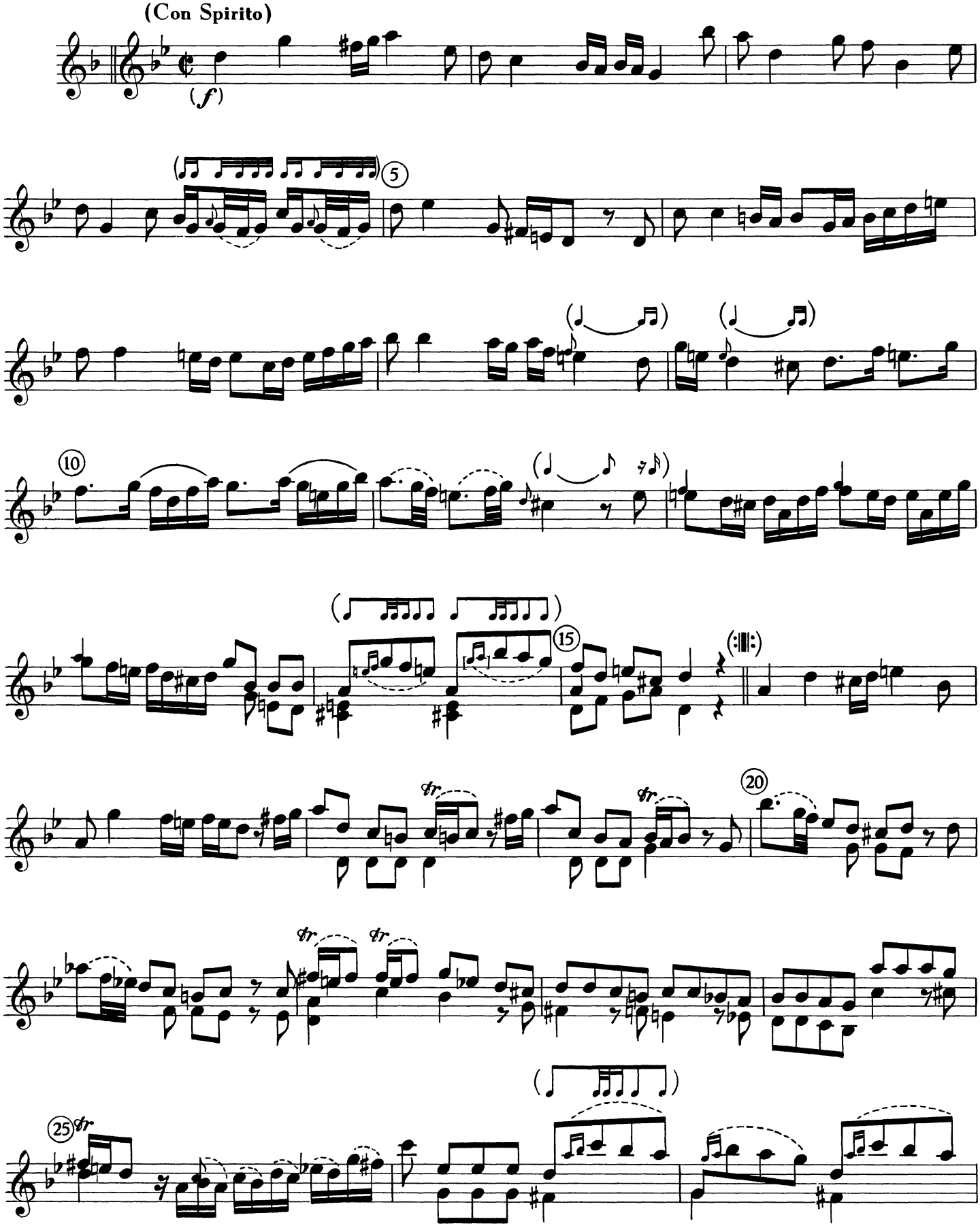

55
60
(arpeggio)
65
70
(arpeggio)
75

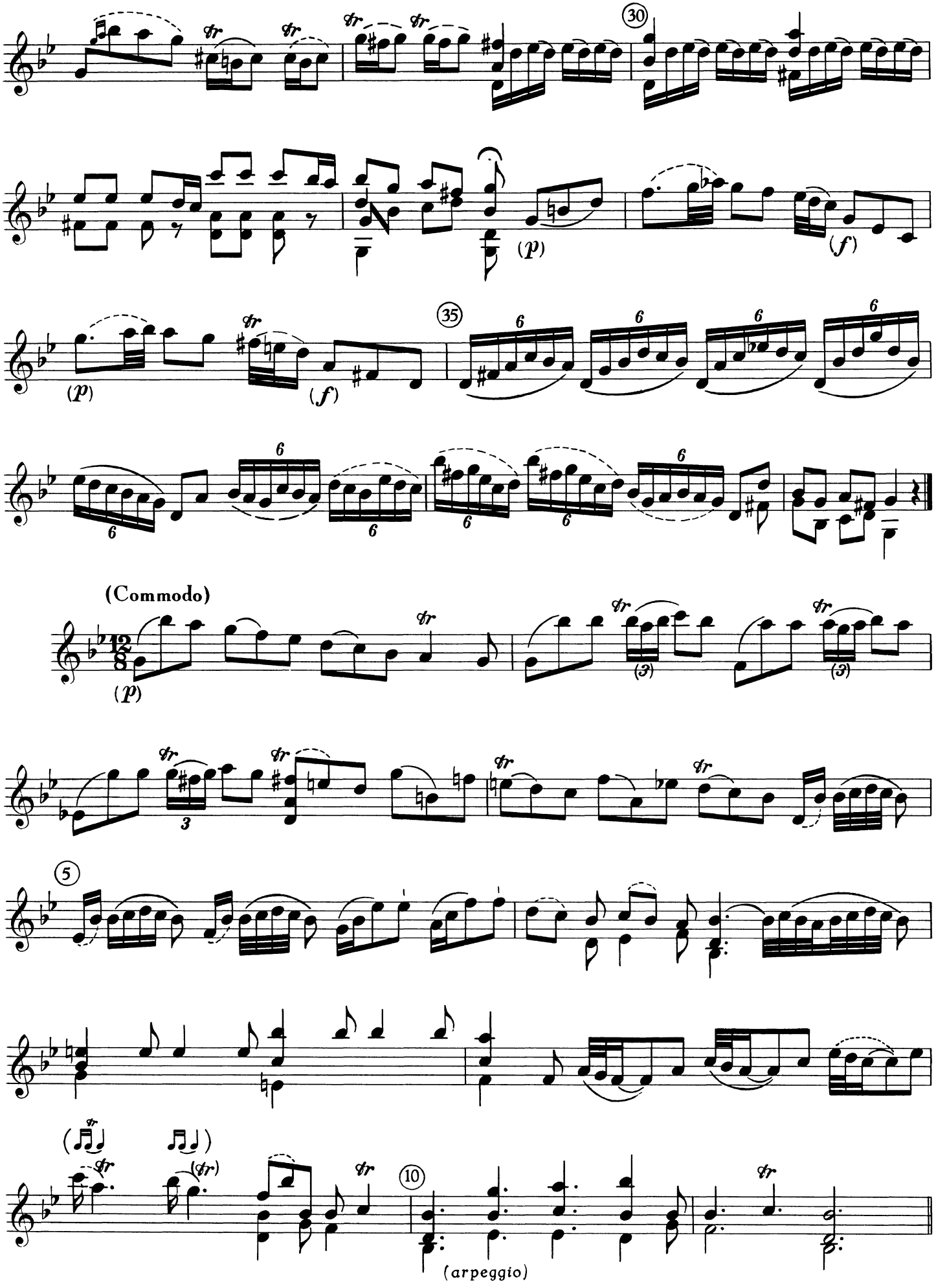

(Andante)
(p)
5
10
Tempo di Minuetta. Non troppo Allegro.
[Brant - MS.]
[Original printed version]
[Version nach Originaldruck]
(f)
15

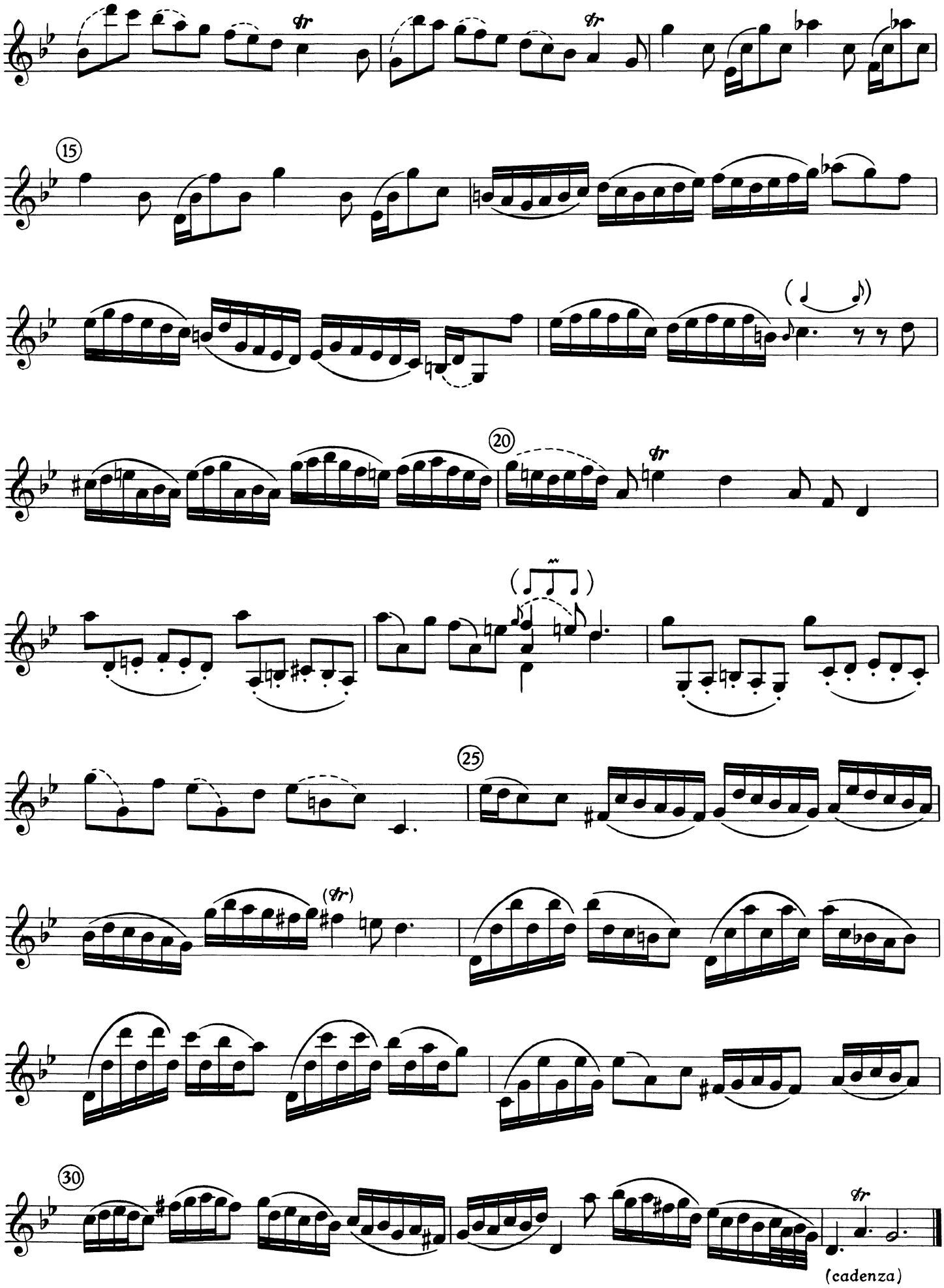

20
25
30
35
40
45
50

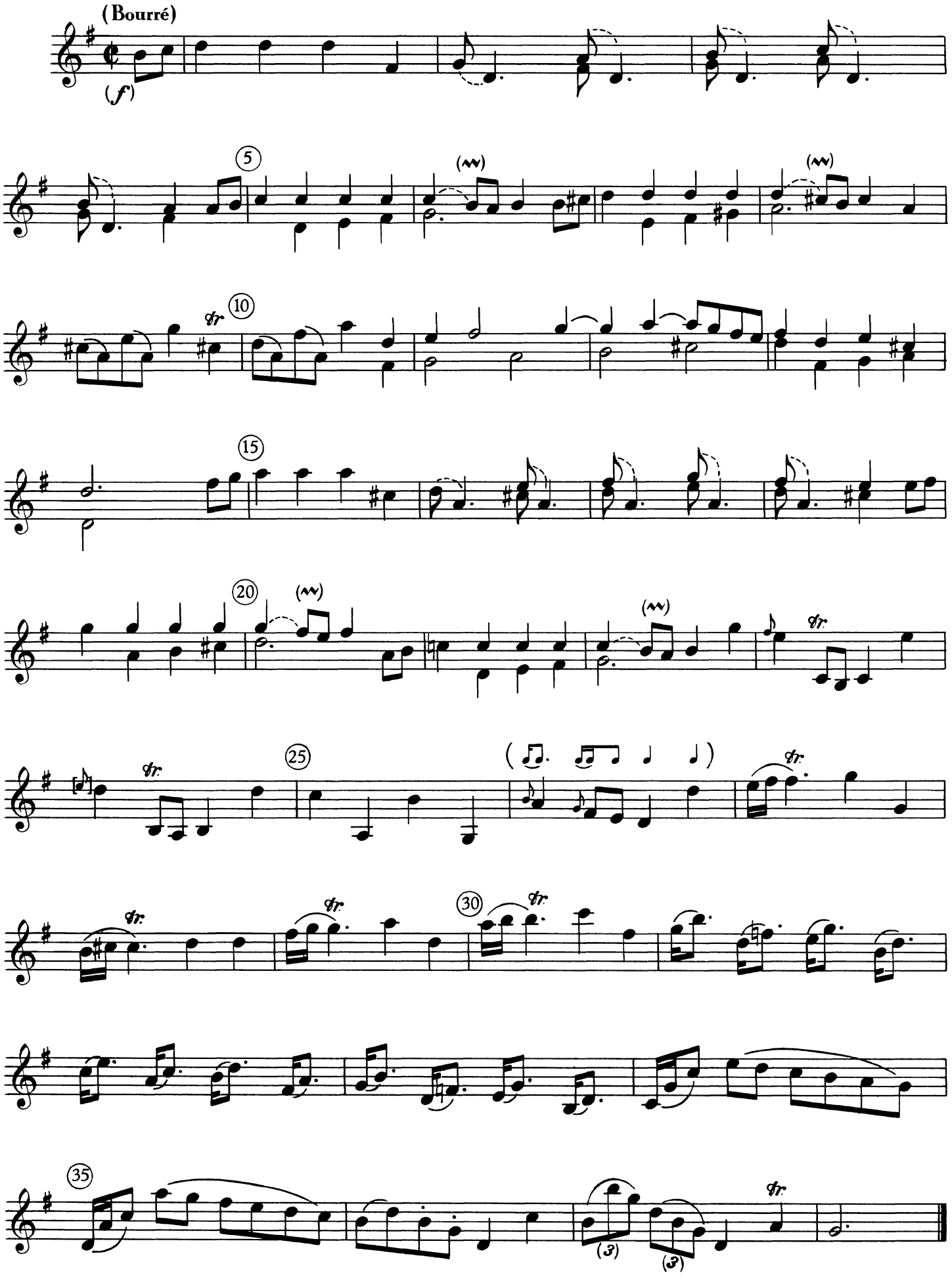
ASSAGGIO II

G Minor g-moll



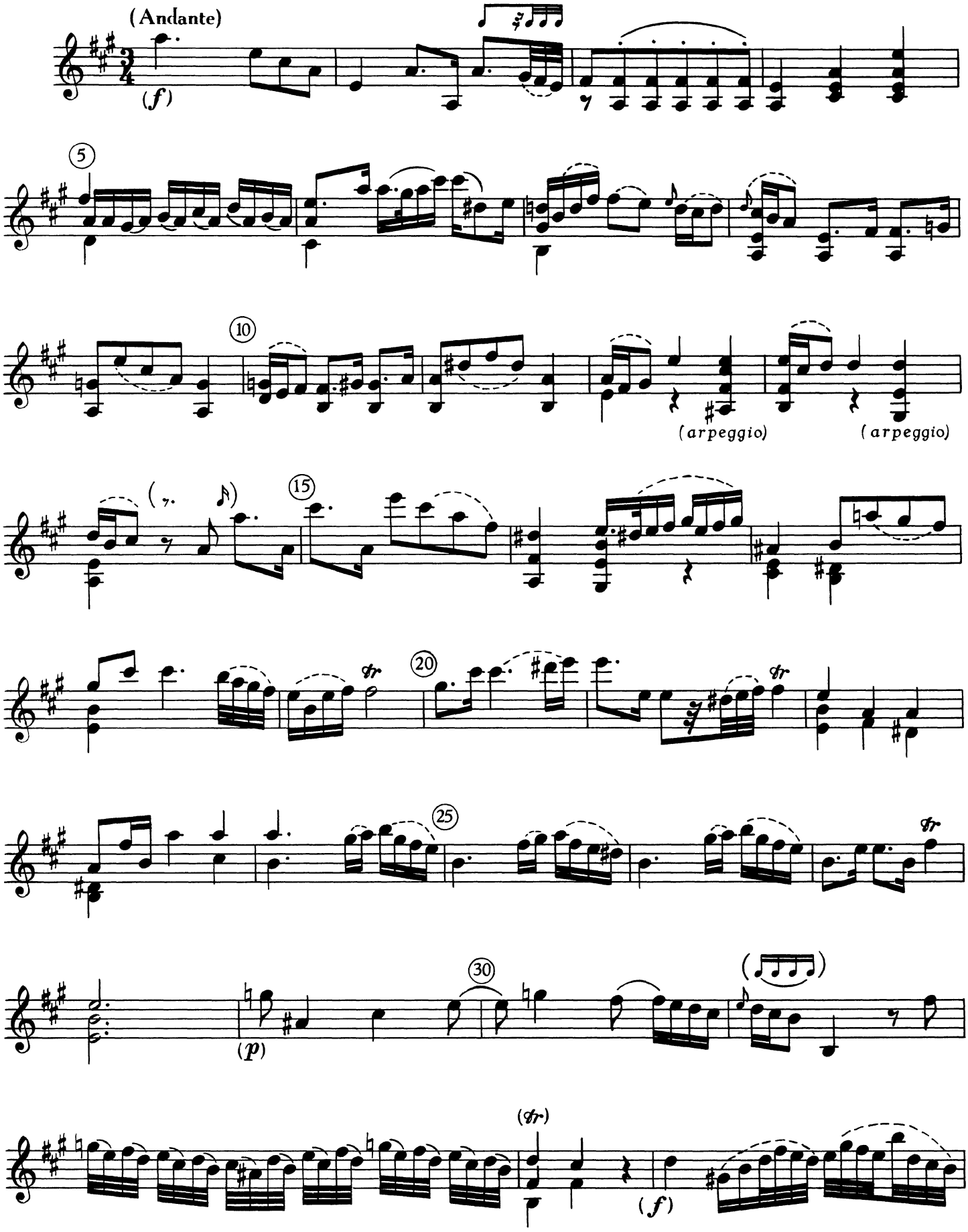

30
(p)
(f)
35
(p)
(f)
(Commodo)
(p)
5
(arpeggio)

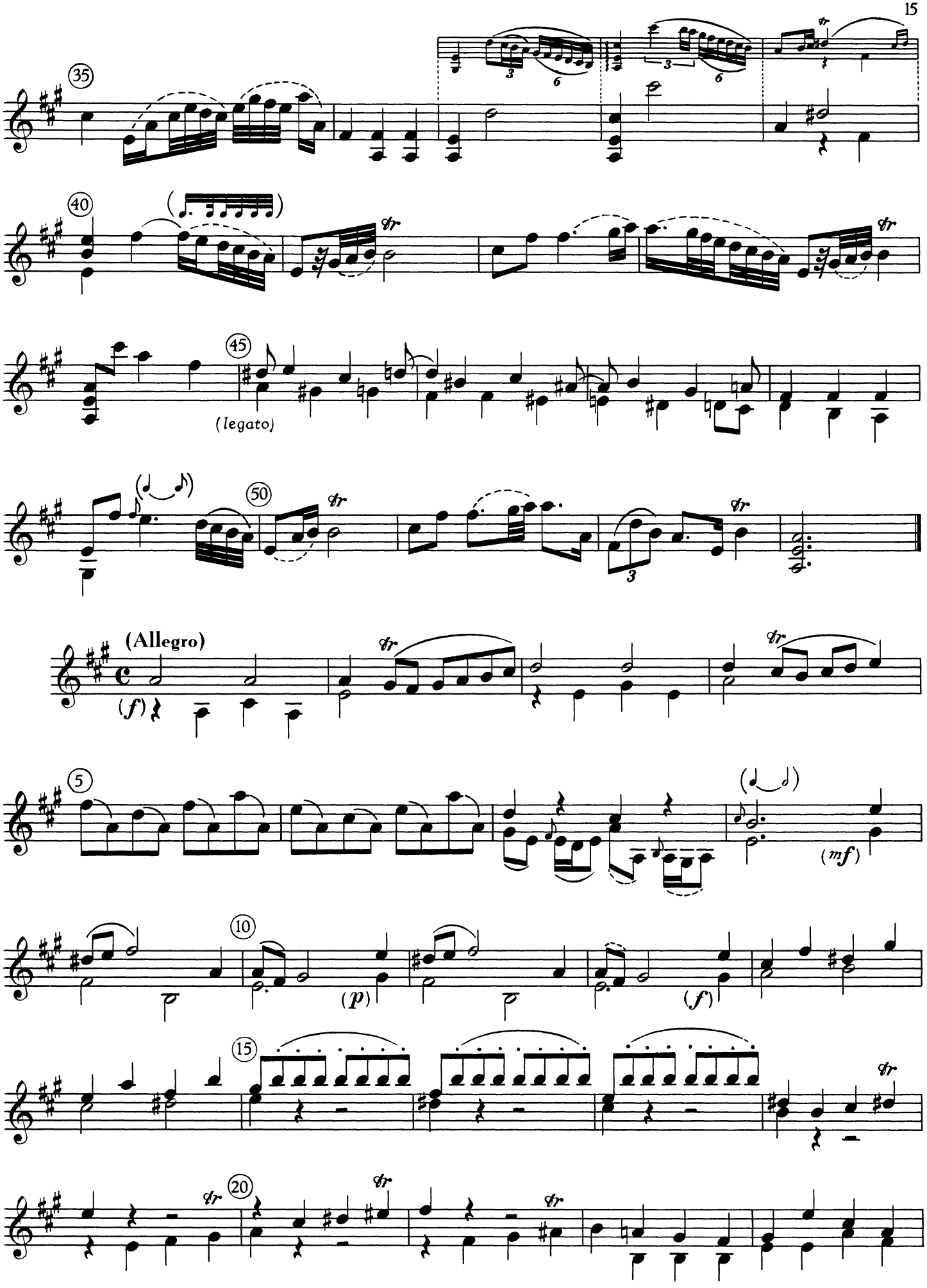

15
20
25
30
(cadenza)

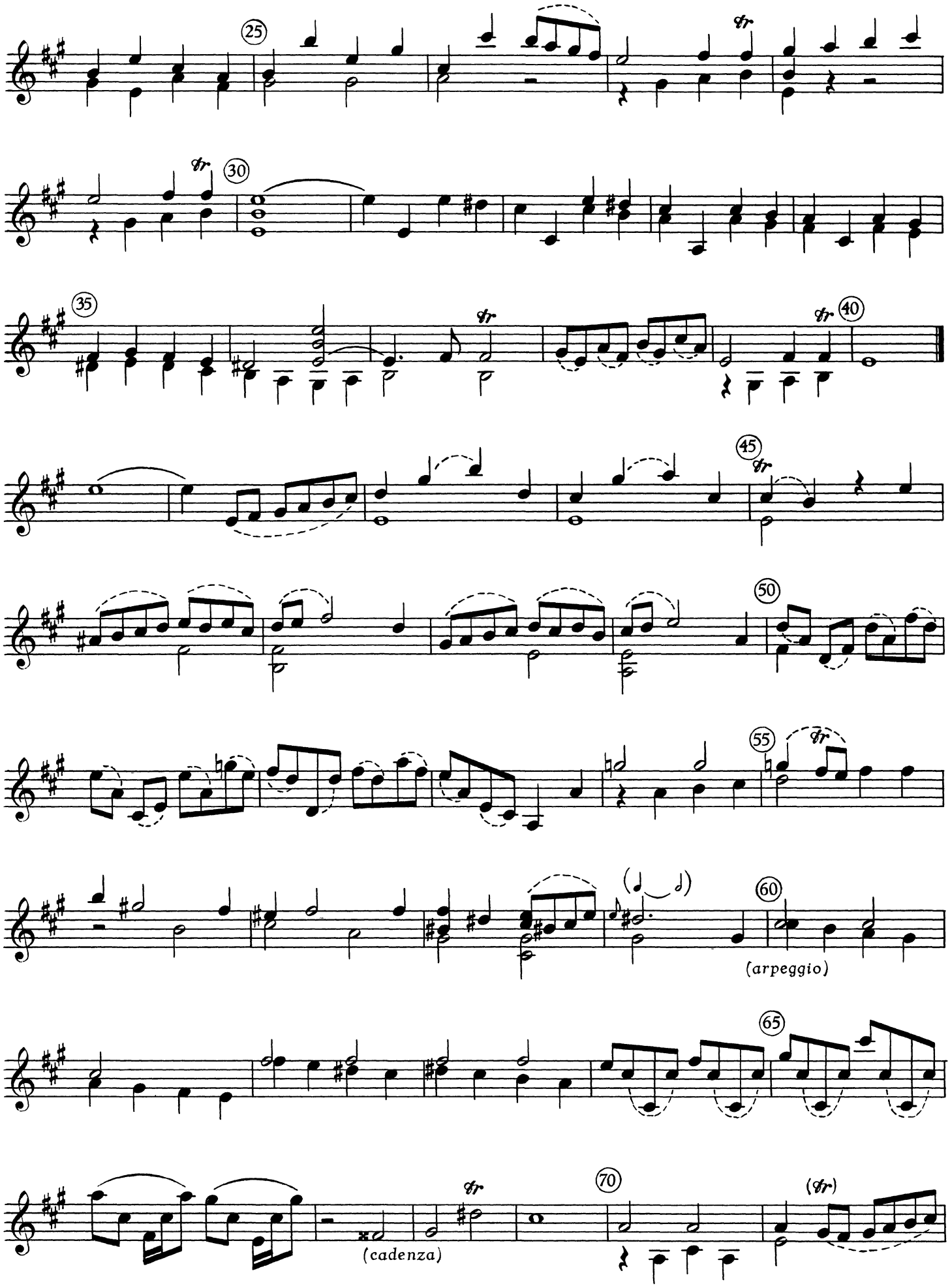

(Bourré)
(f)
5
10
15
20
25
30
35
fr.
(3)

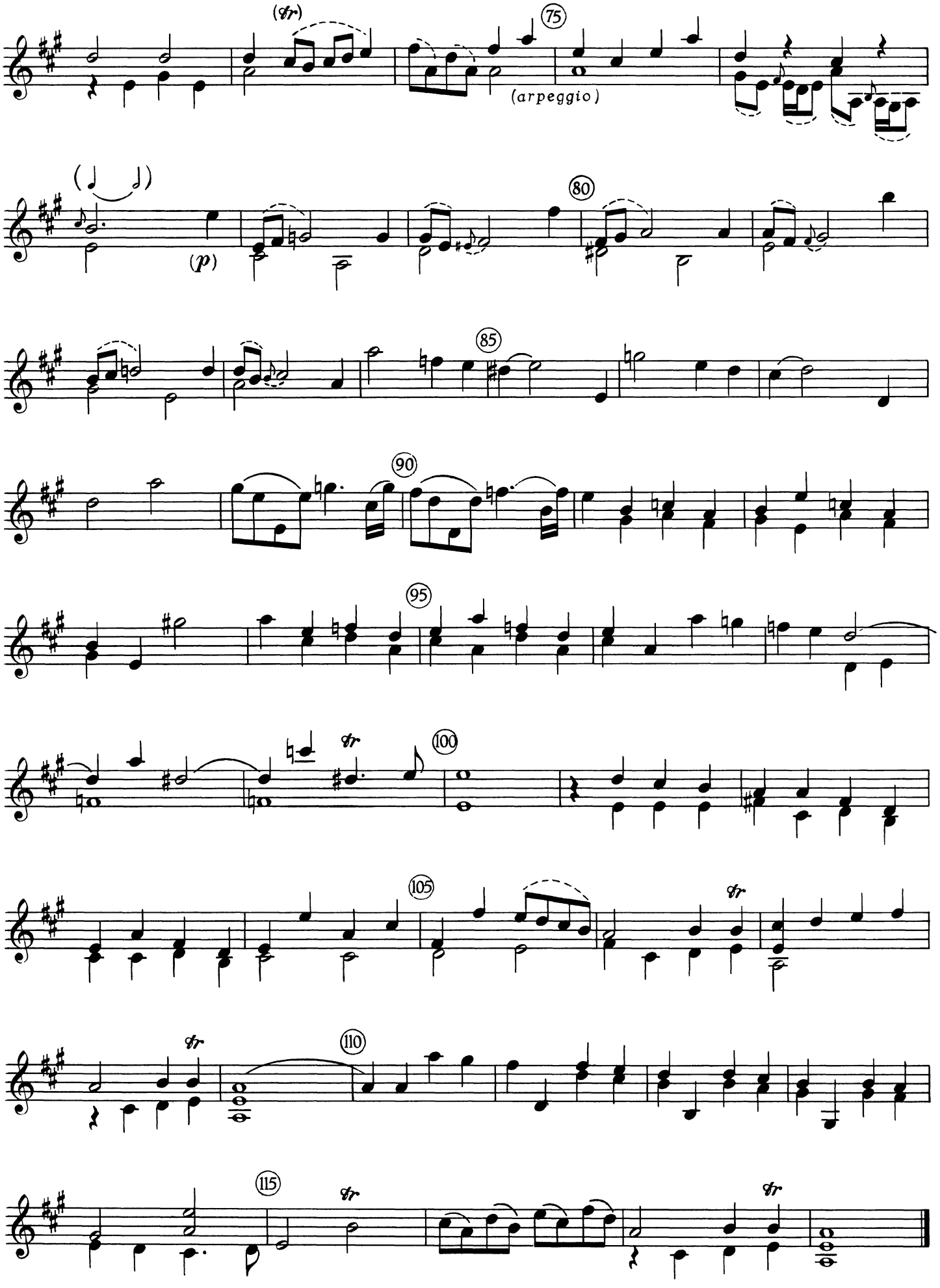
ASSAGGIO III

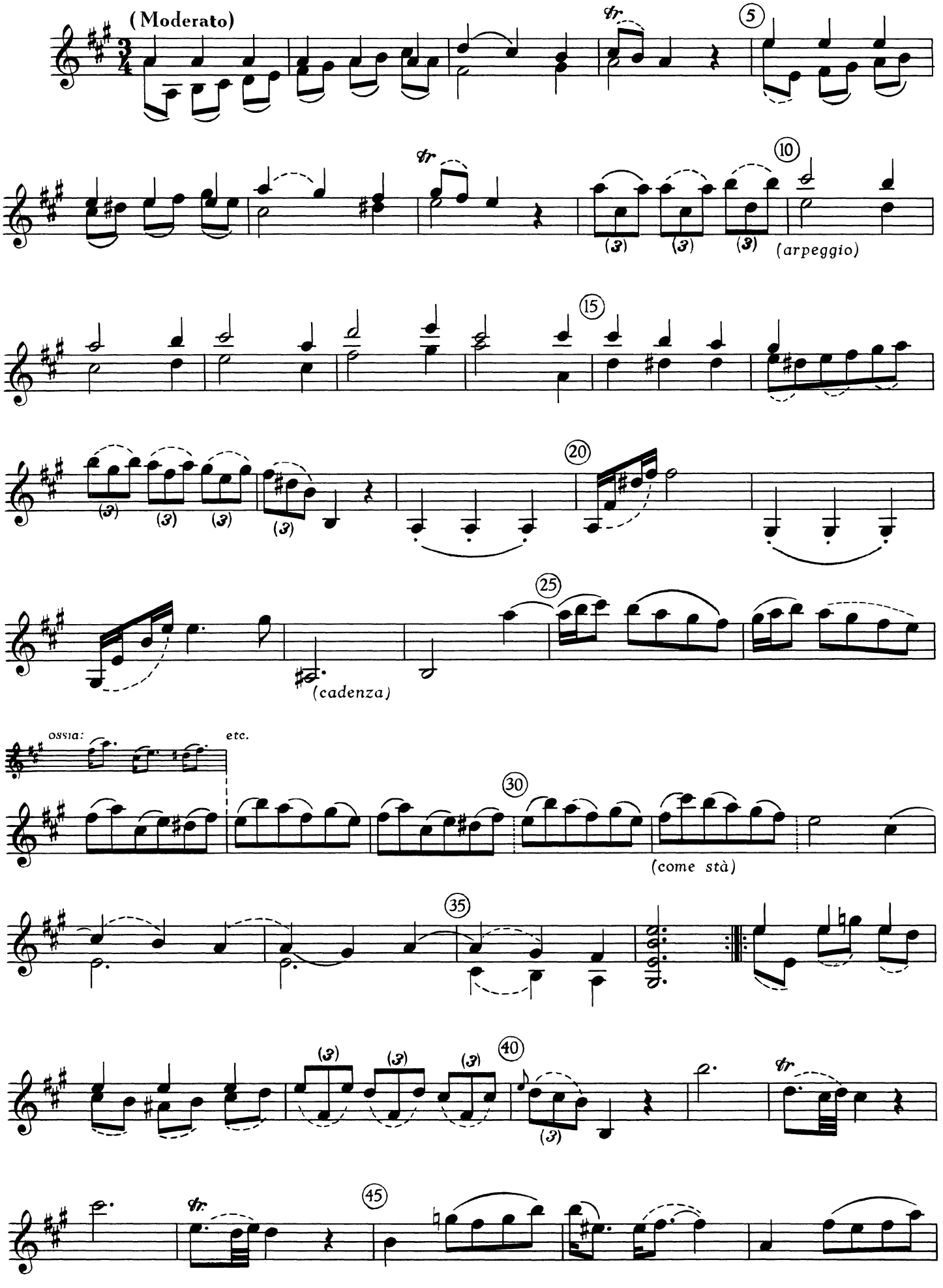
A Major A-dur

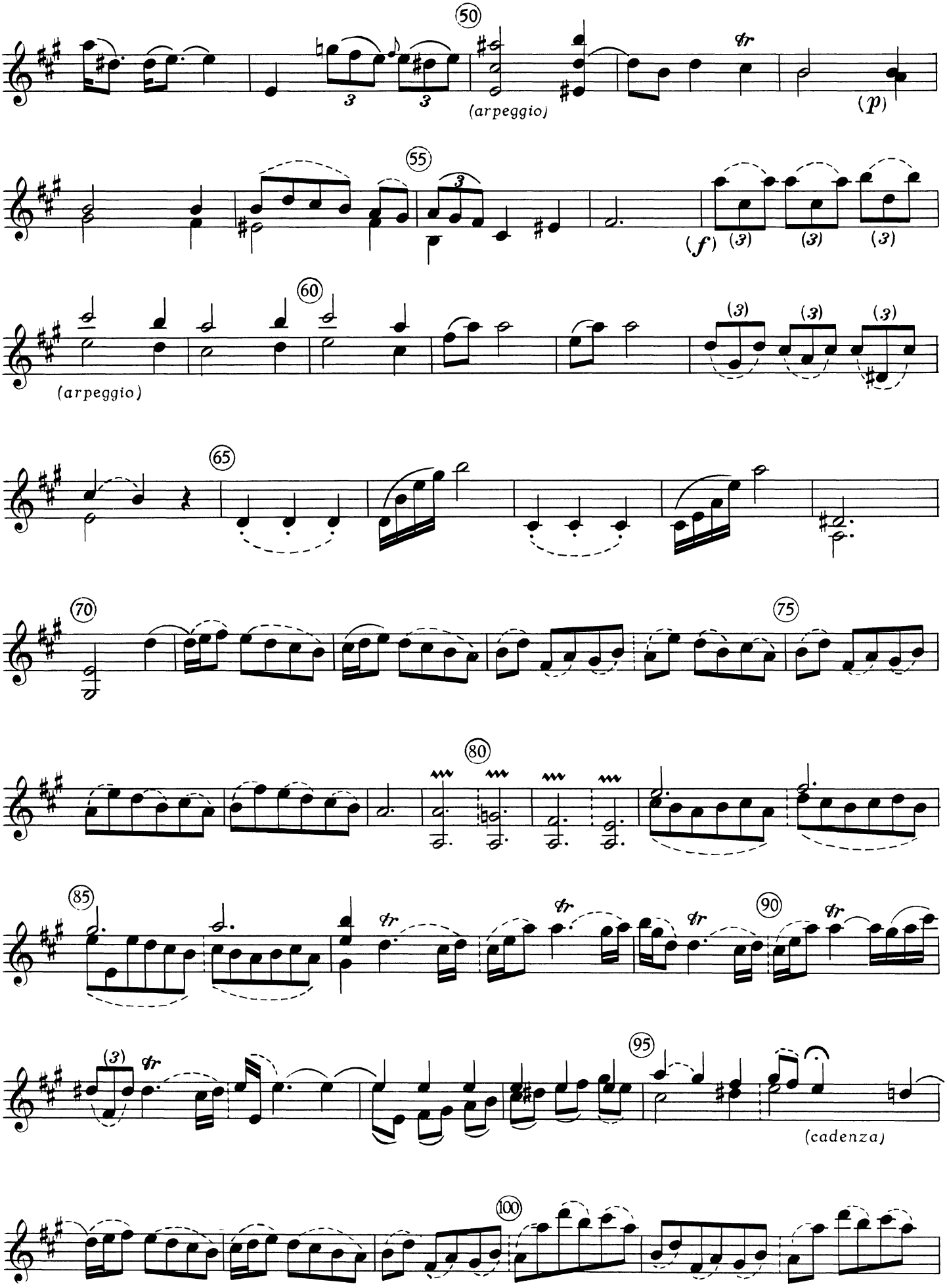


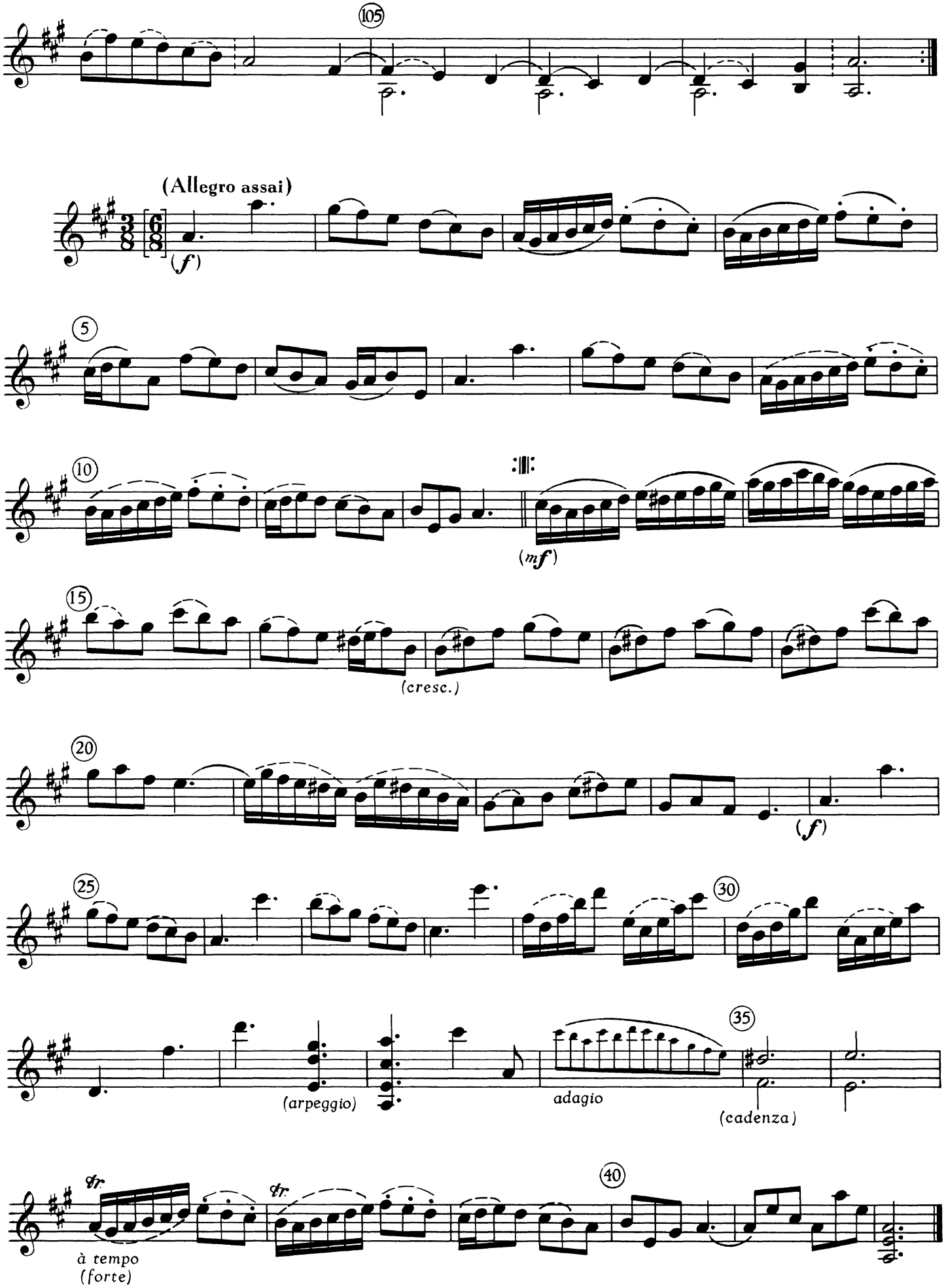

35
40
45
(legato)
50
(Allegro)
(f)
5
(mf)
10
(p)
(f)
15
20


25
tr
30
tr
35
tr
40
tr
45
tr
50
55
tr
60
(arpeggio)
65
70
(cadenza)
(tr)


(fr)
75
(arpeggio)
(p)
80
85
90
95
100
fr
105
fr
110
115
fr
fr

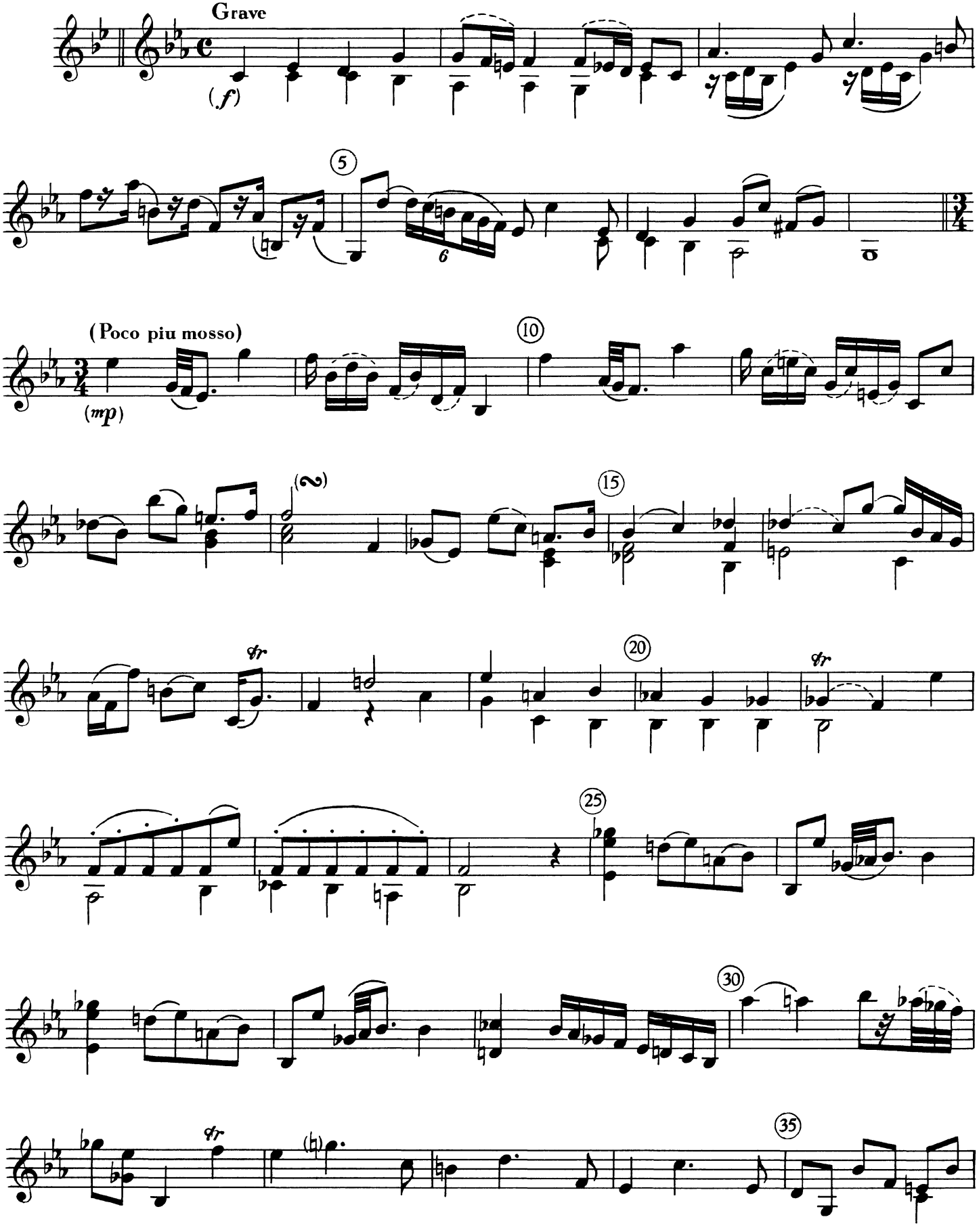

(Moderato)
tr.
5
10
(arpeggio)
15
20
25
(cadenza)
ossia:
etc.
30
(come stà)
35
40
45

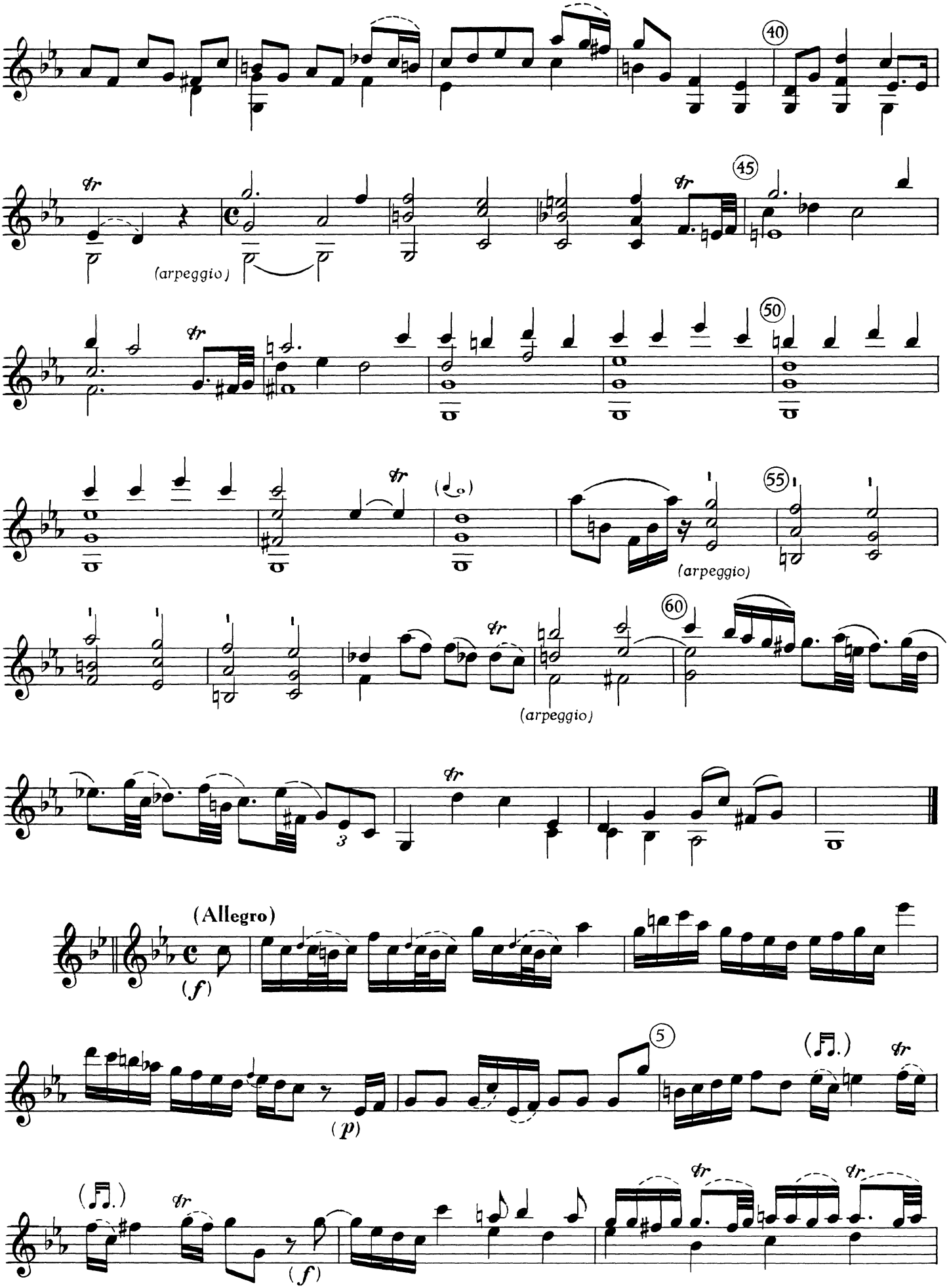

50
(arpeggio)
(p)
55
(f)
60
(arpeggio)
65
70
75
80
85
90
95
(cadenza)
100

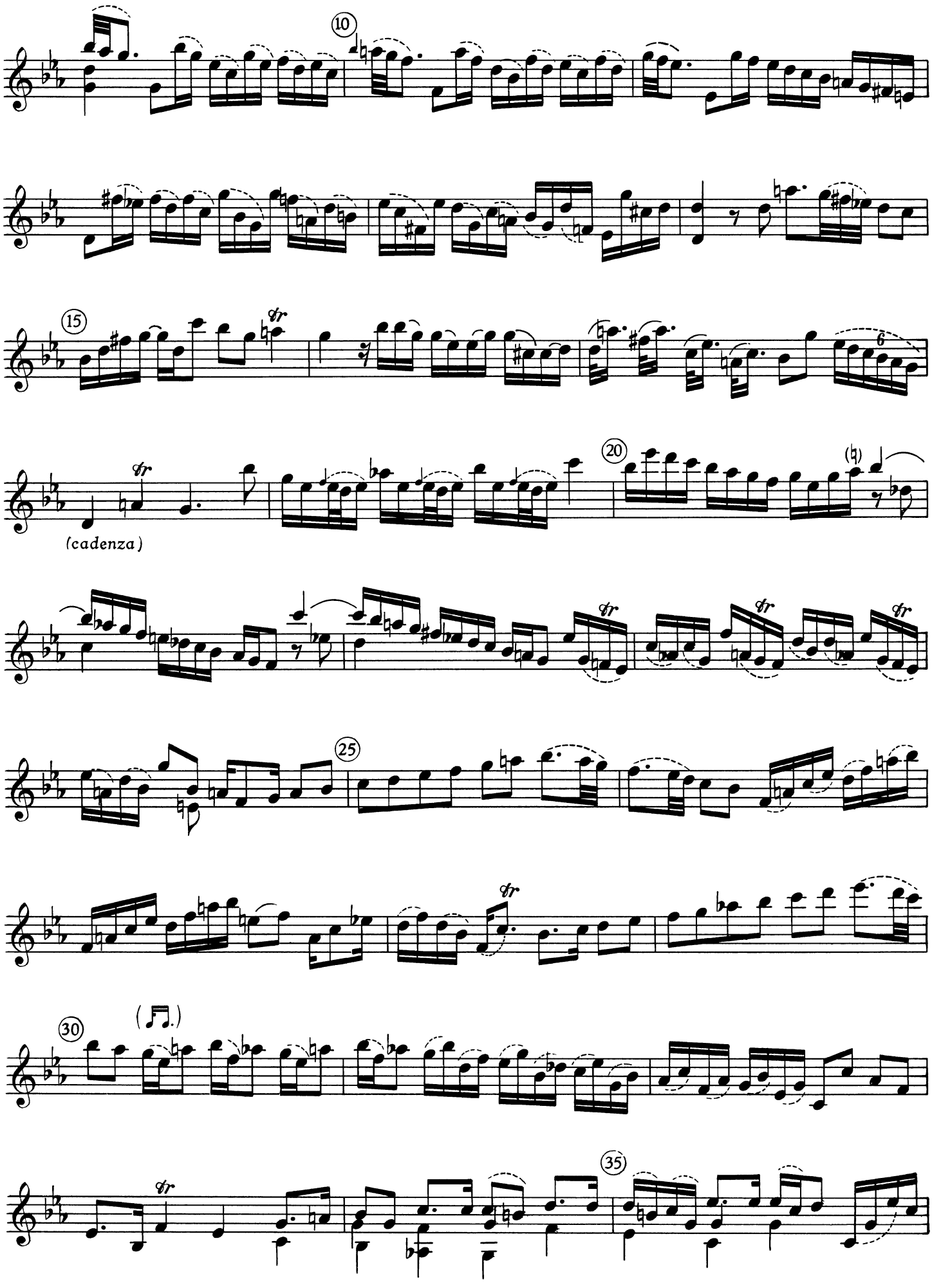

105
(Allegro assai)
(f)
5
10
(mf)
15
(cresc.)
20
(f)
25
30
(arpeggio)
adagio
35
(cadenza)
40
tr.
tr.
à tempo
(forte)

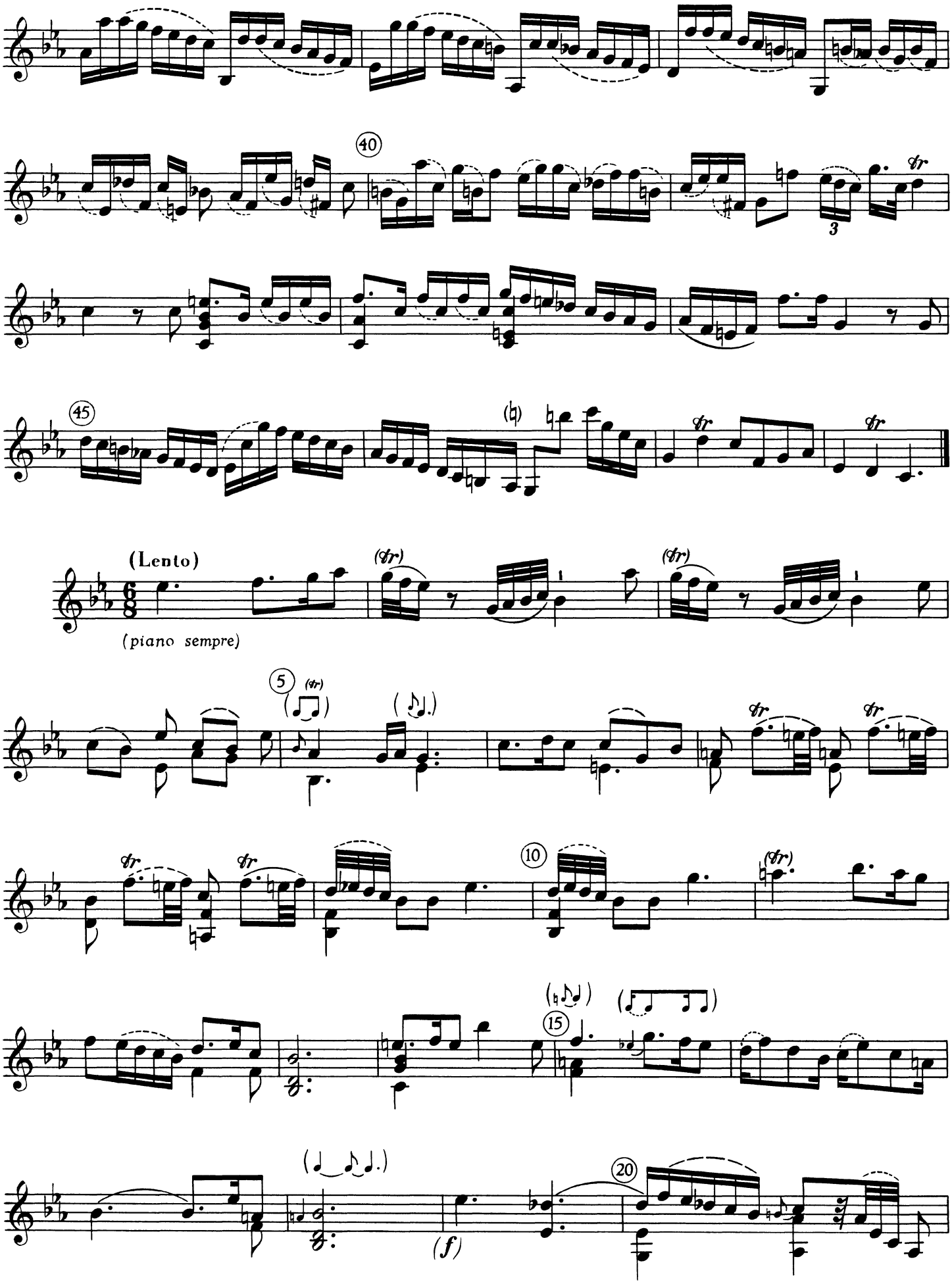
ASSAGGIO IV

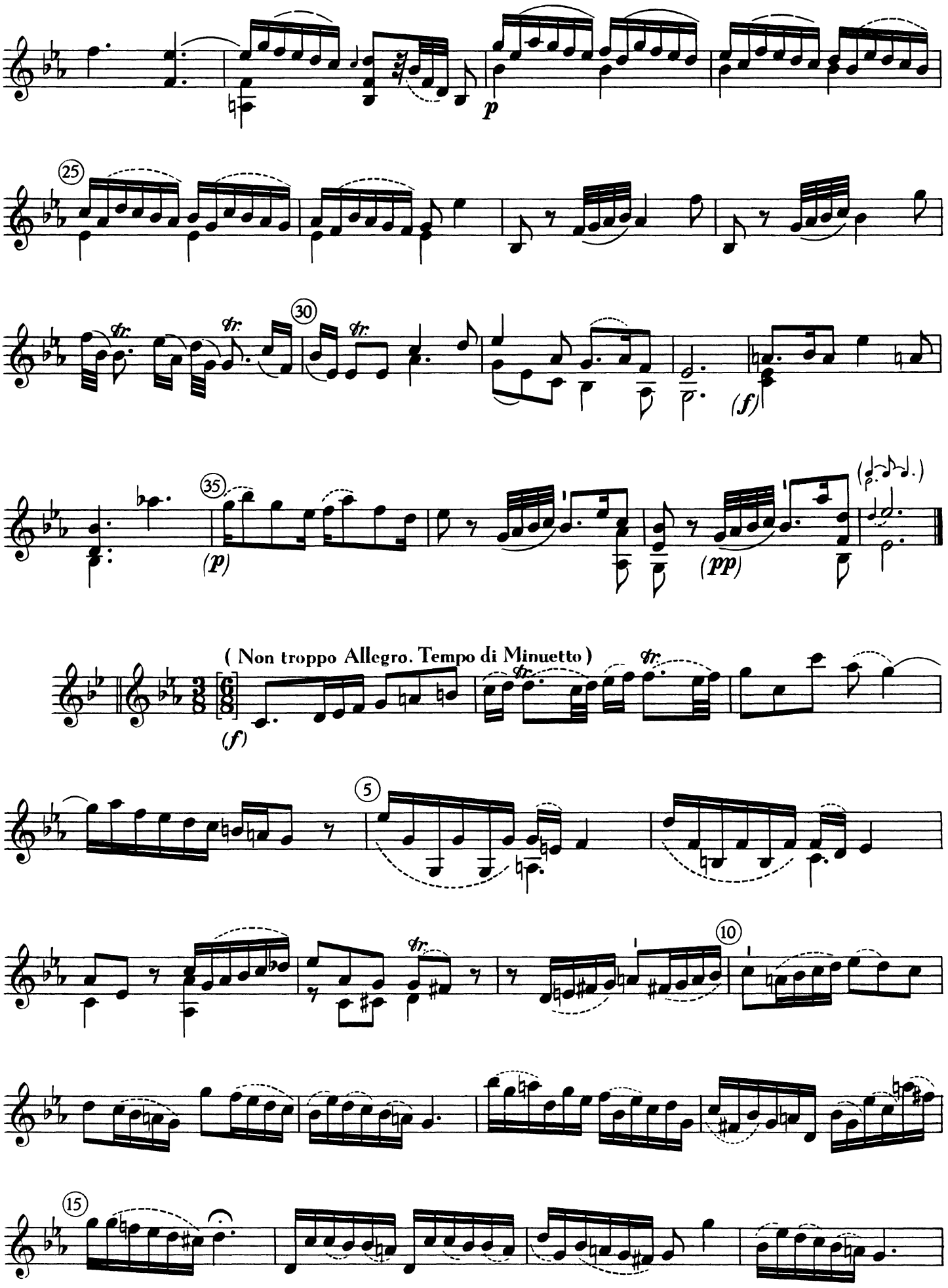
C Minor c-moll

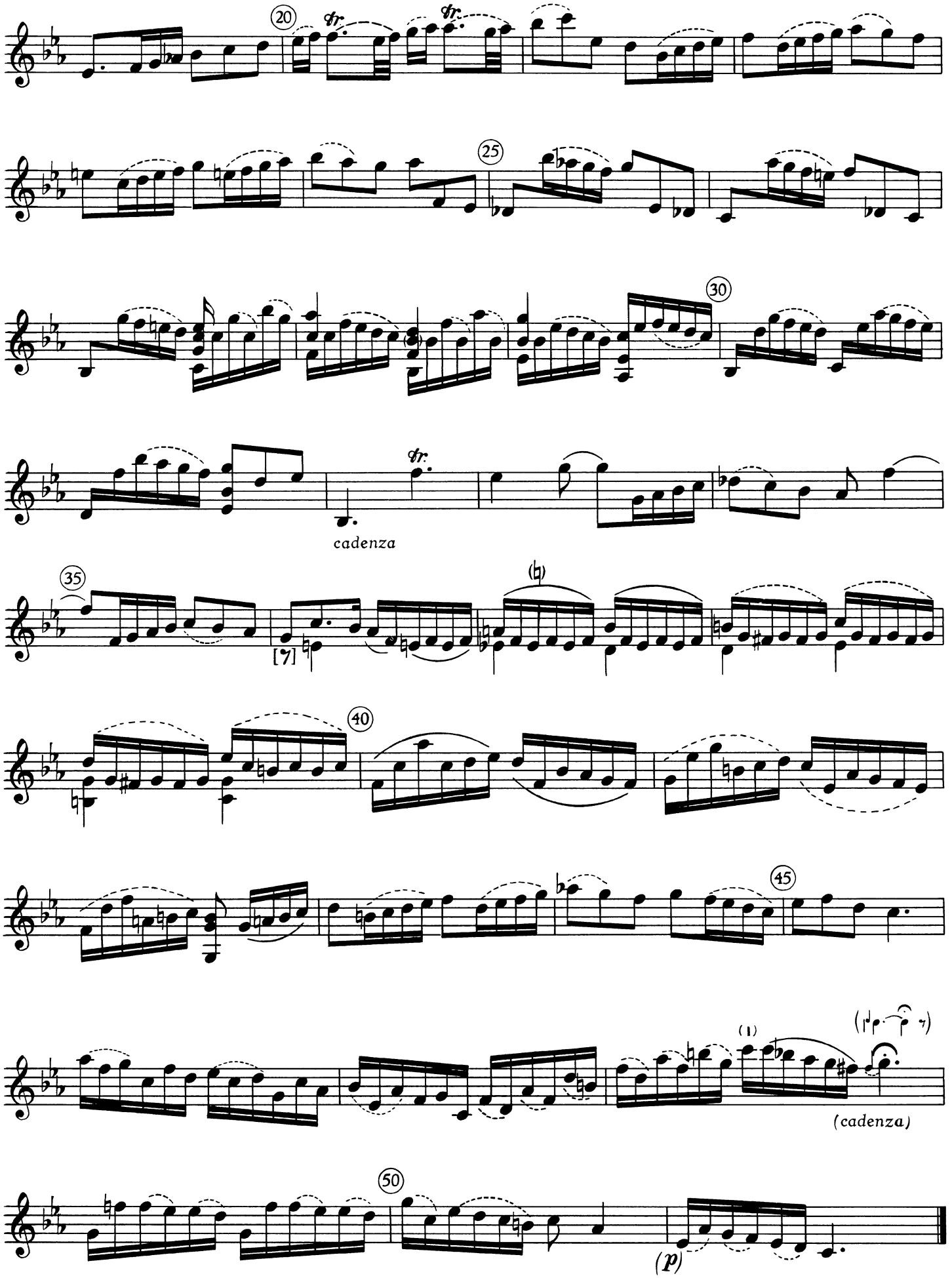



40
45
(arpeggio)
50
(arpeggio)
55
(arpeggio)
60
(Allegro)
(f)
(p)
(f)


10
15
6
20
(cadenza)
25
30
35

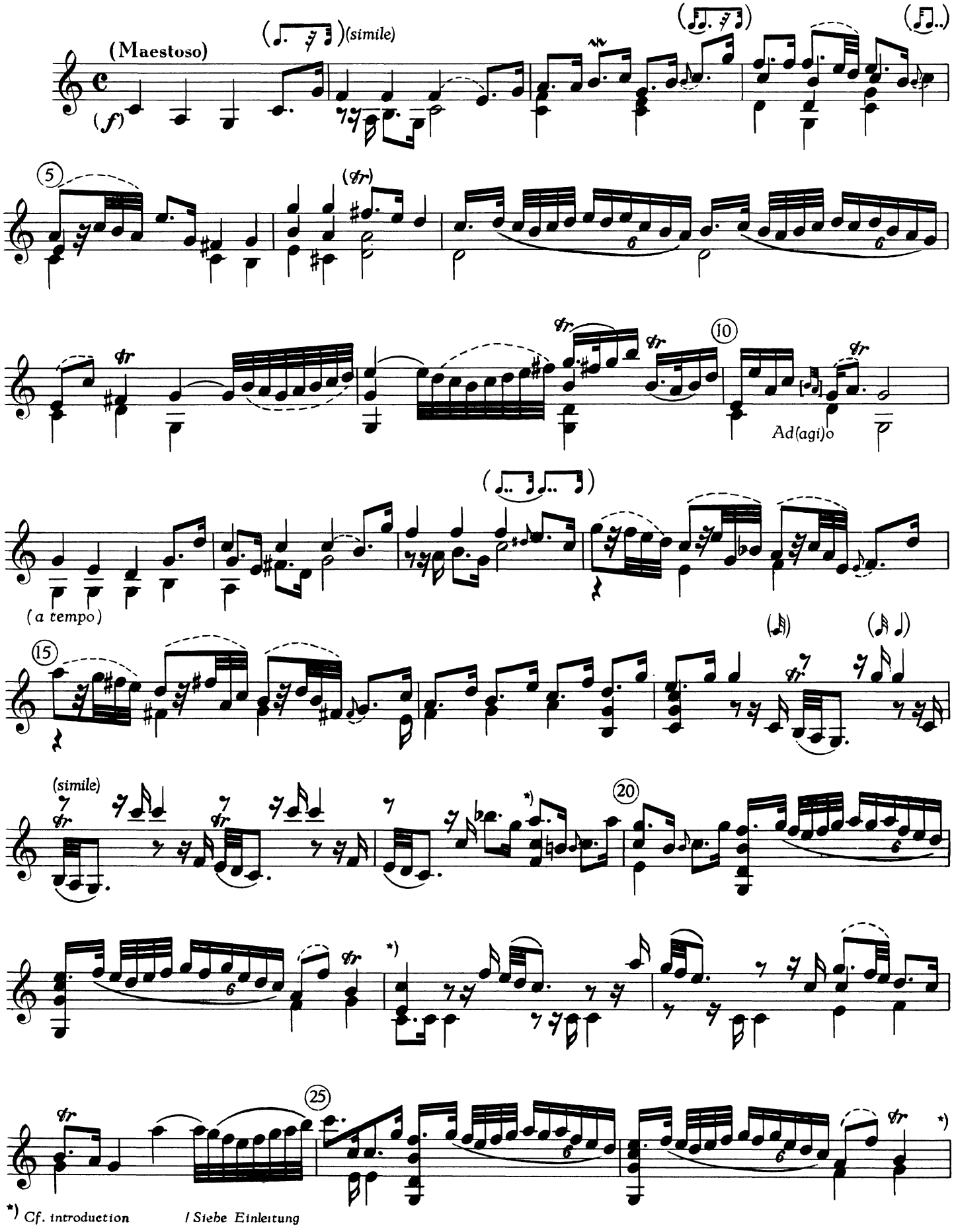

40
45
(Lento)
(piano sempre)
5
10
15
20
(f)

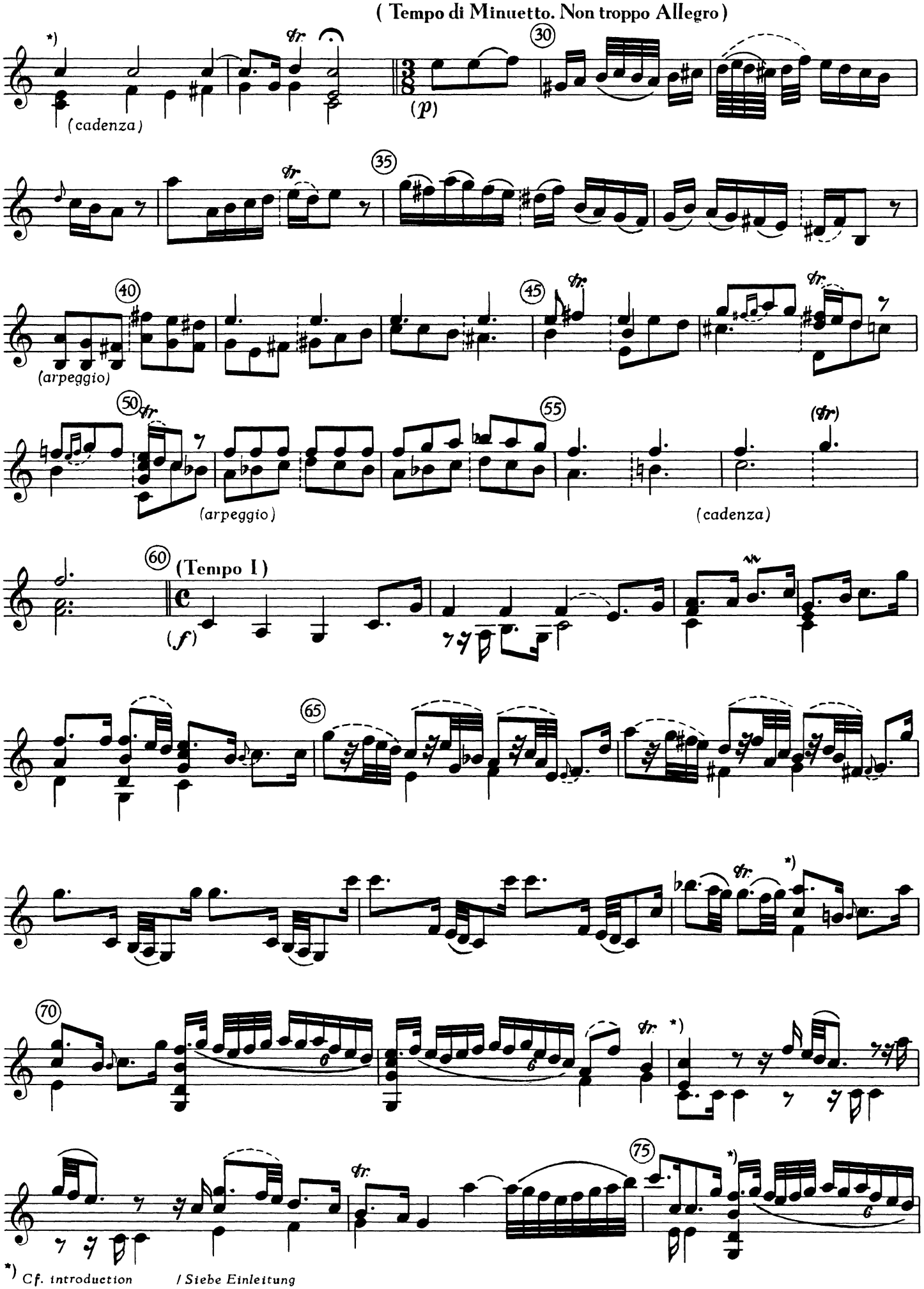

p
25
30
tr.
(f)
35
(p)
(pp)
(Non troppo Allegro. Tempo di Minuetto)
(f)
5
10
15


20
fr.
fr.
25
30
fr.
cadenza
35
[7]
40
45
(1)
(cadenza)
50
(p)

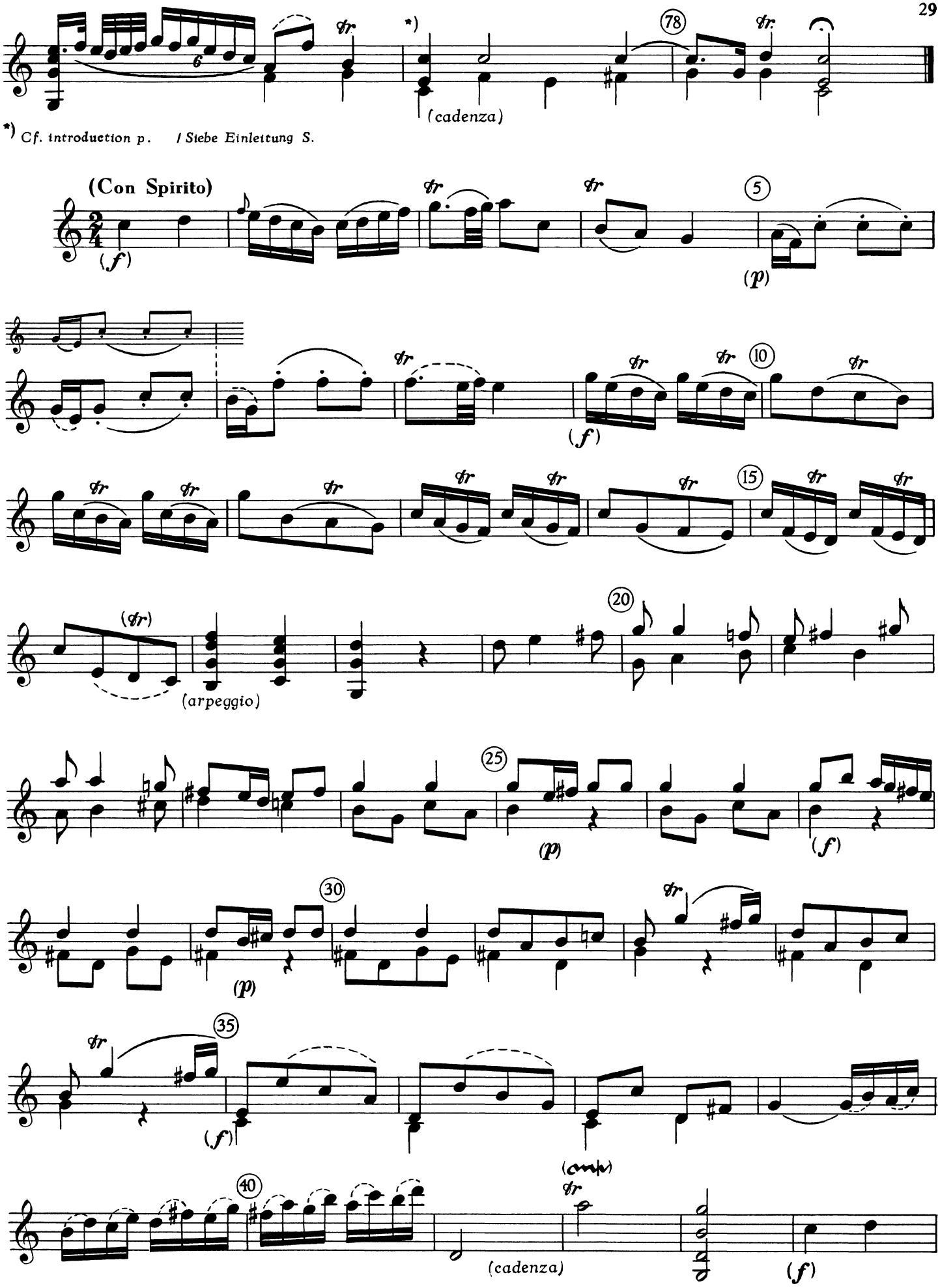
ASSAGGIO V

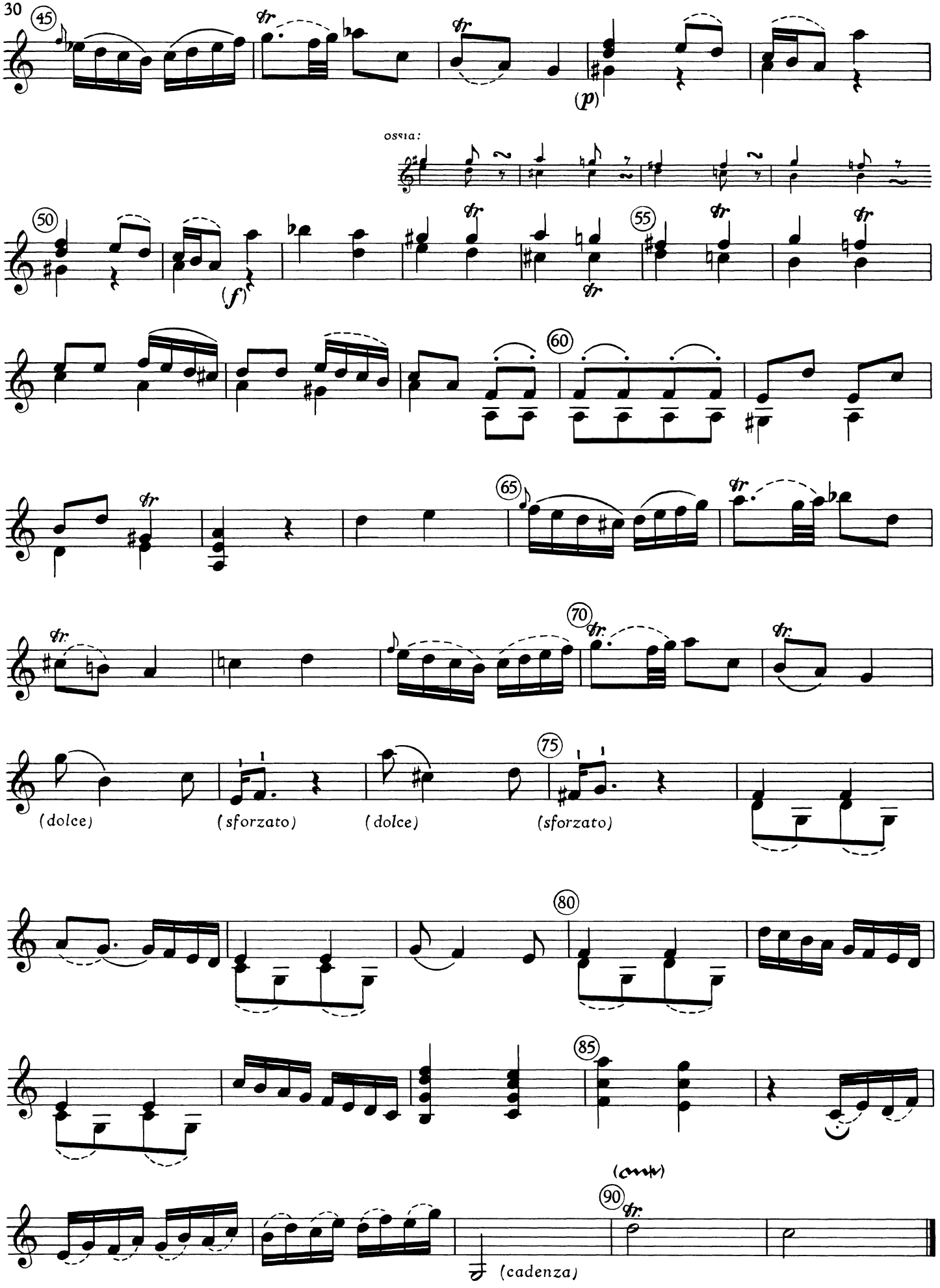
C Major C-dur

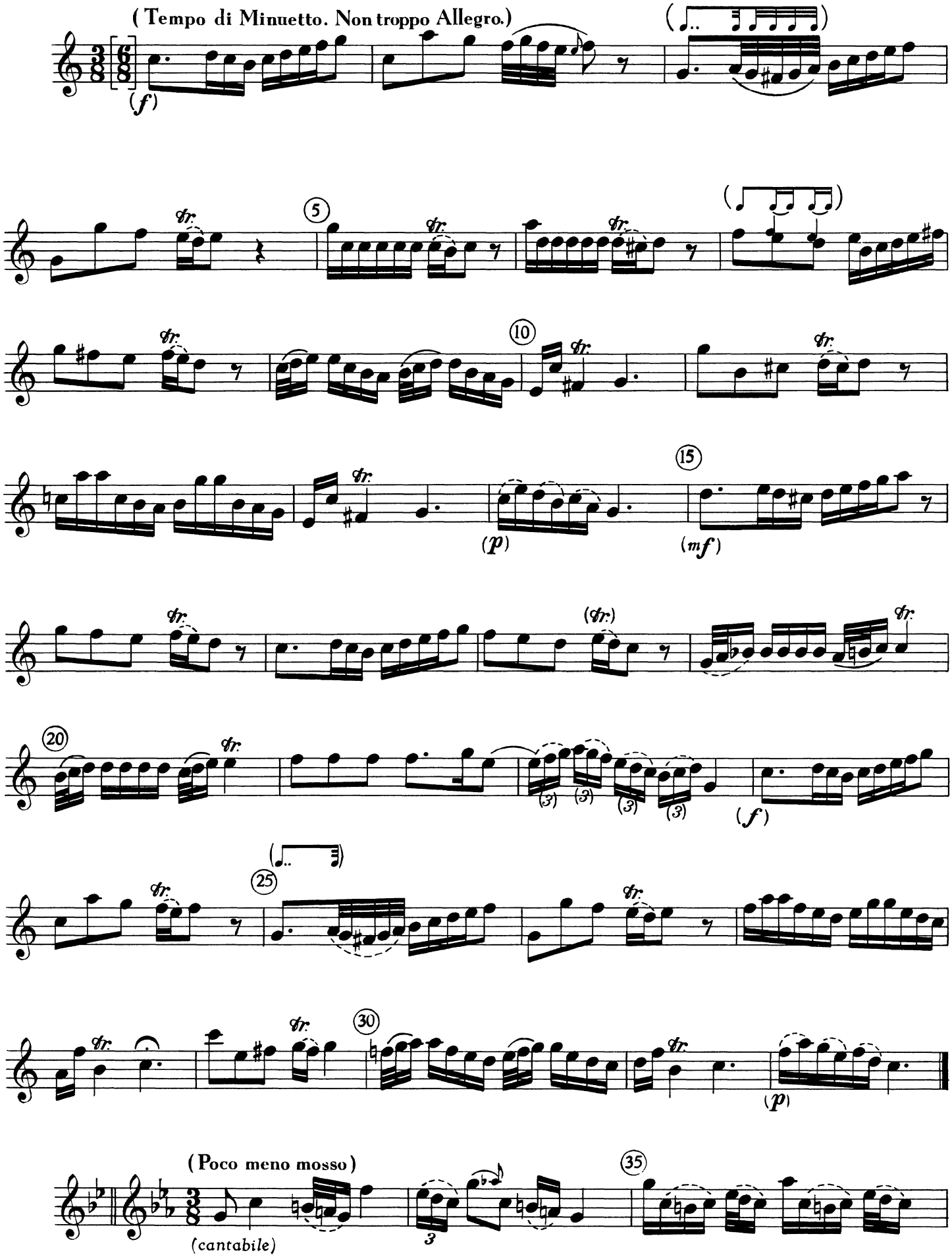


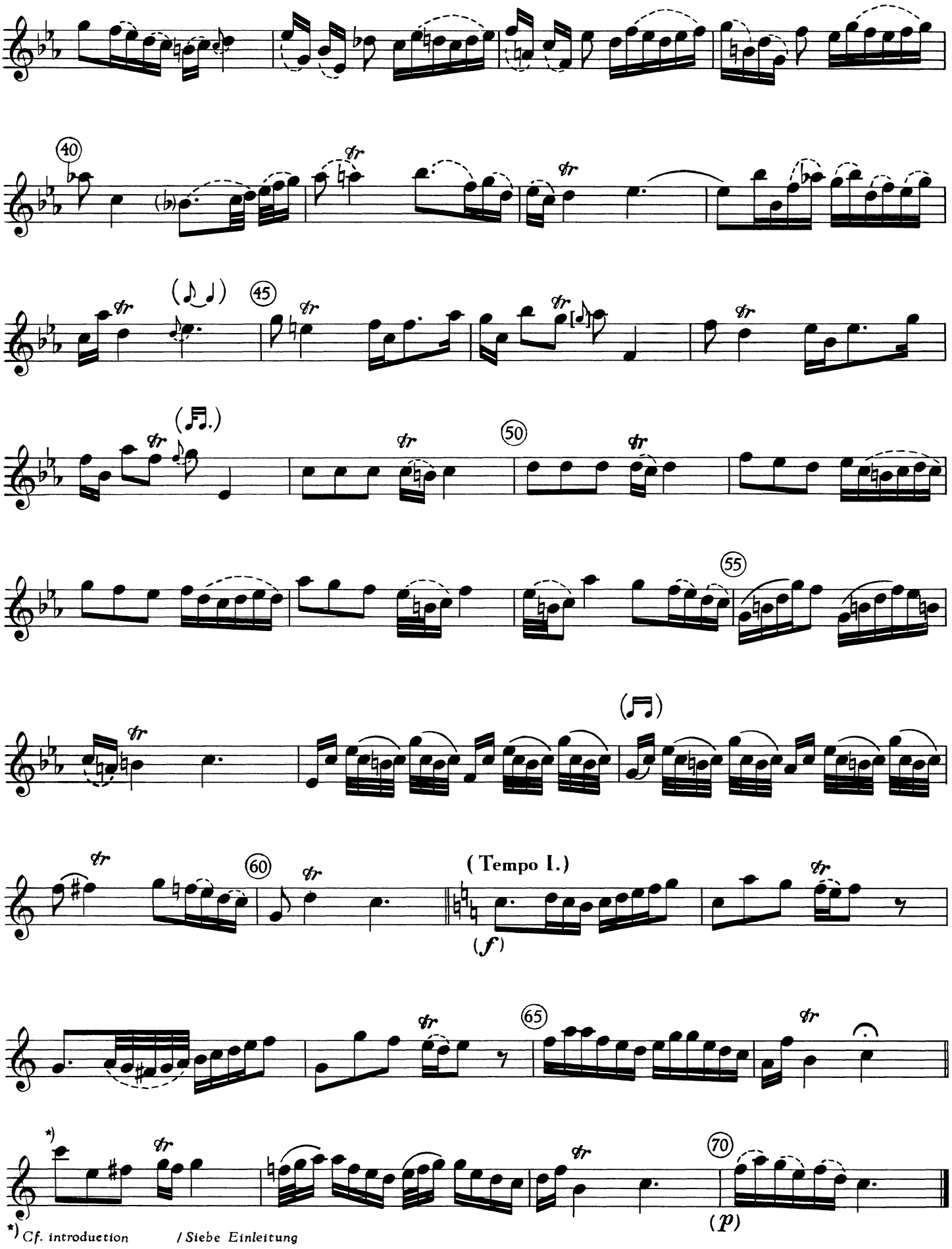


*) Cf. introduction / Siehe Einleitung


*) Cf. introduction p. / Siehe Einleitung S.
(Con Spirito)
(cadenza)
(arpeggio)
(cadenza)


45
fr
fr
(p)
ossia:
50
(f)
55
fr
fr
fr
60
65
fr
fr
70
fr
fr
(dolce)
(sforzato)
(dolce)
75
(sforzato)
80
85
(cresc)
90
fr
(cadenza)

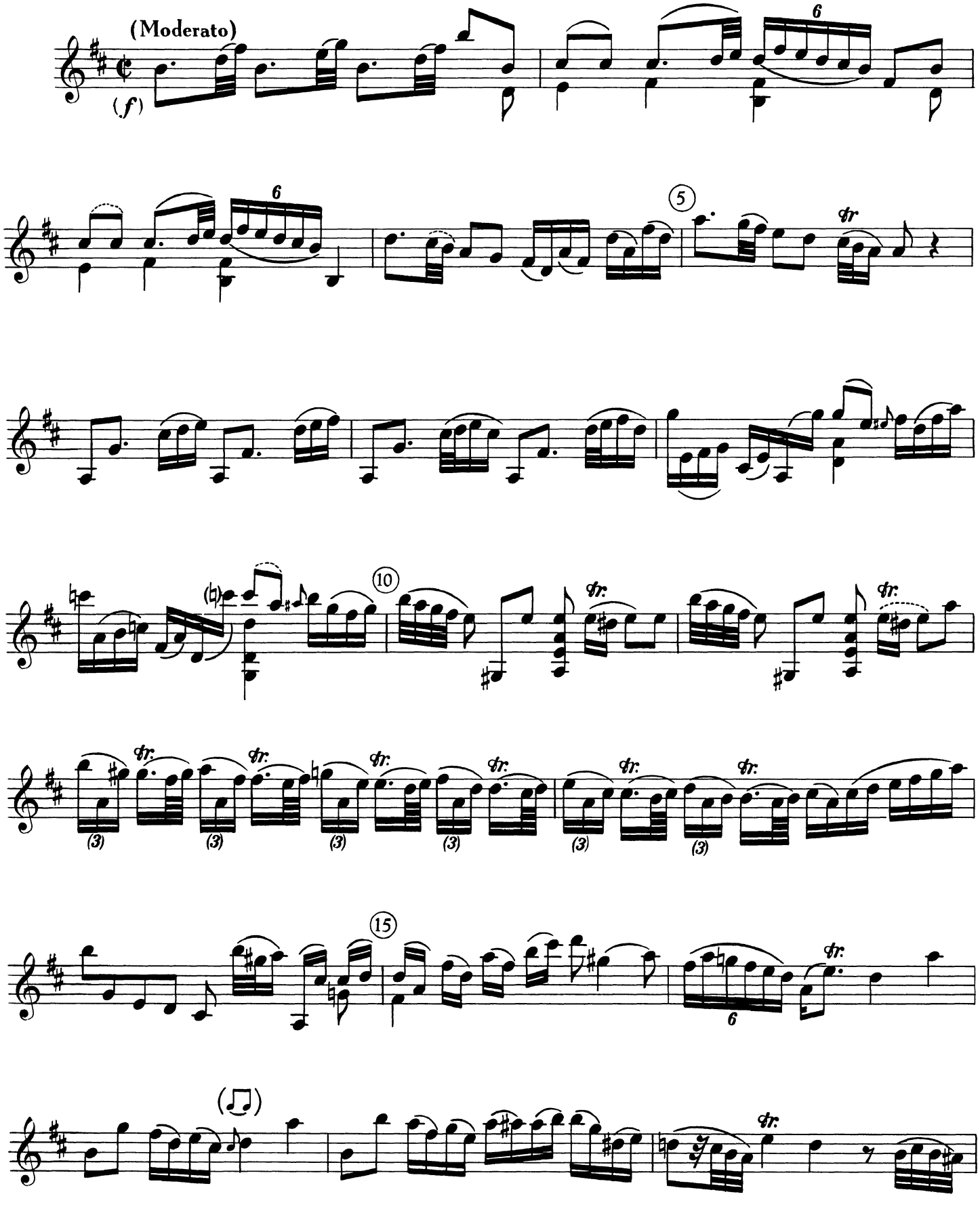

(Tempo di Minuetto. Non troppo Allegro.)
(f)
tr.
5
10
15
(p)
(mf)
20
25
30
(p)
(Poco meno mosso)
(cantabile)
35

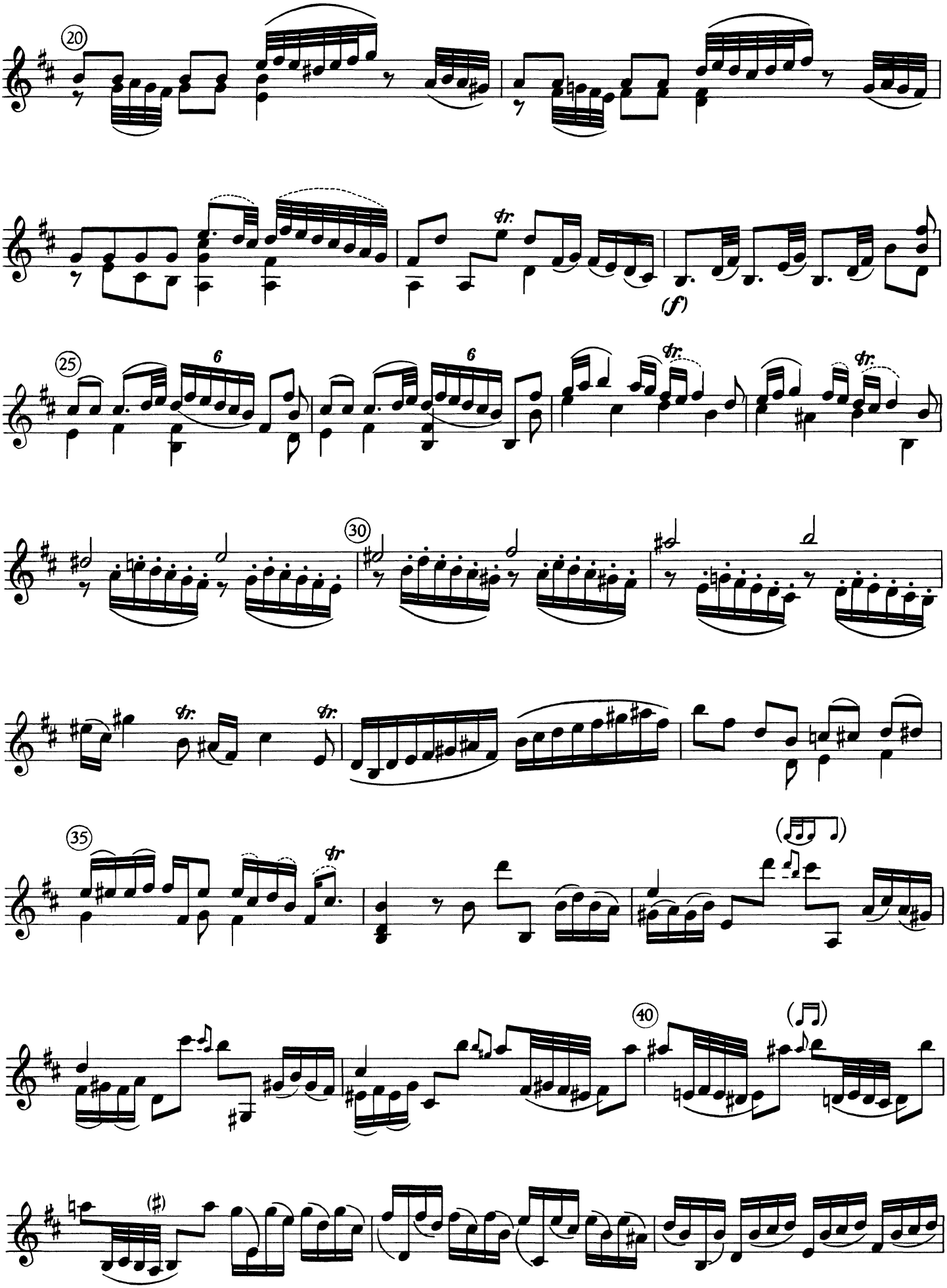


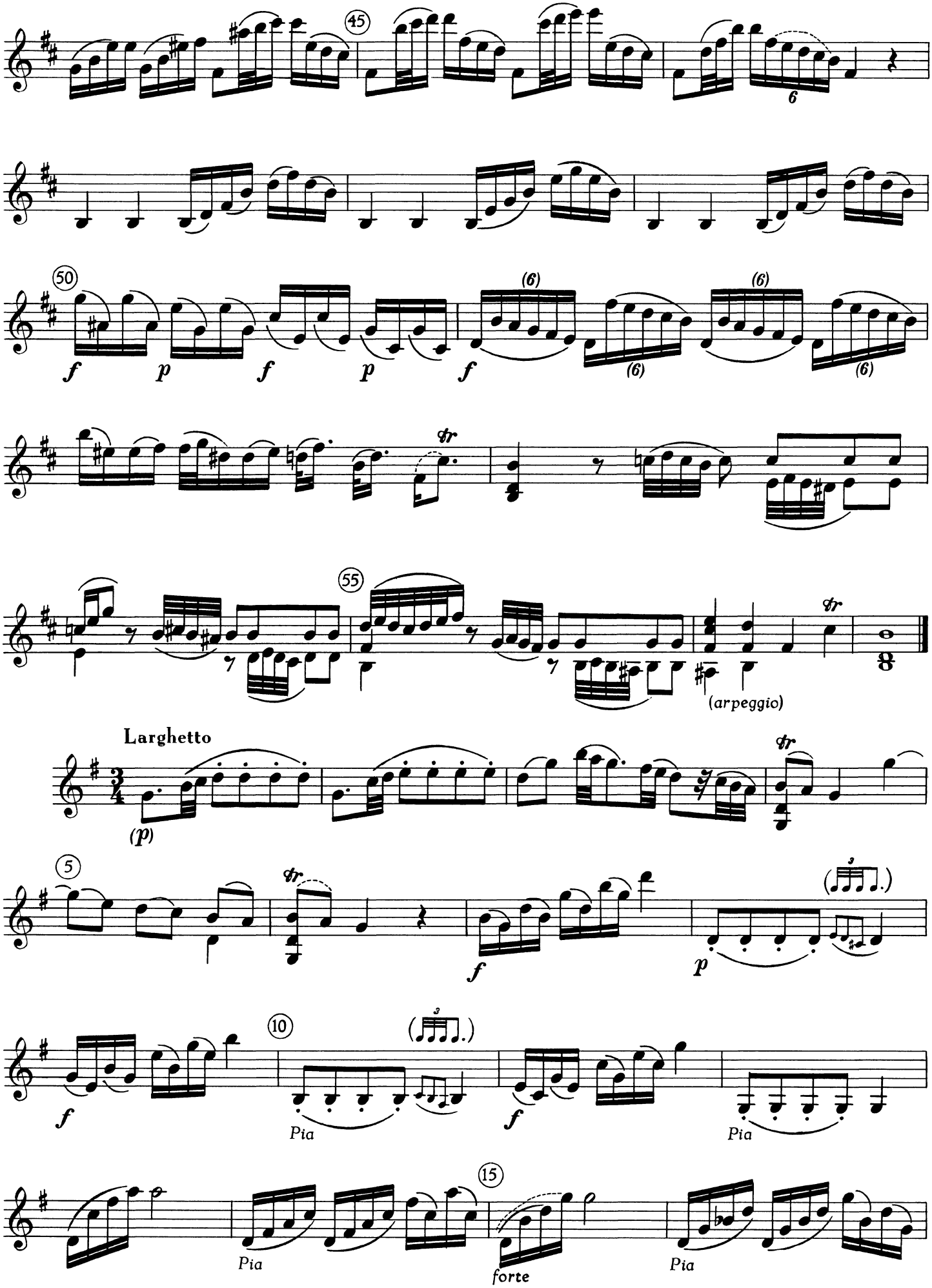
*) *Cf. introduction / Siehe Einleitung*

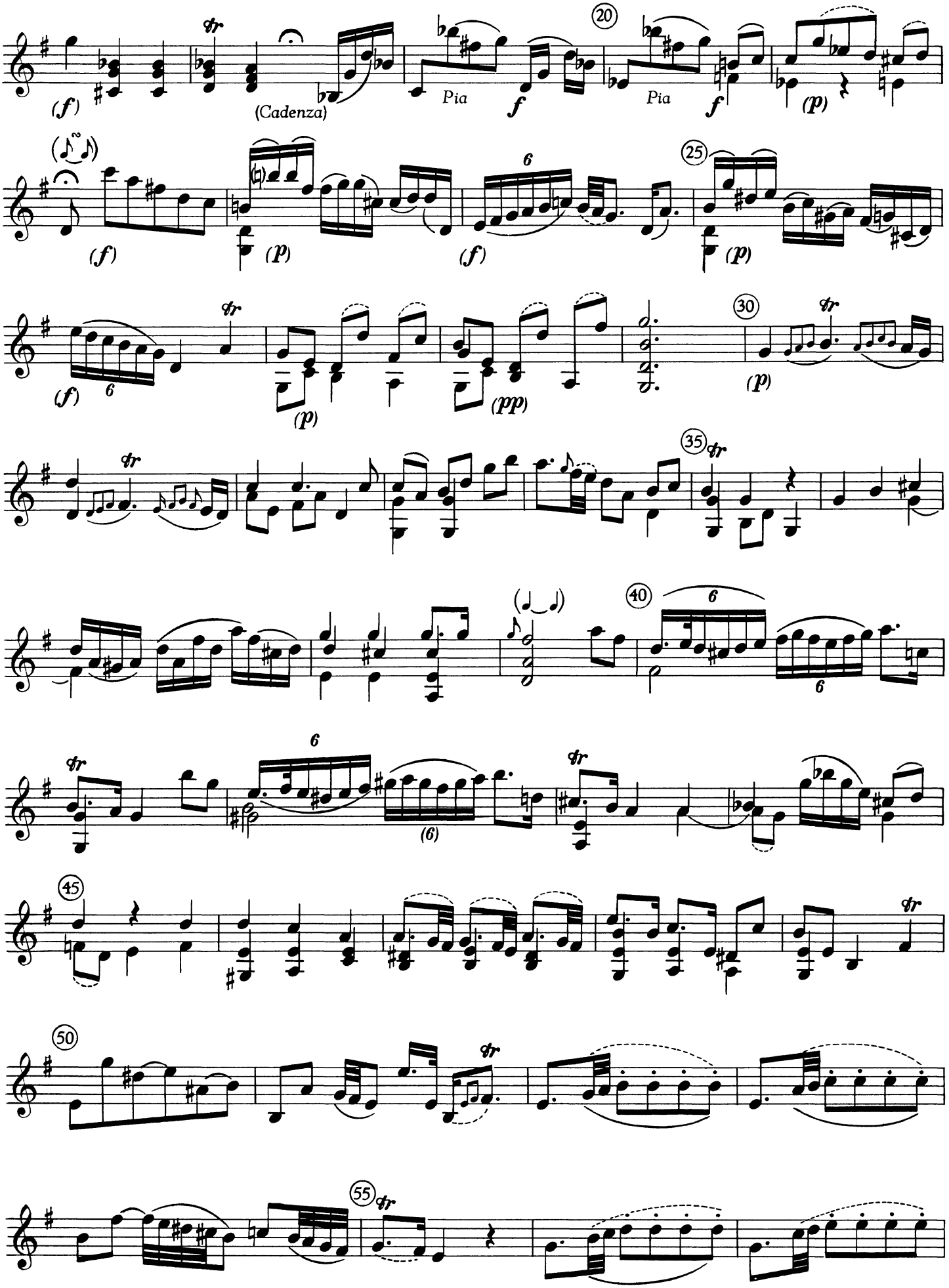
ASSAGGIO VI

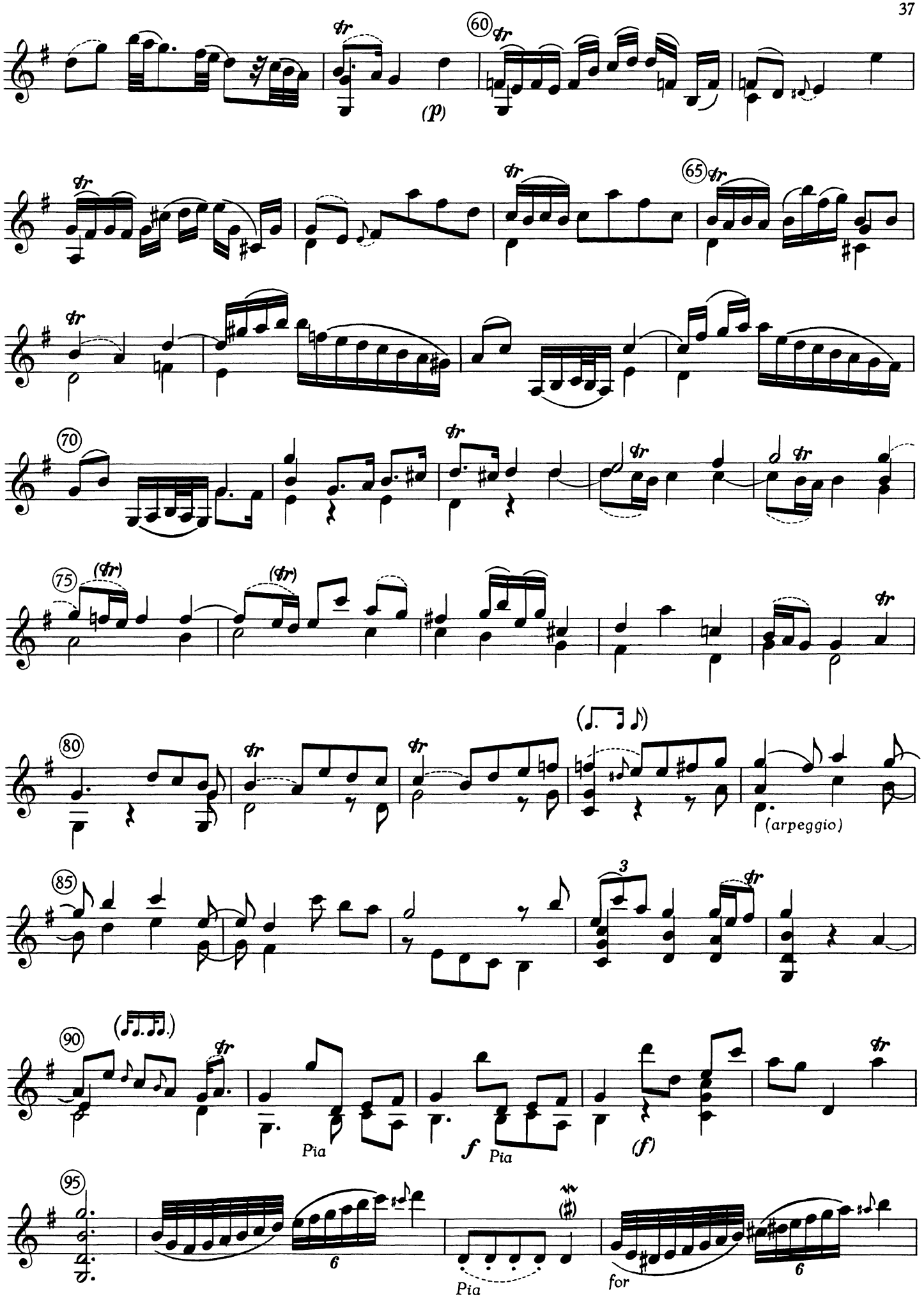
B Minor h-moll

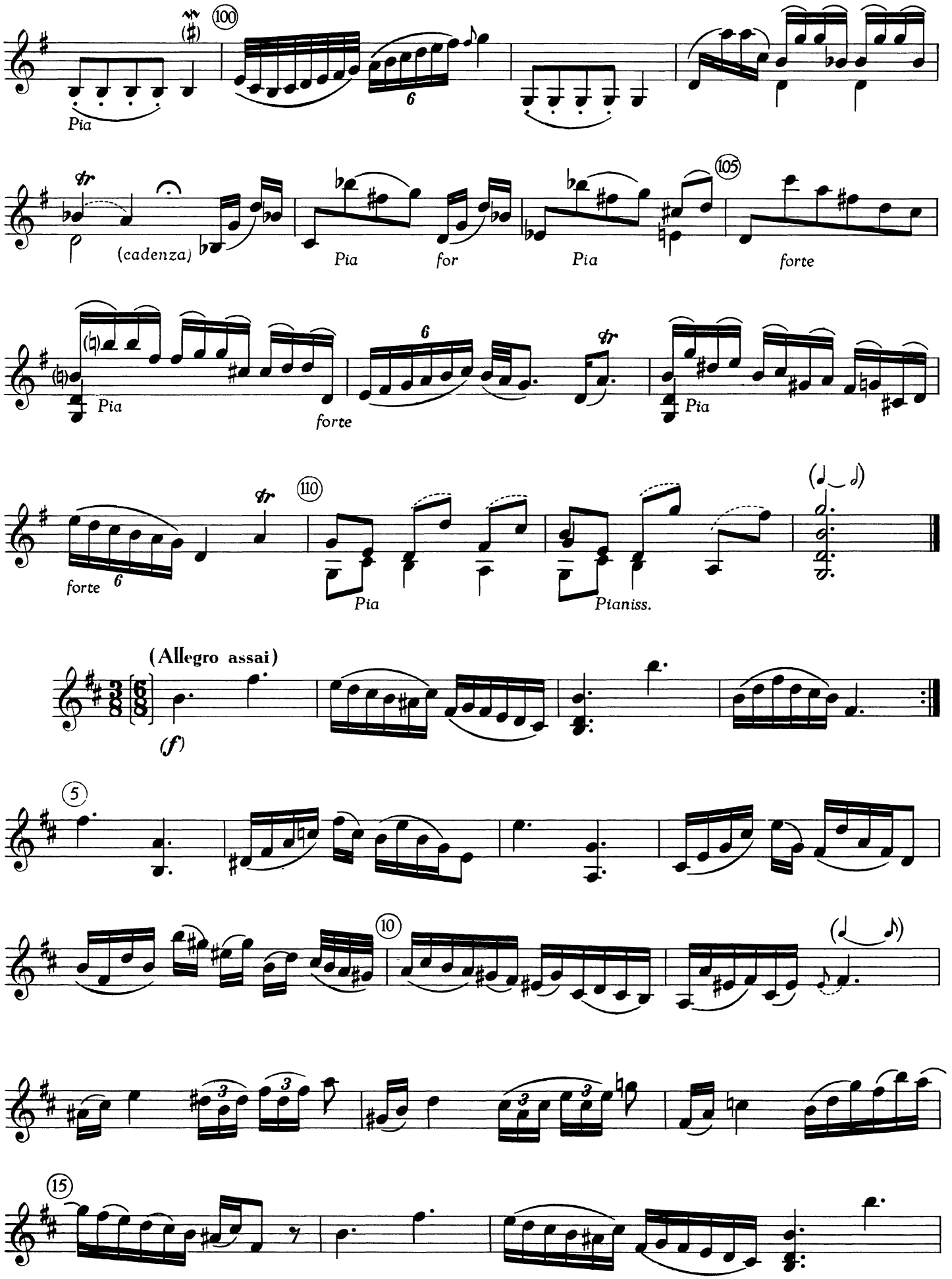


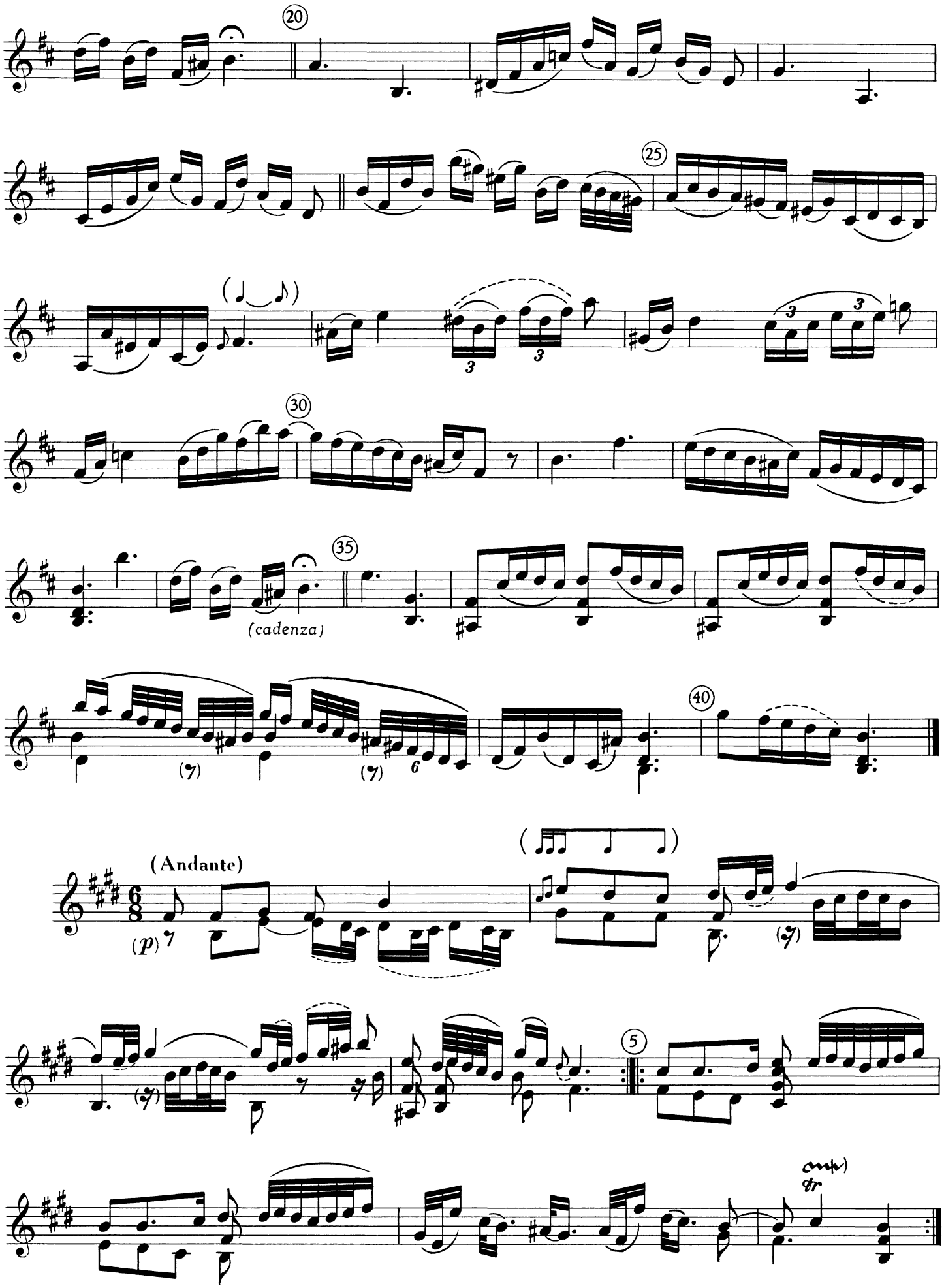

20
tr.
(f)
25
6
6
tr.
tr.
30
tr.
tr.
35
tr
40
(♯)


45
6
50
f
p
f
p
f
(6)
(6)
(6)
(6)
fr
55
(arpeggio)
Larghetto
(p)
fr
5
fr
f
p
10
Pia
f
Pia
15
Pia
forte
Pia


(f)
fr
(Cadenza)
Pia
f
20
Pia
f
(p)
(f)
(p)
(f)
25
(p)
(f)
6
fr
(p)
(pp)
30
(p)
fr
35
fr
40
6
6
fr
6
(6)
fr
45
fr
50
fr
55
fr


60
(p)
65
70
75
80
(arpeggio)
85
3
90
Pia
f
Pia
(f)
95
6
Pia
for
6


100
Pia
tr
(cadenza)
Pia
for
Pia
105
forte
Pia
forte
tr
Pia
forte
tr
110
Pia
Pianiss.
(Allegro assai)
(f)
5
10
15


20
25
30
35
(cadenza)
40
(Andante)
(p)
5