SWEDISH MUSICAL LEVANDE MUSIKARV HERITAGE

ERIK GUSTAF GEIJER

1783–1847

Sonater för fyra händer

för piano

Sonatas for four hands

for piano

Källkritisk utgåva av/Critical edition by Bertil Wikman

Levande Musikarv och Kungl. Musikaliska akademien

Syftet med Levande Musikarv är att tillgängliggöra den dolda svenska musikskatten och göra den till en självklar del av dagens repertoar och forskning. Detta sker genom notutgåvor av musik som inte längre är skyddad av upphovsrätten, samt texter om tonsättarna och deras verk. Texterna publiceras i projektets databas på internet, liksom fritt nedladdningsbara notutgåvor. Huvudman är Kungl. Musikaliska akademien i samarbete med Musik- och teaterbiblioteket och Svensk Musik.

Kungl. Musikaliska akademien grundades 1771 av Gustav III med ändamålet att främja tonkonsten och musiklivet i Sverige. Numera är akademien en fristående institution som förenar tradition med ett aktivt engagemang i dagens och morgondagens musikliv.

Swedish Musical Heritage and The Royal Swedish Academy of Music

The purpose of Swedish Musical Heritage is to make accessible forgotten gems of Swedish music and make them a natural feature of the contemporary repertoire and musicology. This it does through editions of sheet music that is no longer protected by copyright, and texts about the composers and their works. This material is available in the project's online database, where the sheet music can be freely downloaded. The project is run under the auspices of the Royal Swedish Academy of Music in association with the Music and Theatre Library of Sweden and Svensk Musik.

The Royal Swedish Academy of Music was founded in 1771 by King Gustav III in order to promote the composition and performance of music in Sweden. Today, the academy is an autonomous institution that combines tradition with active engagement in the contemporary and future music scene.

www.levandemusikarv.se

Originalutgåvan utgiven av Svenska samfundet för musikforskning med stöd av Kungl. Musikaliska akademien i serien Monumenta Musicae Svecicae, vol. 11/Original edition published by the Swedish Society of Musicology with financial support from the Royal Swedish Academy of Music in the series Monumenta Musicae Svecicae, vol. 19

Huvudredaktör Levande Musikarv/Editor-in-chief: Anders Wiklund

Levande Musikarv/Swedish Musical Heritage
Kungl. Musikaliska akademien/The Royal Swedish Academy of Music
Utgåva nr 2073/Edition no. 2073
2019
Notbild/Score: Public domain.
ISMN 979-0-66166-615-8

Levande Musikarv finansieras med medel från/Published with financial support from Kungl. Musikaliska akademien, Kungl. Vitterhetsakademien, Marcus och Amalia Wallenbergs Stiftelse, Statens Musikverk, Riksbankens Jubileumsfond, Svenska Litteratursällskapet i Finland och Kulturdepartementet.
Samarbetspartners/Partners: Musik- och teaterbiblioteket, Svensk Musik och Sveriges Radio.

MONUMENTA MUSICAE SVECICAE 19

ERIK GUSTAF GEIJER

Sonater för piano fyra händer

Sonater för piano fyra händer

MONUMENTA MUSICAE SVECICAE

Utgiven av / Published by / Herausgegeben von

SVENSKA SAMFUNDET FÖR MUSIKFORSKNING

SWEDISH SOCIETY FOR MUSICOLOGY / SCHWEDISCHE GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

Med stöd av / With the support of / Mit Unterstützung von

KUNGL. MUSIKALISKA AKADEMIEN

Huvudredaktör/General Editor/Editionsleitung

Margareta Rörby

19

SVENSKA SAMFUNDET FÖR MUSIKFORSKNING. MONUMENTA-KOMMITTÉN:

Anders Lönn *Ordförande/Chair/Vorsitzender*
Hans Eppstein, Lars Hallgren, Lennart Hedwall, Lennart Reimers, Margareta Rörby

MONUMENTA MUSICAE SVECICAE 19

ERIK GUSTAF GEIJER

Sonater för piano fyra händer

Sonatas for piano four hands

Sonaten für Klavier zu vier Händen

Utgivna av / Edited by / Herausgegeben von

Bertil Wikman

Stockholm 2000

Music engraved by PH-Data, Surte

Printed in Sweden by PP-Print AB, Stockholm

On the cover: J. H. Roman’s seal (1735)

Innehåll / Contents / Inhalt

Inledning vii
Introduction xi
Einleitung xvi

Sonat Ess-dur
Sonata E-flat Major
Sonate Es-Dur 1

Sonat f-moll
Sonata F Minor
Sonate f-Moll 51

Critical Commentary 103

INLEDNING

Erik Gustaf Geijer (1783–1847) hör till de stora kulturpersonligheterna i Sverige under första hälften av 1800-talet.[1] Fortfarande fascinerar han genom sin mångsidiga verksamhet och sammansatta personlighet, även om mycket av hans livsverk inte längre är åtkomligt eller är föråldrat. Den lysande historieföreläsaren, som räknade vältaligheten som ett av sina viktigaste verksamhetsfält, kan vi bara få vittnesbörd om via samtida källor. Den historiska forskningen, det område som han ägnade sina största krafter, har naturligt nog genom modern källkritik blivit mindre aktuell.[2] Även den litterära produktionen har värderats på olika sätt inom litteraturforskningen. Paradoxalt nog är den kanske minst kända sidan i Geijers rika begåvning – den som tonsättare – den mest levande idag. Som sångtonsättare var Geijer en av de mest älskade under förra seklet. Även om hans solosånger, duetter, tersetter och kvartetter kvantitativt dominerar produktionen, torde det ändock vara i den instrumentala musiken Geijer hade sina starkaste ambitioner. Att denna hittills varit så lite beaktad beror bl. a. på dess svåråtkomlighet.

Kammarmusiken stod inte högt i kurs i det offentliga musiklivet i Sverige under 1800-talet. Den tillhörde huvudsakligen det privata hemmamusicerandet. De mest kända "institutionerna" för kammarmusik under 1800-talets första hälft var J. Mazers[3] hem i Stockholm och kretsen kring Geijer i Uppsala. Behovet av tryckta noter var sålunda inte stort. Endast ett större instrumentalverk av Geijer trycktes under hans livstid, nämligen den här utgivna fyrhändiga sonaten i f-moll.[4] Den övriga produktionen spreds huvudsakligen på olika privata händer och ännu idag framkommer nya autografer och avskrifter.[5]

Musiken spelade en central roll för Geijer under hela hans levnad. Därom vittnar inte bara hans periodvis relativt ansenliga musikaliska produktion – i synnerhet om man ser till hans övriga arbetsbörda. Musiken stod också i centrum både i hans stundom intensiva sällskapsliv och som rekreation och tröst i stunder av trötthet och ensamhet. Geijers ambitioner inom det musikaliska området ändrade emellertid karaktär genom åren. I en av sina anteckningsböcker från 1836 skrev han: "Med fem saker har jag befattat mig ivrigt, om ej med framgång: filosofi, historia, vältalighet, poesi, musik. Det är de fem fingrarna på min hand, vilka jag i ärlig slöjd uppövat och av vilka jag ej vill uppgiva någondera, ej ens lillfingret."[6]

I yttrandet antyds att musiken skulle ha spelat den minsta rollen bland Geijers olika verksamheter. Uttalandet har nog bidragit till att undervärdera hans ambitioner inom det musikaliska området. Det speglar emellertid snarast Geijers syn på förhållandet mellan de olika verksamhetsgrenarna i denna sena fas av hans liv – eller hur han då ville att andra skulle se på det. Då hade det dagliga slitet med forskning och föreläsningar delvis undergrävt hans hälsa. Nya plikter bl. a. som riksdagsman gjorde att det inte längre fanns krafter och tid för större satsningar inom musikområdet. Den kreativa verksamheten fick inskränka sig till kortare sånger och smärre pianostycken.

Produktionen av framför allt instrumentalmusik på 1820-talet antyder en mer central roll för musiken i Geijers liv. Det är tänkbart att han i sin ungdom t. o. m. umgåtts med tankar på en bana som tonsättare. Geijer studerade bl. a. generalbas för Musikaliska akademiens sekreterare Pehr Frigel. Men tonsättarbanan var osäker i Sverige vid denna tid. Med sin mångsidiga begåvning hade Geijer till en början svårt att hitta sin yrkesbana. Kanske var det slumpen i form av uppdykande befordringsutsikter inom den historiska forskningsbanan, som drev Geijer in på detta fält.

Den musikaliska bildning som Geijer tillägnade sig under sitt liv blev gedigen.[7] I de berömda första sidorna i sina självbiografiska *Minnen* från 1834 berättar han om den kärleksfulla vägledning in i musikens värld han fick i sin ungdom. I bruksmiljön på Ransäter i Värmland hade sång, musik och dans en given plats. Inom hemmets ram musicerades det intensivt och Geijer fick sin första pianoundervisning vid sex års ålder. Vid klaverstudierna hade han tillgång till ett helt bibliotek med arrangemang för två klaver av Bengt Gustaf von Rappholt. "Det var denne sällsynte mans ålderdomslust att inrätta större musikstycken så, att de af få händer kunde utföras. Det skulle blifva ett helt bibliotek af den musik, han t. ex. arrangerat för två klavér, de enda instrument, som i vårt hus voro att tillgå. Hvilken mängd saker har jag ej med honom under åratal på detta sättet genomspelt! Från Schobert och Boccherini till Haydn och Mozart! ... Så hade jag vid sexton års ålder ej lemnat min födelsebygd, och egde dock en verklig musikalisk bildning. Jag drefs redan då att försöka mig i komposition, utan att känna dess reglor."[8]

Geijers genuina musikintresse får man belyst i ett brev 1807

---

[1] Om Geijers liv se John Landquist, *Geijer – en levnadsteckning*. Stockholm: Norstedt, 1954.

[2] Om Geijers historiesyn se Rolf Torstendahl, *Källkritik och vetenskapssyn i svensk historisk forskning 1820–1920*. Stockholm: Svenska bokförlaget/Norstedt, 1964.

[3] Grosshandlare Johan Mazer (1790–1847), svensk amatörmusiker, ordnade regelbundna musikaftnar i sitt hem. I sitt testamente donerade han en stor samling instrument och musikalier till Musikaliska akademien samt en summa pengar för grundande av ett kvartettsällskap, Mazerska kvartettsällskapet, som fortfarande är verksamt.

[4] 1865, nästan 20 år efter Geijers död, trycktes pianokvartetten i e-moll, dock i en från manuskriptet avvikande utformning.

[5] Den största samlingen av Geijers autografer, den s. k. Hamilton-samlingen, finns i Uppsala universitetsbibliotek.

[6] E. G. Geijer, *Samlade skrifter*, 1–8, samt *Supplement*, 1–2. Stockholm: Norstedt, 1873–1882 (citatet från band 8, s. 661). Denna utgåva av de samlade skrifterna har använts genomgående. Övriga utgåvor är *Samlade skrifter*, 1: 1–8, 2: 1–5. Stockholm: Norstedt, 1849–1855, och *Samlade skrifter*, 1–13, utg. John Landquist. Stockholm: Norstedt, 1923–1931.

[7] Geijers musikaliska bakgrund finns bl. a. beskriven av Tobias Norlind i: *Erik Gustaf Geijer som musiker*. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1919, och Stig Walin i: Geijer och musiken, *Geijerstudier*, 3. Stockholm: Geijersamfundet, 1958, s. 100–153.

[8] Geijer, *Samlade skrifter*, 1, s. 8.

när denne berättar om den intensiva musikaliska längtan som kom över honom när han påbörjat sina läroverksstudier i Karlstad och plötsligt blivit utan instrument: "Jag kommer ännu ihog då jag först kände att jag höll av honom [d. v. s. musiken]. Det war då jag först kom till Cstad – och war utan claver. Jag längtade derefter och jag minnes ännu den skymningen, då jag grät och beklagade mig för Calle."[9]

Som student i Uppsala och därefter informator i Stockholm deltog Geijer i början på 1800-talet aktivt i musiklivet och tycks till en början mer ha ägnat sig åt musikaliska än bokliga studier. I breven finns en rad musikaliska erfarenheter dokumenterade som understryker det genuina musikintresset. Studieåren kan sägas vara avslutade med den resa till England 1809–10 som Geijer fick företa som informator. Under denna resa skrevs de två första bevarade instrumentalverken, en sonat i g-moll och en fantasi i f-moll för piano.

I stora drag kan man konstatera att Geijers musikaliska verksamhet ägt rum under tre perioder, av naturliga skäl intimt sammanlänkade med hans övriga verksamhet. Dikt - och sångskapandet skedde huvudsakligen under den första och tredje perioden. Under den första perioden, 1810-talet, tillkom den götiska diktningen, en rad psalmer samt den tillsammans med A. A. Afzelius utgivna samlingen *Svenska folkvisor från forntiden*, 1814–18. På 1830- och 40-talen skrevs och trycktes nio häften med sånger samt några smärre pianostycken. Här börjar förromantiska drag märkas, inte minst i epigrammatiska centrallyriska dikter som *Tonerna*, *På nyårsdagen 1838*, *Natthimmelen* och *Höstsädet*, vilka i Geijers egna tonsättningar kommit att tillhöra hans mest älskade sånger. Dessa båda musikalisk-poetiska perioder omsluter en tioårsperiod, under vilken Geijer samlade sig till kraftprov inom det instrumentala fältet.

1817 blev Geijer utnämnd till professor i historia i Uppsala. Då hade den starka inspiration som burit upp hans lyriska produktion i början av 1810-talet redan mattats. Med iver gick han nu in för sin lärargärning. Desto märkligare är det att de flesta av de större instrumentalverken tycks ha skrivits eller koncipierats under dessa arbetsamma tio första år som professor. Bevarade är en violinsonat i g-moll (1819), de här utgivna fyrhändiga pianosonaterna i Ess-dur (1819) resp. f-moll (förmodligen 1819, tr. 1820), två stråkkvartetter i g-moll resp. B-dur (1822), en pianokvintett i f-moll (1823), en pianokvartett i e-moll (1825), en violoncellsonat i a-moll (1826) och en pianotrio i Ass-dur (1827). Dessutom finns ytterligare ett halvt dussin större instrumentala verk, som saknar eller har en senare datering men kan ha skrivits helt eller delvis under denna tid.[10]

Det måste ha varit med en icke obetydlig stolthet som Geijer presenterat något nytt instrumentalverk vid de regelbundet ordnade musikaliska salongerna i sitt eget eller överstinnan Malla Silfverstolpes hem i Uppsala.[11] Därom vittnar inte bara omfattningen av produktionen utan också målmedvetenheten i den kompositionstekniska utarbetningen.

Det fyrhändiga pianomusicerandet hörde till de stående inslagen i de musikaliska salongerna. Geijers partner var Anna Elisabeth Löwenhjelm, hustru till Geijers ungdomsvän Severin Löwenhjelm och dotter till Geijers musikaliskt förtrogna i Värmland, Christina af Geijerstam. Om Anna Elisabeth Löwenhjelm skrev Adolf Fredrik Lindblad i sin minnesruna över Geijer som musiker: "För fru A. E. Löwenhjelm, född af Geijerstam, komponerades en mängd pianoforte-musik, som aldrig uppskrefs, emedan denna sällsynt musikaliska väninna lärde och mindes dem utantill, sedan författaren, som för sin tid var en ganska skicklig fortepiano-spelare, spelat dem blott en eller två gånger. Men fru Löwenhjelm dog, Geijer hade så småningom glömt dessa kompositioner, och sålunda gingo hela cahierer av hans musik förlorade."[12]

En av deltagarna i detta musikaliska sällskapsliv var Jon Ulrik Ekmarck, docent i historia under Geijers första professorstid. Ekmarck berättar i ett brev 1819 om en av dessa musikaliska salonger:[13] "Lördagen den 30 Februarii[14] var jag i sällskap med Geijers hos Löwenhjelms. Fru Löwenhjelm och Geijer spelade tillsammans ett par sonater à quatre mains, komponerade af Geijer, och, då de voro utmärkt vackra och förträffliga, anhöll jag hos Geijer att få afskrifva dem (oaktadt jag viste det ej var någon förut tillåtet), då han svarade: 'Bror din skall få låta rita dem på Stentryckeriet och ge ut dem.' Hvarom jag ock genast tillskref honom."[15]

Att Geijer var en skicklig pianist och förstod sig på att skriva för fyra händer är de båda bevarade sonaterna ett bevis på. Den fyrhändiga satsfakturen har uppenbarligen stimulerat Geijer. Han har bemödat sig om självständiga stämmor, en kontrapunktisk faktur och ett ekonomiskt utnyttjande av det fyrhändiga skrivsättet, vilket skapat en väl sammanklingande klaversats. Speciellt secondo-stämman har fått en självständig roll som är mindre vanlig i fyrhändiga sammanhang.[16]

---

[9] Stig Walin, a. a., s. 109. Angående Geijers läroverksstudier i Karlstad 1795–1799, se förutom Walin även Lennart Hedwall, *"En öfwersigt af musiken inom Wermland". Bidrag till belysningen av det sena 1700-talets svenska musikliv.* Stockholm: Stockholms univ., 1995, s. 200–203. Calle är Erik Gustaf Geijers bror.

[10] Kronologin i Geijers musikaliska produktion är på många punkter osäker, i synnerhet när det gäller instrumentalverken. Uppgift om kompositionsår saknas i många fall. Även när hänvisning till ett årtal finns, utesluter inte detta att verket, eller enstaka satser därav, kan ha varit skrivet tidigare. Exempel finns också på hur Geijer vid olika tidpunkter flyttat enstaka satser mellan olika verk. De kronologiska problemen finns belysta bl. a. av Lennart Hedwall i: Kring tonsättaren Geijer, *Geijerstudier*, 6. Karlstad: Press, 1982, s. 121–132, och Claes af Geijerstam i: Kring några nyfunna Geijermanuskript, *Svensk tidskrift för musikforskning* 65 (1983), s. 7–13, och dens. i: Kring Erik Gustaf Geijers cellosonat, ibid. 67 (1985), s. 59–76.

[11] Författarinnan Malla Silfverstolpe (1782–1861) var känd för sin litterära salong i Uppsalahemmet där hon understödde många författare och musiker, som Geijer, Lindblad och Almqvist. Hennes memoarer (utg. 1908–11 i 4 vol.) speglar konflikterna i tidens kvinnoideal.

[12] Lindblad, Erik Gustaf Geijer som tonsättare, *Samlade skrifter*, 1, s. LXIX.

[13] *Jon Ulrik Ekmarcks lefnad, beskrifven af honom sjelf.* Strängnäs: tryckt hos brodern Carl Erik Ekmarck (som sammanställde levnadsbeskrivningen utifrån Jon Ulriks brev), 1837, s. 40.

[14] Förmodligen lördagen den 27 februari.

[15] Brev daterat Uppsala 3 mars 1819, i Ekmarck, a. a. Det blev dock inte brodern som fick ombesörja trycket utan Carl Müller i Stockholm, en från Berlin inflyttad nottryckare, som 1818 tillsammans med kollegan Ludwig Fehr fick tillstånd att med nya litografiska tryckmetoder konkurrera med Olof Åhlströms nottryckeri (se Albert Wiberg, *Den svenska musikhandelns historia*. Stockholm: Svenska musikhandlareföreningen, 1955, s. 148–149).

Geijers musikaliska stil i instrumentalverken har en klar förankring i den wienklassiska traditionen. Förebilder kan sökas hos Clementi, Haydn, Mozart[17] och Beethoven. I synnerhet influenserna från Beethoven är starka. I flera verk dyker det upp mer eller mindre tydliga paralleller – det kan gälla såväl melodik och harmonik som satsmässigt skrivsätt och föredragsanvisningar.[18]

Den fyrhändiga sonaten i Ess-dur skrevs enligt uppgift på en av avskrifterna hösten 1819 (se faksimil s. xxi). Den tillägnades kronprinsen, sedermera kung Oscar I.[19] Höstterminen 1819 vistades kronprinsen med sin svit i Uppsala, bl. a. för att åhöra Geijers föreläsningar, och han deltog också i de musikaftnar som regelbundet anordnades. Han lär särskilt ha roats av det fyrhändiga musicerandet och Geijer skrev därför för honom denna sonat, som överlämnades vid kronprinsens avresa från Uppsala. 25 år senare, i januari 1845, besökte kung Oscar ånyo Uppsala universitet, nu med sina båda söner Oscar (sedermera Oscar II) och Gustaf. Vid detta tillfälle hade Geijer enligt dedikation på en annan avskrift "haft den nåden" att spela sonaten tillsammans med konungen (se faksimil s. xxii).[20]

Ess-dursonaten har en stort anlagd, virtuos första sats, som visar Geijers säkerhet att handskas med den klassiska sonatformen. Satsen är rik på musikaliska idéer och den stilistiska förankringen i det wienklassiska tonspråket visar sig bl. a. i den treklangsbundna tematiken. Genomföringens dramatiska utformning med sina modulationer och sforzato-tecken antyder det ovan nämnda Beethoven-inflytande som började göra sig gällande i svenskt musikliv (se faksimil s. xxiii). Andra satsen bygger på en lugnt gungande sicilianorytm med en kontrasterande mellandel. I slutet av manuskriptet (källa A) finns en skiss till en alternativ rytmisk och tematisk utformning av satsens början (se faksimil s. xxiv). Satsen leder attacca över till finalen, ett presto scherzando i sonatform, som har som sidotema en liten episod med beteckningen "à la Haydn". Finalen går i c-moll i stället för den snarast förväntade huvudtonarten Ess-dur. Geijer har i flera andra fall använt sig av en liknande "öppen tonartsföljd". En tänkbar förklaring kan vara att han ibland komponerade satser utan att från början ha dem inordnade i en cyklisk helhetsplan. När sedan tillfälle till framförande dök upp kunde han sätta ihop flera sådana fristående satser till ett cykliskt verk.[21]

Sonaten i f-moll utkom i tryck hösten 1820 och Geijer skrev därom med stolthet i ett brev den 19 januari 1821: "Min sonat har gladt mig oändligen. Det är en naturlig ungdomsglädje i att första gången se sig tryckt [d. v. s. i ett musiktryck], – som påminner mig om den rädda och dock behagliga hjertklappning, hvarmed jag på den egentliga skrifvarebanan först såg mitt namn i prent. Då stycket ej på ett år varit mig i minnet, har det ock för mig nyhetens behag."[22]

Med utgångspunkt från detta brev har man antagit att sonaten skrevs i början på 1820. Det ovan citerade brevet från Jon Ulrik Ekmarck (från den 3 mars 1819) kan emellertid tolkas så att sonaten redan var komponerad i början på 1819.[23] Att f-mollsonaten "ej på ett år varit mig i minnet" kan syfta på att Geijer inte spelat sonaten på ett år. Geijers samspelspartner Anna Elisabeth Löwenhjelm avled plötsligt efter en kort sjukdom den 10 februari 1820. Sonaten kom ut i tryck hösten 1820 och tillägnades då A. E. Löwenhjelms "sörjande make och moder" (se faksimil s. xxv).

I fortsättningen av det citerade brevet vänder sig Geijer till vännen Pehr Lagerhjelm (i Götiska förbundet benämnd Ingvar), som bistått vid utgivningen av sonaten, och ber denne överlämna ett dedicerat exemplar till den berömde cellisten Romberg som var på besök i Sverige. "Det faller mig en ting in. Skulle ej du, broder Ingvar, ha lust att å mina eller gemensamma vägnar ge Romberg ett exemplar af sonaten? Det passar dig väl, som utgifvare, och kunde vara ett tillfälle att göra Rombergs bekantskap, i fall du ej redan gjort den. Skrif på, i bägges våra namn, om du vill, att det är ett ringa tacksamhetsbevis för all den glädje vi af hans musik och kompositioner njutit i våra dagar. Från ett par för honom okända personer kan dock ett prof af välvilja vara välkommet; ty hvad har folk i allmänhet bättre att ge hvarandra?"[24]

Den Sturm und Drang-känsla som framför allt finns i yttersatserna men också i den långsamma satsens mellandel, kan mycket väl vara inspirerad av en djupt känd sorg vid fru Löwenhjelms plötsliga bortgång men kan lika gärna ses som tecken på Beethoven-influenser. Sonaten har en lidelsefull och dramatisk karaktär som för tankarna till Beethovens båda sonater i samma tonart, op. 2 nr 1 och op. 57. I första satsen kan man finna motiviska relationer till Appassionatans första sats och i sista satsens presto, med dess jagande åttondelstrioler av perpetuum mobile-karaktär och "mannheimraketer", finns såväl yttersatserna i op. 2 nr 1 som Appassionatans sista sats i bakgrunden. Det rofyllda andantet för också tankarna till Beethovens tidiga adagiosatser, men även reminiscenser av Mozart finns, speciellt i det pulserande åttondelsackompanjemanget i satsens coda. Sonaten kan sägas vara mer helgjuten

---

[16] Av det tjugotal originalkompositioner som finns bevarade från det fyrhändiga pianomusicerandets första halvsekel i Sverige är det bara Edmond Passys (1789–1870) *Polyaœdéide* och *Sonate à quatre mains* som kan ställas vid sidan av Geijers båda verk.

[17] I ett brev från Geijer till svärfadern Rappholt daterat Uppsala den 12 april 1807 kan man läsa: "Jag fick med mig till Uppsala en ny stor vacker sonat à quatre mains av Mozart, som fru Geijerstam länte av Lithander och som jag hade kort tid att skriva av." (*Geijers ungdomsbrev. Familjebrev av Erik Gustaf Geijer*, utg. Henrik Schück, 2. uppl. Stockholm: Bonnier, 1920, s. 74.) Tänkbart förslag är sonaten i F-dur, KV 497, som med sin symfoniska anläggning och kontrapunktiska dialog mellan primo- och secondo-stämmorna ligger närmare Geijers skrivsätt än Clementis enklare satsfaktur. Om Geijers musikaliska referenser se Walin, a. a.

[18] Geijers musikaliska stil analyseras av Ingmar Bengtsson i: Tonsättaren Geijer, *Geijerstudier*, 3. Stockholm: Geijersamfundet, 1958, s. 153–249, som också ger några exempel på satstekniska förebilder eller paralleller.

[19] Av släkten Bernadotte. Oscar var son till Jean Baptiste Bernadotte, en av Napoleons marskalkar, som 1810 valdes till svensk tronföljare och kom att bli stamfader till det nuvarande kungahuset.

[20] Dedikationsex. i Bernadottebiblioteket.

[21] Denna förklaring har framkastats av Lennart Hedwall i: Kring tonsättaren Geijer, *Geijerstudier*, 6. Karlstad: Press, 1982.

[22] Brev till C. F. Geijer, P. Lagerhjelm och J. Adlerbeth, daterat Uppsala den 19 januari 1821 (*Samlade skrifter*, 8, s. 599).

[23] Såvida man vid det tillfället inte spelade en tredje fyrhändig sonat. Detta förefaller emellertid mindre sannolikt med tanke på de i brevet nämnda tryckningsplanerna (jfr fotnot 15).

[24] Geijer, *Samlade skrifter*, 8, s. 599.

än Ess-dursonaten, vilket kan vara en förklaring till att Geijer lät just f-mollsonaten gå i tryck.

Generella kommentarer till editionen

Källmaterialet

Inte till någon av sonaterna i denna utgåva har Geijers autografer bevarats. Dock finns i fallet Ess-dursonaten i Uppsala universitetsbibliotek (Uu) en manuskriptkopia bevarad (av okänd skrivare), där ett stort antal rättelser och tillägg införts, vilka i flera fall kunnat knytas till Geijers hand. I avsaknad av en autograf har därför denna avskrift kunnat tjäna som huvudkälla för denna utgåva. Den tycks också ha varit källa för övriga bevarade avskrifter av verket från tiden, däribland ett dedikationsexemplar (i Bernadottebiblioteket) med två autografa dedikationer. Även denna kopia innehåller en del rättelser och tillägg som troligen utförts av Geijers hand, vilket ger den en viss autenticitet, men som helhet är den som källa underlägsen avskriften i Uu.

F-mollsonaten föreligger vid sidan av ett stentryck från 1820 endast i en osjälvständig och fragmentarisk avskrift (av okänd skrivare) av trycket, varför detta är den enda primärkällan. Den innehåller dock tyvärr många tryckfel.

För en detaljerad beskrivning av källorna, se avsnittet Critical Commentary, s. 103.

Genomgående principer

Trots källornas många brister har utgivaren varit återhållsam med ändringar resp. kompletteringar i källornas läsarter. Därmed står det interpreterna fritt att i tveksamma fall själva välja läsart. Det kan t. ex. röra sig om parallellställen i det formella förloppet som skiljer sig åt. Här har utgivaren inte eftersträvat någon absolut enhetlighet mellan läsarterna, eftersom tonsättaren kan ha önskat en viss variation mellan skrivsätten. Däremot har t. ex. föredragsanvisningar och dynamik kompletterats i fall där det varit uppenbart att båda stämmorna kräver samma föredragssätt. I andra, tveksamma fall har analogier med liknande ställen fått vara vägledande för textrevisionen. Kompletteringar har införts med skiljaktig typografi och ibland även nämnts i Critical Commentary.

Där uppenbara felskrivningar av tonhöjder förekommer i källorna har rättelser införts. Rättade ställen omnämns i Critical Commentary.

Uppenbara skriv- eller tryckfel av typen förtecken som fallit bort, klaver som förväxlats och slarvigt eller otydligt ritade fraserings- eller bindebågar eller nottecken har rättats stillatigande. Vidare har notbilden anpassats till nutida praxis. Så har t. ex. beteckningar som *cres., dimin.* och *ritard.* normaliserats till *cresc., dim.* och *rit.,* och klaver och 8va-skrivningar har bytts resp. upplösts om avläsningen därvid underlättas. Dylika ändringar har inte särskilt kommenterats.

Nödvändiga tillägg till eller ändringar av källornas lydelse har markerats med skiljaktig typografi: bågar liksom crescendo- och diminuendopilar har utförts streckade, paustecken, staccatoprickar, accenttecken, siffror vid trioler etc. och accidentaler i mindre stil. Alla övriga tillägg har gjorts inom klamrar [ ].

Särskilda problem

Accenter och andra tecken för betoning

Källornas notering av accenter/diminuendokilar är ibland svårtolkad. Ofta förekommer ett kort, diminuendoliknande tecken, som av placeringen att döma (mellan systemen) tycks gälla för båda händerna. Utgivaren har i allmänhet valt att återge den sistnämnda notationen så källenligt som möjligt. Ur musikalisk synpunkt torde skillnaderna mellan de båda notationssätten vara obetydliga. Båda syftar till att framhäva känslosamma "suckmotiv", ett framträdande drag i den wienklassiska musiken som är Geijers stilistiska bakgrund. Den fallande dynamiken mellan två toner i en appoggiatura var ett naturligt uttrycksmedel på dåtidens instrument. Det snabba utklingandet efter anslaget skapade ett naturligt diminuendo motsvarande tidens behov av uttryck – ju större skillnad mellan tonerna i en appoggiatura, desto mera expressivitet. Vid ställen som utgivaren bedömt som accenter, har de mellan systemen placerade tecknen införts för vardera spelhanden, varvid notationen normaliserats stillatigande. Av utgivaren tillagda accenttecken har dock återgivits i mindre stil.

I Ess-dursonaten förekommer ett snedställt tecken, vilket har bibehållits. Innebörden är oklar, men ur musikalisk synpunkt torde ett portato eller någon form av accent ligga närmast till hands.

Kil och punkt

I båda sonaterna förekommer som tecken för avsatta toner såväl punkter som kilar. I den tryckta f-mollsonaten är det kilarna som dominerar, i Ess-dursonaten däremot punkterna. Denna utgåva använder sig i samtliga fall av staccatopunkter, av följande skäl: a) det är osäkert om det under Geijers tid förelåg någon skillnad i utförandet mellan dessa båda tecken, b) i Geijers fall finns det ingen musikalisk motivering till att utföra tecknen olika; valet av tecken förefaller slumpartat och kan vara orsakat av olika pennor vid utskriften.

Ornament

Korta förslag noteras i källorna med något av tecknen 𝅘𝅥𝅯 eller 𝅘𝅥𝅯 utan att någon musikalisk skillnad tycks föreligga. I denna utgåva har normalisering skett till 𝅘𝅥𝅯 .

Dubbelslag noteras omväxlande med ∾ och ∾. Då tecknen uppenbarligen använts som synonymer har utgivaren överallt valt noteringen ∾. Kompletteringar av accidentaler vid utförandet av dubbelslaget har inte gjorts, då det framgår av det tonala sammanhanget vilka toner som bör ingå.

* * *

Utgivaren vill rikta ett särskilt tack till docent Lennart Hedwall för hans värdefulla synpunkter på inledningstexten samt för att han gjort mig uppmärksam på Ess-dursonatens avskrift i Geijersgårdens arkiv i Ransäter (källa C). Ett tack går också till fil. dr Claes af Geijerstam, som under editionsarbetet ställt två avskrifter till mitt förfogande (Ess-dursonaten, källa E, och f-mollsonaten, källa B).

Stockholm 1999
Bertil Wikman

INTRODUCTION

Erik Gustaf Geijer (1783–1847) is one of the great personalities of scholarship and the arts in Sweden during the first half of the 19th century.[1] His versatility and complicated personality are an abiding source of fascination, even though much of his life's work is now inaccessible or outmoded. Our only available testimony concerning the brilliant history lecturer who counted oratory as one of his principal fields of activity comes from contemporary sources. The historical research to which he devoted his utmost energies has been overtaken, understandably enough, by modern source criticism.[2] His literary output, too, has been differently valued by different scholars. Paradoxically, it is perhaps the least familiar side of Geijer's manifold talents–composition–that is most alive today. Geijer was one of the best-loved songwriters of the 19th century. But although, quantitatively, his output is dominated by vocal music, his loftiest ambitions were probably reserved for instrumental music. These works have received little attention hitherto, partly because they are difficult to come by.

Chamber music was little favoured in Swedish public music-making during the 19th century. It belonged mainly to the domestic sphere. The best-known "institutions" for chamber music in the first half of the 19th century were the home of J. Mazer[3] and the circle round Geijer himself in Uppsala. Thus there was little need for printed music. Only one major instrumental composition by Geijer was printed in his own lifetime, namely the four-hand sonata in F minor presented here.[4] The rest of his output was mainly passed on from one private hand to another, and even today, new autographs and manuscript copies are still coming to light.[5]

Music was vitally important to Geijer all through his life, as is confirmed, not only by his at times relatively copious musical output–remarkable in view of his general workload–but also from the central position which music occupied in his social life which was intensive at times, and as a form of recreation and consolation in moments of tiredness and solitude. But Geijer's musical aspirations changed character with the passing years. In 1836 he wrote, in one of his notebooks: "With five things I have eagerly concerned myself, even if not successfully: philosophy, history, oratory, poetry, music. They are the five fingers of my hand which I have developed with honest craftsmanship and of which I will relinquish none, not even the little finger."[6]

This suggests that music played the least important role among Geijer's various activities, and the dictum is surely part of the reason why his musical aspirations have been underrated. But these words reflect Geijer's view of the relation between his various branches of activity in this late phase of his life, or the way which he wanted other people to see them. By then the daily drudgery of research and lecturing had partly undermined his health. New duties, e. g. as a member of the Swedish Parliament, left him with neither energy nor time to spare for major enterprises in music. His creativity was restricted to short songs and minor piano pieces.

It is above all his output of instrumental music in the 1820s that suggests a more central role for music in Geijer's life. As a young man, he may even have toyed with the idea of becoming a professional composer. He studied continuo with Pehr Frigel, Secretary to the Royal Swedish Academy of Music. But composition in Sweden at this time was a hazardous career. With so many talents to choose between, Geijer had difficulty at first in deciding on a career, and perhaps it was pure chance, in the form of sudden promotion prospects in historical research, that drove him into that field.

In the course of his life, Geijer acquired a solid musical education.[7] In the famous opening pages of his autobiographical *Minnen* ("Memoirs"), published in 1834, he describes how in his youth he was lovingly piloted into the world of music. Singing, instrumental music and dancing had their appointed place in the self-contained rural industrial community (*bruk*) at Ransäter in Värmland. There was any amount of music-making in the home, and Geijer was given his first piano lessons at the age of six. He had access to a whole library of arrangements for two keyboard instruments by Bengt Gustaf von Rappholt. "In his old age this remarkable man conceived the desire of adapting grand compositions for performance by a few hands. There was to be an entire library of the music he had arranged, for example, for two claviers, the only instruments available in our house. What a host of things I have played through with him in this way for years and years! From Schobert and Boccherini to Haydn and Mozart!... And so, by the age of 16, while never having left the place of my birth, I possessed a true musical education. I was already impelled at that time to try my hand at composing, without being acquainted with the rules of composition."[8]

---

[1] For the life of Geijer, see John Landquist, *Geijer – en levnadsteckning.* Stockholm: Norstedt, 1954.

[2] For Geijer's view of history, see Rolf Torstendahl, *Källkritik och vetenskapssyn i svensk historisk forskning 1820–1920.* Stockholm: Svenska bokförlaget/Norstedt, 1964.

[3] The Swede Johan Mazer (1790–1847), merchant and amateur musician, held regular music evenings in his home. He bequeathed a large collection of instruments and music to the Royal Swedish Academy of Music, as well as money to found a chamber music society, "the Mazer Quartet Society", which is still active today.

[4] Geijer's E-minor piano quartet was printed in 1865, nearly 20 years after his death, though with differences from the manuscript.

[5] The largest collection of Geijer's autographs, known as the Hamilton Collection, is in the Uppsala University Library.

[6] E. G. Geijer, *Samlade skrifter,* 1–8, and *Supplement*, 1–2. Stockholm: Norstedt, 1873–1882 (the quote from vol. 8, p. 661). Consistent use has been made of this edition of Geijer's collected writings. Other editions are *Samlade skrifter*, 1: 1–8, 2: 1–5. Stockholm: Norstedt, 1849–1855, and *Samlade skrifter,* 1–13, ed. John Landquist. Stockholm: Norstedt, 1923–1931.

[7] Geijer's musical background is described by Tobias Norlind in *Erik Gustaf Geijer som musiker.* Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1919, and Stig Walin in: Geijer och musiken, *Geijerstudier,* 3. Stockholm: Geijersamfundet, 1958, pp. 100–153.

[8] Geijer, *Samlade skrifter*, 1, p. 8.

Geijer's genuine interest in music shines forth in a letter from 1807, in which he describes the intense longing for music which came over him when, on commencing his grammar school studies in Karlstad, he suddenly found himself bereft of an instrument: "I still remember when I first became aware of my fondness for him [i.e. music]. It was when I first came to [Karlstad] and had no clavier. I pined for one, and I still remember the evening when I wept and bewailed my loss to Calle."[9]

At the beginning of the nineteenth century, first as a student in Uppsala and then as a tutor in Stockholm, Geijer played an active part in musical society and seems at first to have devoted himself more to musical than academic studies. His letters record a succession of musical experiences which underscore his genuine interest. His student years can be said to conclude with his journey to England in 1809–10 as a tutor. It was on that journey that he wrote his first two surviving instrumental compositions: a sonata in G minor and a fantasy in F minor for piano.

By and large, Geijer's musical activity seems to describe three periods which, understandably, are closely bound up with his other activities. Most of his poetry and songs were written during the first and third of these periods. The first, during the 1810s, produced his "Gothic" poetry, a number of hymns and *Svenska folkvisor från forntiden* ("Swedish Folksongs from Ancient Times"), published together with A. A. Afzelius between 1814 and 1818.

Nine fascicles of songs and a number of minor piano pieces were written and printed in the 1830s and 1840s. It is now that pre-Romantic touches begin to appear, not least in such epigrammatic poems as *Tonerna*, *På nyårsdagen 1838*, *Natthimmelen* and *Höstsädet*, which, to Geijer's own music, have come to rank among his best-loved songs. These two periods of vocal music production are separated by a ten-year period during which Geijer devoted himself to instrumental music.

By 1817, when Geijer became Professor of History in Uppsala, the powerful inspiration sustaining his lyrical output at the beginning of the 1810s had already subsided. He now devoted himself heart and soul to his teaching, which makes it all the more remarkable that most of his major instrumental compositions were apparently written or mapped out during these initial ten arduous years of his professorship. Surviving works from this period are a violin sonata in G minor (1819), the sonatas for piano four hands in E-flat major (1819) and F minor (presumably 1819, printed in 1820) published here, two string quartets, one in G minor and one in B-flat major (1822), a piano quintet in F minor (1823), a piano quartet in E minor (1825), a cello sonata in A minor (1826) and a piano trio in A-flat major (1827). In addition there are half a dozen other large instrumental works which bear a later date or none at all but may have been written, partly or wholly, during this same period.[10]

It must have been with no small amount of pride that Geijer presented a new instrumental composition at the musical salons held regularly in his own home or that of Malla Silfverstolpe, also in Uppsala,[11] as witness not only the quantity of his output but also its high level of technical proficiency.

Piano duets were a regular stand-by of the musical drawing rooms. Geijer's partner was Anna Elisabeth Löwenhjelm, married to Severin Löwenhjelm, a friend of Geijer's youth, and the daughter of Christina af Geijerstam, Geijer's musical confidante in Värmland. Concerning Anna Elisabeth Löwenhjelm, Adolf Fredrik Lindblad wrote as follows, in his musical obituary of Geijer: "An immense quantity of pianoforte music was composed for Mrs A. E. Löwenhjelm, née af Geijerstam, but was never written down, because this out-standingly musical friend learned and remembered it by heart after the author, who was quite a skilful fortepiano player for his time, had played it only once or twice. But Mrs Löwenhjelm died, Geijer had eventually forgotten these compositions, and in this way whole books of his music were lost."[12]

One member of this musical society was Jon Ulrik Ekmarck, an Assistant Professor of History during the early years of Geijer's professorship. Ekmarck describes one of these salons in a letter written in 1819:[13] "On Saturday 30th February[14] I accompanied the Geijers to the Löwenhjelms. Mrs Löwenhjelm and Geijer together played a couple of sonatas *à quatre mains*, composed by Geijer, and, as they were of such distinguished beauty and excellence, I asked Geijer to be allowed to copy them (even though I knew that no one had been allowed to before), to which he replied: 'I will let your brother engrave them at the lithographer's and publish them.' In which matter I wrote to him immediately."[15]

Both the surviving sonatas prove that Geijer was a skilful pianist and proficient in writing for two pairs of hands. The four-hand structure clearly inspired him. He has been at pains to

[9] Stig Walin, op. cit., p. 109. For Geijer's grammar school studies in Karlstad 1795–99, see also Lennart Hedwall, *"En öfwersigt af musiken inom Wermland". Bidrag till belysningen av det sena 1700-talets svenska musikliv.* Stockholm: Stockholm University, 1995, pp. 200–203. Calle was Erik Gustaf Geijer's brother.

[10] There are many points of uncertainty regarding the chronology of Geijer's musical output, especially where his instrumental works are concerned. Composition dates are often lacking. Even when a particular year is referred to, this does not rule out the possibility of the composition, or individual movements of it, having been written earlier. There are also instances of Geijer transferring individual movements at different times from one composition to another. These chronological problems are dealt with, for example, by Lennart Hedwall in: Kring tonsättaren Geijer, *Geijerstudier,* 6. Karlstad: Press, 1982, pp. 121–132, and Claes af Geijerstam in: Kring några nyfunna Geijermanuskript, *Svensk tidskrift för musikforskning* 65 (1983), pp. 7–14, and by the same author in: Kring Erik Gustaf Geijers cellosonat, ibid. 67 (1985) pp. 59–76.

[11] The writer Malla Silfverstolpe (1782–1861) was known for the literary salon in her Uppsala home, where many authors and musicians, such as Geijer, Adolf Fredrik Lindblad and Carl Jonas Love Almqvist, found support and encouragement. Her memoirs (published in 4 volumes, 1908–11) reflect the conflicts in the feminine ideal of the time.

[12] Lindblad, Erik Gustaf Geijer som tonsättare, *Samlade skrifter*, 1, p. LXIX.

[13] *Jon Ulrik Ekmarcks lefnad, beskrifven af honom sjelf* ("Jon Ulrik Ekmarck's life, described by himself"). Strängnäs: printed by his brother, Carl Erik Ekmarck, who compiled the biography from Jon Ulrik's letters, 1837, p. 40.

[14] Presumably Saturday 27th February.

[15] Letter dated Uppsala, 3rd March 1819, in Ekmarck, op. cit. In the event, however, the printing was done, not by Ekmarck's brother but by Carl Müller, a Stockholm music printer originally from Berlin, who in 1818, together with his partner Ludwig Fehr, obtained permission to compete with Olof Åhlström's music printing works, using the new lithographic printing method (see Albert Wiberg, *Den svenska musikhandelns historia.* Stockholm: Svenska musikhandlareföreningen, 1955, pp. 148–149).

achieve independent parts, a contrapuntal texture and an economy of four-hand writing, with pleasing, full-sounding results. The second part in particular has been allotted an independent role not very commonly to be found in piano duets.[16]

The musical style of Geijer's instrumental works is clearly rooted in the tradition of Viennese Classicism. Precursors can be looked for in Clementi, Haydn, Mozart[17] and Beethoven. Beethoven's influence particularly is very much in evidence. Several works present more or less obvious parallels–both in melody and harmony and in texture and performance marks.[18]

The Sonata in E-flat major purports, in one of the copies, to have been written in the autumn of 1819 (see facsimile, p. xxi). It was dedicated to the Crown Prince, later King Oscar I.[19] During the autumn term of 1819, the Crown Prince and his entourage visited Uppsala, partly in order to attend Geijer's lectures, and he also took part in the regular musical evenings. He is said to have been particularly fond of piano duets, and so Geijer wrote him this sonata, which was presented at the Crown Prince's departure from Uppsala. Twenty-five years later, in January 1845, King Oscar (as he had now become) again visited Uppsala University, this time accompanied by both his sons, Oscar (later Oscar II) and Gustaf. On this latter occasion, Geijer, according to a dedication on another manuscript copy, "was graciously privileged" to play the sonata together with the King (see facsimile, p. xxii).[20]

The E-flat major sonata has a grandly conceived, virtuoso first movement which demonstrates Geijer's confident mastery of a Classical sonata form. It has an abundance of musical ideas and its stylistic affinity to the language of Viennese Classicism is apparent, for example, from the triad-bound treatment of themes. The dramatic development section, with its modulations and sforzato signs, hints at the Beethoven influence, already mentioned, which was now beginning to make itself felt in Swedish music (see facsimile, p. xxiii). The second movement is based on a gently lilting Siciliano rhythm with a contrasting middle section. At the end of the manuscript (source A) there is the sketch of an alternative rhythmic and thematic design for the opening of this movement (see facsimile, p. xxiv). This movement is followed attacca by the finale, a presto scherzando in sonata form which as a second theme has a short episode marked "à la Haydn". The finale is in C minor, and not, as one might expect, the main key of E-flat major. There are several other cases where Geijer has used a similar "open sequence of keys". The reason may possibly be that he sometimes wrote movements without first having ordered them in a comprehensive cyclic plan. He would then put several such free-standing movements together into a cyclic composition as and when an opportunity arose for performing them.[21]

The Sonata in F minor was published in the autumn of 1820, and of it Geijer proudly wrote in a letter dated 19th January 1821: "My sonata has cheered me infinitely. There is a natural youthful exuberance at seeing oneself [i. e. one's musical work] in print for the first time which reminds me of the fearful but pleasant palpitations wherewith, in my true career as a writer, I saw my name in print for the first time. There is also a novelty about the piece, in that it has been absent from my mind for a year."[22]

On the strength of this letter, it has been assumed that the sonata was written at the beginning of 1820. But the above-quoted letter from Jon Ulrik Ekmarck (dated 3rd March 1819) can be taken to imply that the sonata had already been composed at the beginning of 1819.[23] The reference to the F-minor sonata having been "absent from my mind for a year" may mean that Geijer had not played the sonata for a year. His fellow-performer, Anna Elisabeth Löwenhjelm, died suddenly on 10th February 1820 after a short illness. The sonata was printed in the autumn of 1820 and dedicated to her "sorrowful husband and mother" (see facsimile, p. xxv).

In the continuation of the letter which has now been quoted, Geijer addresses his friend Pehr Lagerhjelm (who, in the "Gothic League" [*Götiska förbundet*] went by the name of Ingvar), asking him–Lagerhjelm had assisted with the publication of the sonata–to deliver a dedicated copy to the famous cellist Romberg, who was visiting Sweden at the time. "It occurs to me, would you, Brother Ingvar, care to give Romberg a copy of the sonata on behalf of myself or both of us? It becomes you well, as publisher, and could be an opportunity of making Romberg's acquaintance, in case you have not done so already. Write, in both our names if you wish, that it is a small token of gratitude for all the joy we have had in our time of his music and compositions. A token of goodwill from two persons unknown to him may, however, be welcome, for what better things do people generally have to give one another?"[24]

The *Sturm und Drang* sentiment present above all in the first and last movements but also in the middle section of the slow movement may very well have been inspired by profound grief following the sudden death of Mrs Löwenhjelm, but it can equally well be construed as a sign of Beethoven's influence. This sonata has a passionate, dramatic character which puts one in mind of both Beethoven's sonatas in the

---

[16] Of the twenty or so original compositions that survive from the first half-century of piano music for four hands in Sweden, only *Polyaædéide* and *Sonate à quatre mains* by Edmond Passy (1789–1870) bear comparison with these two works of Geijer's.

[17] In a letter to Rappholt, his father-in-law, dated Uppsala, 12th April 1807, we find Geijer writing: "With me to Uppsala I brought a big and beautiful new sonata *à quatre mains* of Mozart which Mrs Geijerstam borrowed from Lithander and which I had only a short time to copy." (*Geijers ungdomsbrev. Familjebrev av Erik Gustaf Geijer,* ed. Henrik Schück, 2nd ed. Stockholm: Bonnier, 1920, p. 74.) The reference here may possibly be to the sonata in F major KV 497, which, with its symphonic approach and contrapuntal dialogue between first and second parts, comes closer to Geijer's style of writing than the simpler structures of Clementi. For Geijer's musical references, see Walin, op. cit.

[18] Geijer's musical style is analysed by Ingmar Bengtson in: Tonsättaren Geijer, *Geijerstudier,* 3. Stockholm: Geijersamfundet, 1958, pp. 153–249, which also gives a number of examples of structural models or parallels.

[19] Of the House of Bernadotte. Oscar was the son of Jean Baptiste Bernadotte, one of Napoleon's Marshals, who in 1810 was elected heir to the Swedish throne and thus became the founder of Sweden's present royal family.

[20] Dedication copy in the Bernadotte Library, Stockholm.

[21] This explanation has been conjectured by Lennart Hedwall in: Kring tonsättaren Geijer, *Geijerstudier,* 6. Karlstad: Press, 1982.

[22] Letter to C. F. Geijer, P. Lagerhjelm and J. Adlerbeth, dated Uppsala, 19th January 1821 (*Samlade skrifter,* 8, p. 599).

[23] Unless a third four-hand sonata was played on that occasion, which seems less likely, given the publishing plans mentioned in the letter (cf. fn. 15).

[24] Geijer, *Samlade skrifter,* 8, p. 599.

same key, Op. 2 No. 1 and Op. 57. In the first movement one can find thematic relations to the first movement of the Appassionata, and in the presto of the final movement, with its perpetuum mobile of hectic quaver triplets and its "Mannheim rockets" one senses both the first and last movements of Op. 2 No. 1 and the final movement of the Appassionata in the background. The tranquil andante again puts one in mind of Beethoven's earlier adagio movements, but there are also reminiscenses of Mozart, especially in the vibrant quaver accompaniment of the coda to this movement. This sonata can be termed more cohesive than the E-flat major sonata, which may be one reason why Geijer had the F-minor one printed.

General Comments on the Edition

The source material

None of Geijer's autographs have survived for any of the sonatas in this edition, but in the case of the E-flat major sonata, Uu (Uppsala University Library) does have a manuscript copy (of unknown authorship) in which a large number of corrections and additions have been made, several of them identifiably in Geijer's hand. In the absence of an autograph, therefore, this copy has served as the principal source for the present edition. It also appears to have been the source of other surviving contemporary copies of the work, among them a copy (in the Bernadotte Library) with two autograph dedications. It also includes a number of corrections and additions probably from Geijer's hand, which endows it with a certain authenticity. On the whole, however, it is inferior as a source to the Uu copy.

In the case of the F-minor sonata, all that exists, apart from a lithographic print from 1820, is a mechanical, incomplete copy (by an unknown hand) of the printed version. The latter, then, is the only primary source for this sonata, and unfortunately it contains a large number of misprints.

For a detailed description of the sources, see the section headed Critical Commentary, p. 103.

Principles

Despite the many deficiencies of the sources, the editor has been reticent in the matter of alterations and additions to the source readings. This leaves the performers free, in doubtful instances, to choose their own reading. Differences can exist, for example, between parallel points in the formal development. Here the editor has not aimed for any absolute congruence, because the composer may have desired a certain variation. On the other hand, performing instructions and dynamics, for example, have been added in cases where it has been obvious that both parts require the same mode of execution. In other, doubtful instances, revision of the text has been guided by analogy with similar passages. Additions have been made using a differentiated typography and are sometimes mentioned in the Critical Commentary.

Obvious errors of pitch in the sources have been corrected. Such corrections are mentioned in the Critical Commentary.

Obvious clerical errors or misprints, such as missing accidentals, mistaken clefs and carelessly or indistinctly drawn slurs and ties or notes, have been tacitly corrected. The notation itself has been adapted to modern practice. For example, marks like *cres., dimin.* and *ritard.* have been normalised as *cresc., dim.* and *rit.*, while clefs and 8va notations have been altered or resolved where this has been in the interests of readability. Changes of this kind have not been specially remarked on.

Necessary additions or alterations to the meaning of the sources have been typographically indicated: slurs, like "hairpins", have been dashed, rests, staccato dots, accents, figures for triplets etc. and accidentals are printed in smaller type. All other additions have been made in square brackets [ ].

Particular problems

Accents and other signs of emphasis

The source notation of accents/diminuendo wedges is sometimes hard to interpret. Often a short, diminuendo-like sign occurs, which, to judge from its positioning (between the staves), seems to apply to both hands. The editor has generally opted to reproduce this particular notation as accurately as possible from the sources. From a musical viewpoint, the differences between the two modes of notation are probably negligible. Both are designed to heighten musically emotive "sighs", a prominent feature of the Viennese Classical music which forms Geijer's stylistic background. The descending dynamic between two notes in an appoggiatura was a natural means of expression on the instruments of the time. With their faster fading of sound after the stroke, these instruments created a natural diminuendo in, for example, an appoggiatura, thus underscoring the feeling of the time for expression–the greater the differences between the notes of an appoggiatura, the more expressive it was. In places judged by the editor to be accents, the signs positioned between the staves have been inserted for each hand, in which case the notation has been normalised without comment. Accents added by the editor, however, are shown in smaller print.

At a number of points in the E-flat major sonata there occurs an oblique dash which has been retained in this edition. Its meaning is unclear, but from a musical viewpoint one's immediate inference is that of a portato or some form of accent.

Wedge and dot

In both sonatas, either wedges or dots can be used to indicate detached notes. In the printed F-minor sonata, wedges predominate, while in the E-flat major sonata it is the dots that do so. The present edition uses staccato dots throughout, for the following reasons: (a) It is uncertain whether in Geijer's time there was any difference of execution between these two signs, and (b) in Geijer's case there is no musical reason for using different signs–the choice of sign appears to be random and may be purely a matter of individual penmanship.

Embellishments

In the sources, appoggiaturas are written as or , with no apparent musical difference. In the present edition they have been normalised as .

Turns are variously noted as and . These signs being clearly synonymous, the editor has opted for throughout. No

accidentals have been added for the turn, because the tonal context makes clear which notes ought to be included.

***

The editor is particularly indebted to Dr. Lennart Hedwall for his useful comments on the introductory text and also for drawing my attention to the copy of the E-flat major sonata in the archives of Geijersgården, Ransäter (source C). A word of thanks must also go to Dr. Claes af Geijerstam, who in the course of the editing process placed two copies at my disposal (the E-flat major sonata, source E, and the F-minor sonata, source B).

Stockholm, 1999
Bertil Wikman
(Translation: Roger Tanner)

EINLEITUNG

Erik Gustaf Geijer (1783–1847) ist eine der bedeutendsten Kulturpersönlichkeiten Schwedens der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts[1]. Sein vielseitiges Wirken fesselt auch heute noch ungeachtet der Tatsache, daß ein Großteil seiner Lebensarbeit veraltet oder nicht mehr zugänglich ist. Den Glanz seiner historischen Vorlesungen, hinter denen seine Überzeugung von der Bedeutsamkeit der Redekunst steht, können wir nur noch durch Zeugnisse seiner Zeitgenossen erleben. Die Erforschung der Geschichte, der er seine Kräfte hauptsächlich widmete, hat zufolge moderner Quellenkritik viel von ihrer Aktualität verloren[2]. Sein schriftstellerisches Werk ist in der Literaturforschung recht unterschiedlich beurteilt worden. Paradoxerweise ist der wohl am wenigsten bekannte Teil seiner vielseitigen Begabung, die des Komponisten Geijer, heute der am intensivsten lebende. Als Liedschöpfer war er einer der am meisten bewunderten seines Jahrhunderts. Obwohl Sologesänge, Duette, Terzette und Quartette in seinem Schaffen quantitativ dominieren, scheint sein stärkstes Interesse der Instrumentalmusik gegolten zu haben. Daß sein Wirken auf diesem Gebiet bisher so wenig Beachtung gefunden hat, beruht under anderem auf dessen Schwerzugänglichkeit.

In Schwedens öffentlichem Musikleben hatte im 19. Jahrhundert Kammermusik nur einen geringen Stellenwert; sie gehörte im Wesentlichen zur Sphäre der privaten Hausmusik. Die bekanntesten „Institutionen" für Kammermusik in der ersten Hälfte des Jahrhunderts waren Johan Mazers[3] Heim in Stockholm und der Kreis um Geijer in Uppsala. Der Bedarf an gedruckten Noten war infolgedessen nur gering. Zu Geijers Lebzeiten erschien nur ein einziges seiner grösseren Instrumentalwerke, nämlich die hier vorgelegte vierhändige Sonate in f-Moll[4]. Die übrigen verbreiteten sich hauptsächlich auf privatem Wege, und so kommen noch heute neue Autographe und Abschriften zum Vorschein[5].

In Geijers gesamtem Leben spielte Musik eine zentrale Rolle. Dies belegt nicht nur seine – besonders im Hinblick auf seine übrige Arbeitsbelastung – zeitweise relativ ansehnliche musikalische Produktion; die Musik stand auch im Mittelpunkt seines bisweilen sehr lebhaften Gesellschaftslebens und gab ihm Erholung und Trost in Stunden von Ermattung und Einsamkeit. Geijers musikalische Ambitionen veränderten jedoch im Lauf der Jahre ihren Charakter. 1836 schrieb er in einem seiner Notizbücher: „Mit fünferlei Dingen habe ich mich intensiv, wenn auch ohne Erfolg beschäftigt: Philosophie, Geschichte, Rhetorik, Poesie, Musik. Das sind die fünf Finger an meiner Hand, die ich in ehrlichem Bemühen ausgebildet habe und von denen ich keinen missen möchte, nicht einmal den kleinen Finger"[6]. Dies scheint zu besagen, daß unter Geijers verschiedenen Tätigkeitsfeldern Musik die bescheidenste Rolle gespielt habe und hat zu einer Geringschätzung seiner musikalischen Ambitionen beigetragen. Es gilt jedoch vor allem für Geijers Ansicht über das Verhältnis zwischen seinen verschiedenerlei Tätigkeiten in seinen späten Jahren – jedenfalls so wie er wünschte, daß es sich für seine Umgebung darstellen solle. Zu dieser Zeit hatte sich durch die ständige Kombination von Forschung und Vorlesungen seine Gesundheit zu erschüttern begonnen. Neue Verpflichtungen, unter anderen als Abgeordneter im Reichstag, nahmen ihm Kraft und Zeit für weiterreichende musikalische Pläne. Sein Schaffen beschränkte sich so auf kleine Lieder und Klavierstücke.

Während der 1820er Jahre deutet die Komposition vor allem von Instrumentalmusik auf eine zentralere Rolle der Musik in Geijers Leben. Möglicherweise hatte er in seiner Jugend sogar an eine Laufbahn als Komponist gedacht; er studierte Generalbaß bei Pehr Frigel, dem Sekretär der Musikalischen Akademie. Aber der Beruf eines Komponisten war im damaligen Schweden unsicher, die Vielseitigkeit seiner Anlagen erschwerte Geijer die Berufswahl, und vielleicht war es nur der Zufall einer Aussicht auf Beförderung, was ihn zur Geschichtsforschung führte.

Im Laufe seines Lebens erwarb sich Geijer ein gediegenes musikalisches Können[7]. Auf den berühmten ersten Seiten seiner autobiographischen *Minnen* („Erinnerungen") von 1834 erzählt er von der liebevollen Einführung in die Welt der Musik, die er in seiner Jugend erfahren hatte. Im Bergwerk- und Gutsmilieu im wärmländischen Ransäter hatten Vokal- und Instrumentalmusik wie Tanz ihren festen Platz. In Geijers Elternhaus wurde eifrig musiziert, und sechsjährig erhielt er den ersten Klavierunterricht. Bei seinen Klavierstudien stand ihm eine ganze Bibliothek mit Bengt Gustaf von Rappholts Arrangements für zwei Klaviere zur Verfügung. „Es war das Altersvergnügen dieses ausgezeichneten Mannes, längere Musikstücke so einzurichten, daß wenige Hände zu ihrer Ausführung genügten. So entstand eine ganze Bibliothek mit von ihm arrangierter Musik u. a. für zwei Klaviere, den

---

[1] Zu Geijers Leben s. John Landquist, *Geijer – en levnadsteckning*. Stockholm: Norstedt, 1954.

[2] Zu Geijers Geschichtsauffassung s. Rolf Torstendahl, *Källkritik och vetenskapssyn i svensk historisk forskning 1820–1920*. Stockholm: Svenska bokförlaget/Norstedt, 1964.

[3] Der Großkaufmann und Amateurmusiker Johan Mazer (1790–1847) veranstaltete in seinem Heim regelmässig Musikabende. In seinem Testament vermachte er der Musikalischen Akademie eine grosse Sammlung von Instrumenten und Musikalien sowie einen Geldbetrag zur Gründung einer Quartettvereinigung, „Mazerska kvartettsällskapet", die heute noch besteht.

[4] 1865, beinahe 20 Jahre nach Geijers Tod, wurde das Klavierquartett e-Moll gedruckt, jedoch in einer vom Original abweichenden Version.

[5] Die umfassendste Sammlung von Autographen Geijers, die sogenannte Hamilton-Sammlung, befindet sich in der Universitätsbibliothek in Uppsala.

[6] Erik Gustaf Geijer, *Samlade skrifter*, 1–8, sowie *Supplement*, 1–2. Stockholm: Norstedt, 1873–1882 (das Zitat aus Band 8, S. 661). Nach dieser Ausgabe wird hier zitiert. Weitere Ausgaben sind *Samlade skrifter*, 1: 1–8, 2: 1–5. Stockholm: Norstedt, 1849–1855, und *Samlade skrifter*, 1–13, Hrsg. John Landquist. Stockholm: Norstedt, 1923–1931.

[7] Geijers musikalischen Hintergrund schildern u. a. Tobias Norlind in: *Erik Gustaf Geijer som musiker*. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1919, und Stig Walin in: Geijer och musiken, *Geijerstudier*, 3. Stockholm: Geijersamfundet, 1958, S. 100–153.

einzigen Instrumenten in unserem Haus. Wie vielerlei habe ich nicht in diesen Jahren zusammen mit ihm gespielt! Von Schobert und Boccherini bis zu Haydn und Mozart!... So war ich mit sechzehn Jahren, obwohl ich meine Heimat noch nicht verlassen hatte, schon musikalisch beschlagen. Ich versuchte mich schon damals, ohne die Regeln zu kennen, im Komponieren"[8].

Ein Brief von 1807 beleuchtet Geijers genuines Musikinteresse; er erzählt hier von der starken Sehnsucht nach Musik, die ihn überkam, als er seine Gymnasialstudien in Karlstad begonnen hatte und plötzlich ohne Instrument dastand: „Ich erinnere mich noch, wie ich damals zum erstenmal fühlte, daß ich die Musik liebte. Das war, als ich erstmals nach Karlstad kam und kein Klavier hatte. Ich sehnte mich danach und erinnere mich noch an einen Abend, an dem ich weinte und mich bei [meinem Bruder] Calle beklagte"[9].

Als Student in Uppsala und danach als Hauslehrer in Stockholm zu Anfang des neuen Jahrhunderts nahm Geijer aktiv am Musikleben teil und scheint sich zunächst mehr mit musikalischen als wissenschaftlichen Studien abgegeben zu haben. Seine Briefe belegen zahlreiche Erlebnisse, aus denen sein genuines Musikinteresse hervorgeht. Eine Englandreise 1809–10, an der Geijer als Hauslehrer teilnahm, bedeutet den Abschluß seiner Studienjahre. Während dieser Reise entstanden seine beiden frühesten erhaltenen Instrumentalwerke, eine Sonate in g-Moll und eine Phantasie in f-Moll für Klavier.

Geijers musikschöpferische Tätigkeit verteilt sich im wesentlichen auf drei Perioden, die mit seinem übrigen Wirken in engem Zusammenhang stehen. Gedichte und Lieder entstanden hauptsächlich in der ersten und dritten Periode. Während der ersteren, die den 1810er Jahren angehört, schrieb er „götische" (an altnordischen Idealen orientierte) Dichtung und Kirchenlieder und gab zusammen mit A. A. Afzelius 1814–18 die Sammlung *Svenska folkvisor från forntiden* („Schwedische Volkslieder aus älterer Zeit") heraus. In den 1830er und 1840er Jahren veröffentlichte er neun Liederhefte sowie einige kleinere Klavierstücke. Hier beginnen frühromantische Züge hervorzutreten, vor allem in gedankenlyrischen epigrammatischen Gedichten wie *Tonerna, På nyårsdagen 1838, Natthimmelen* und *Höstsädet*, die, von ihm in Musik gesetzt, zu Geijers volkstümlichsten Liedern gehören. Dazwischen liegt ein Jahrzehnt, während dessen er sich auf instrumentales Schaffen konzentrierte.

1817 wurde Geijer in Uppsala zum Professor in Geschichte ernannt und widmete sich dieser Aufgabe mit Hingabe. Die starke Inspiration, die einige Jahre früher sein lyrisches Schaffen befruchtet hatte, war damals schon abgeklungen, aber es ist bemerkenswert, daß die meisten von Geijers grösseren Instrumentalwerken während des ersten arbeitsreichen Dezenniums seiner akademischen Lehrtätigkeit entstanden sind. Erhalten sind eine Violinsonate (g-Moll, 1819), die hier vorgelegten vierhändigen Klaviersonaten (Es-Dur, 1819, und f-Moll, wahrscheinlich 1819, gedruckt 1820), zwei Streichquartette (g-Moll und B-Dur, beide 1822), ein Klavierquintett (f-Moll, 1823), ein Klavierquartett (e-Moll, 1825), eine Cellosonate (a-Moll, 1826) und ein Klaviertrio (As-Dur, 1827). Zirka sechs weitere grössere Instrumentalwerke, die nicht oder auf später datiert sind, mögen außerdem wenigstens teilweise diesen Jahren angehören[10].

Nicht ohne eine gewisse Genugtuung dürfte Geijer diese neuen Kompositionen bei den im eigenen Heim oder in dem der Oberstgattin und Verfasserin Malla Silfverstolpe in Uppsala regelmäßig stattfindenden musikalischen Zusammenkünften zu Gehör gebracht haben[11]. Dies geht sowohl aus der grossen Anzahl von hierhergehörigen Kompositionen wie aus der Sorgfalt ihrer Ausarbeitung hervor.

Vierhändiges Klavierspiel gehörte zum Grundbestand des musikalisch-geselligen Repertoires. Geijers Partner hierbei war Anna Elisabeth Löwenhjelm, die Frau seines Jugendfreundes Severin Löwenhjelm und Tochter von Christina af Geijerstam, seiner wärmländischen musikalischen Vertrauten. Über Anna Elisabeth schrieb Adolf Fredrik Lindblad in seinem Nachruf auf den Musiker Geijer: „Für Frau A. E. Löwenhjelm, geborene af Geijerstam, entstand eine Menge Klaviermusik, die niemals aufgeschrieben wurde, da diese ungewöhnlich musikalische Freundin lernte und auswendig behielt, was ihr Urheber, der damals ein tüchtiger Klavierspieler war, ein- oder zweimal gespielt hatte. Aber Frau Löwenhjelm starb, Geijer hatte diese Kompositionen im Laufe der Zeit vergessen, und so gingen ganze Bände seiner Musik verloren"[12].

Ein Teilnehmer an dieser musikalischen Geselligkeit war Jon Ulrik Ekmarck, während der ersten Jahre von Geijers Professur Dozent in Geschichte. Ekmarck erzählt 1819 in einem Brief über einen solchen musikalischen Salon[13]: „Samstag den 30. Februar[14] war ich zusammen mit Geijers bei Löwenhjelms. Frau Löwenhjelm und Geijer spielten zusammen ein paar Sonaten von Geijer à quatre mains, und da sie vortrefflich schön waren, bat ich Geijer, sie abschreiben zu dürfen (obwohl ich wußte, daß bis dahin niemand eine solche Erlaubnis erhalten hatte), worauf dieser antwortete: ‚Dein Bruder kann sie bei

---

[8] Geijer, *Samlade skrifter*, 1, S. 8.

[9] Stig Walin, a. a. O., S. 109. Zu Geijers Gymnasialstudien in Karlstad 1795–1799 siehe auch Lennart Hedwall, *„En öfwersigt af musiken inom Wermland". Bidrag till belysningen av det sena 1700-talets svenska musikliv*. Stockholm: Stockholms universitet, 1995, S. 200–203.

[10] Geijers musikalische Werkchronologie ist weitgehend und besonders hinsichtlich seines instrumentalen Schaffens unklar. Das Kompositionsjahr ist oft nicht angegeben, und wo sich eine Angabe findet, kann das betreffende Werk oder Einzelsätze daraus schon früher entstanden sein. Geijer hat auch gelegentlich einzelne Sätze in andere Werke übernommen. Probleme der Werkchronologie behandeln u. a. Lennart Hedwall in: Kring tonsättaren Geijer, *Geijerstudier,* 6. Karlstad: Press, 1982, S. 121–132, und Claes af Geijerstam in: Kring några nyfunna Geijermanuskript, *Svensk tidskrift för musikforskning* 65 (1983), S. 7–14, und ders. in: Kring Erik Gustaf Geijers cellosonat, ibid. 67 (1985), S. 59–76.

[11] Malla Silfverstolpe (1782–1861) unterhielt in ihrem Heim in Uppsala einen literarischen Salon, in dem sie zahlreiche Schriftsteller und Musiker wie Geijer, Adolf Fredrik Lindblad und Carl Jonas Love Almqvist förderte. Ihre Lebenserinnerungen (in vier Bänden 1908–11 herausgegeben) spiegeln die Frauenprobleme der damaligen Zeit.

[12] Lindblad, Erik Gustaf Geijer som tonsättare, *Samlade skrifter,* 1, S. LXIX.

[13] *Jon Ulrik Ekmarcks lefnad, beskriven af honom sjelf* („J.U.E:s Leben, von ihm selbst beschrieben"). Strängnäs: gedruckt von seinem Bruder Carl Erik E. (der die Lebensbeschreibung auf Grund von Jon Eriks Briefen zusammenstellte), 1837, S. 40.

[14] Vermutlich Samstag der 27. Februar.

der Steindruckerei zeichnen lassen und herausgeben.' Was ich ihm umgehend mitteilte"[15].

Daß Geijer ein guter Pianist war und sich auf die Komposition für vier Hände verstand, geht aus den beiden erhaltenen Sonaten klar hervor. Der vierhändige Satz scheint ihn deutlich stimuliert zu haben. Er versucht, selbständige Stimmen in kontrapunktischer Faktur und unter ökonomischer Ausnutzung der vierhändigen Satzart zu schreiben, was in einem gut funktionierenden Klaviersatz resultiert. Die Secondostimme hat eine Selbständigkeit, die in vierhändiger Musik nicht allzu gewöhnlich ist[16].

Geijers instrumentale Tonsprache ist in der wienklassischen Tradition verankert. Vorbilder finden sich bei Clementi, Haydn, Mozart[17] und Beethoven. Besonders markant ist der Einfluß des Letzteren; mehr oder minder deutliche Parallelen, die sich auf Melodik und Harmonik wie auch auf Satztechnik und Vortragsanweisungen erstrecken können, finden sich an verschiedenen Orten[18].

Die *vierhändige Sonate in Es-Dur* entstand laut einer der Abschriften im Herbst 1819 (s. das Faksimile S. xxi). Sie ist dem Kronprinzen, dem späteren König Oscar I., gewidmet[19]. Im Herbstsemester 1819 hielt sich dieser mit seinem Gefolge in Uppsala auf, u. a. um Geijers Vorlesungen zu folgen, und nahm auch an den regelmäßigen Musikabenden teil. Er war von dem vierhändigen Musizieren offensichtlich speziell angetan, und Geijer komponierte darum für ihn diese Sonate, die ihm bei seiner Abreise von Uppsala überreicht wurde. Im Januar 1845, d. h. fünfundzwanzig Jahre später, besuchte er, nunmehr als König, erneut die Universität Uppsala, diesmal in Begleitung seiner beiden Söhne Oscar (dem späteren König Oscar II.) und Gustaf. Bei dieser Gelegenheit hatte Geijer laut der Dedikation auf einer anderen Abschrift „die Gnade" gehabt, die Sonate zusammen mit dem König spielen zu dürfen (s. das Faksimile S. xxii)[20].

Die Sonate hat einen groß angelegten, brillanten ersten Satz, der Geijers Vertrautheit mit der klassischen Sonatensatzform zeigt. Er enthält eine Fülle von Ideen und zeigt u. a. mit seiner dreiklanggebundenen Thematik Geijers Verankerung in der Tonsprache der Wiener Klassik. Die dramatische Gestaltung der Durchführung mit ihren Modulationen und Sforzati spiegelt die bereits erwähnten Beethovenimpulse, die sich zu dieser Zeit auch anderweitig im schwedischen Musikleben bemerkbar machten (s. das Faksimile S. xxiii). Der zweite Satz gründet sich auf einen ruhig wiegenden Sizilianorhythmus und hat einen kontrastierenden Mittelteil. Am Ende des Manuskripts (Quelle A) findet sich die Skizze zu einer rhythmisch und thematisch alternativen Gestaltung des Satzanfangs (s. das Faksimile S. xxiv). Der Satz leitet attacca zum Finale über, einem Presto scherzando in Sonatensatzform, das als Seitenthema eine kleine Episode mit der Beischrift „à la Haydn" aufweist. Der Satz steht nicht in der zu erwartenden Haupttonart Es-Dur, sondern in deren Parallele c-Moll. Geijer hat auch in anderen Fällen eine solche offene Tonartenfolge angewandt, möglicherweise weil er gelegentlich Einzelsätze ohne vorherige Planung eines zyklischen Zusammenhangs schrieb; bot sich dann die Gelegenheit zu einer öffentlicher Aufführung, so fügte er mehrere solcher Einzelsätze zu einem zyklischen Ganzen zusammen[21].

Die *Sonate in f-Moll* erschien im Druck im Herbst 1820 und Geijer schrieb voller Stolz in einem Brief vom 19. Januar 1821: „Meine Sonate freut mich unendlich. Es gibt einem ein jugendlich-natürliches Frohgefühl, sich zum erstenmal [in einem Musikwerk] gedruckt zu sehen und erinnert mich an das ängstliche und zugleich angenehme Herzklopfen, das ich empfand, als ich auf meiner Verfasserlaufbahn meinen Namen zum erstenmal im Druck sah. Da ich das Werk seit einem Jahr nicht in meinen Gedanken hatte, hat es für mich zudem den Reiz der Neuheit"[22].

Auf Grund dieser Briefäusserung hat man angenommen, daß die Sonate zu Beginn des Jahres 1820 entstanden ist. Der weiter oben zitierte Brief von Jon Ulrik Ekmarck vom 3. März 1819 legt jedoch die Vermutung nahe, daß sie schon Anfang 1819 vorlag[23]. Daß die f-Moll-Sonate „nicht in meinen Gedanken" war, kann bedeuten, daß Geijer sie während eines Jahres nicht gespielt hatte – seine Zusammenspielpartnerin Anna Elisabeth Löwenhjelm war nach kurzer Krankheit plötzlich am 10. Februar 1820 verstorben. Die Sonate erschien im Druck im Herbst 1820 und war Frau Löwenhjelms „trauernden Gatten und Mutter" gewidmet (s. das Faksimile S. xxv).

In dem angeführten Brief wendet sich Geijer dann an seinen Freund Pehr Lagerhjelm (in der „Götischen" Vereinigung nannte er sich Ingvar), der ihm bei der Herausgabe geholfen

---

[15] Brief, datiert Uppsala, 3. März 1819, in Ekmarck, a. a. O. Der Druck wurde indessen nicht von dem Bruder besorgt, sondern von Carl Müller in Stockholm, einem von Berlin eingewanderten Musikdrucker, der 1818 zusammen mit Ludwig Fehr die Genehmigung erhielt, mit neuen lithographischen Methoden mit Olof Åhlströms Notendruckerei in Konkurrenz zu treten (siehe Albert Wiberg, *Den svenska musikhandelns historia*. Stockholm: Svenska musikhandlareföreningen, 1955, S. 148–149).

[16] Von den über 20 Originalkompositionen für vier Hände, die aus dem ersten Halbjahrhundert dieses Genres in Schweden erhalten sind, können nur Edmond Passys (1789–1870) *Polyaœdéide* und *Sonate à quatre mains* Geijers beiden Werken an die Seite gestellt werden.

[17] In einem Brief aus Uppsala vom 12. April 1807 an seinen Schwiegervater Rappholt schreibt Geijer: „Ich brachte nach Uppsala eine neue grosse und schöne vierhändige Sonate von Mozart mit, die Frau Geijerstam von Lithander geliehen hatte und die ich in Eile abschrieb." (*Geijers ungdomsbrev. Familjebrev av Erik Gustaf Geijer*, Hrsg. Henrik Schück, 2. Aufl. Stockholm: Bonnier, 1920, S. 74.) Möglicherweise handelt es sich um die F-Dur-Sonate KV 497, die mit ihrer symphonischen Anlage und dem kontrapunktischen Dialog der beiden Parte Geijers Schreibart näher liegt als Clementis einfachere Satzfaktur. Zu Geijers musikalischen Referenzen vgl. Walin a. a. O.

[18] Geijers Tonsprache analysiert Ingmar Bengtsson in: Tonsättaren Geijer, *Geijerstudier,* 3. Stockholm: Geijersamfundet, 1958, S. 153–249, wo er auch Beispiele von satztechnischen Vorbildern und Parallelerscheinungen gibt.

[19] Aus dem Haus Bernadotte. Oscar war ein Sohn von Jean Baptiste Bernadotte, einem Marschall Napoleons, der 1810 zum schwedischen Thronfolger gewählt und unter dem Namen Karl Johan Stammvater des jetzigen Königshauses wurde.

[20] Widmungsexemplar in der Bernadottebibliothek, Stockholm.

[21] Diese Erklärung schlägt Lennart Hedwall in: Kring tonsättaren Geijer, *Geijerstudier,* 6. Karlstad: Press, 1982, vor.

[22] Brief an C. F. Geijer, P. Lagerhjelm und J. Adlerbeth, datiert Uppsala 19. Januar 1821 (*Samlade skrifter*, 8, S. 599).

[23] Falls man nicht bei dieser Gelegenheit eine dritte vierhändige Sonate spielte, was jedoch im Hinblick auf die im Brief genannten Druckpläne wenig wahrscheinlich wirkt (vgl. Anm. 15).

hatte, und bittet ihn, dem berühmten Cellisten Romberg bei seinem Aufenthalt in Schweden ein Widmungsexemplar der Sonate zu überreichen. „Dabei fällt mir etwas ein: Hättest du, Bruder Ingvar, vielleicht Lust, von mir oder auch uns Beiden Romberg ein Exemplar der Sonate zu überreichen? Das würde dir als Herausgeber gut anstehen und wäre wohl eine Gelegenheit, Rombergs Bekanntschaft zu machen, falls dies noch nicht geschehen ist. Schreibe dazu – wenn du willst, in unser beider Name –, das sei ein kleiner Beweis unserer Dankbarkeit für all die Freude, die uns sein Spiel und seine Musik in unserem Leben bereitet hat. Ein Zeichen der Ergebenheit von zwei ihm unbekannten Personen muß ihm doch willkommen sein, denn etwas Besseres kann man einander ja kaum geben“[24].

Der Ausdruck von Sturm und Drang, der die Ecksätze der Sonate wie auch den Mittelteil des langsamen Satzes beherrscht, ist vielleicht durch die Trauer über Frau Löwenhjelms unerwarteten Tod eingegeben, mag aber auch ein Zeichen des Einflusses sein, den Beethoven auf ihn ausübte. Der leidenschaftliche und dramatische Charakter des Werkes lässt an Beethovens zwei Sonaten in der gleichen Tonart, op. 2 Nr. 1 und op. 57, denken. Im ersten Satz finden sich motivische Beziehungen zum ersten Satz der Appassionata, und im Finalpresto mit seinen erregten, perpetuum-mobileartigen Achteltriolen und „Mannheimerraketen“ ahnt man sowohl die beiden Außensätze von op. 2 wie das Finale von op. 57. Das ruhevolle Andante gemahnt an Beethovens frühe Adagiosätze, aber auch Anklänge an Mozart sind erkennbar, besonders in der pulsierenden Achtelbegleitung der Coda. Das Werk wirkt einheitlicher als die Es-Dur-Sonate, und möglicherweise hat Geijer es deswegen zum Druck gegeben.

Allgemeine Kommentare zur Edition

Quellen

Zu keiner der beiden hier vorliegenden Sonaten ist ein Autograph erhalten. Zur Es-Dur-Sonate findet sich jedoch in der Universitätsbibliothek in Uppsala eine Abschrift von unbekannter Hand mit einer grossen Anzahl von Korrigierungen und Zusätzen, die in gewissem Ausmaß Geijers Handschrift aufweisen; sie wurde der vorliegenden Ausgabe als Hauptquelle zugrundegelegt. Von ihr scheinen die übrigen erhaltenen zeitgenössischen Abschriften hergeleitet zu sein, darunter ein Widmungsexemplar (in der Bernadottebibliothek) mit zwei autographen Widmungen. Auch diese Abschrift enthält Berichtigungen und Zusätze, die wahrscheinlich von Geijer selbst herrühren, was ihr eine gewisse Authentizität verleiht; als Ganzes hat sie jedoch geringeren Quellenwert als die Abschrift in Uppsala.

Bei der f-Moll-Sonate liegt ausser einem Steindruck von 1820 nur eine fragmentarische und unselbständige Abschrift (von unbekannter Hand) des Druckes vor. Der Druck stellt so die einzige primäre Quelle dar; er enthält jedoch zahlreiche Fehler.

Für eine Einzelbeschreibung der Quellen siehe Critical Commentary S. 103.

[24] Geijer, *Samlade skrifter,* 8, S. 599.

Allgemeine Prinzipien

Ungeachtet der zahlreichen Mängel der Quellen hat sich der Herausgeber hinsichtlich Änderungen bzw. Ergänzungen des überlieferten Textes Zurückhaltung auferlegt. In zweifelhaften Fällen mag der Benutzer selbst über die geeignetste Lesart entscheiden. Bei Verschiedenheiten zwischen Parallelstellen im Formverlauf wurde keine unbedingte Einheitlichkeit angestrebt, da Abweichungen hie und da in der Absicht des Komponisten gelegen haben können. Dagegen wurden dynamische und Vortragsanweisungen in solchen Fällen ergänzt, wo beide Parte offenkundig gleichartigen Vortrag verlangen. An anderen, ungewissen Stellen orientierte sich die Textrevision an Analogien zu entsprechenden Stellen. Ergänzungen sind in abweichender Typographie ausgeführt und gelegentlich auch in Critical Commentary erwähnt. Offenkundige Tonhöhenverschreibungen in den Quellen wurden verbessert und in Critical Commentary vermerkt. Dagegen sind Schreib- oder Druckversehen wie vergessene Vorzeichen, Schlüsselverwechslungen oder undeutlich gezeichnete Phrasen- und Bindebögen oder Notenzeichen stillschweigend verbessert.

Das Notenbild wurde ohne Kommentar der heutigen Praxis angeglichen. Anweisungen wie *cres., dimin.* und *ritard.* wurden durch *cresc., dim.* und *rit.* ersetzt sowie Schlüssel und 8va-Schreibungen ausgetauscht bzw. aufgelöst, wo dies die Ablesung des Notenbilds erleichterte.

Notwendige Änderungen oder Zusätze im Wortlaut der Quellen sind typographisch gekennzeichnet; Bögen sowie Crescendo- und Diminuendopfeile werden gestrichelt, Pausenzeichen, Staccatopunkte, Akzentzeichen, Triolenziffern, Akzidentien usw. in kleinerem Schriftgrad ausgeführt sowie alle übrigen Zusätze in eckige Klammern gesetzt.

Spezielle Probleme

Akzente und andere Betonungsanweisungen

In den Quellen sind Akzent- bzw. Diminuendozeichen gelegentlich schwer zu unterscheiden. Häufig findet sich ein kurzes, diminuendoähnliches Zeichen, das nach seiner Plazierung zwischen den Systemen zu urteilen für beide Hände gelten soll. Der Herausgeber hat dieses Zeichen so quellengetreu wie möglich wiedergegeben. Rein musikalisch dürfte der Unterschied zwischen den beiden Notierungen nur unbedeutend sein: beide suchen affektbetonte „Seufzer“motive zu verdeutlichen, wie sie im stilistischen Hintergrund von Geijers Musik, dem der Wiener Klassik, häufig sind. Fallende Dynamik bei den Tönen eines (langen) Vorschlags war ein natürliches Ausdrucksmittel auf den damaligen Klavieren. Durch ihr rasches Verklingen nach dem Anschlag entstand ein Diminuendo, das dem Ausdrucksbedürfnis der Zeit entsprach – je grösserer Unterschied zwischen den beiden Tönen in einer Appoggiatura, desto stärkere Expressivität. An Stellen, wo der Herausgeber das Zeichen als Akzent auffasst, sind zwischen den Systemen stehende Zeichen ohne besondere Kennzeichnung für beide Hände getrennt wiedergegeben. Hinzugefügte Akzente sind jedoch in kleinerem Schriftgrad gesetzt.

In der Es-Dur-Sonate kommt mehrfach ein schräggerichtetes Zeichen vor, das in der Ausgabe beibehalten wird. Seine Bedeutung ist unklar, jedoch handelt es sich wahrscheinlich um ein portato oder eine Art von Akzent.

Keil und Punkt

In beiden Sonaten kommen zur Bezeichnung von kurzen unverbundenen Tönen sowohl Punkte wie Keile vor. In der gedruckten f-Moll-Sonate dominiert der Keil, in der Sonate in Es-Dur dagegen der Punkt. Unsere Ausgabe setzt überall Staccatopunkte, da es ungewiß ist, ob zu Geijers Zeit die beiden Zeichen unterschiedliche Ausführung angeben sollten und sie in den beiden Sonaten völlig unsystematisch verwendet sind (vielleicht hing die Wahl u. a. von der jeweils benutzten Schreibfeder ab).

Ornamente

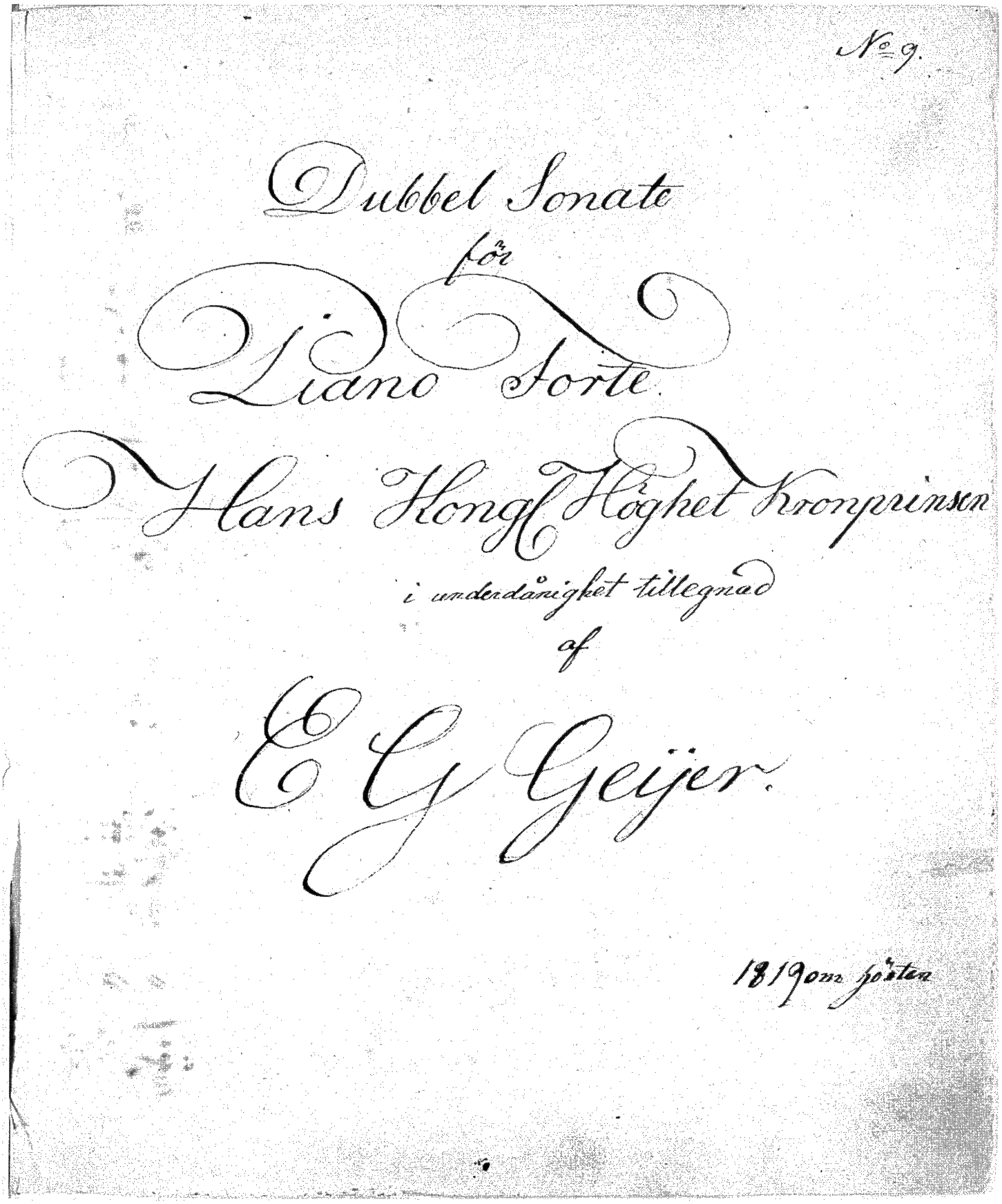
Kurze Vorschläge sind in den Quellen unterschiedlich mit einem der Zeichen oder angegeben, ohne daß sich eine Verschiedenheit der gemeinten Bedeutung erkennen ließ. In der vorliegenden Ausgabe werden sämtliche kurzen Vorschläge so notiert: .

Der Doppelschlag wird in den Quellen ∾ oder ∾ notiert. Da sich ein Unterschied in der Bedeutung der beiden Zeichen nicht erkennen läßt, wird hier überall das Zeichen ∾ verwendet. Akzidentien wurden nur da hinzugefügt, wo die Ausführung aus dem tonalen Zusammenhang nicht hervorgeht.

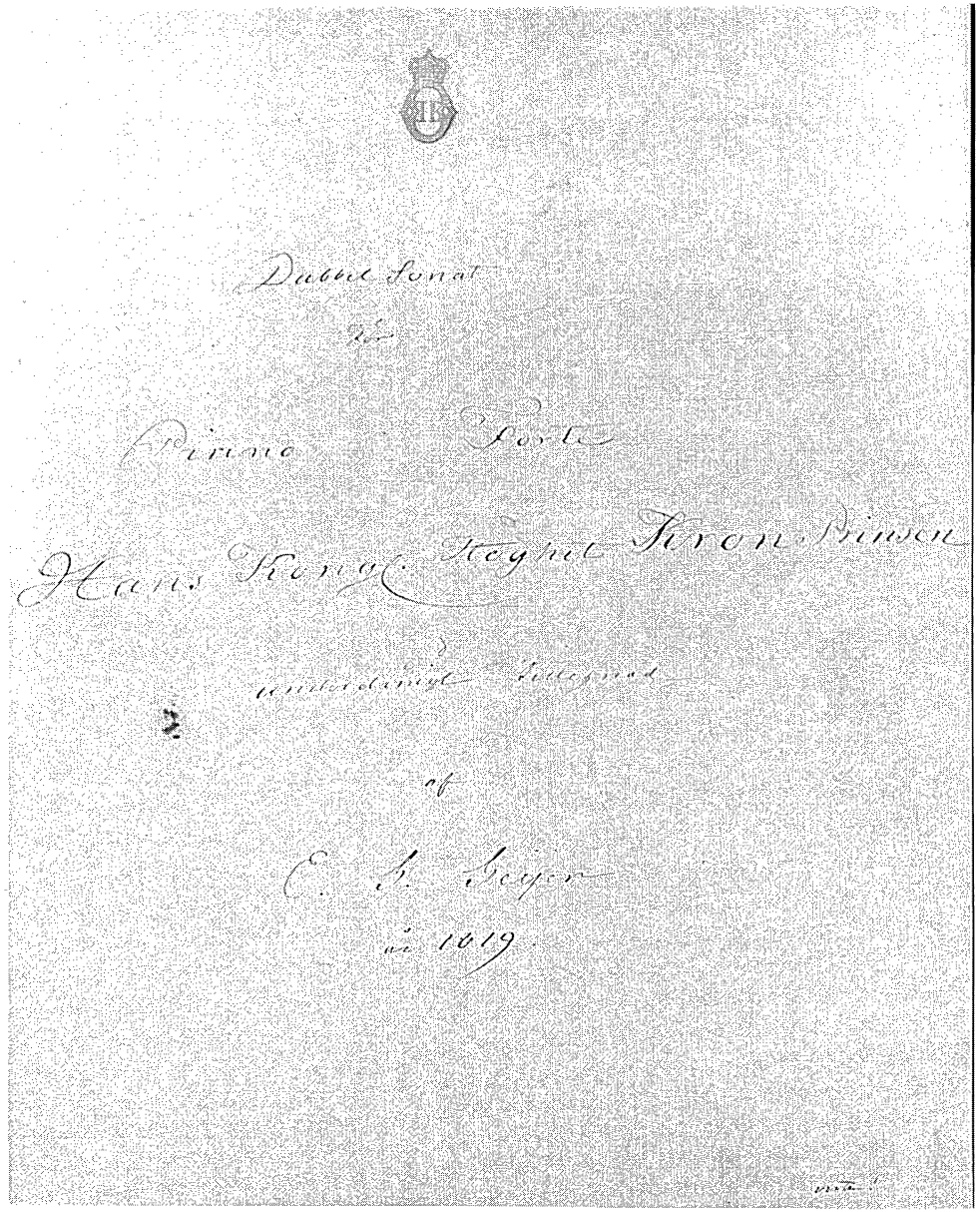
* * *

Der Herausgeber ist Dozent Lennart Hedwall für seinen wertvollen Rat bei der Gestaltung des Einleitungstextes einen besonderen Dank schuldig; ich verdanke ihm auch den Hinweis auf die Abschrift der Es-Dur-Sonate im Archiv des Geijer-Hauses in Ransäter (Quelle C). Gedankt sei auch fil. dr Claes af Geijerstam, der für die Editionsarbeit zwei Abschriften (Sonate Es-Dur, Quelle E; Sonate f-Moll, Quelle B) freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.

Stockholm 1999
Bertil Wikman
(Übersetzung: Hans Eppstein)



Titelsida till sonat i Ess-dur, tillägnad kronprins Oscar, sedermera kung Oscar I. (Källa A, Uu.) / Title page of sonata E-flat major, dedicated to Crown Prince Oscar, later King Oscar I. (Source A, Uu.) / Titelseite zur Sonate in Es-Dur, dem Kronprinzen Oscar (dem späteren König Oscar I.) gewidmet. (Quelle A, Uu.)



Dubbel Sonat

för

Pinno Forte

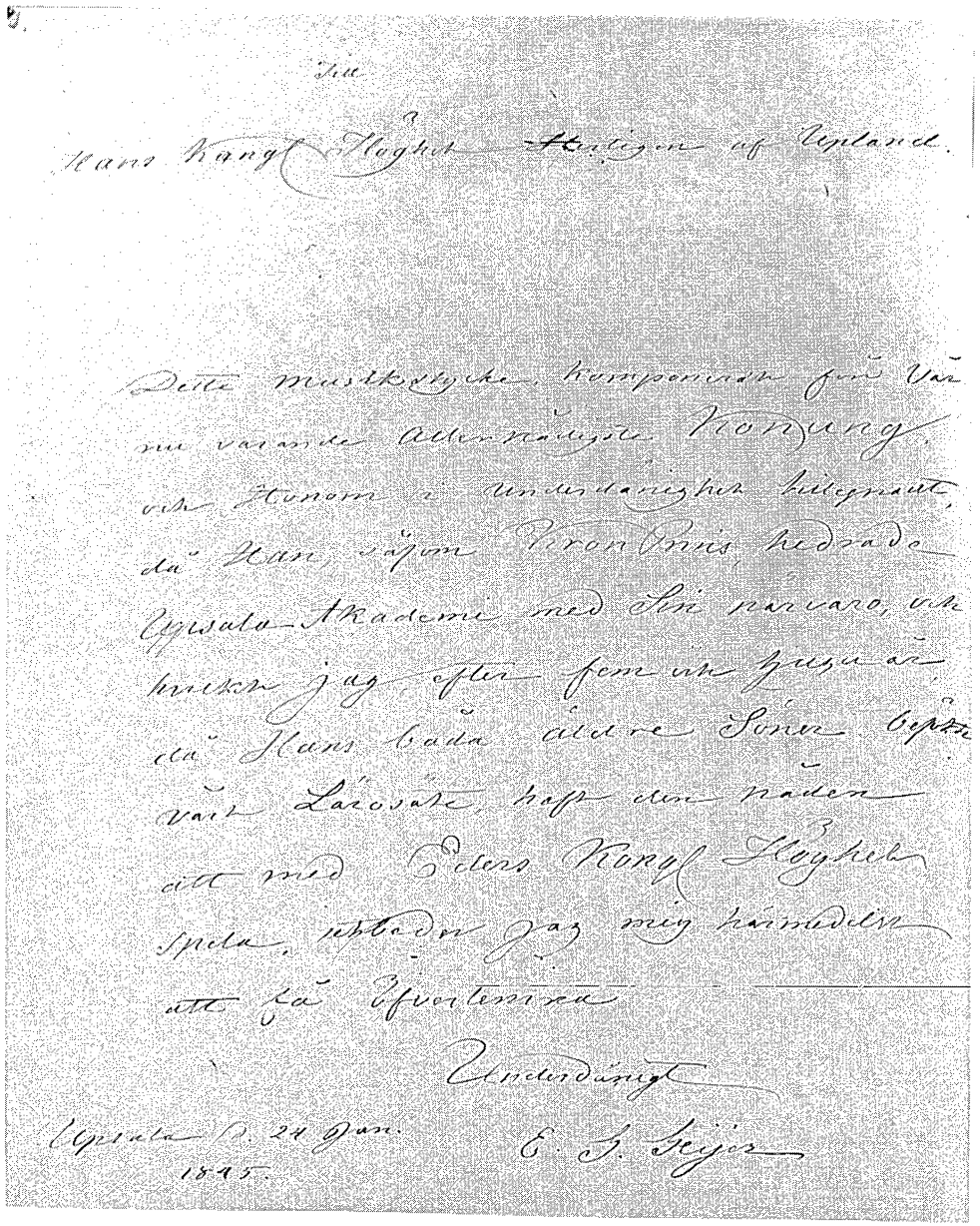
Hans Kongl. Höghet Kron-Prinsen

underdånigt tillegnad

af

E. G. Geijer

år 1819.



Till

Hans Kongl. Höghet Hertigen af Upland.

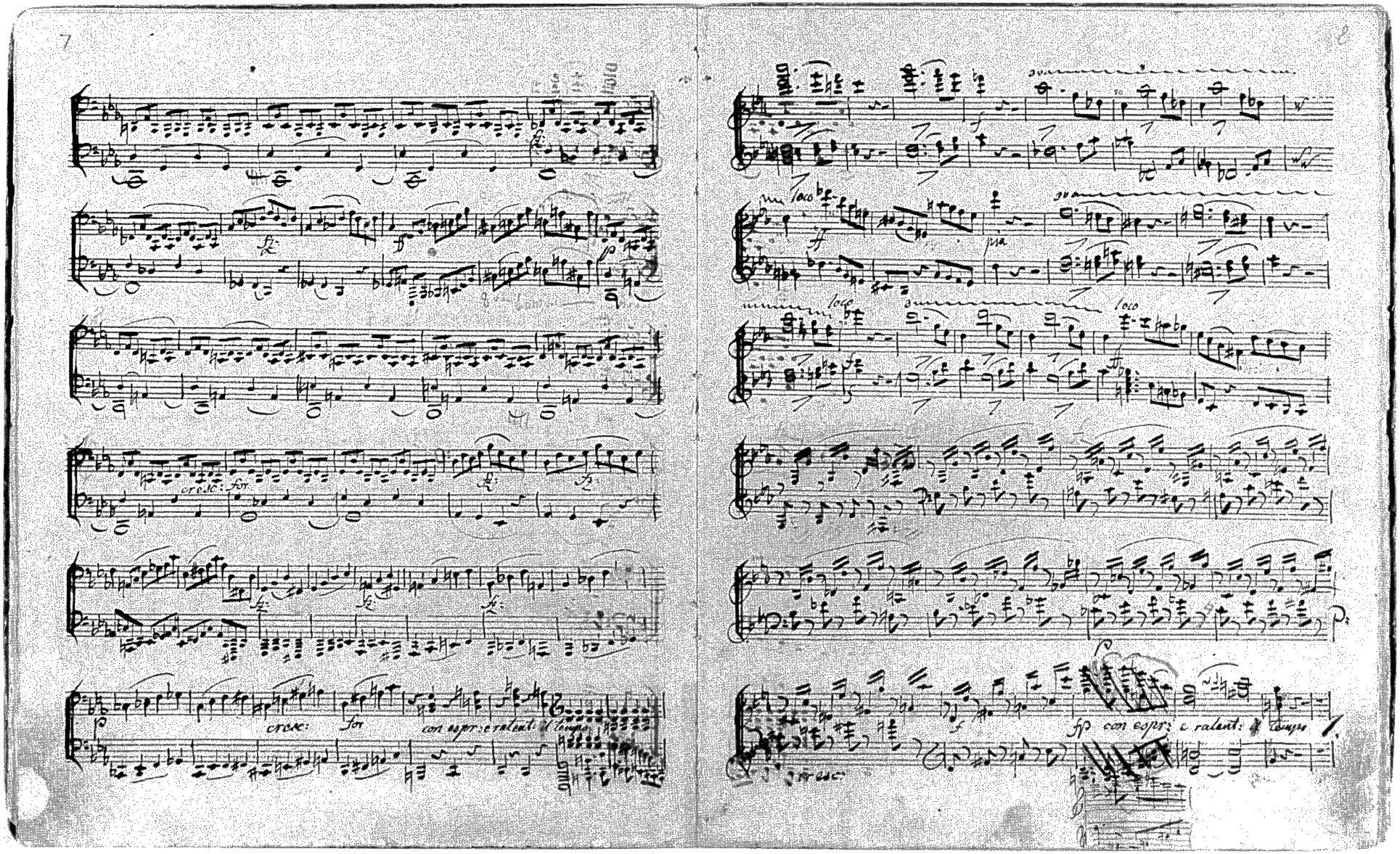
Dette Musikstycke, komponerat för Vår nu varande Allernådigste Konung, och Honom i Underdånighet tillegnadt, då Han, såsom Kron-Prins, hedrade Upsala-Akademi med Sin närvaro, och hvilket jag efter fem och tjugu år, då Hans båda äldre Söner beskt vårt Lärosäte, haft den nåden att med Eders Kongl. Höghet spela, uppbäder jag mig härmedelst att få öfverlemna

Underdånigt

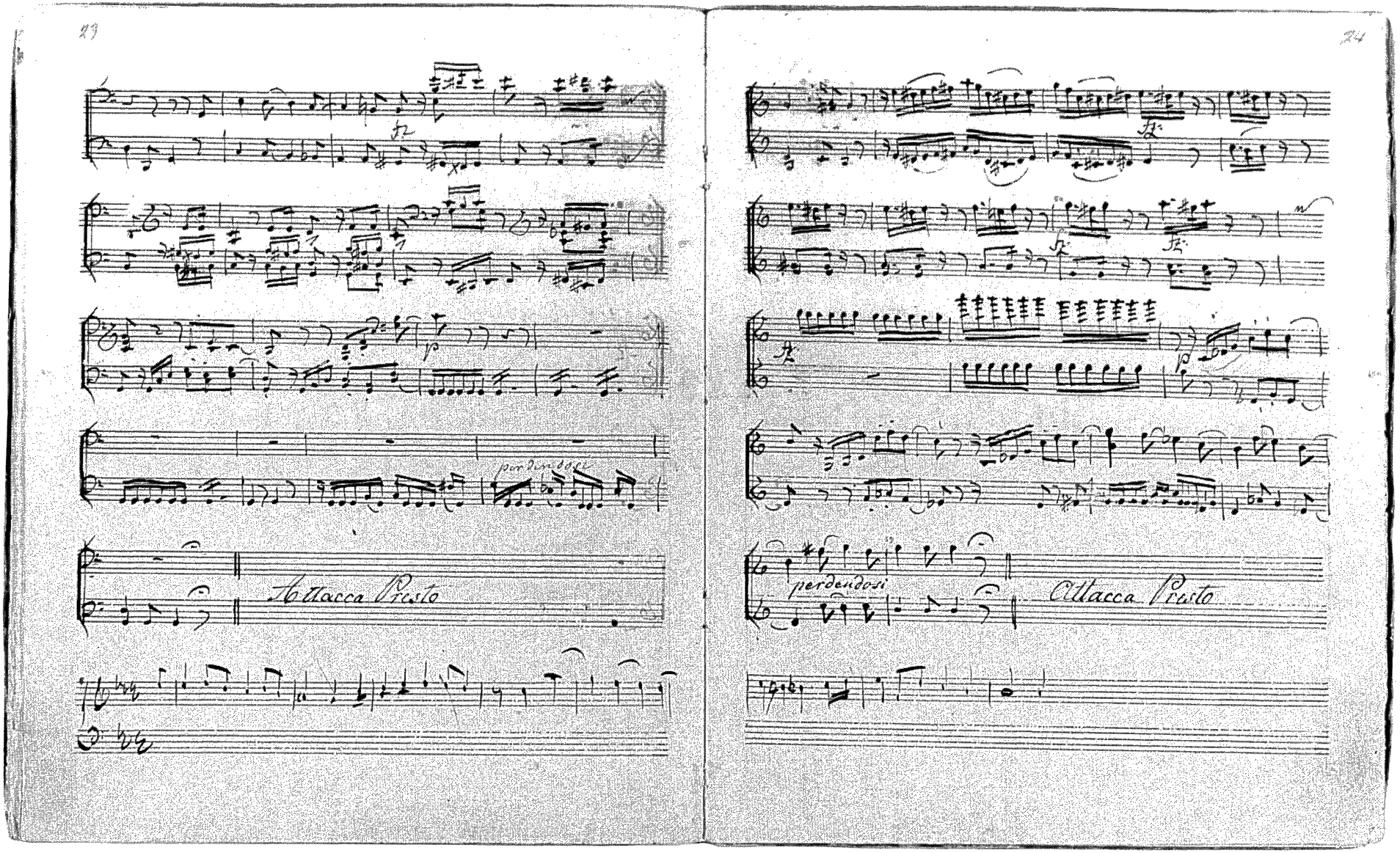
Upsala d. 24 Jan. 1845.

E. G. Geijer

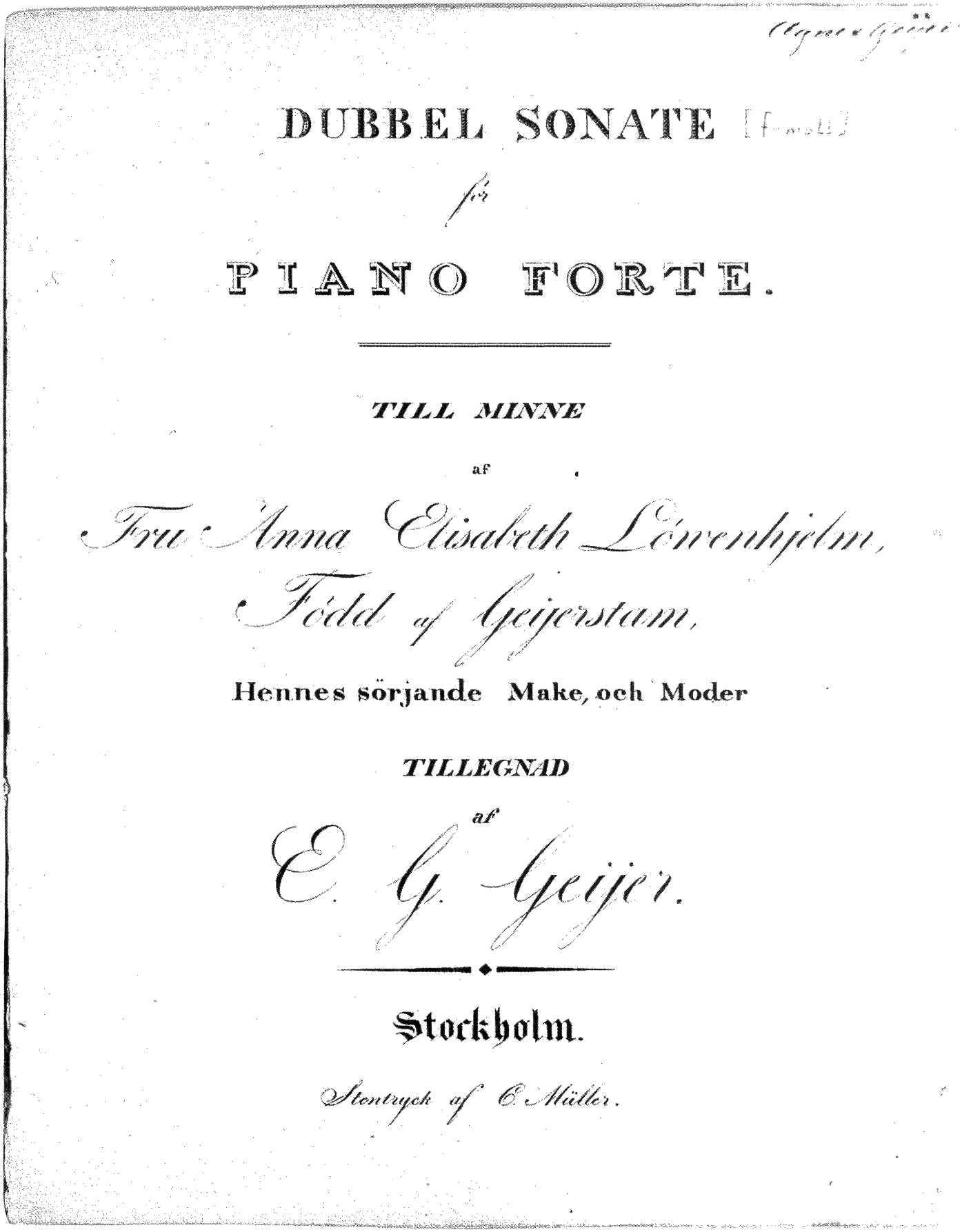
Autograf titelsida till sonat i Ess-dur (källa B, BB). Versosidan har tillskriven dedikation från 1845. / Autograph title page of sonata E-flat major (source B, BB). The verso side has a second dedication dated 1845. / Autographe Titelseite der Sonate in Es-Dur (Quelle B in BB). Die Versoseite hat eine 1845 hinzugefügte Dedikation.



Sid. 7–8 i Ess-dursonaten (källa A, Uu). I primostämman nederst s. 8 har Geijer korrigerat en takt. Även tillagda *fz* (blyerts) i samma stämma är av Geijers hand. / Pp. 7–8 of the E-flat major sonata (source A, Uu). In the bottom of the primo part p. 8 Geijer has corrected a measure. Also *fz*-designations added in pencil in the same part are written by Geijer. / S. 7–8 der Sonate in Es-Dur (Quelle A, Uu), mit einem von Geijer in der Primo-Stimme korrigierten Takt. Auch die in derselben Stimme mit Bleistift eingetragenen *fz*-Zeichen stammen von Geijers Hand.



Sid. 23–24 i Ess-dursonaten (källa A, Uu). Nedtill har Geijer skissat på ett alternativ till andra satsens tema. / Pp. 23–24 of the sonata E-flat major (source A, Uu) with an autograph sketching of the theme of the second movement. / S. 23–24 der Sonate in Es-Dur (Quelle A, Uu) mit autographer Skizze zu alternativem Thema des zweiten Satzes.



DUBBEL SONATE [f-moll]

för

PIANO FORTE.

TILL MINNE

af

Fru Anna Elisabeth Löwenhjelm,

Född af Geijerstam,

Hennes sörjande Make, och Moder

TILLEGNAD

af

E. G. Geijer.

Stockholm.

Stentryck af C. Müller.

Titelsida till sonat i f-moll, tryckt 1820 och tillägnad Anna Elisabeth Löwenhjelm. Detta ex. (i Uu) har tillhört Geijers dotter Agnes. / Title page of sonata F minor, printed in 1820 and dedicated to Anna Elisabeth Löwenhjelm. This copy of the print (in Uu) has belonged to Geijer's daughter Agnes. / Titelseite zur Sonate in f-Moll, gedruckt 1820 und Frau Anna Elisabeth Löwenhjelm gewidmet. Das abgebildete Druckexemplar (in Uu) gehörte Geijers Tochter Agnes.

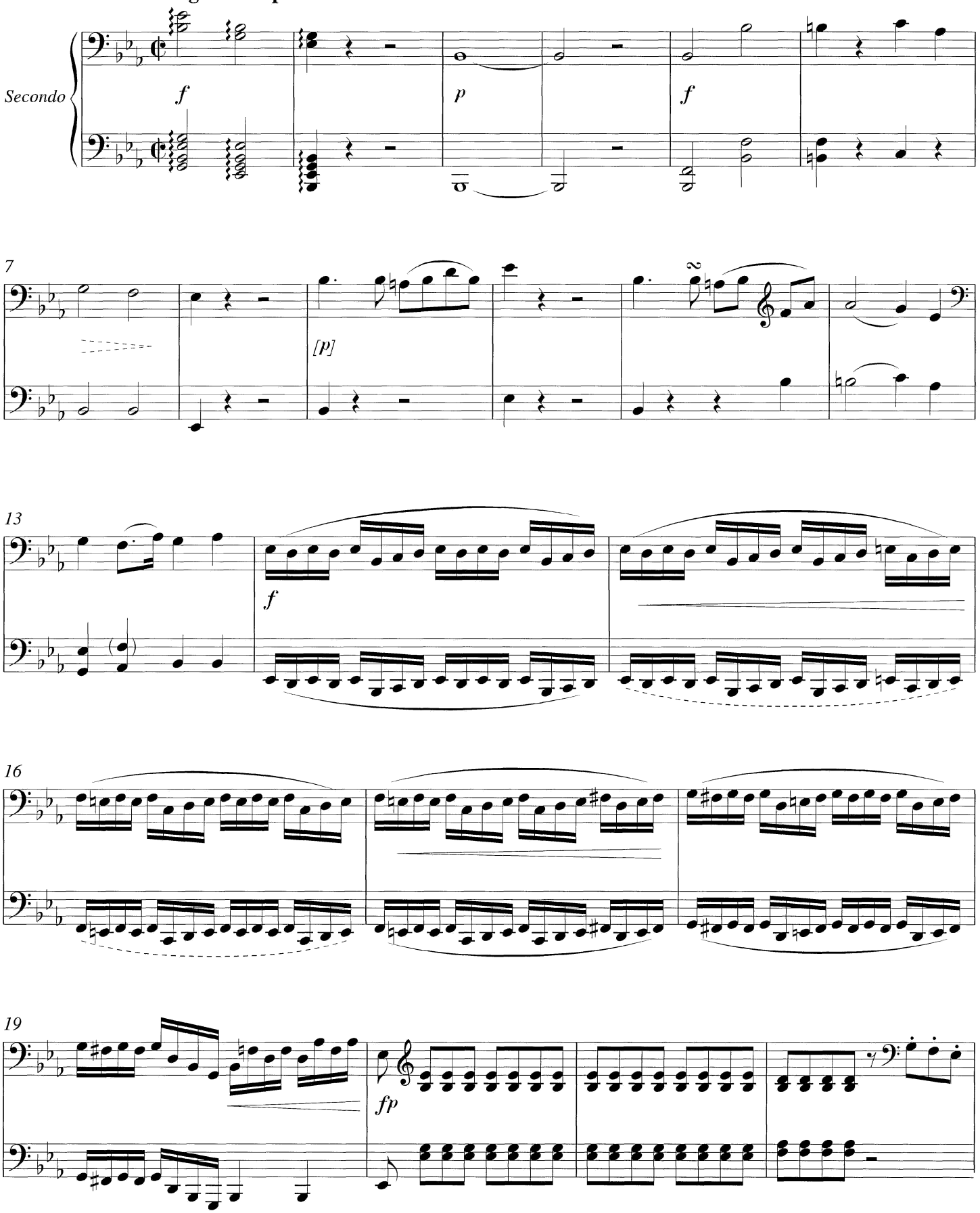
Sonat Ess-dur

Sonata E-flat Major

Sonate Es-Dur

Dubbelsonat för piano, Ess-dur

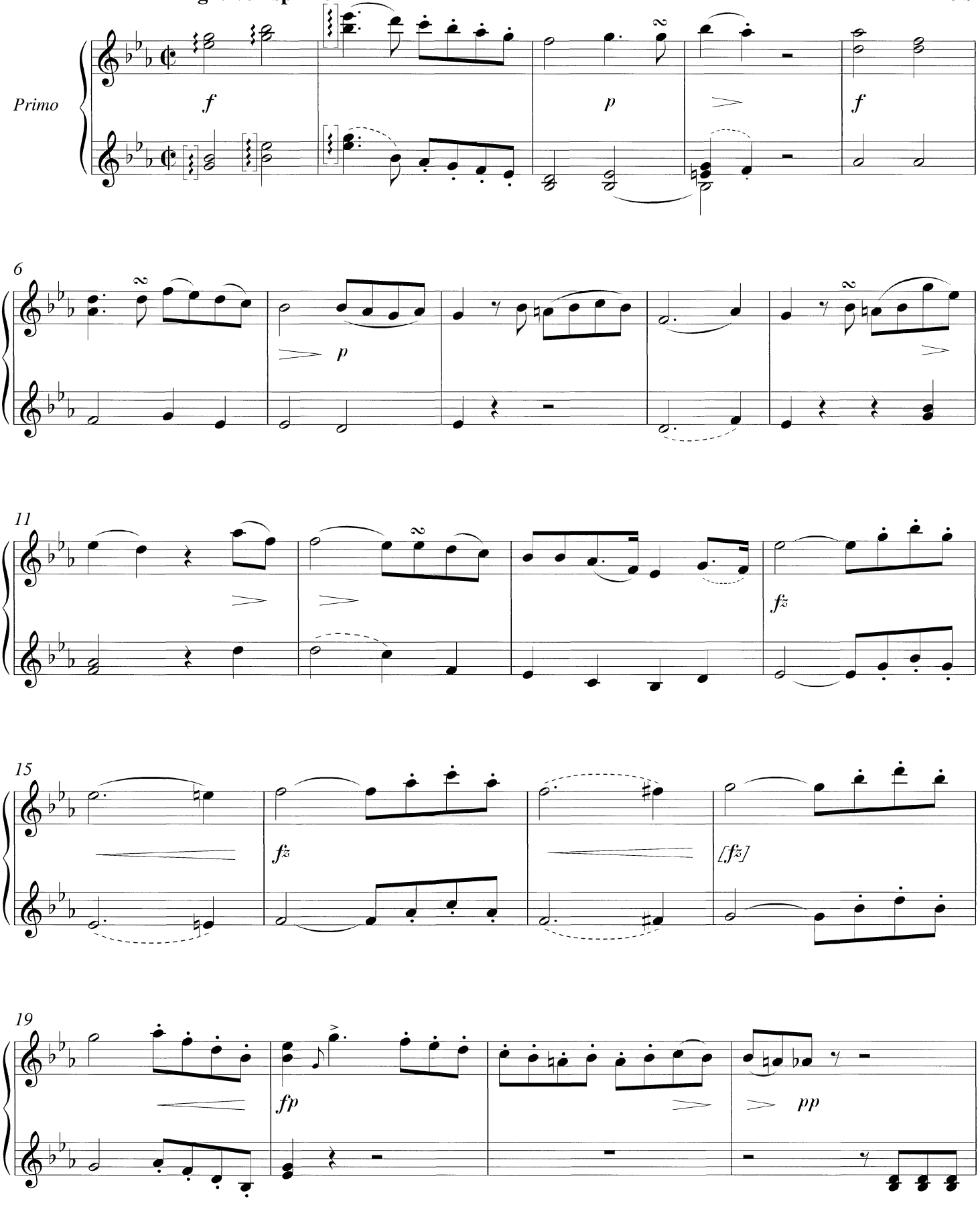
Allegro con spirito 1819



Swedish Musical Heritage, Kungl. Musikaliska akademien, Stockholm 2019. Public domain. www.levandemusikarv.se

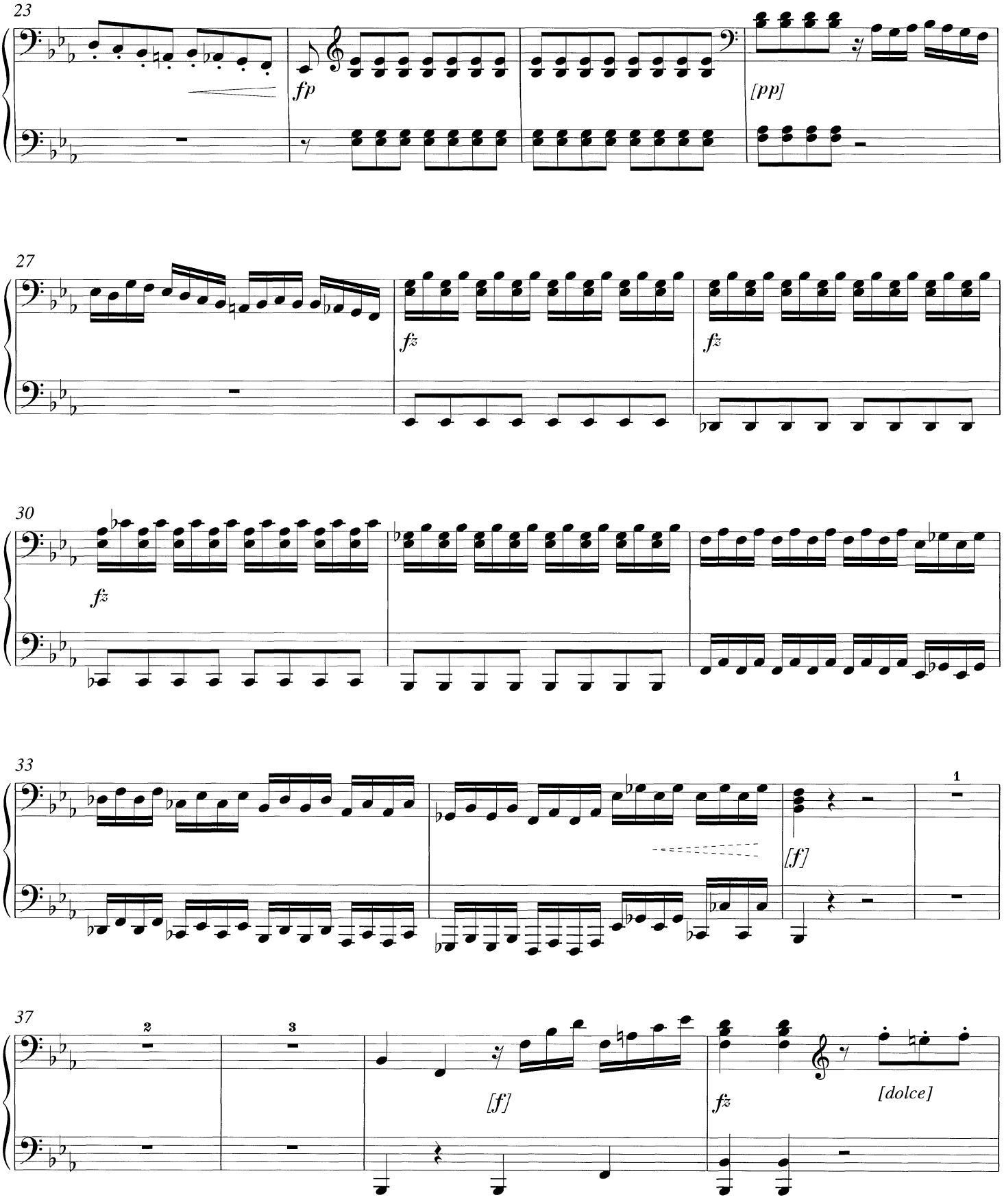
Dubbelsonat för piano, Ess-dur

Allegro con spirito 1819

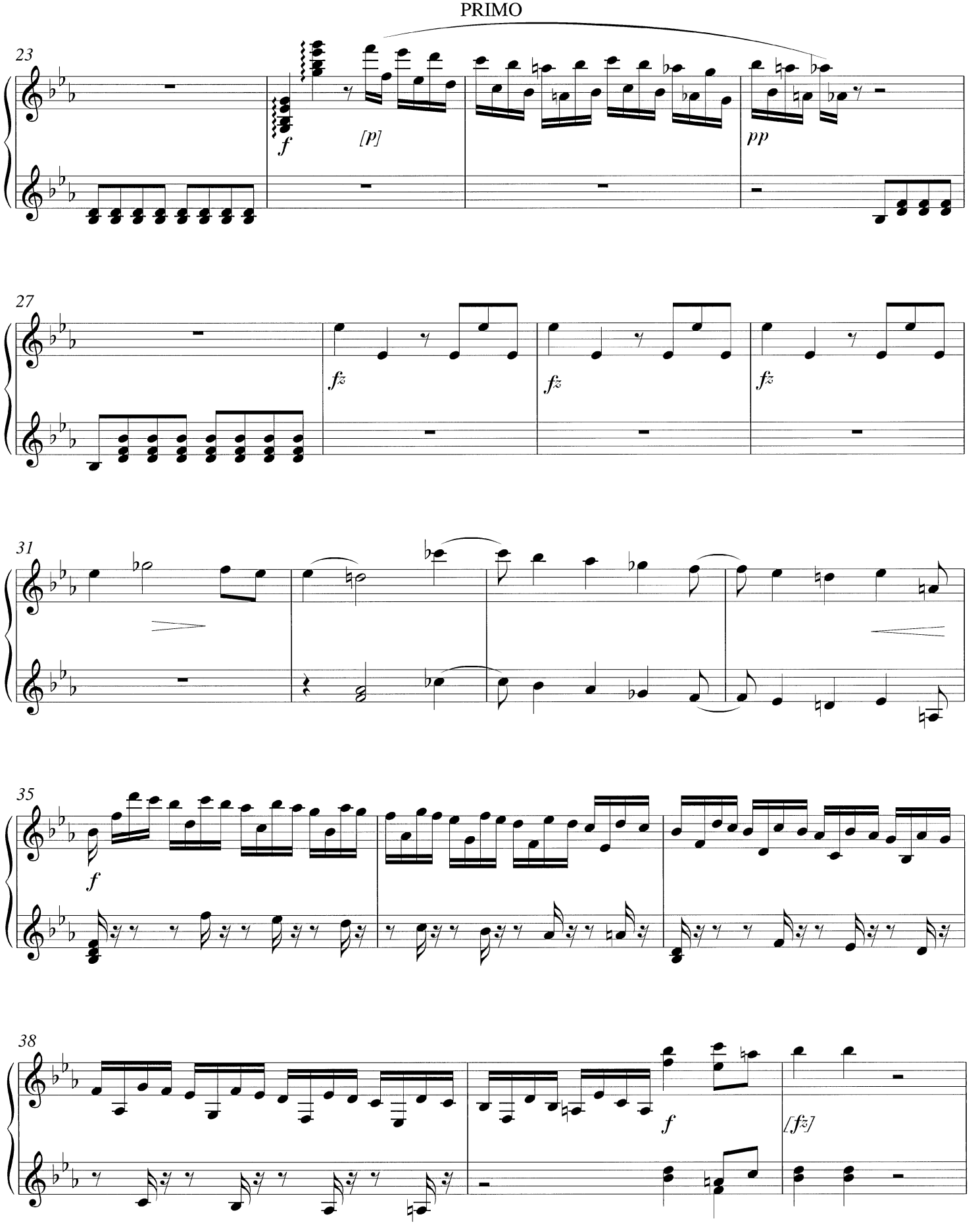


Swedish Musical Heritage, Kungl. Musikaliska akademien, Stockholm 2019. Public domain. www.levandemusikarv.se

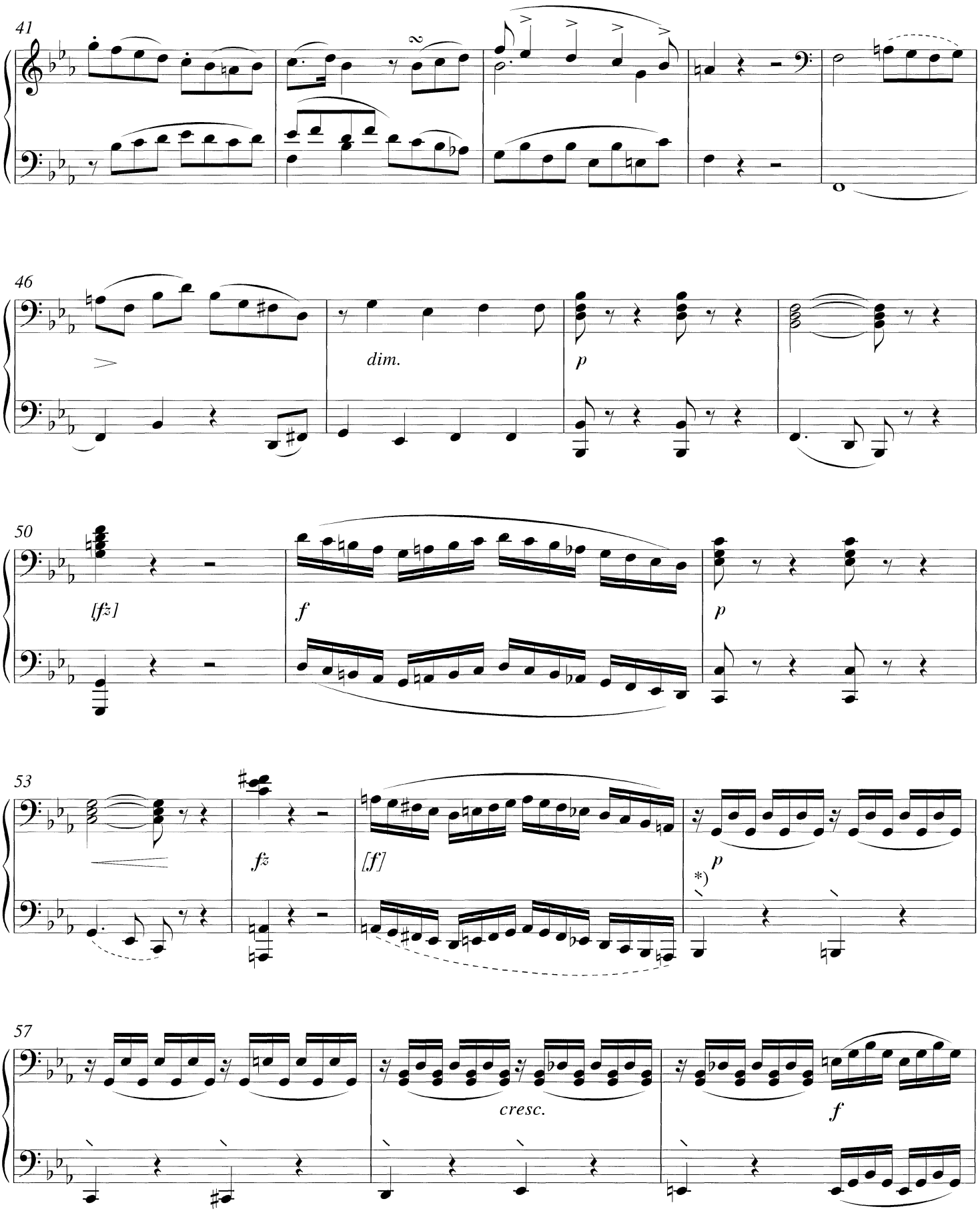
SECONDO



PRIMO

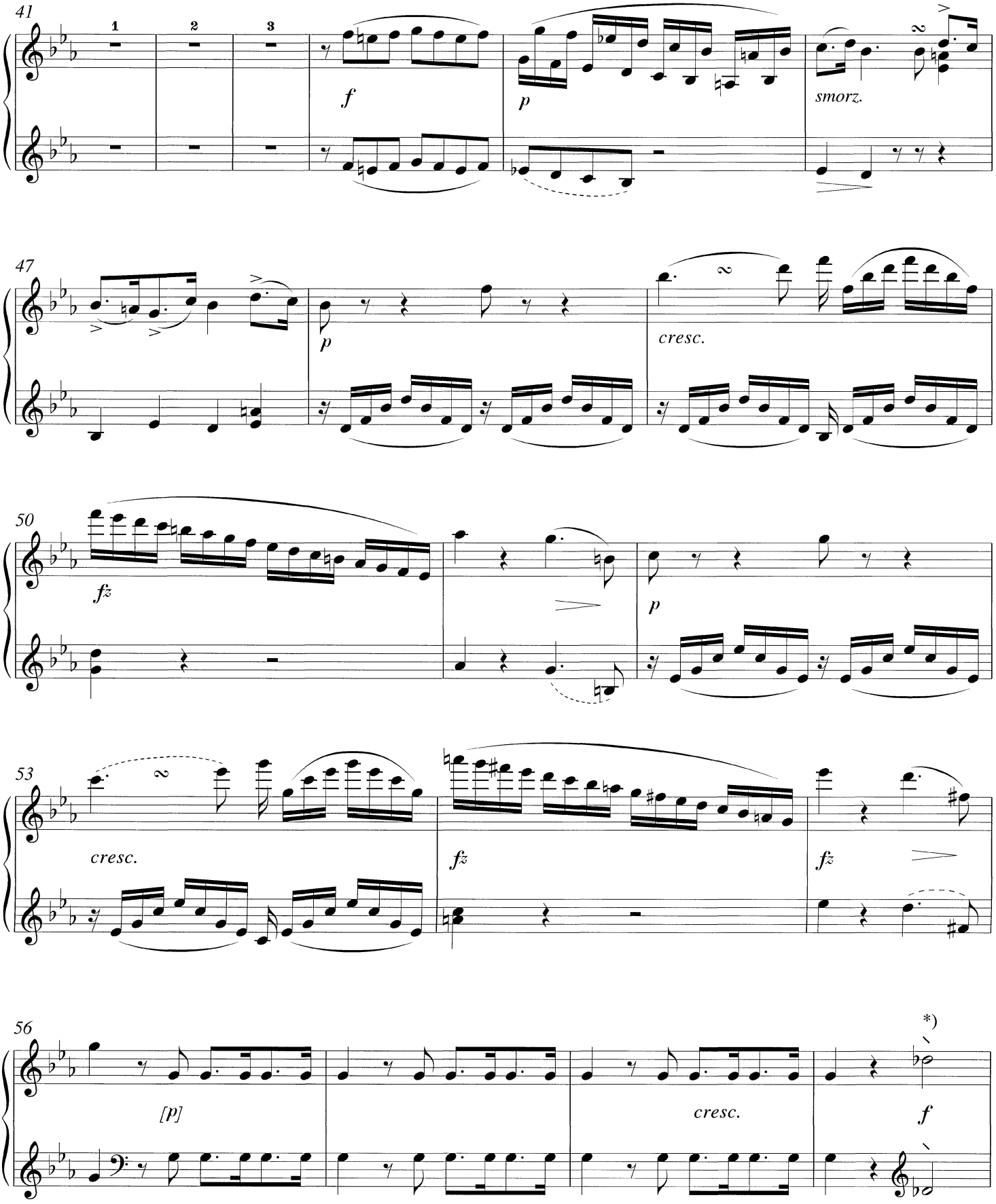


SECONDO



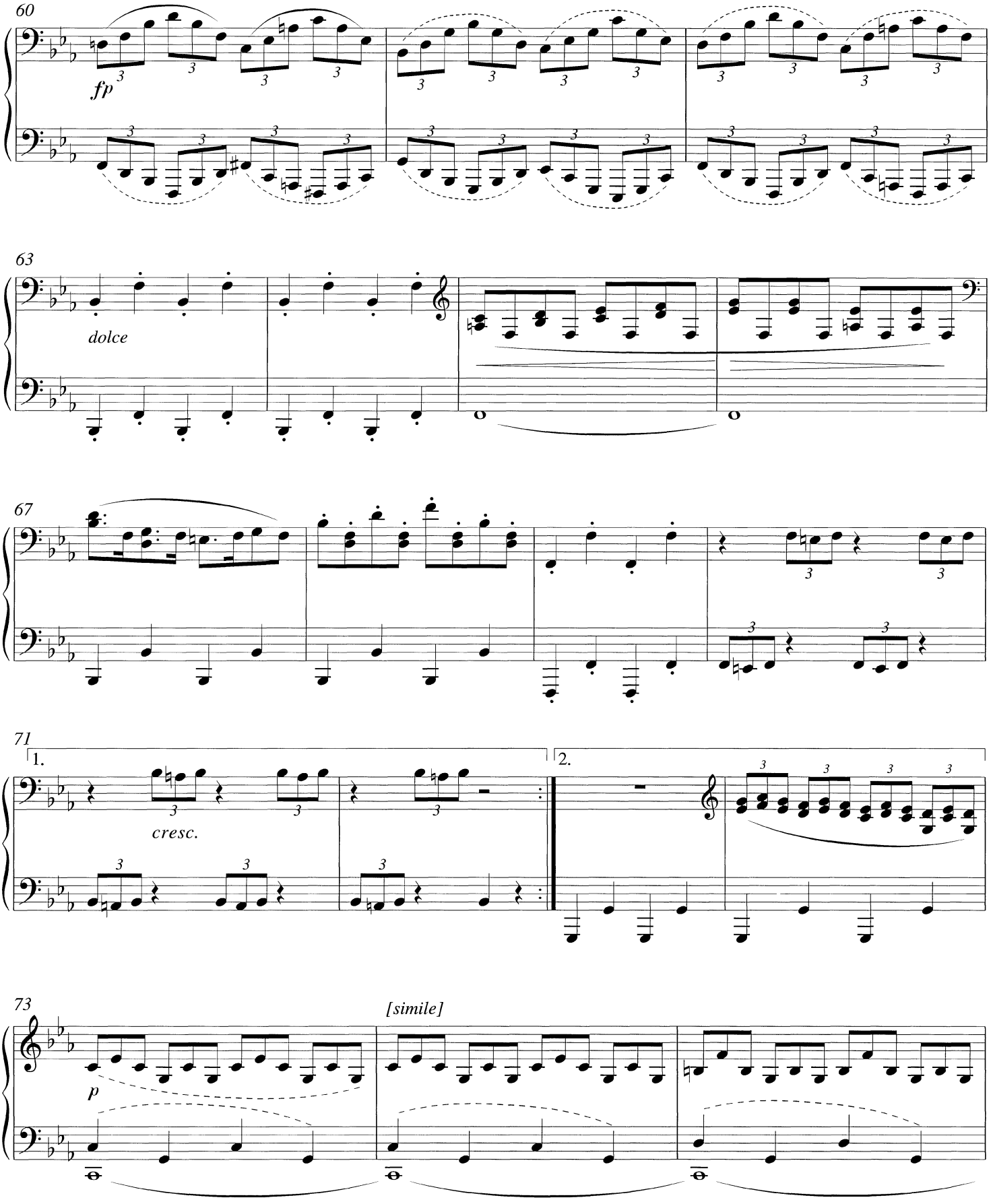
*) Se Inledningen s. x. / See Introduction p. xiv. / Siehe Einleitung S. xix.

PRIMO

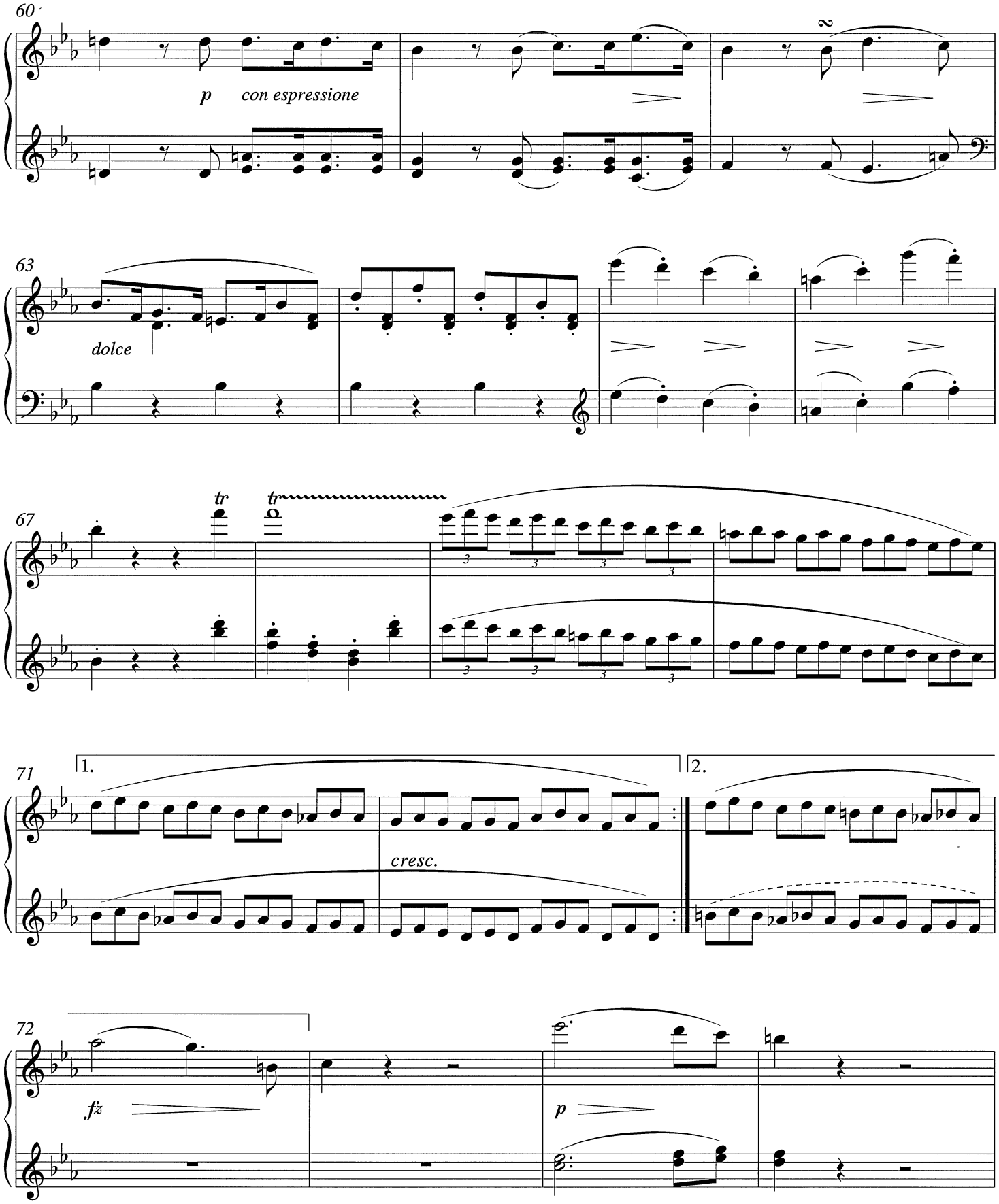


*) Se Inledningen s. x. / See Introduction p. xiv. / Siehe Einleitung S. xix.

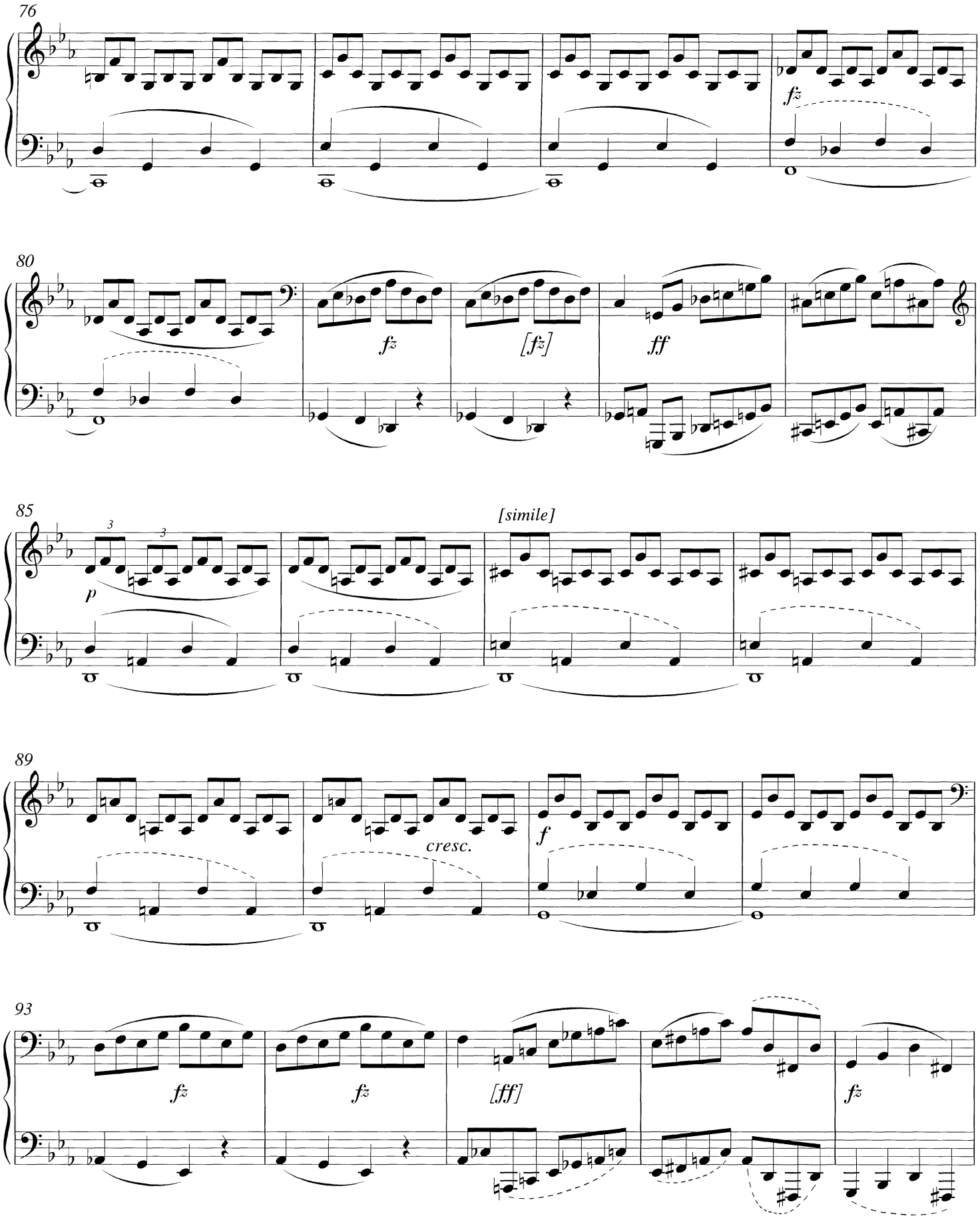
SECONDO



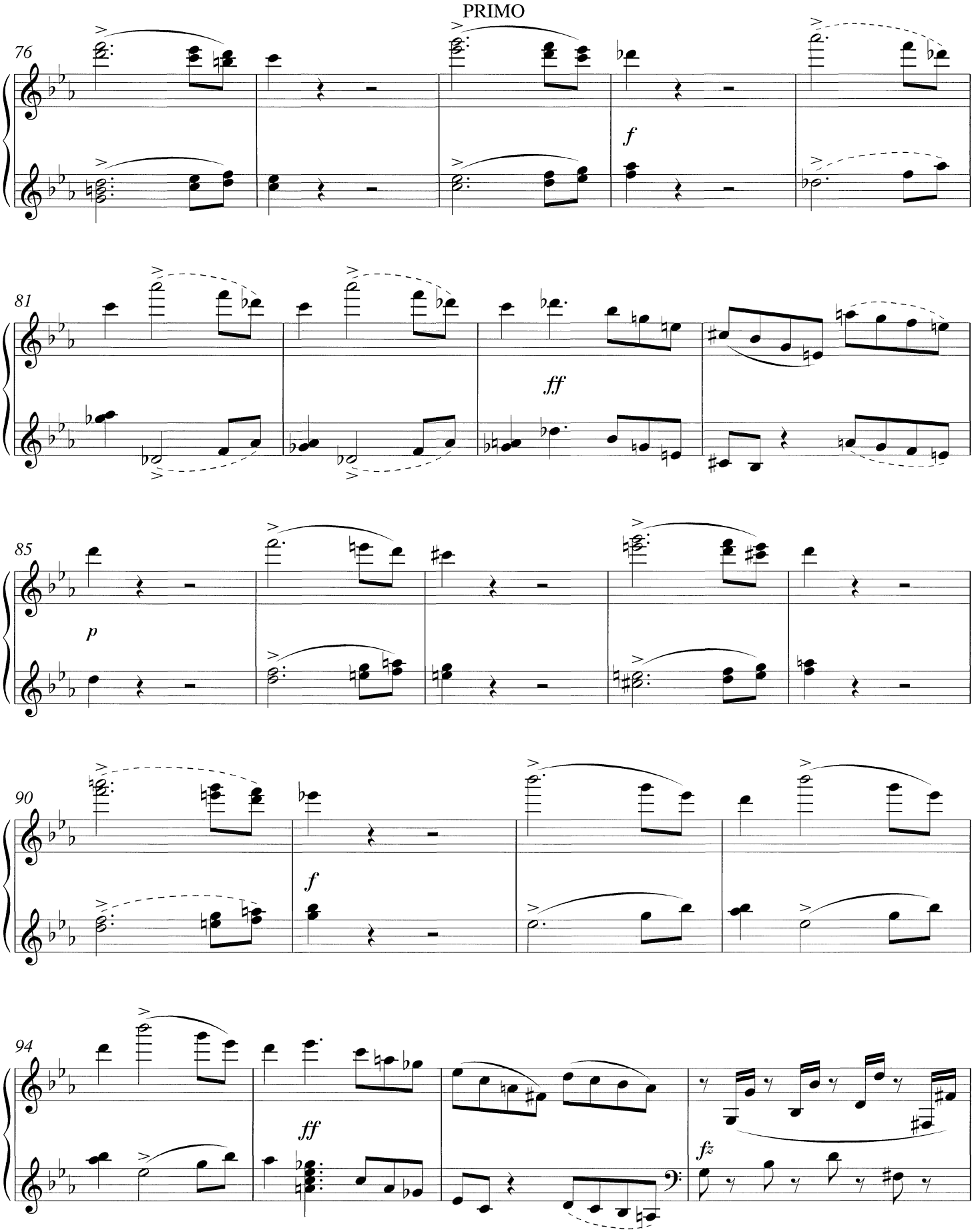
PRIMO



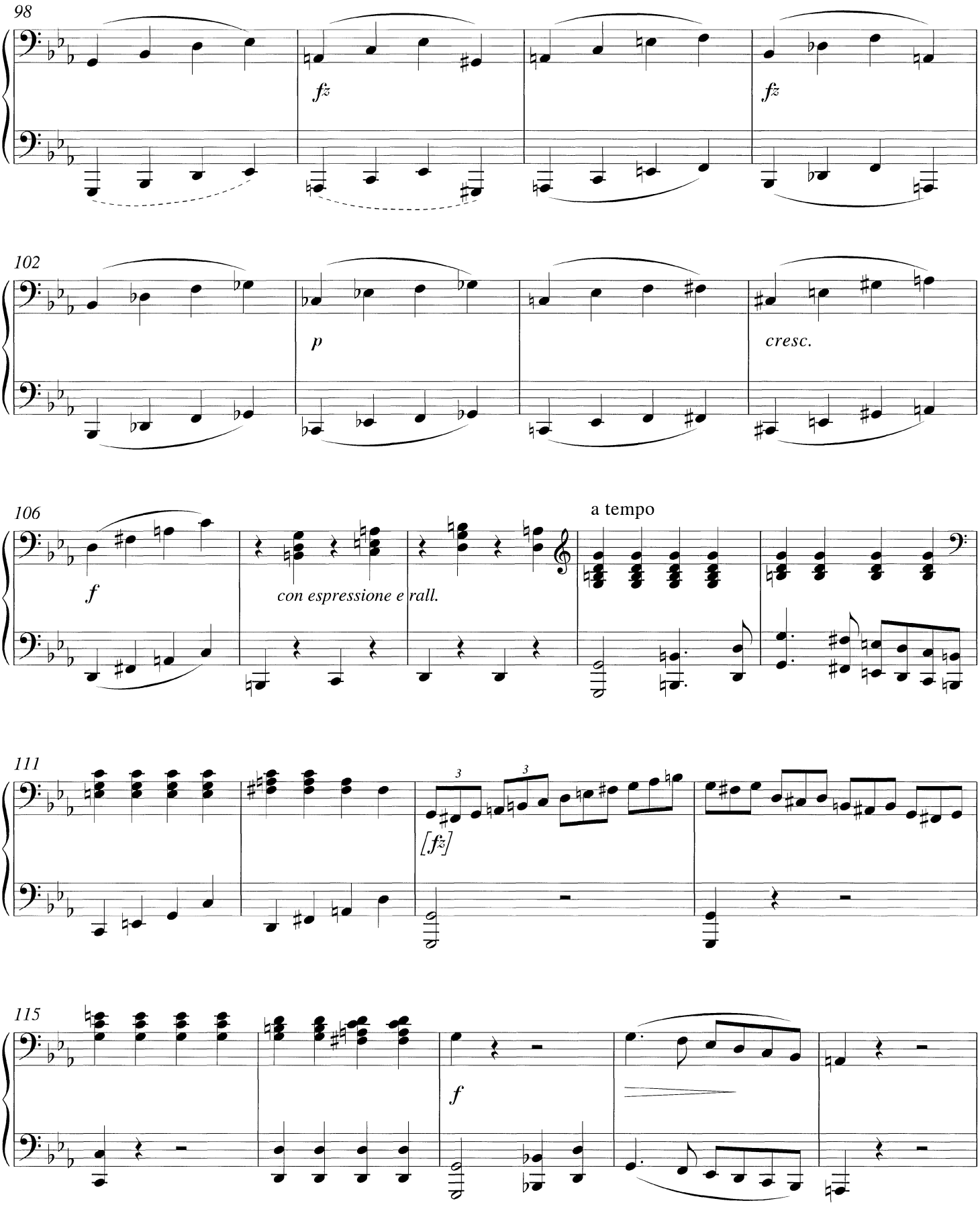
SECONDO



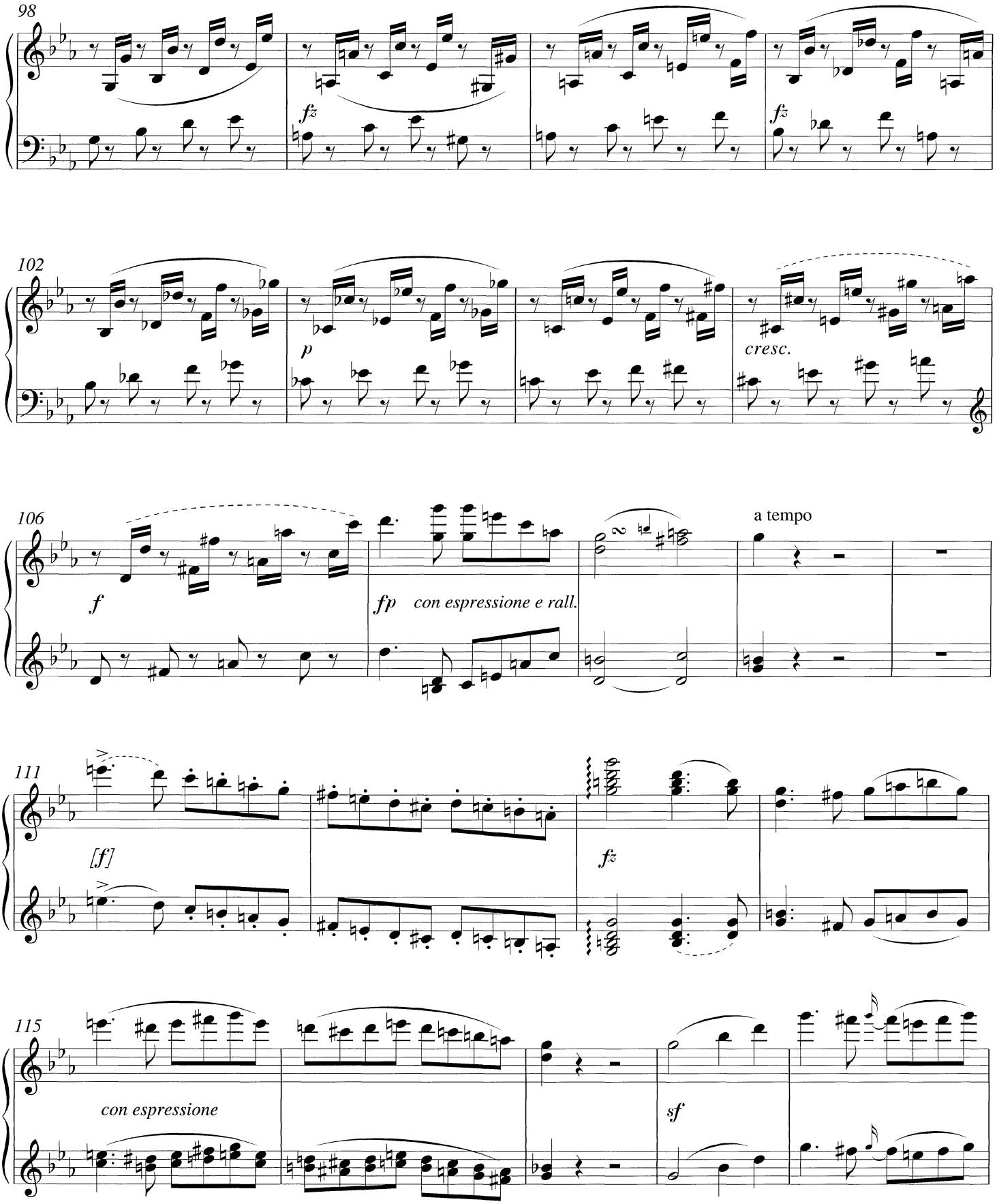
PRIMO



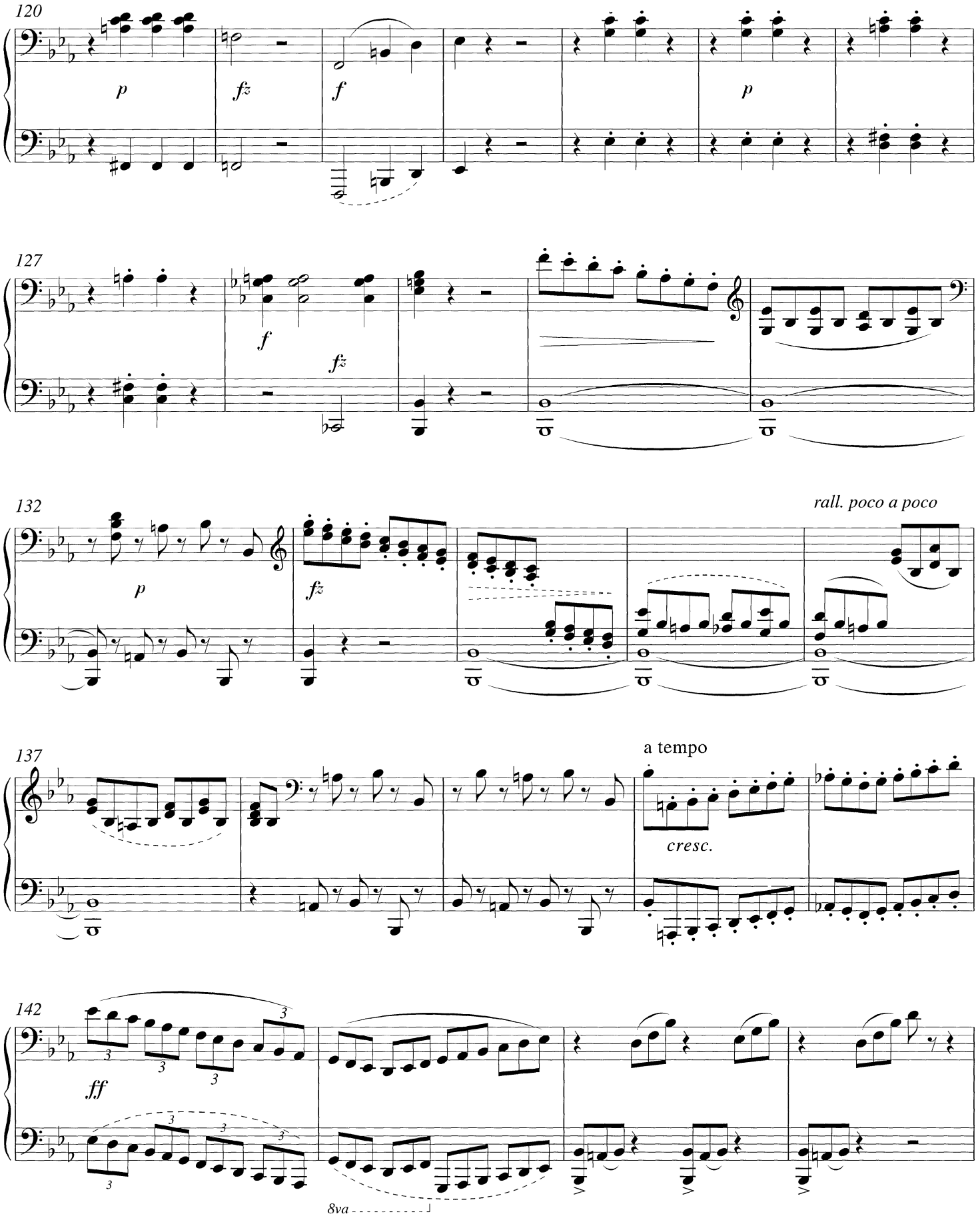
SECONDO


98
fz
fz
102
p
cresc.
106
f
con espressione e rall.
a tempo
111
3
3
[fz]
115
f

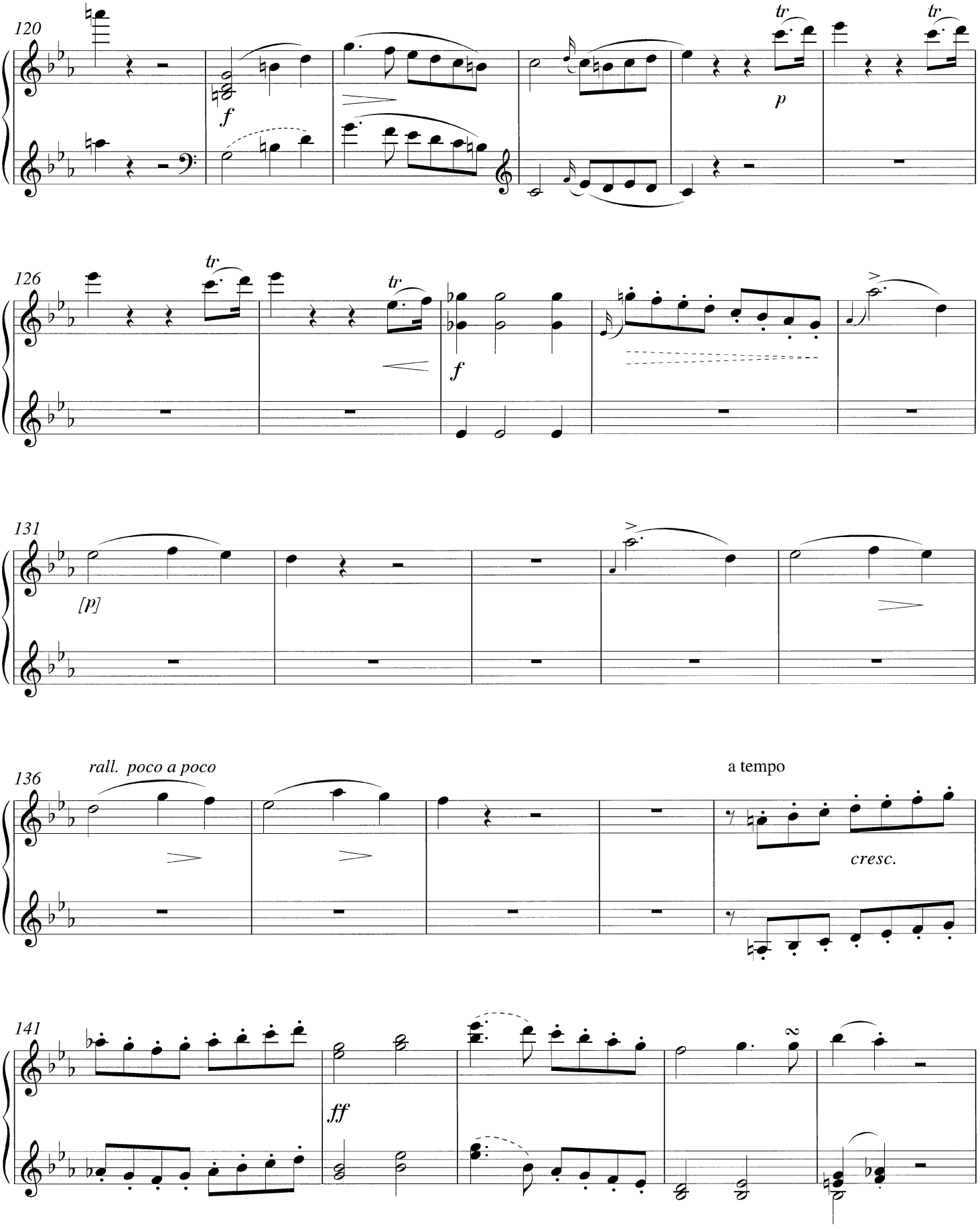
PRIMO


98
fz
fz
102
p
cresc.
106
f
fp
con espressione e rall.
a tempo
111
[f]
fz
115
con espressione
sf

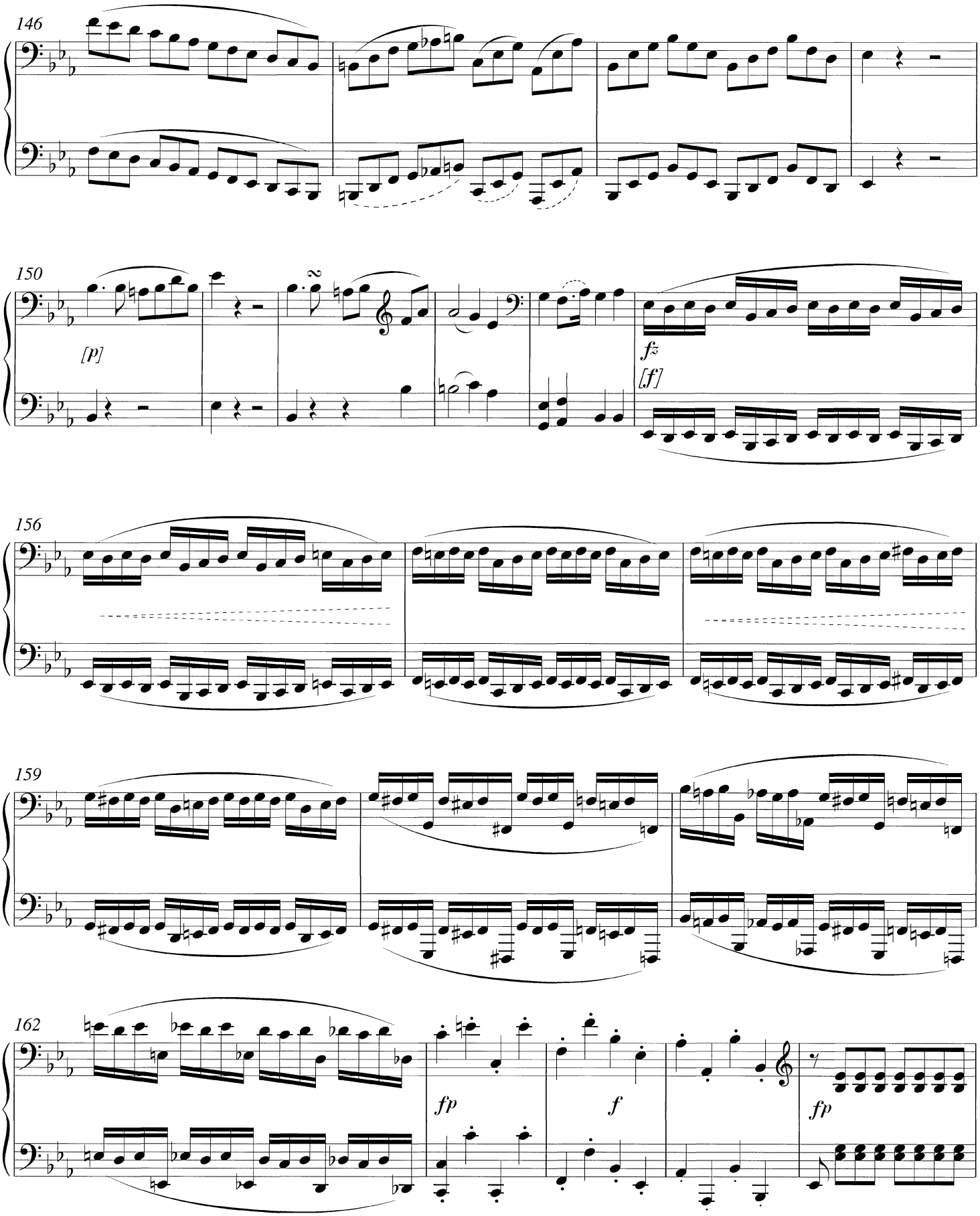
SECONDO


120
p
fz
f
p
127
f
fz
132
rall. poco a poco
p
fz
137
a tempo
cresc.
142
ff
8va

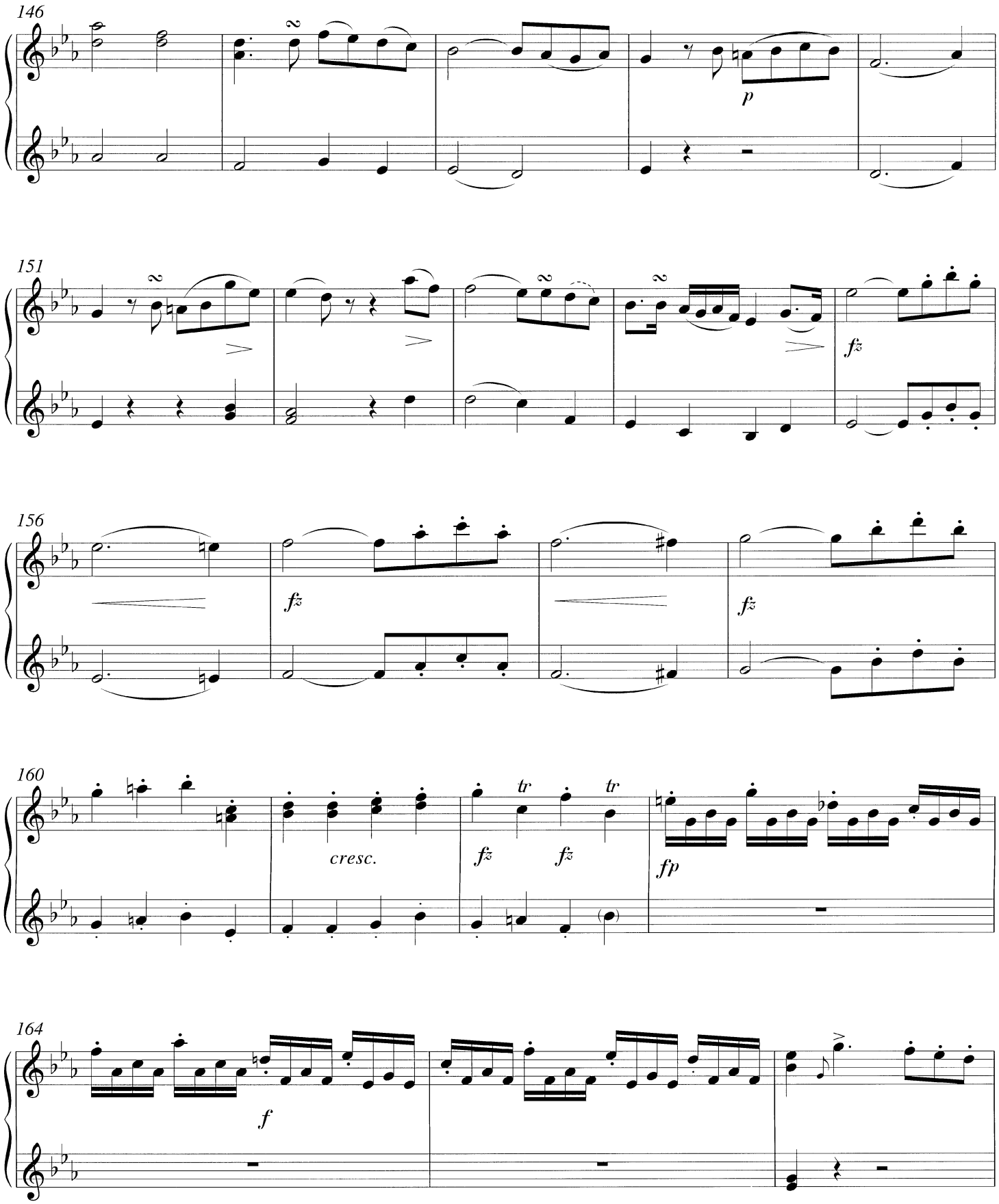
PRIMO



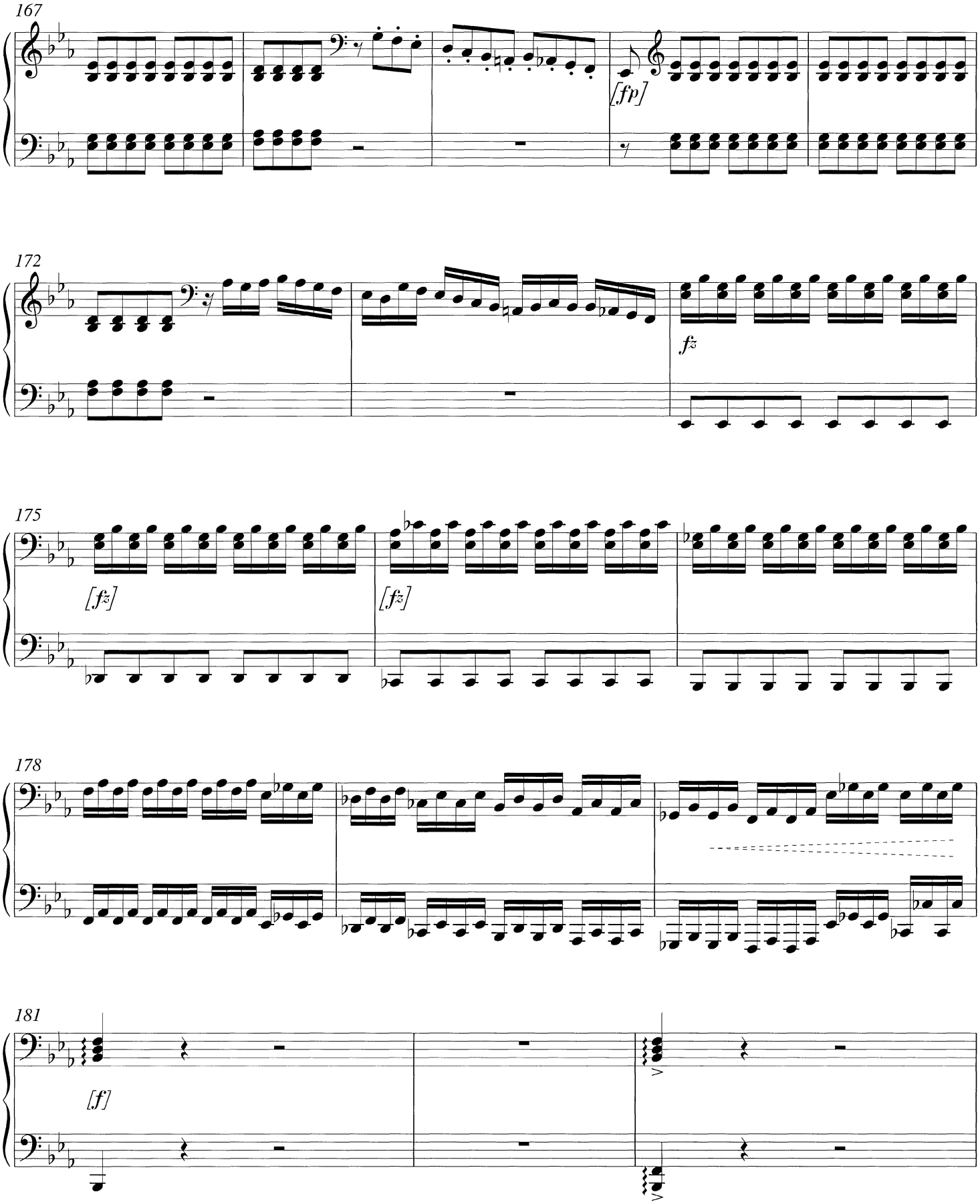
SECONDO



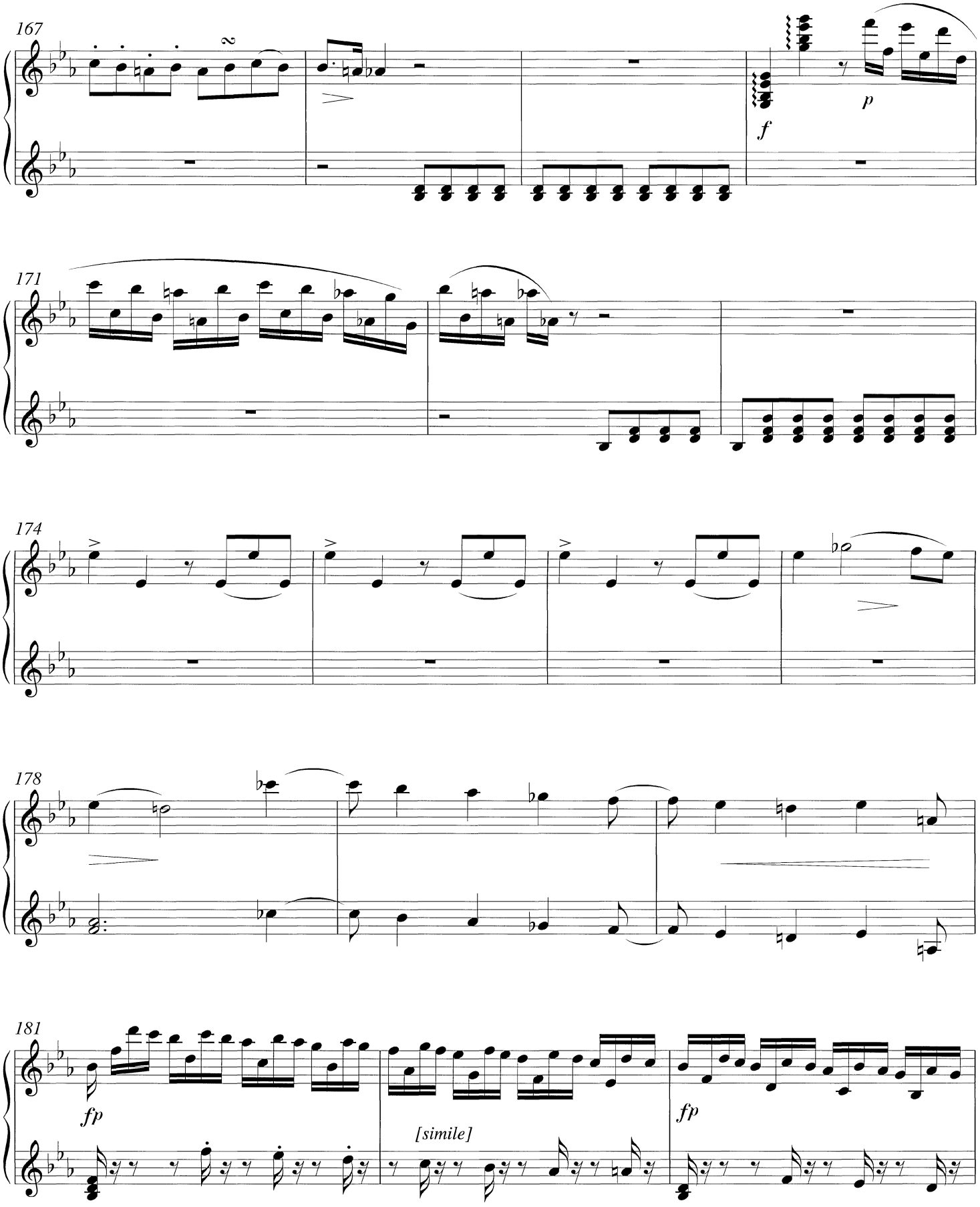
PRIMO



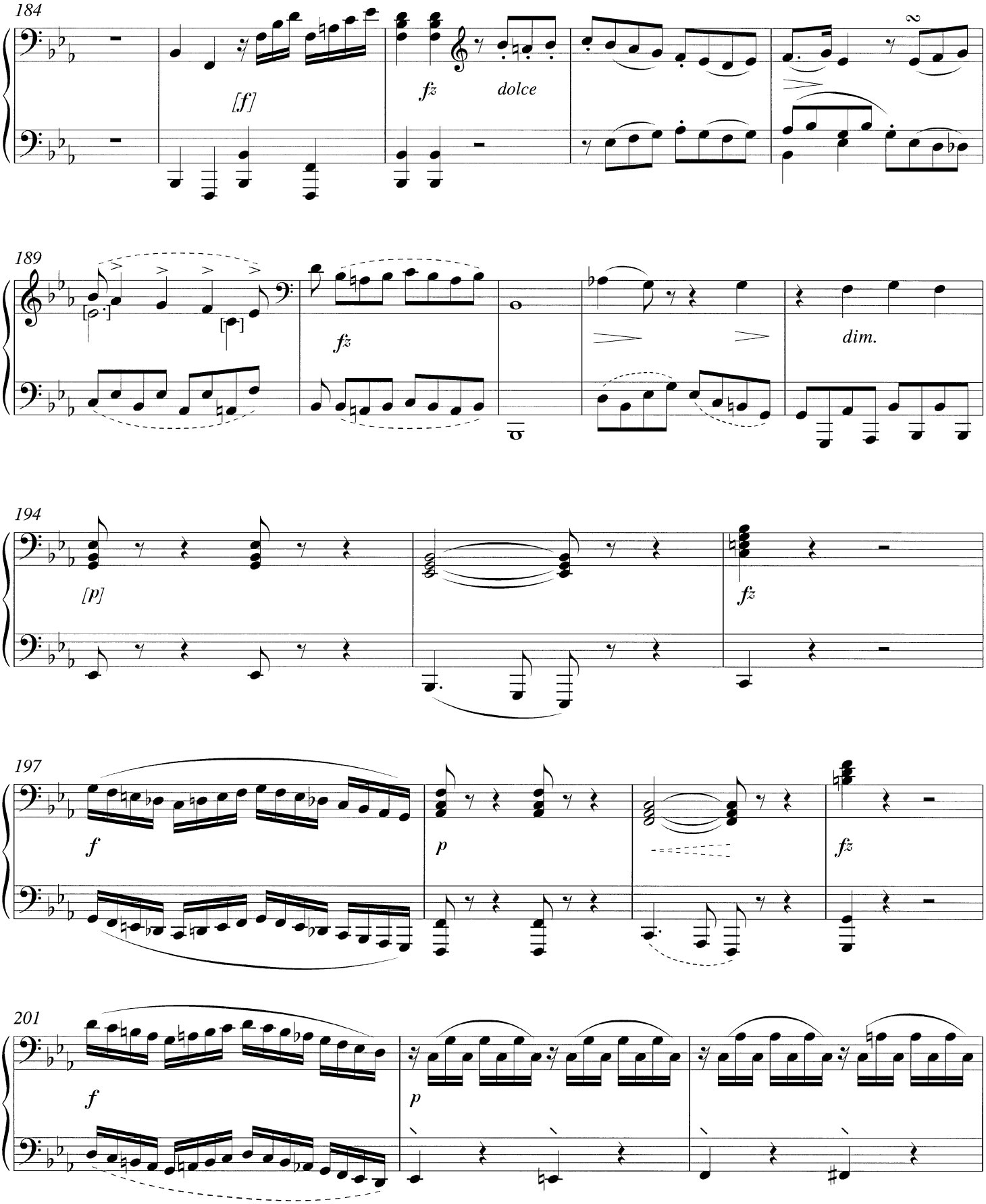
SECONDO



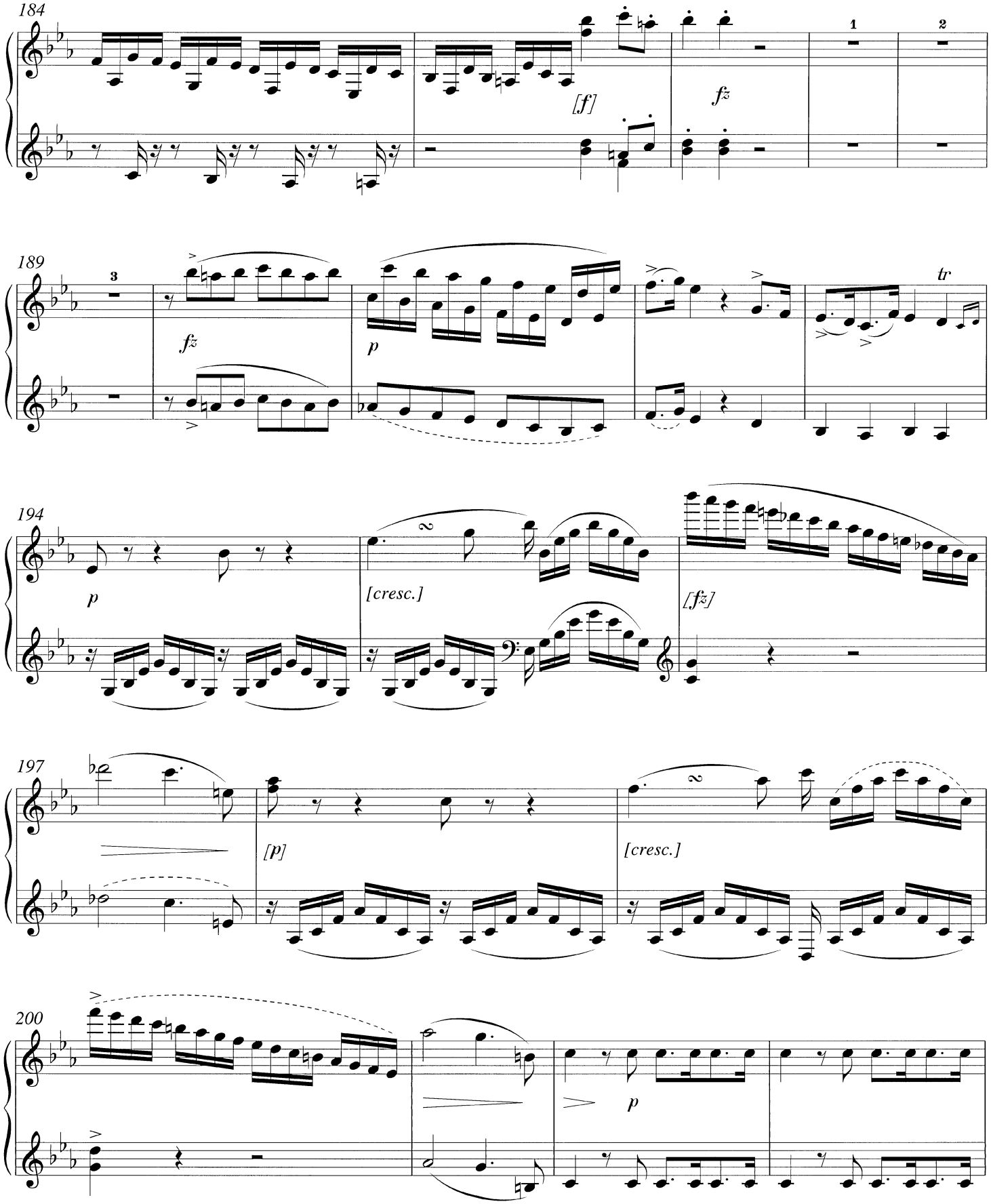
PRIMO



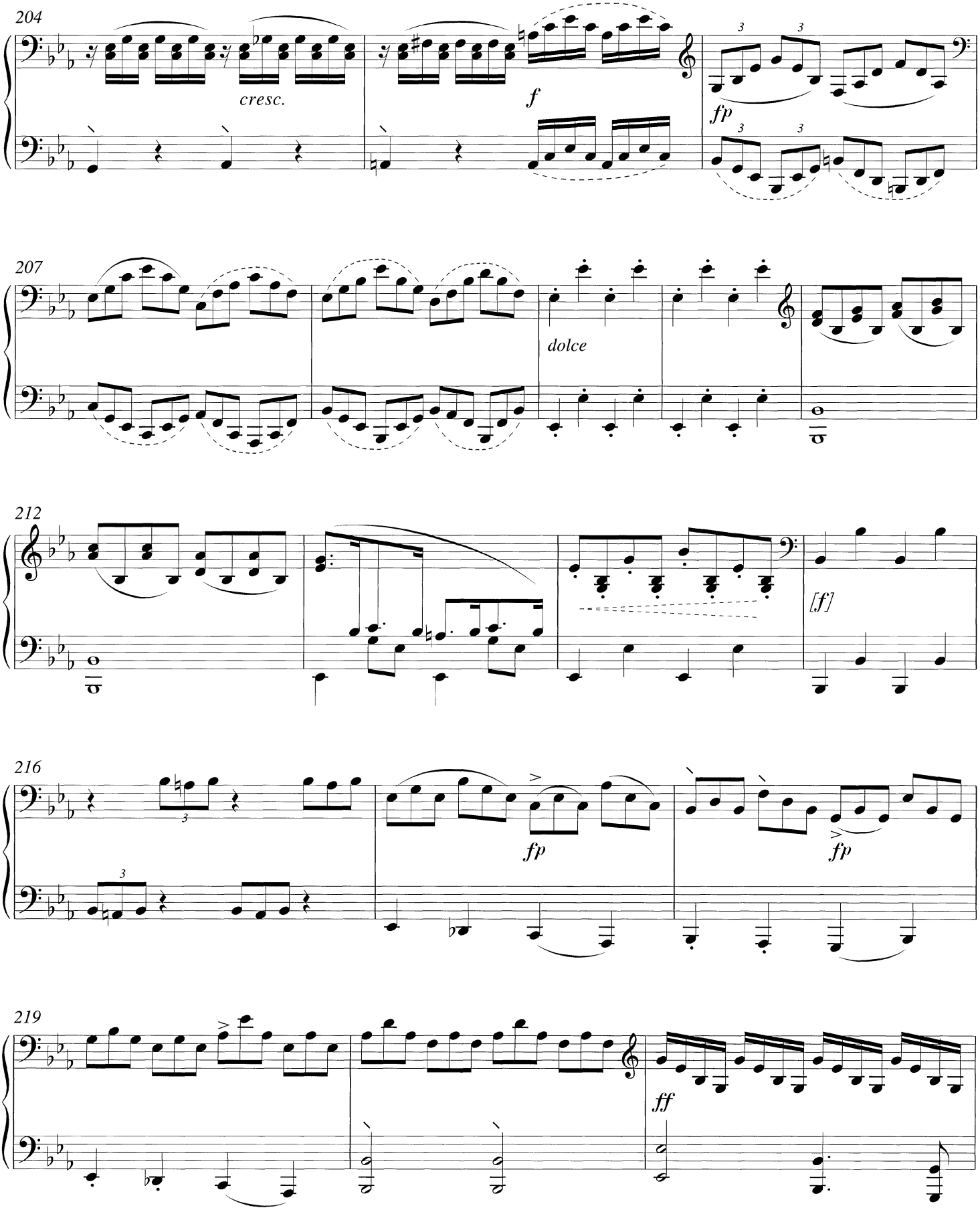
SECONDO



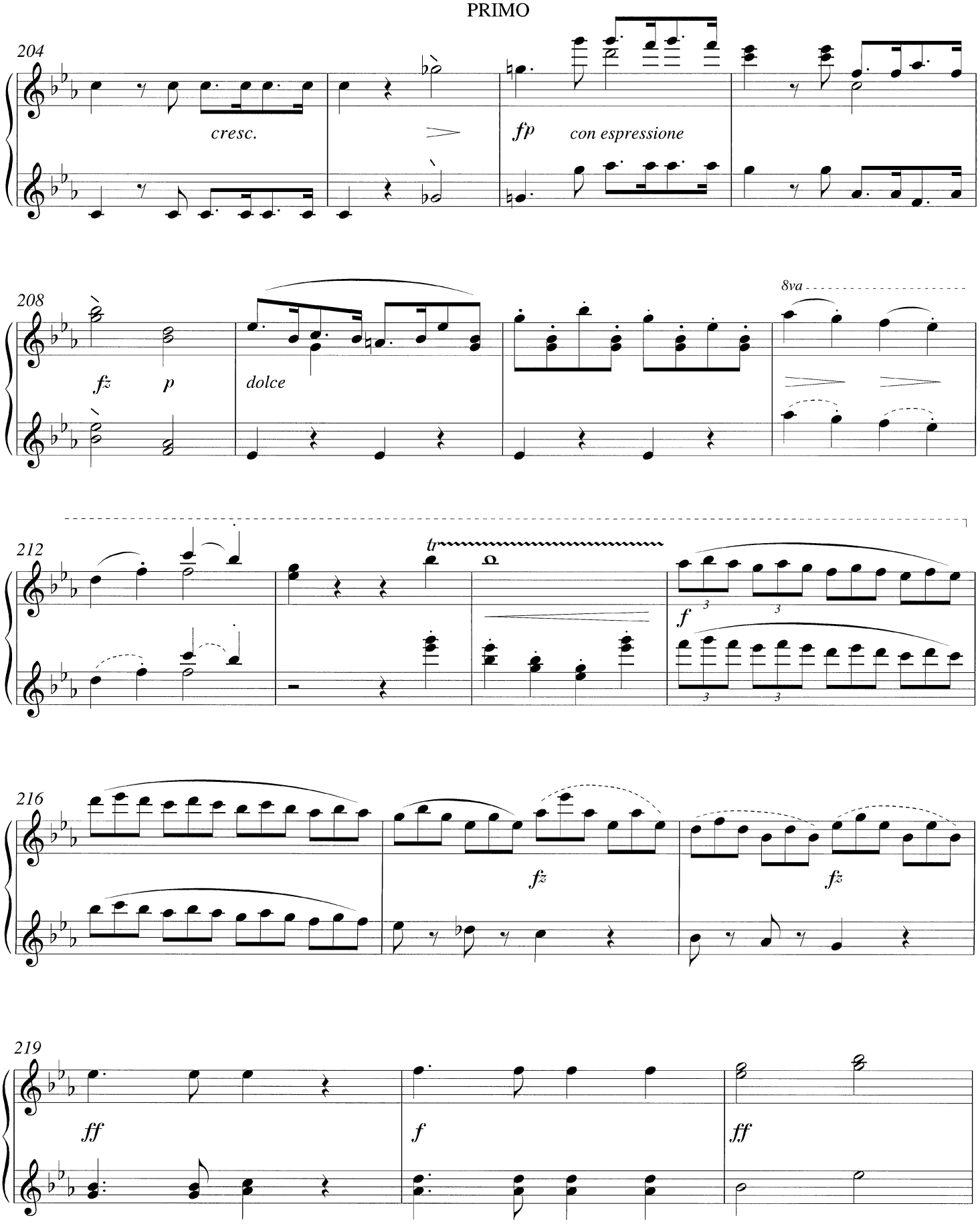
PRIMO



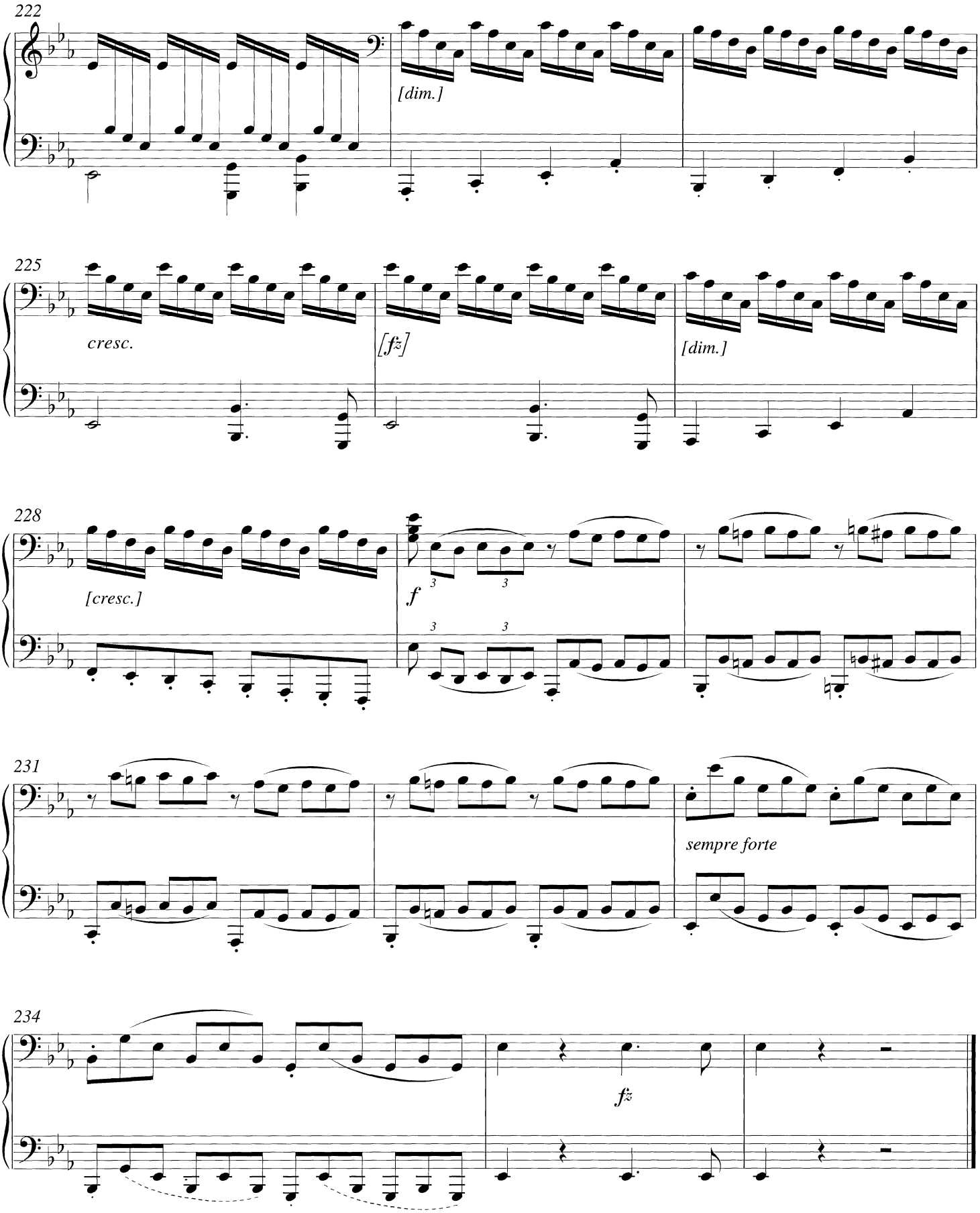
SECONDO



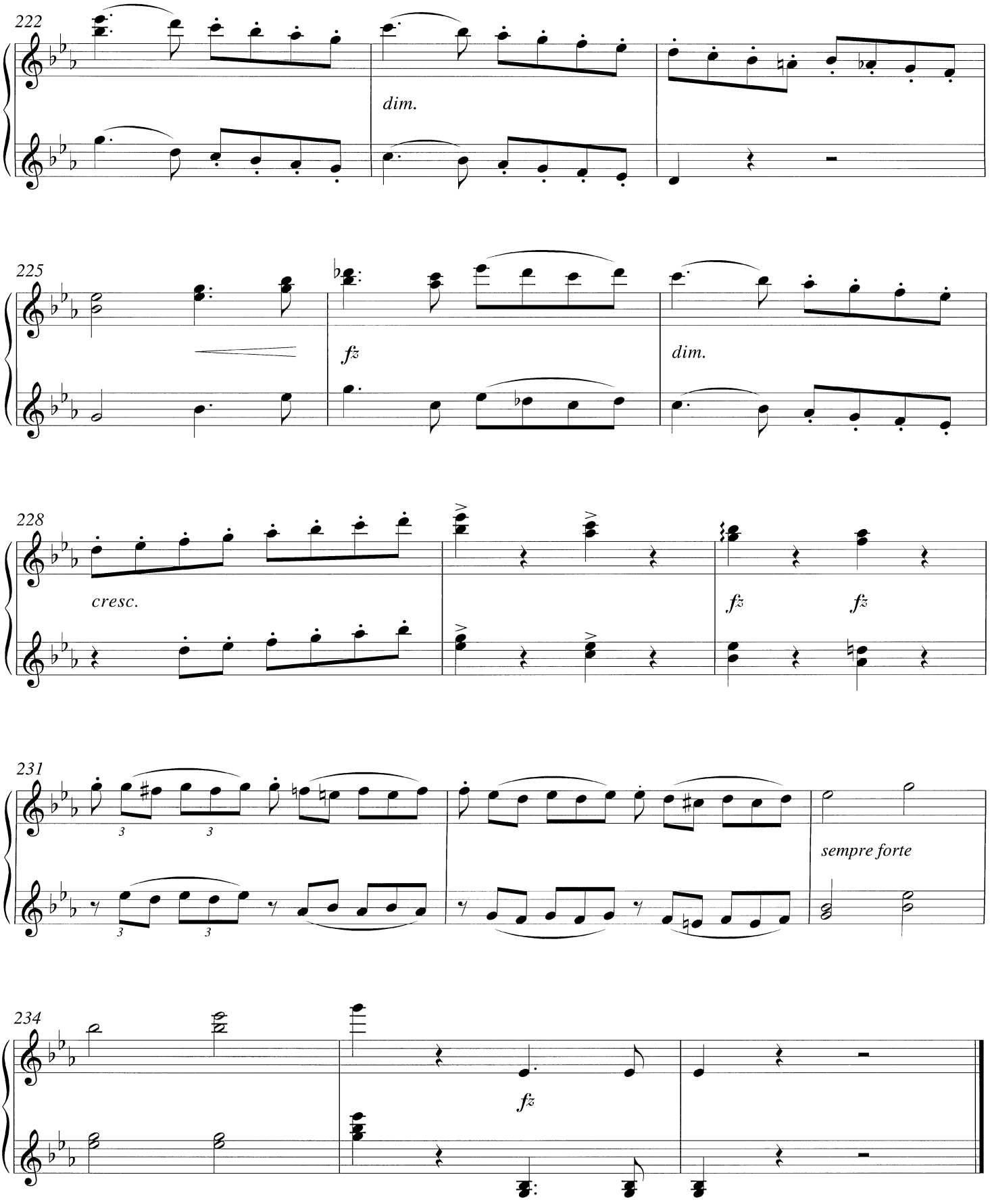
PRIMO


204
cresc.
fp
con espressione
208
fz
p
dolce
8va
212
tr
f
216
fz
fz
219
ff
f
ff

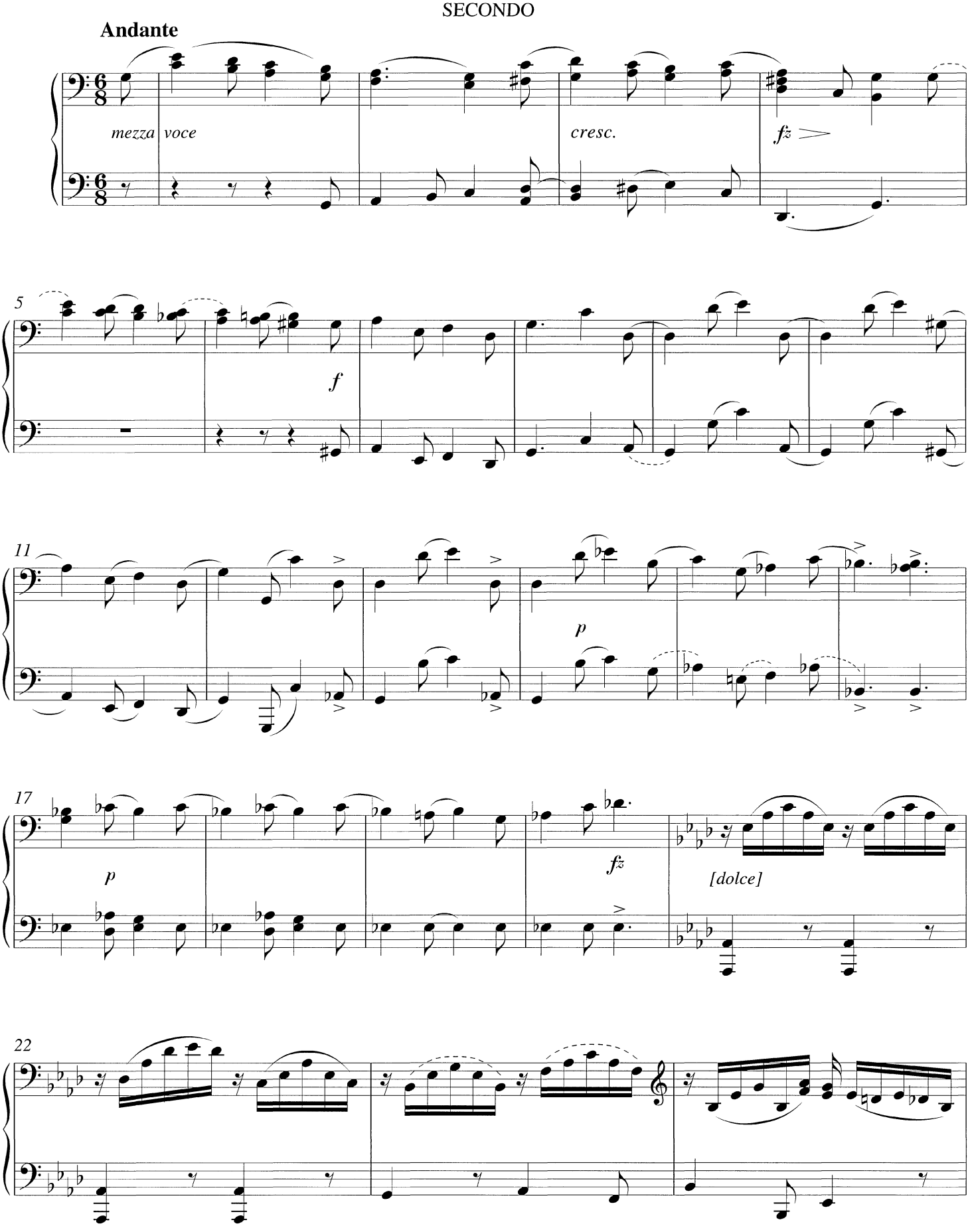
SECONDO



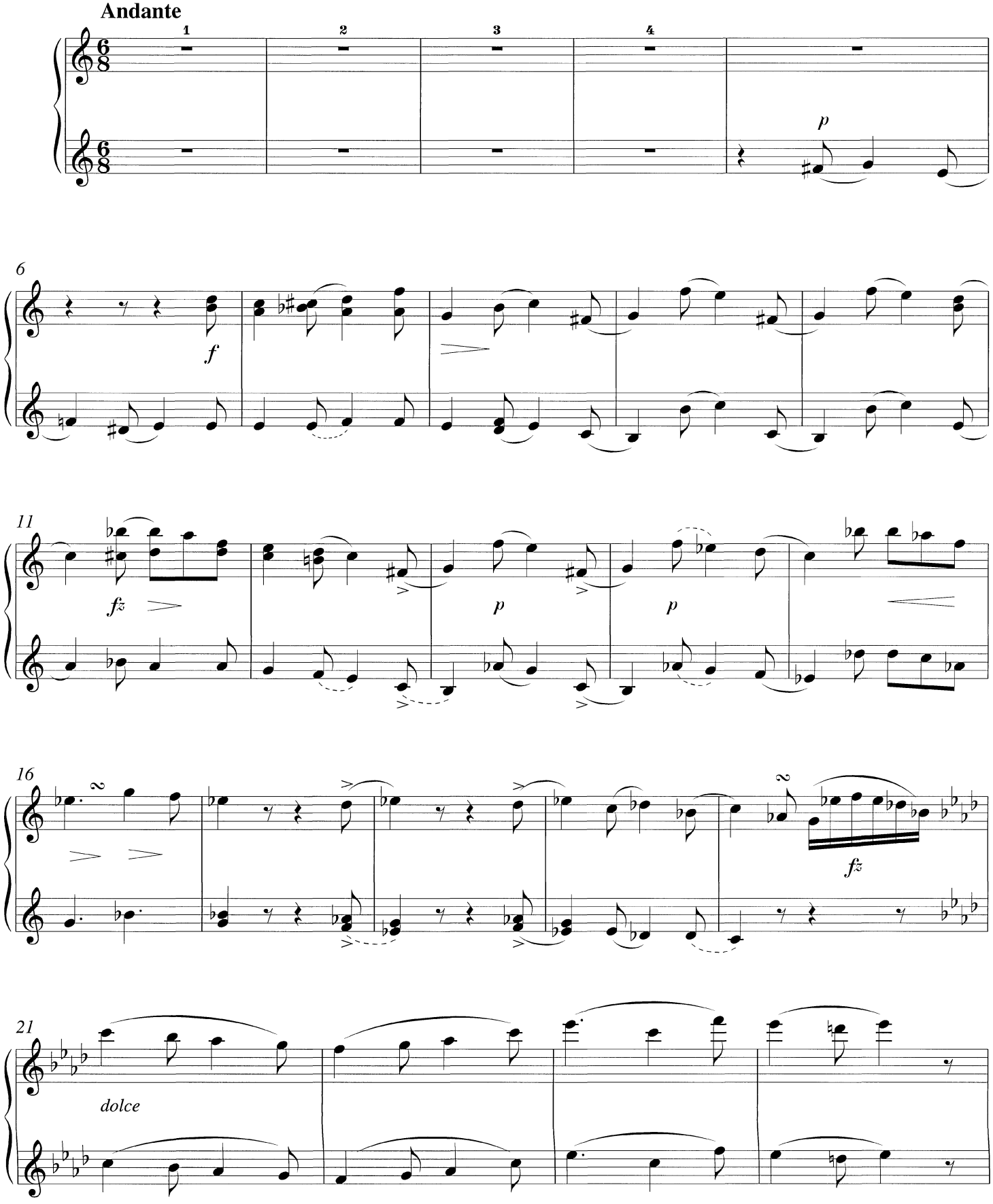
PRIMO



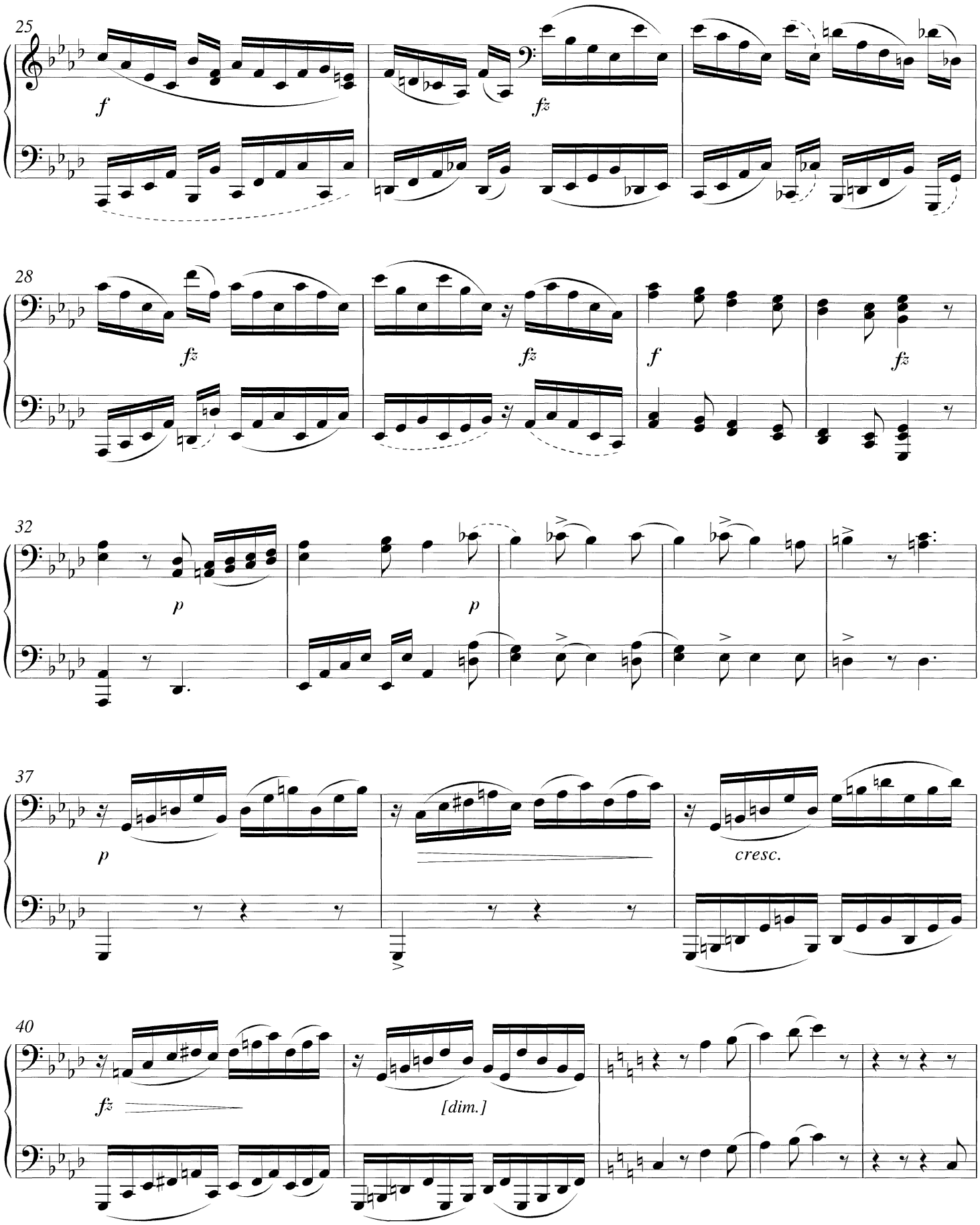
SECONDO



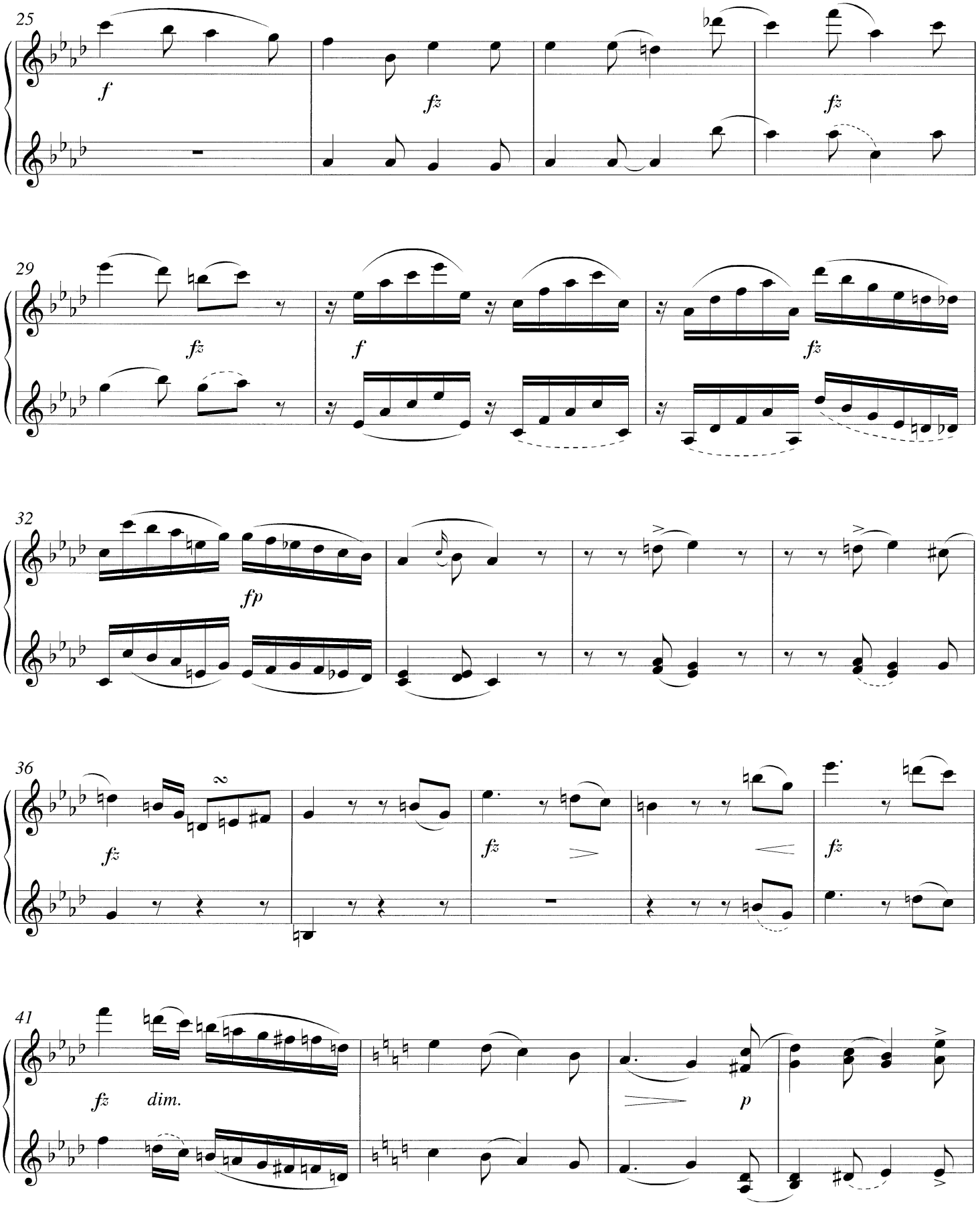
PRIMO



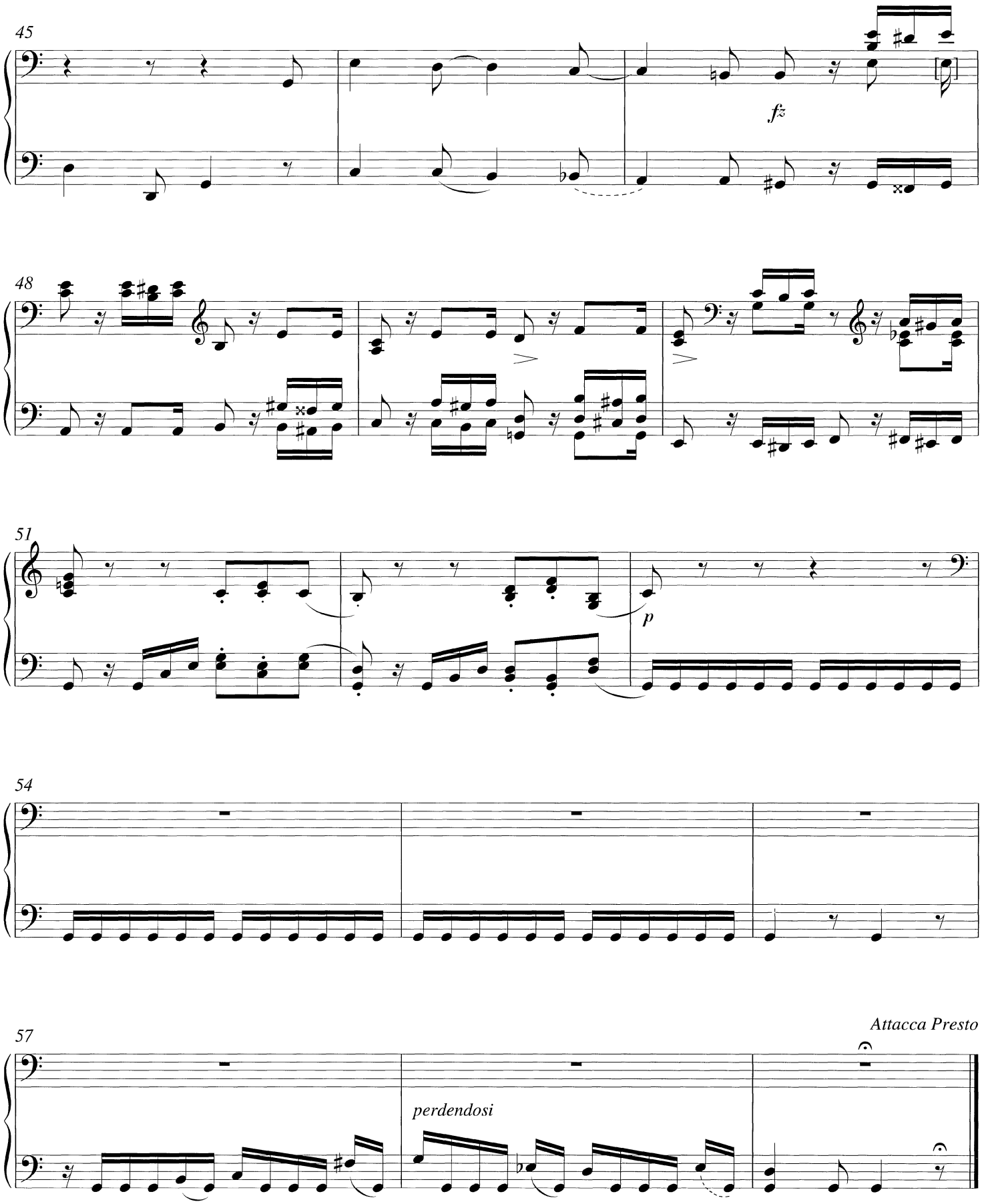
SECONDO



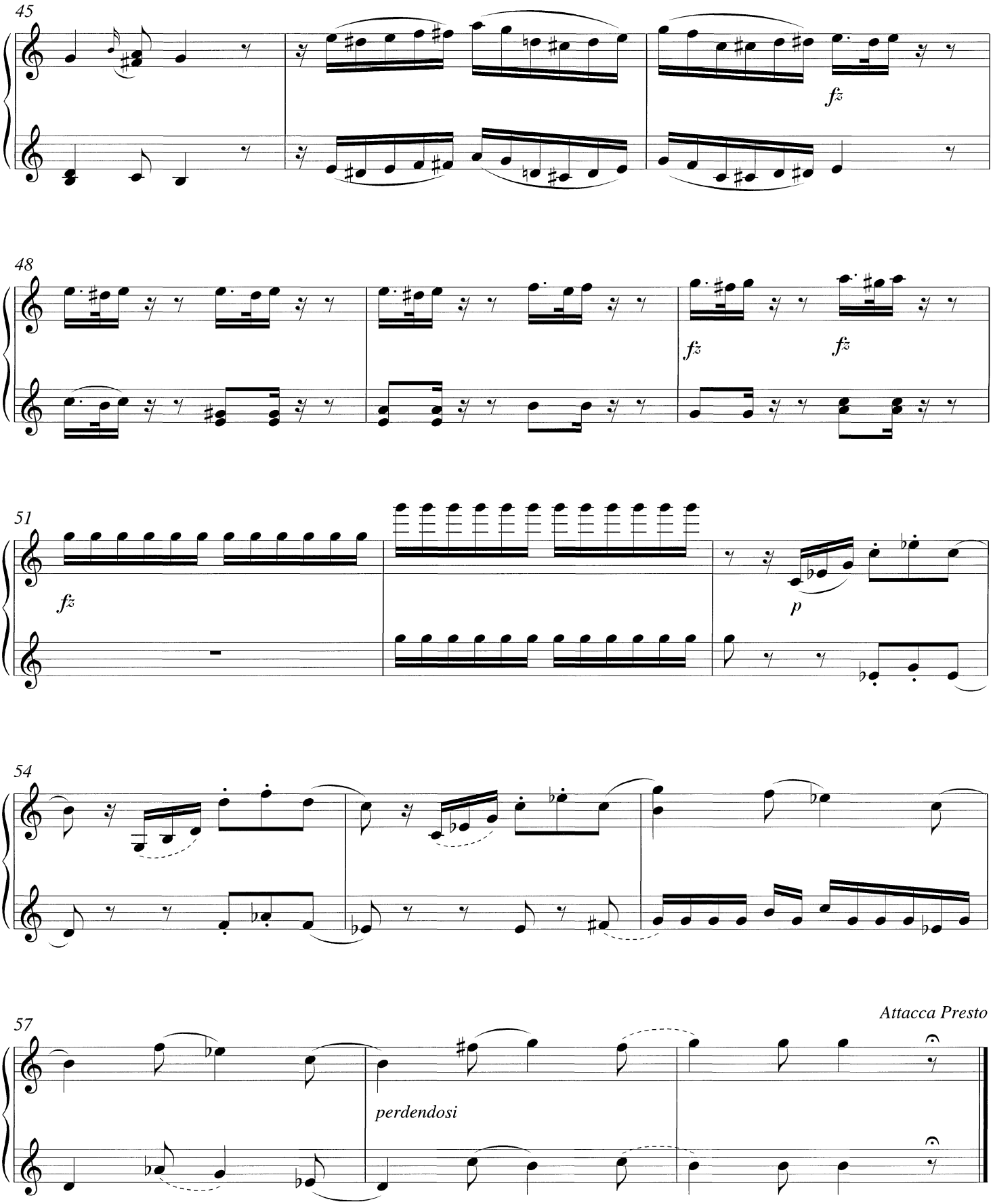
PRIMO



SECONDO

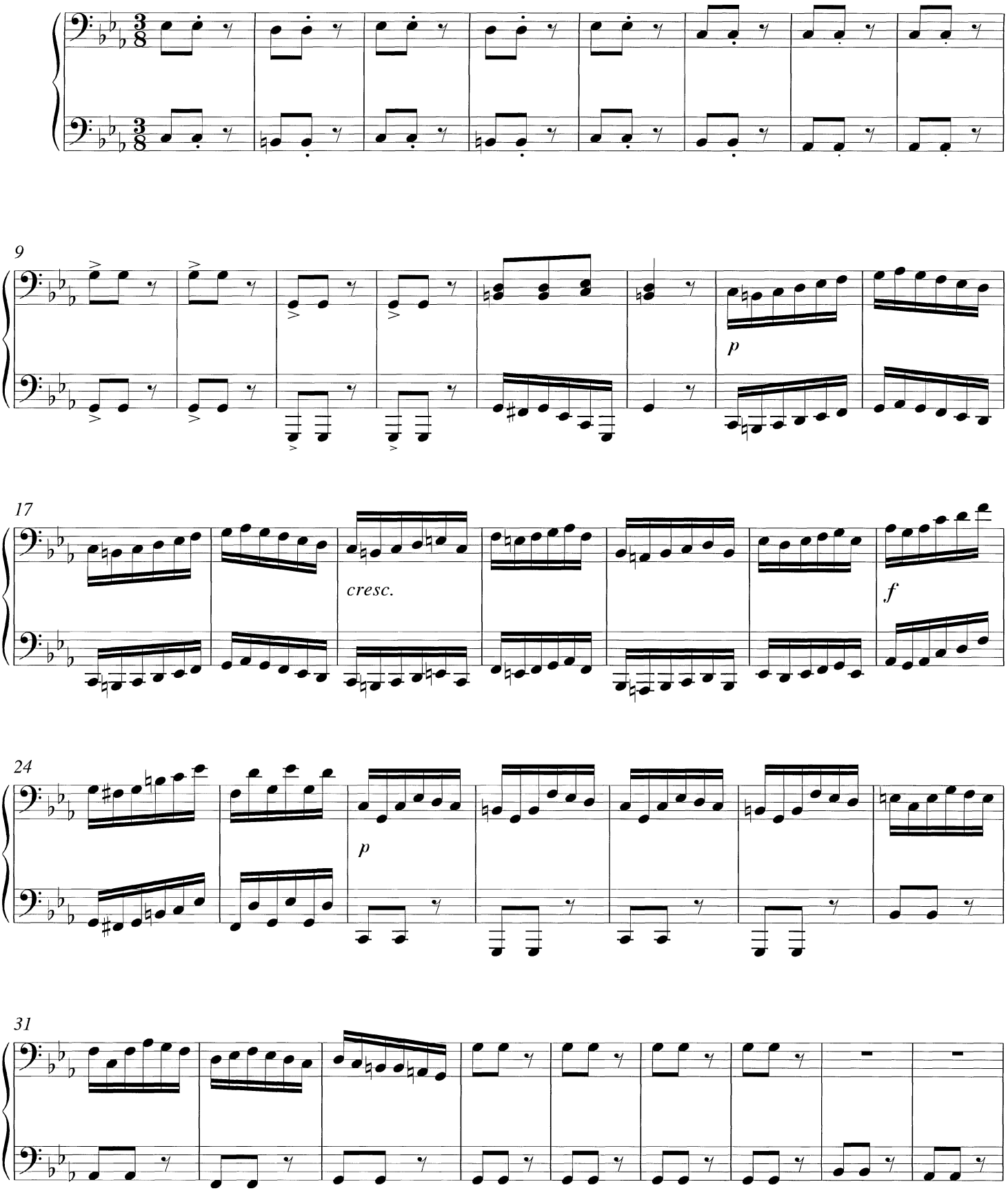


PRIMO



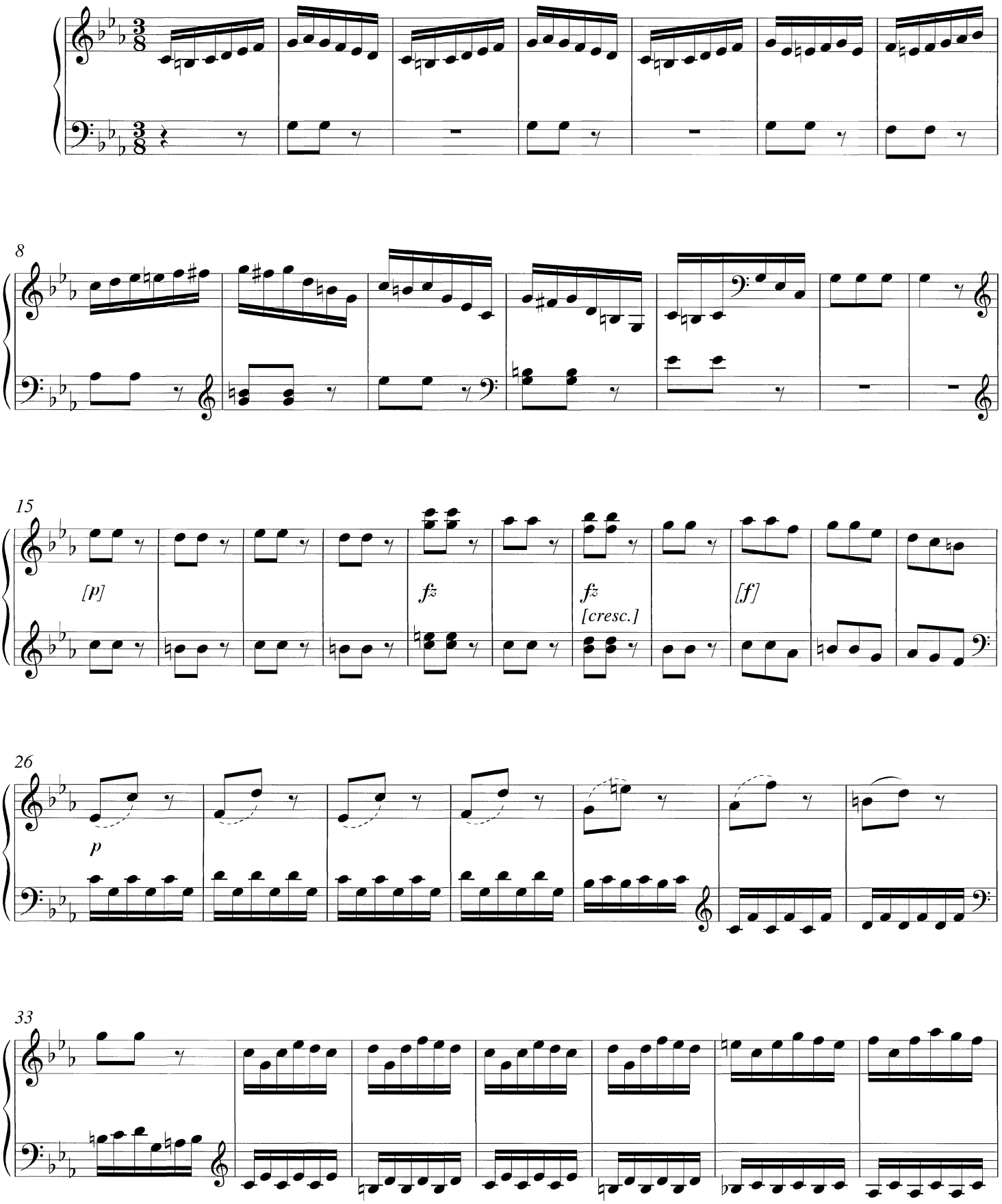
SECONDO

Presto scherzando

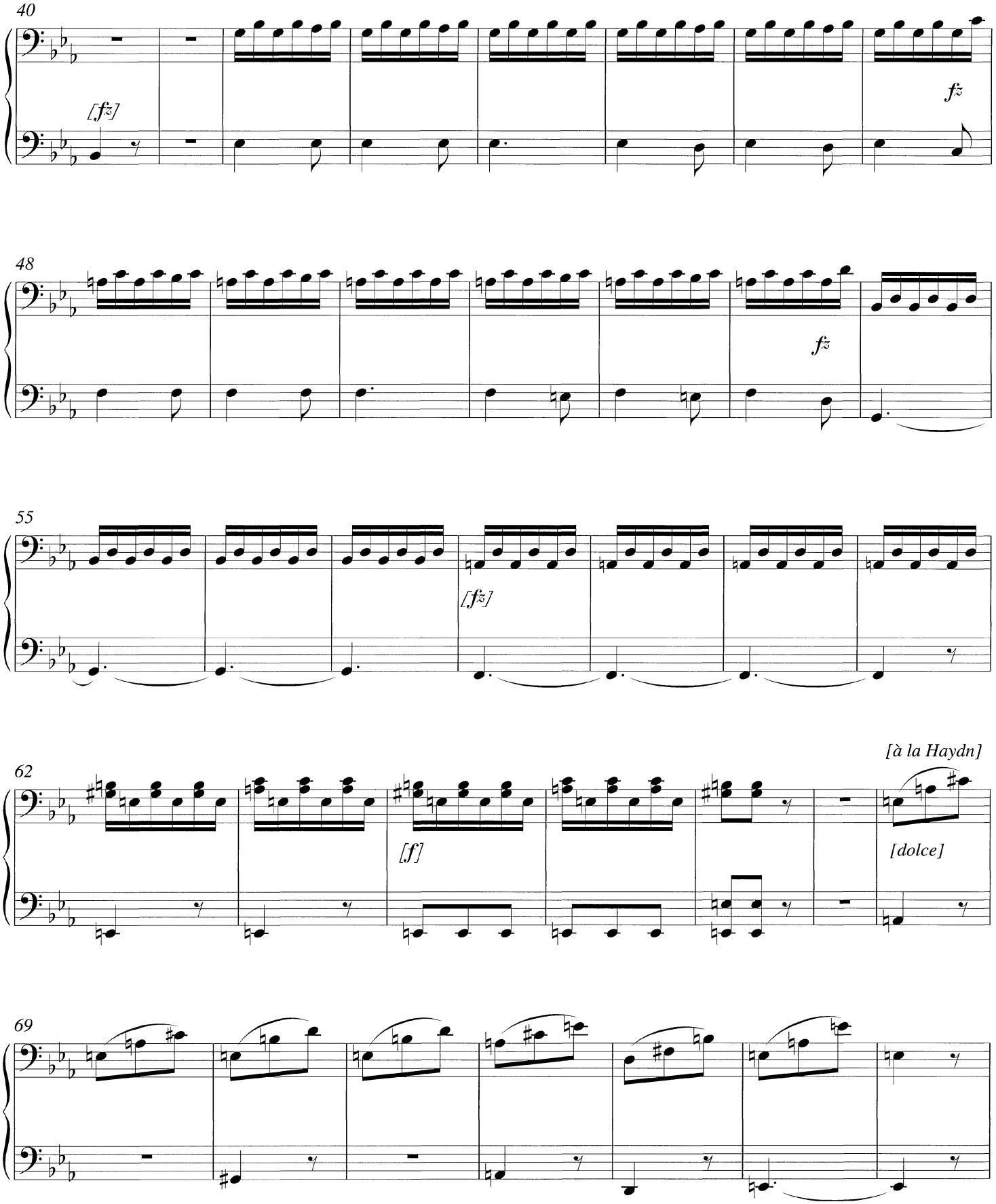


PRIMO

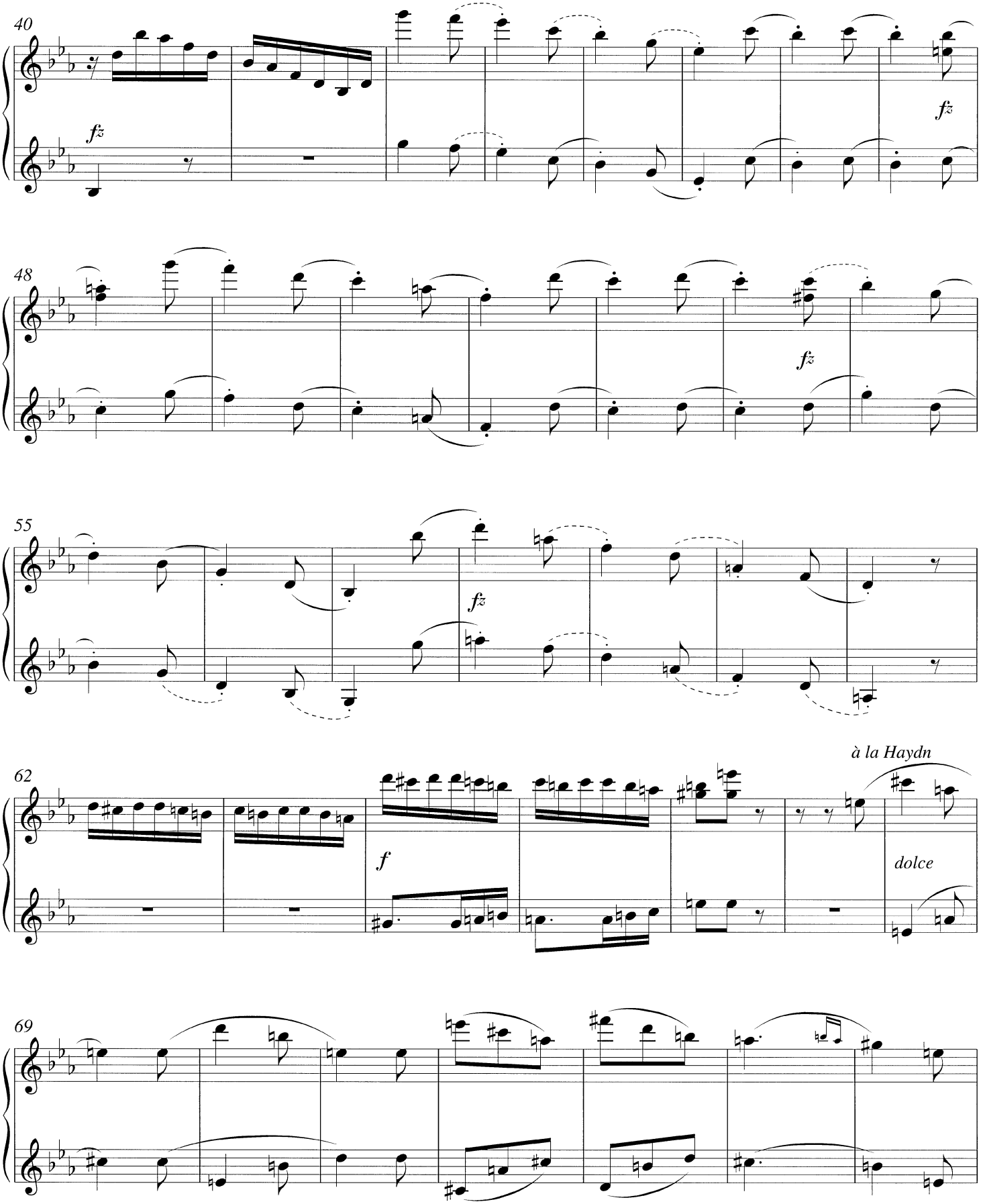
Presto scherzando



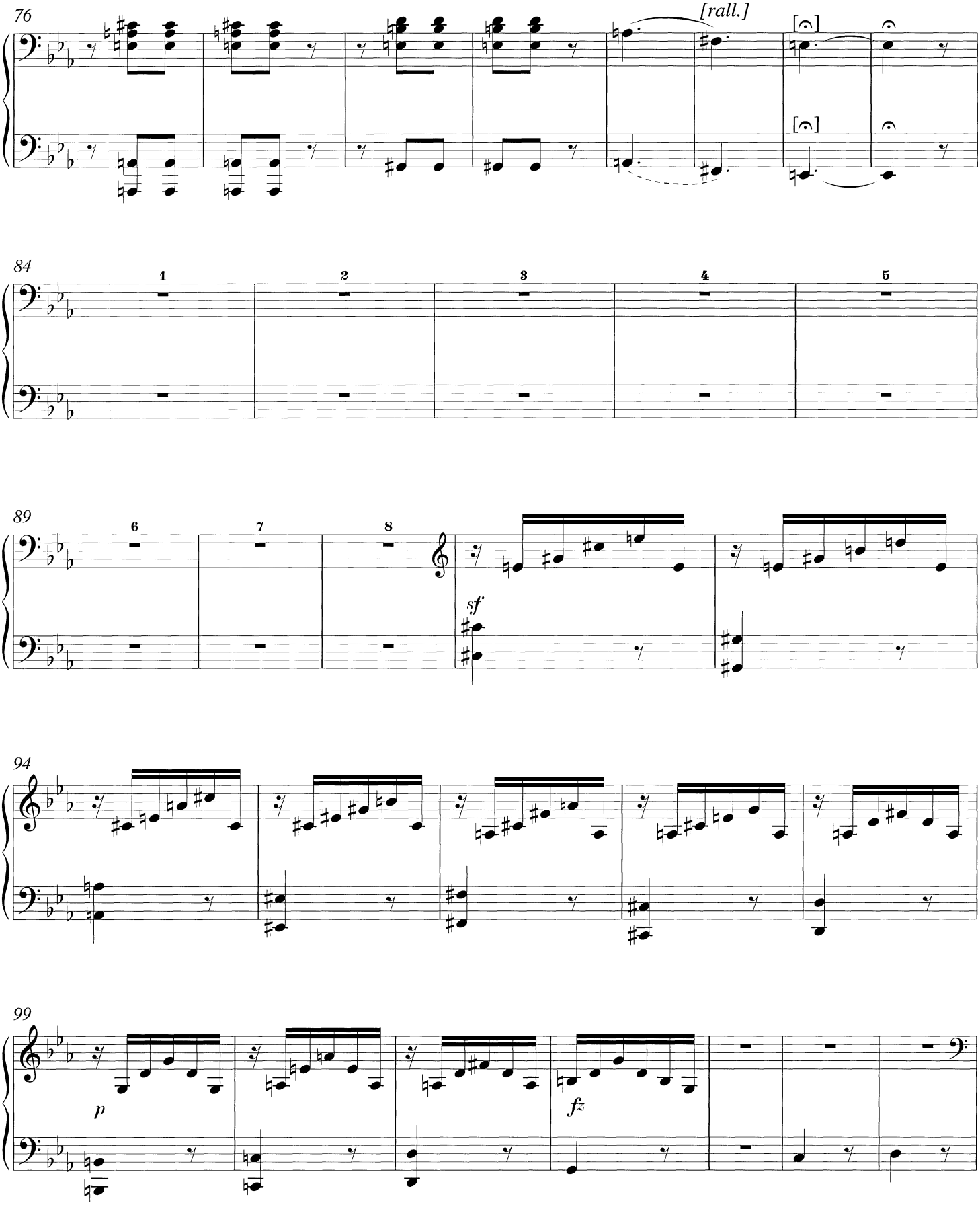
SECONDO



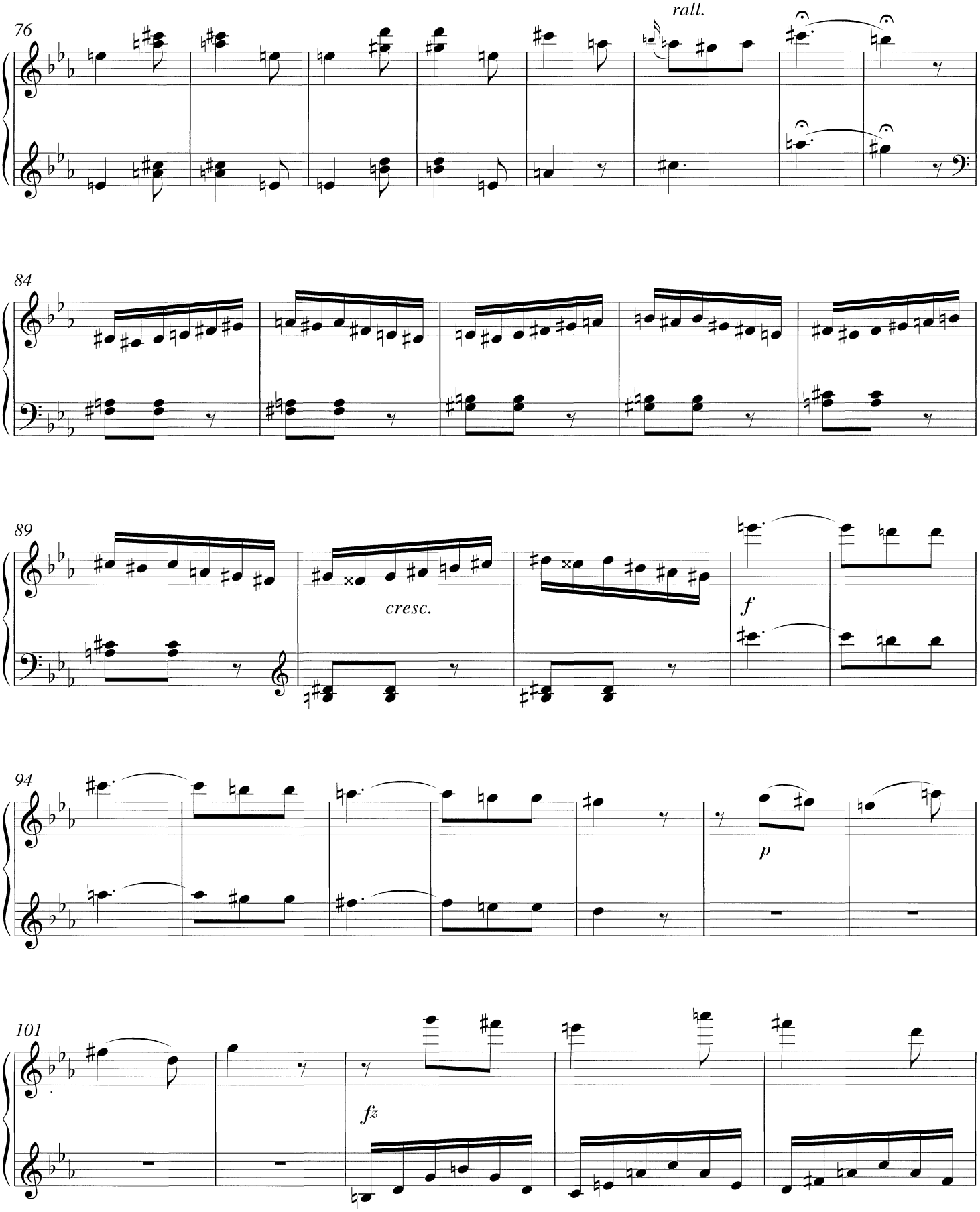
PRIMO



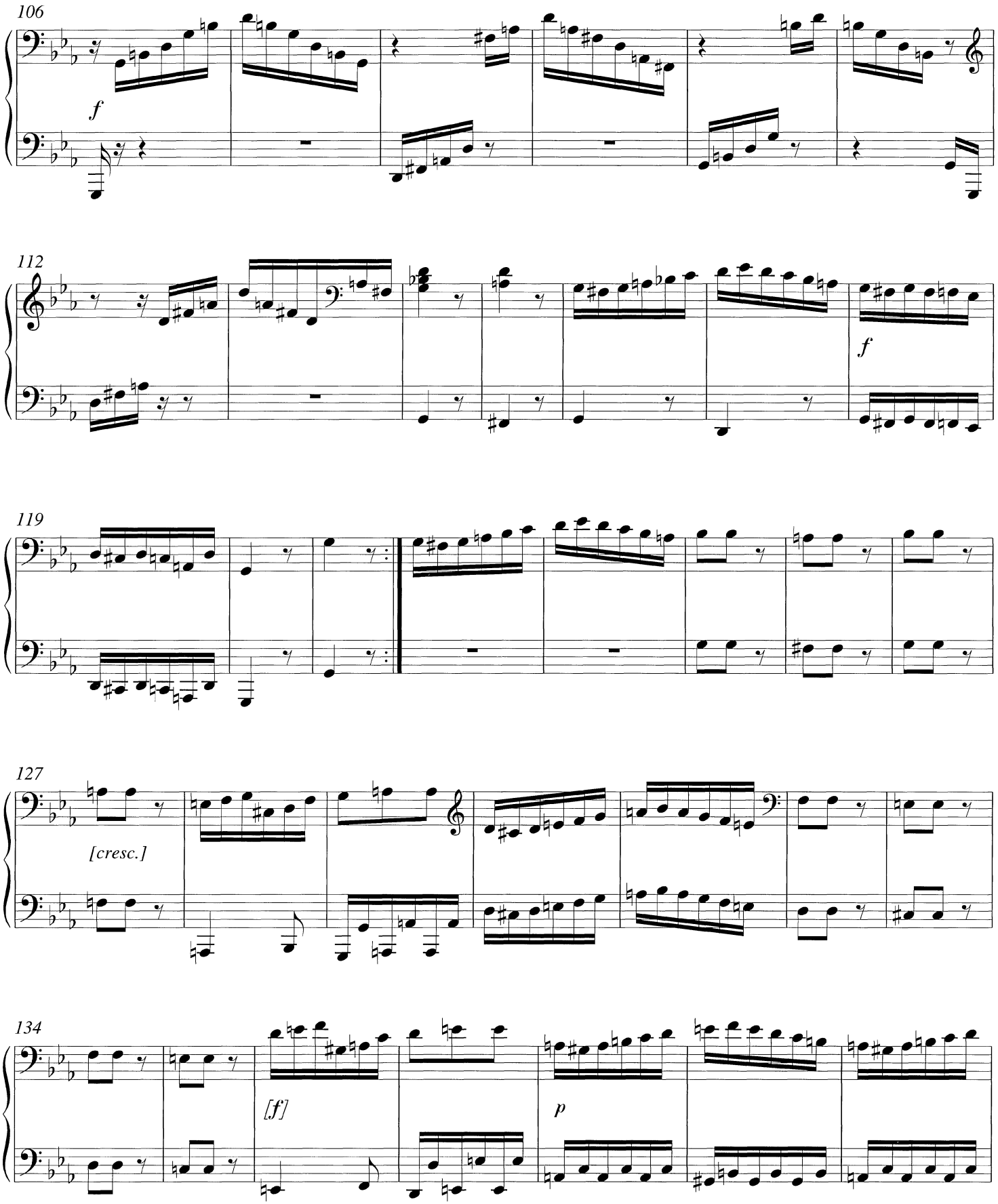
SECONDO



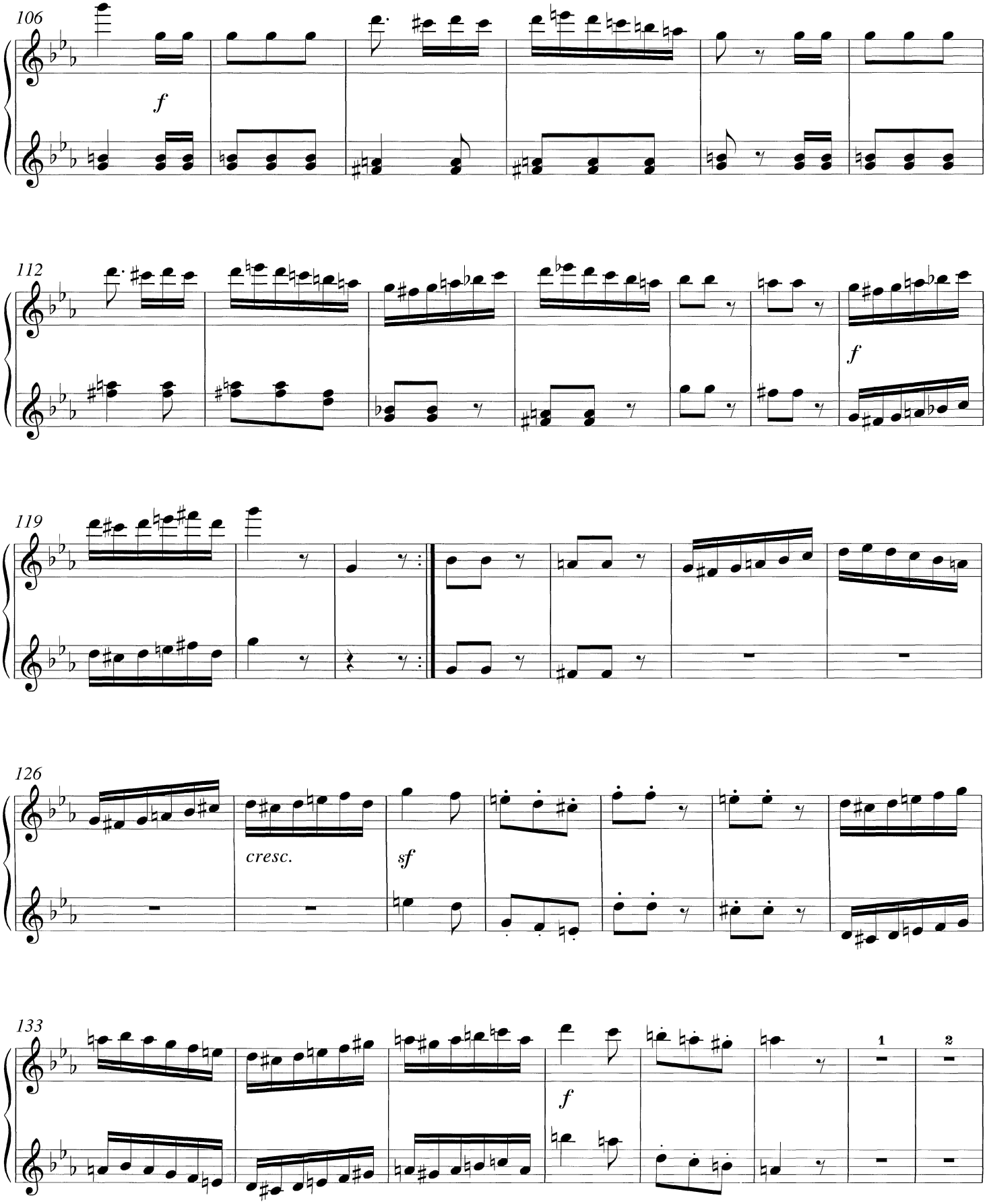
PRIMO



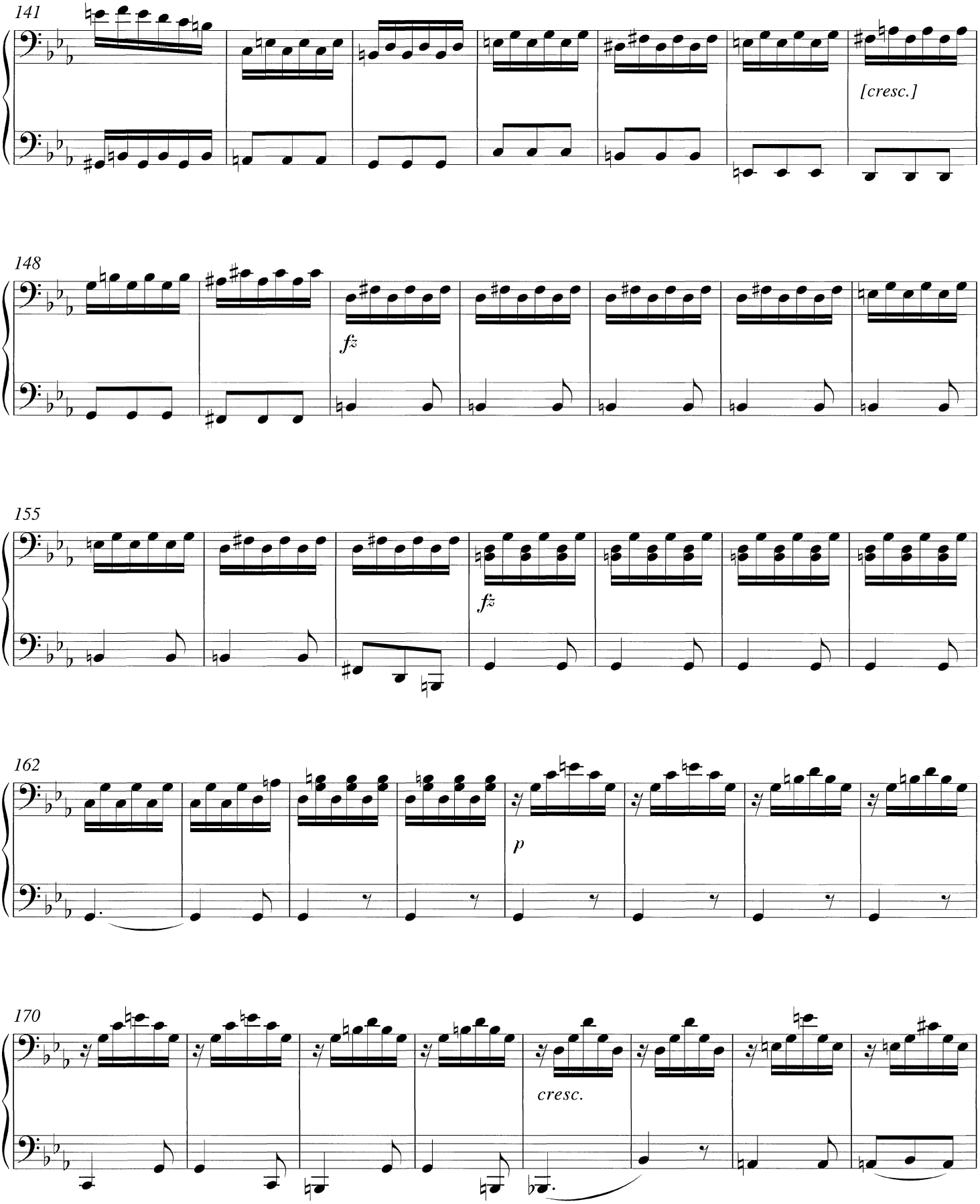
SECONDO



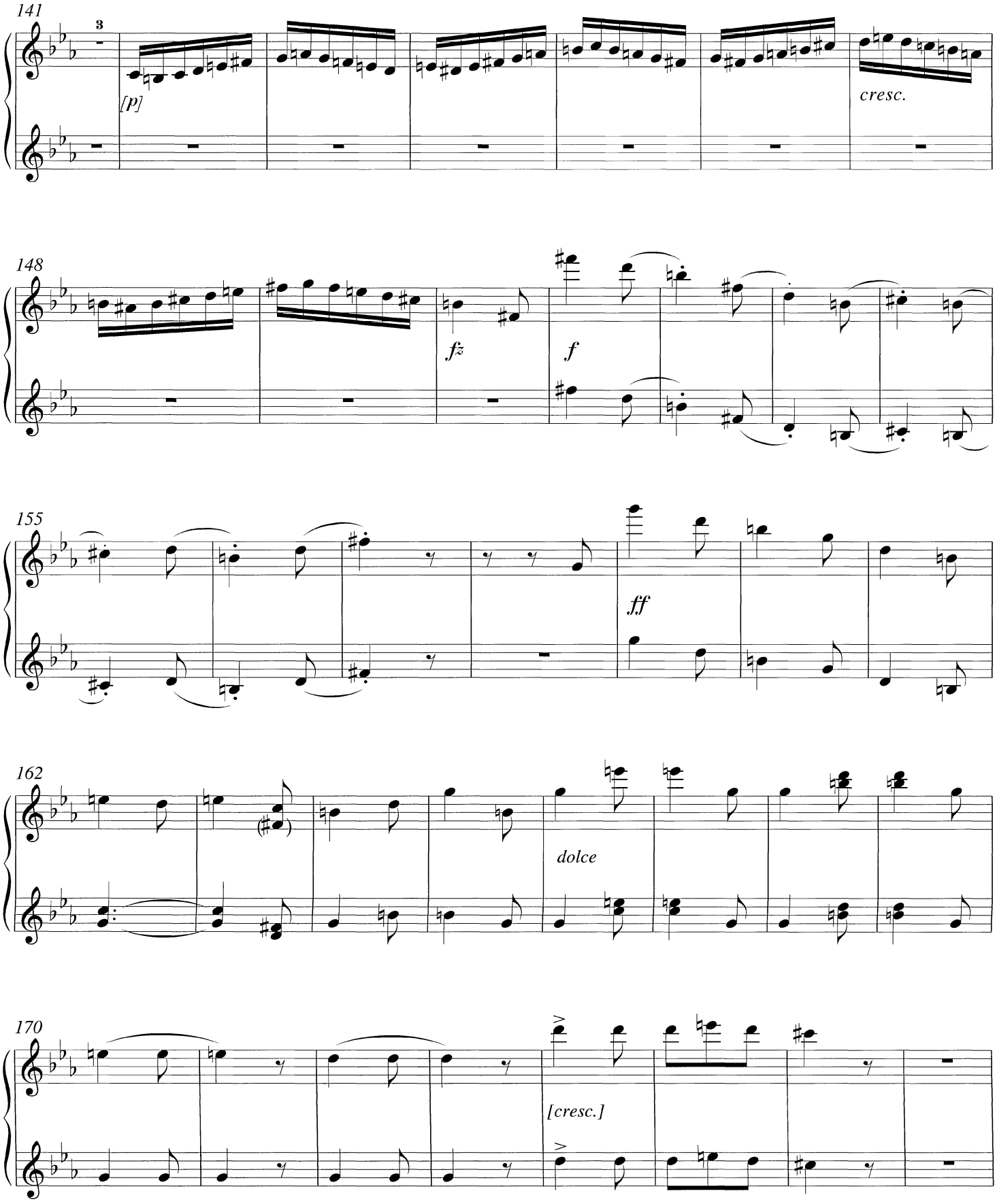
PRIMO



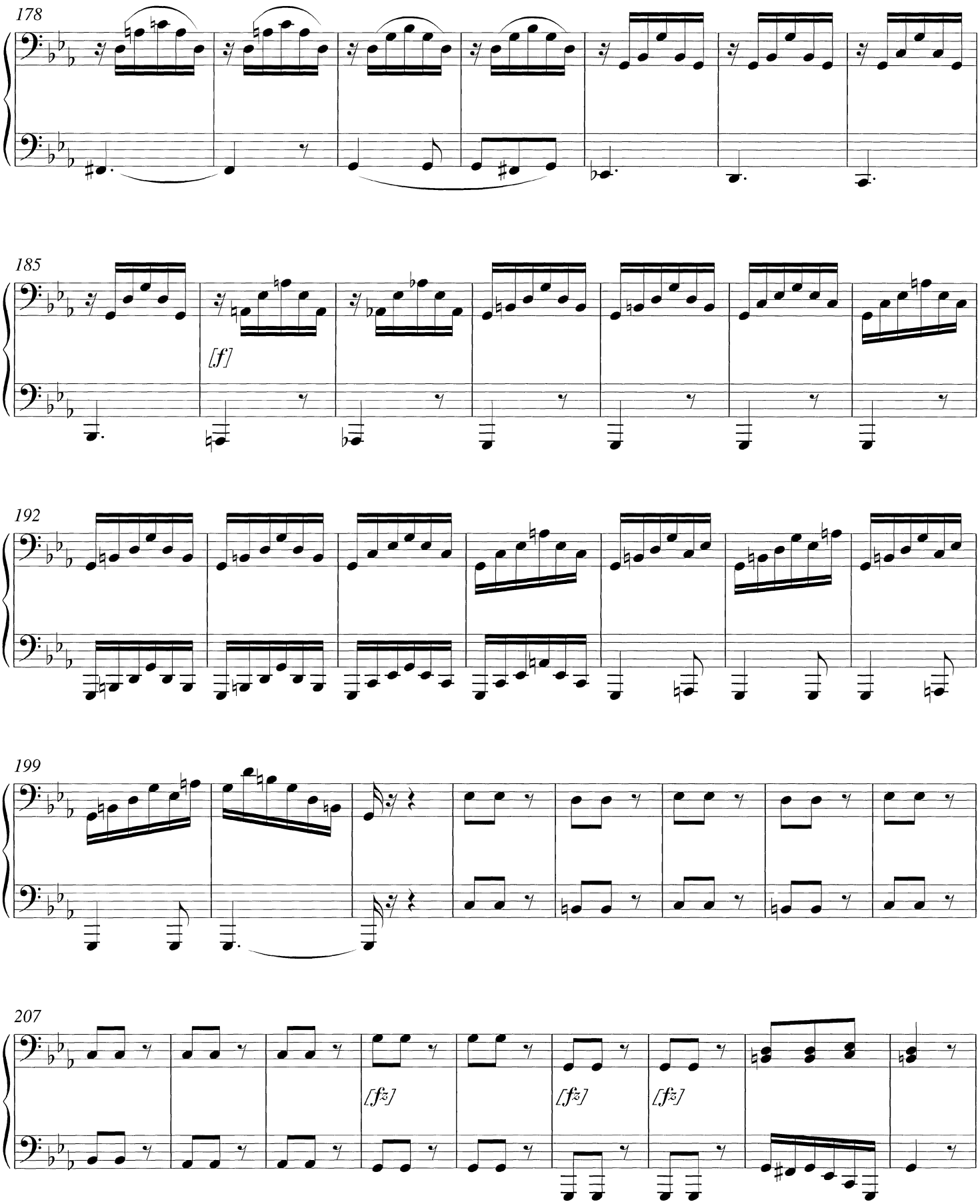
SECONDO



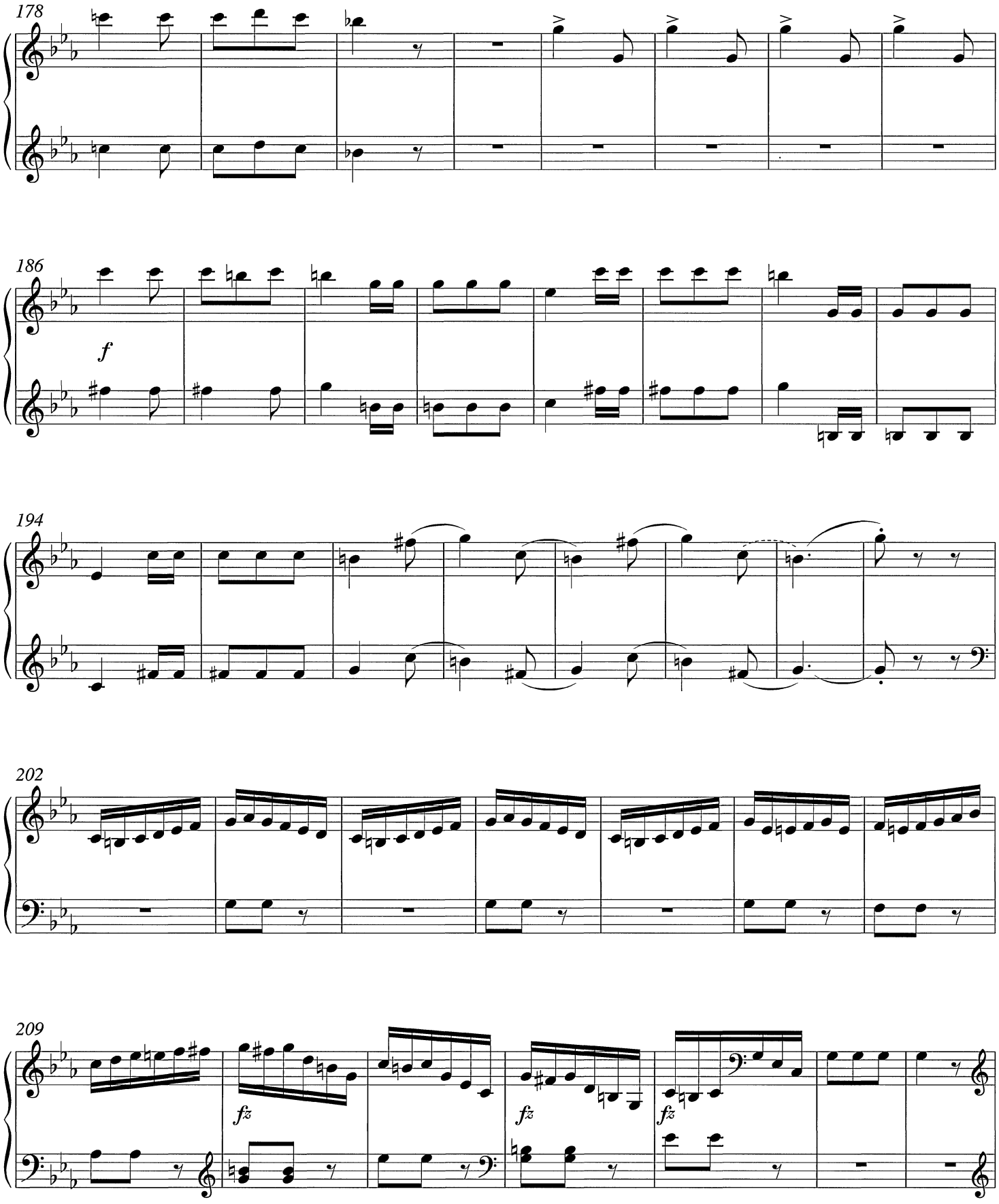
PRIMO



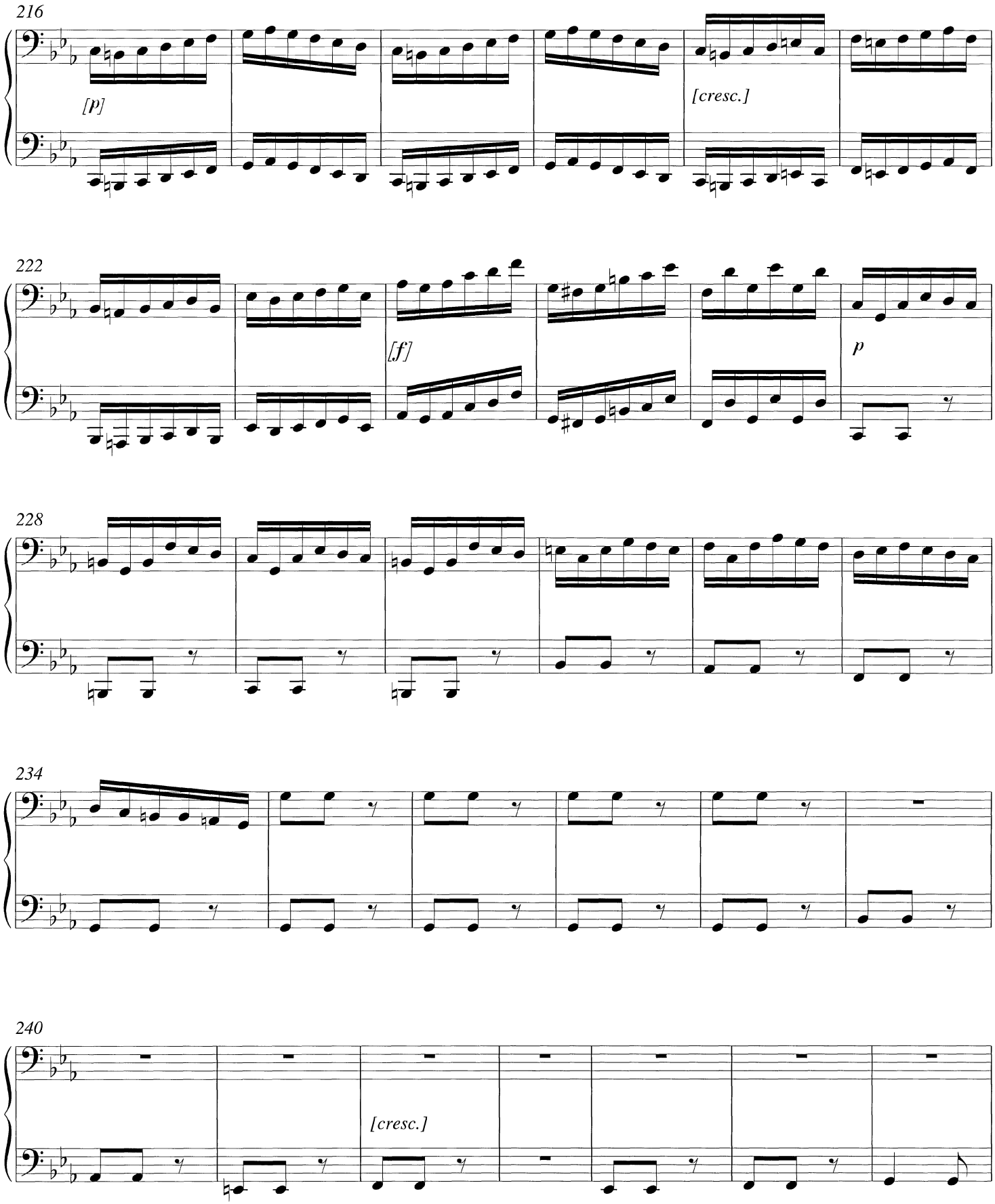
SECONDO



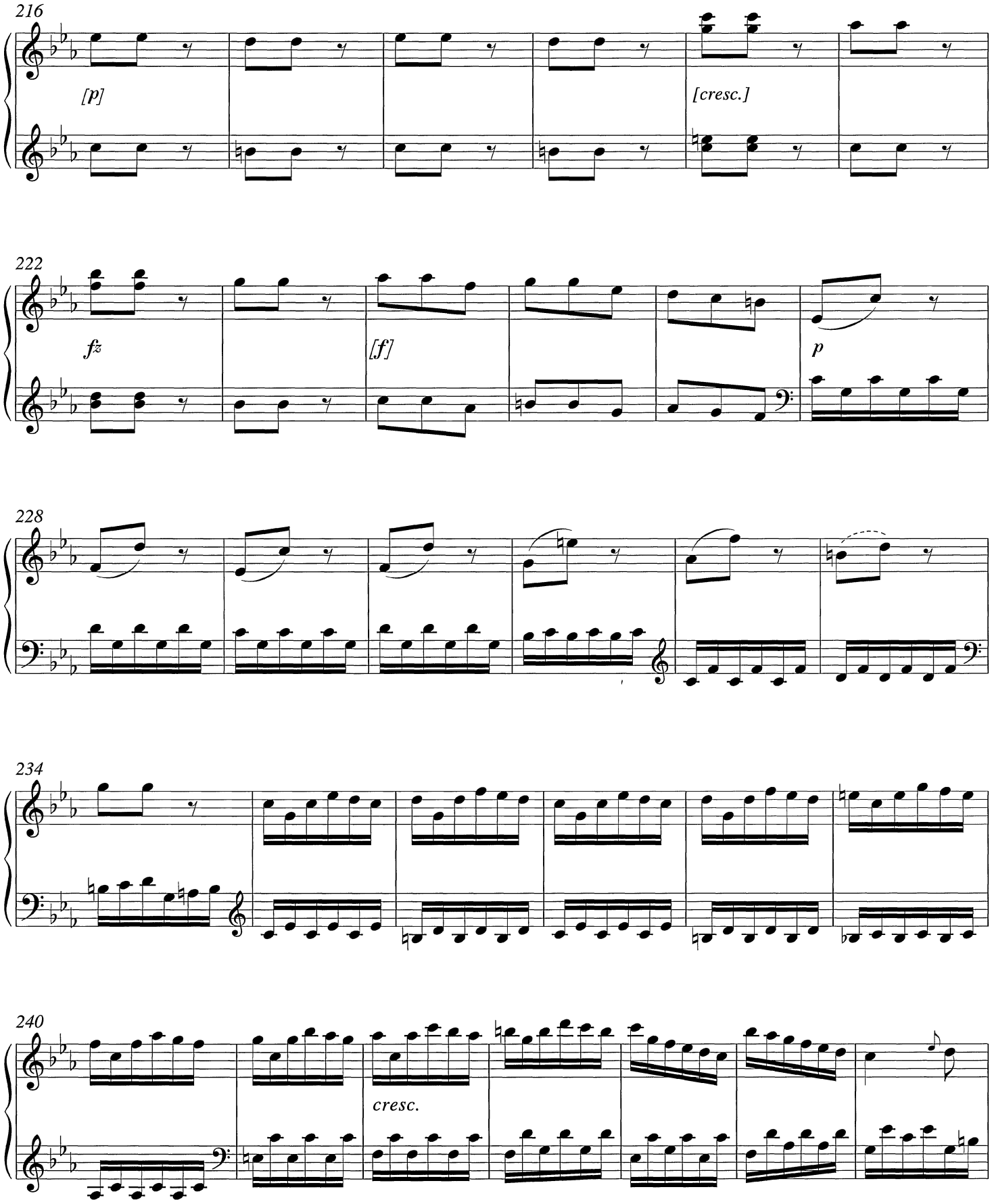
PRIMO



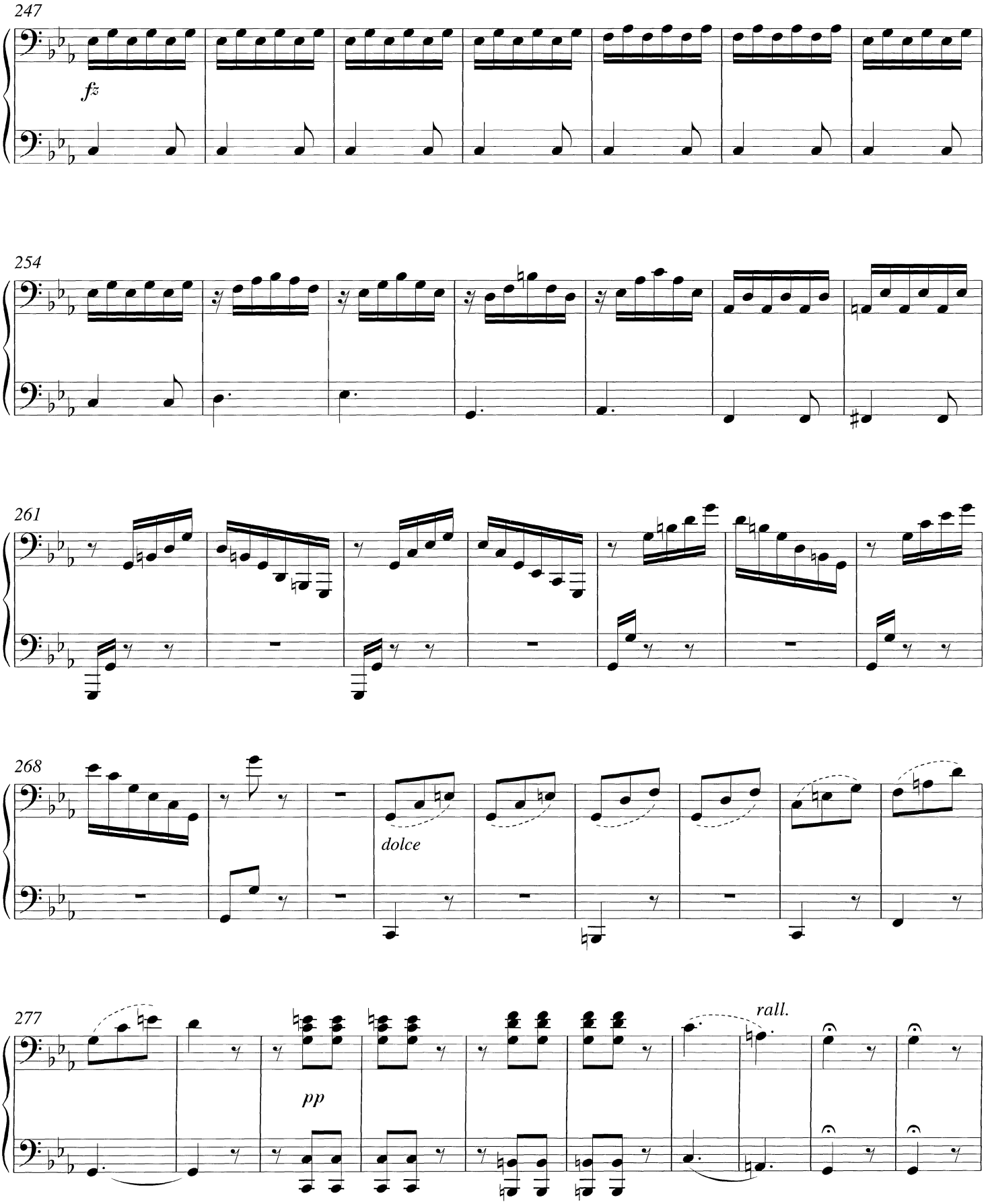
SECONDO



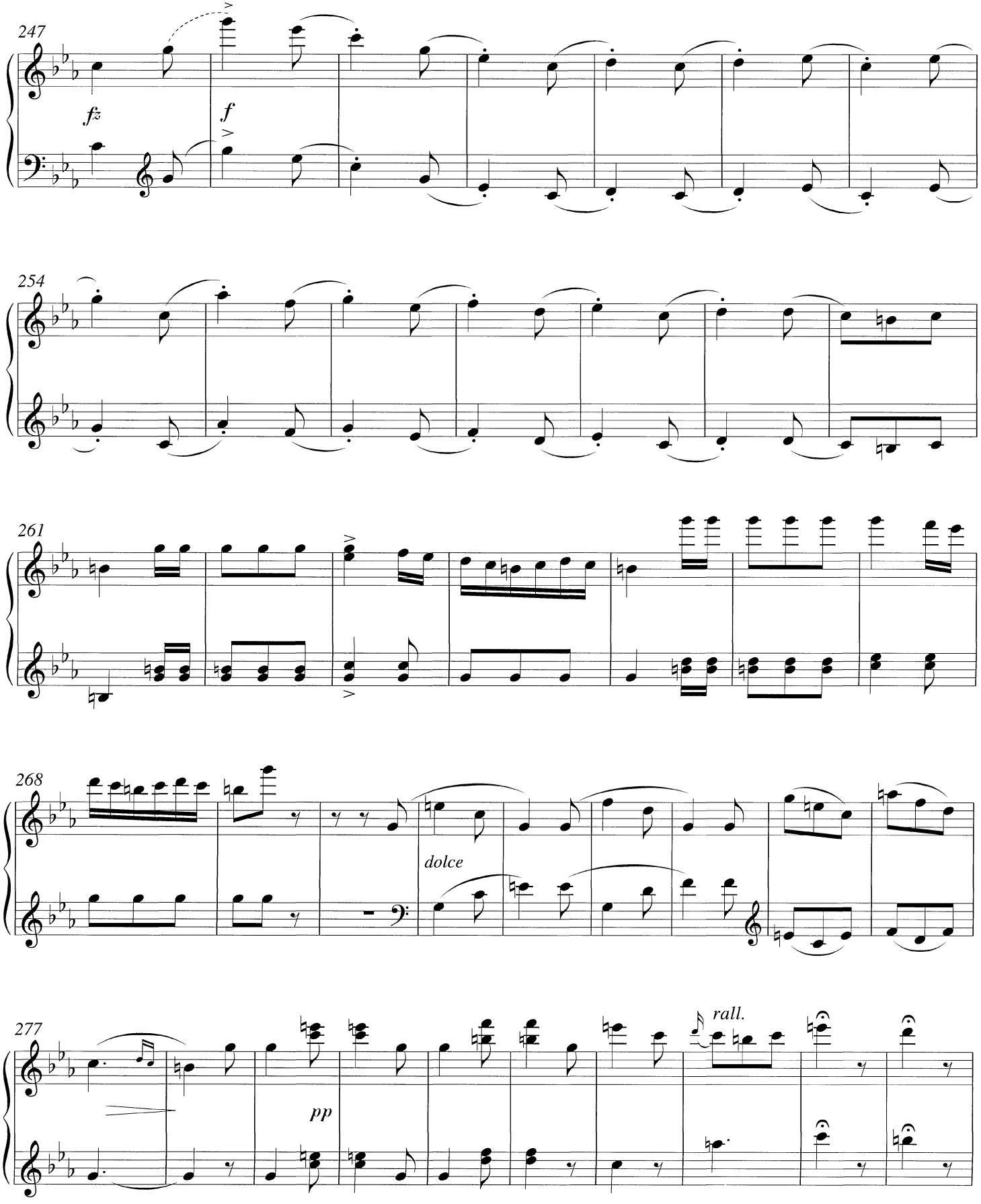
PRIMO



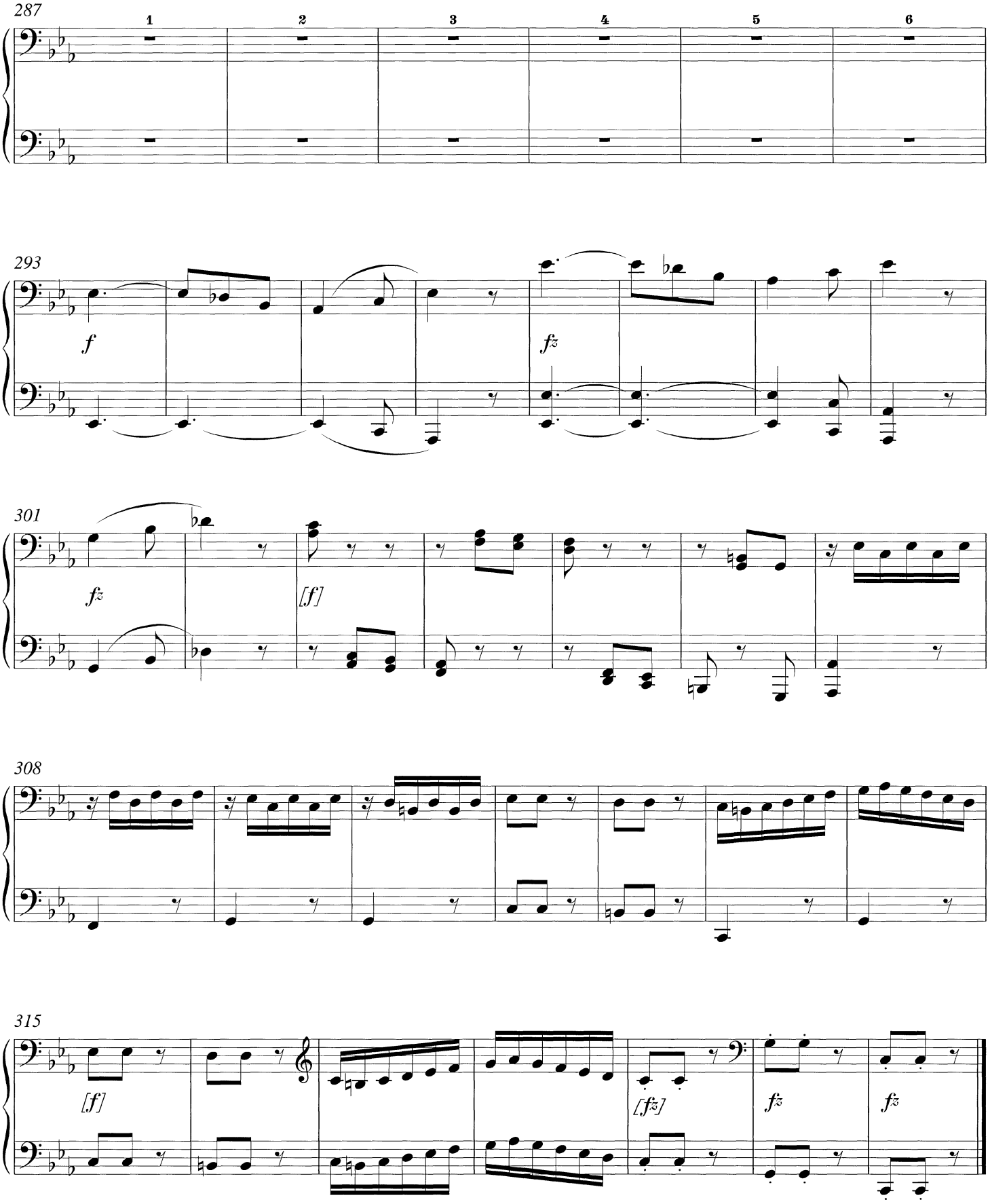
SECONDO



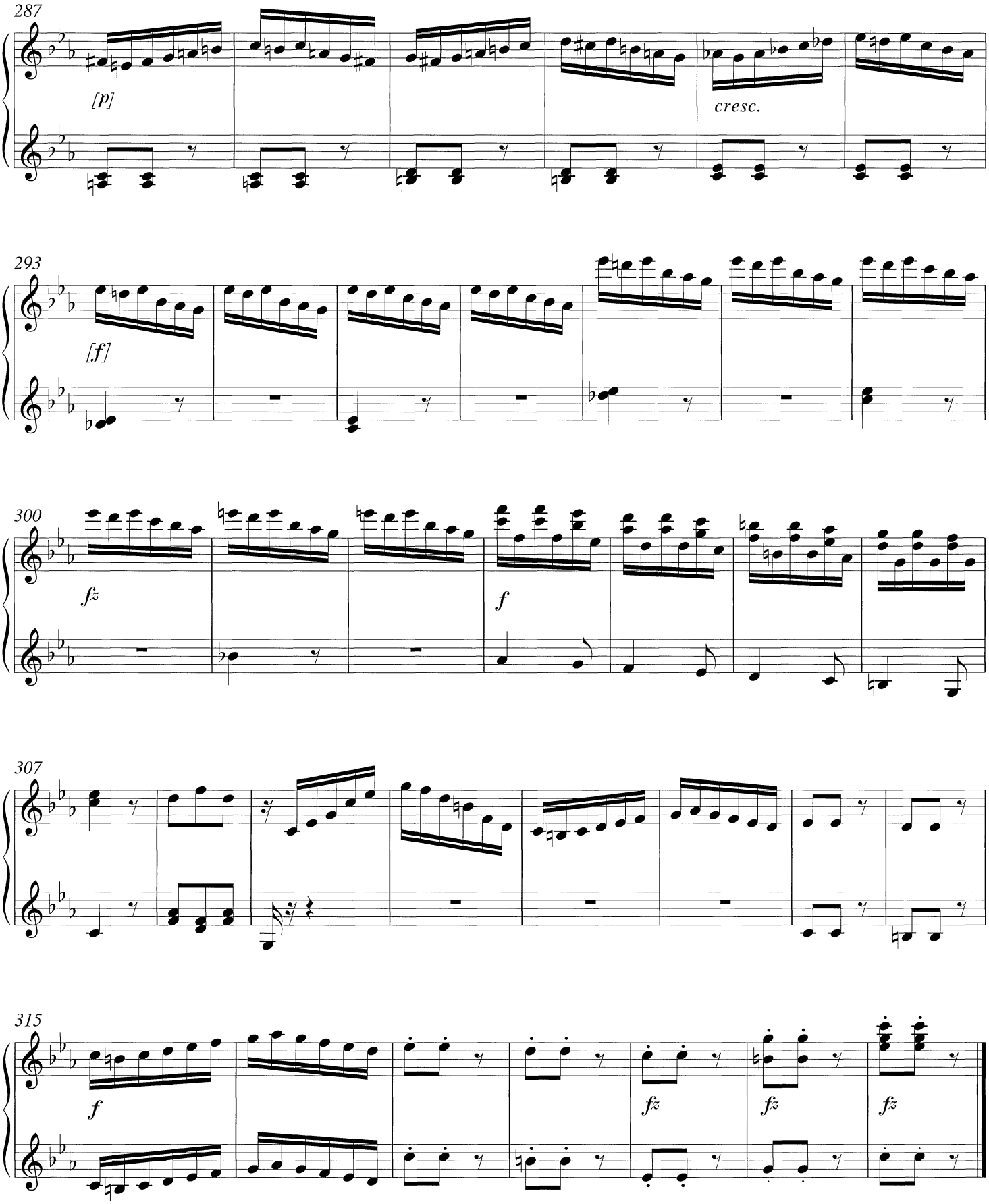
PRIMO



SECONDO



PRIMO



Sonat f-moll

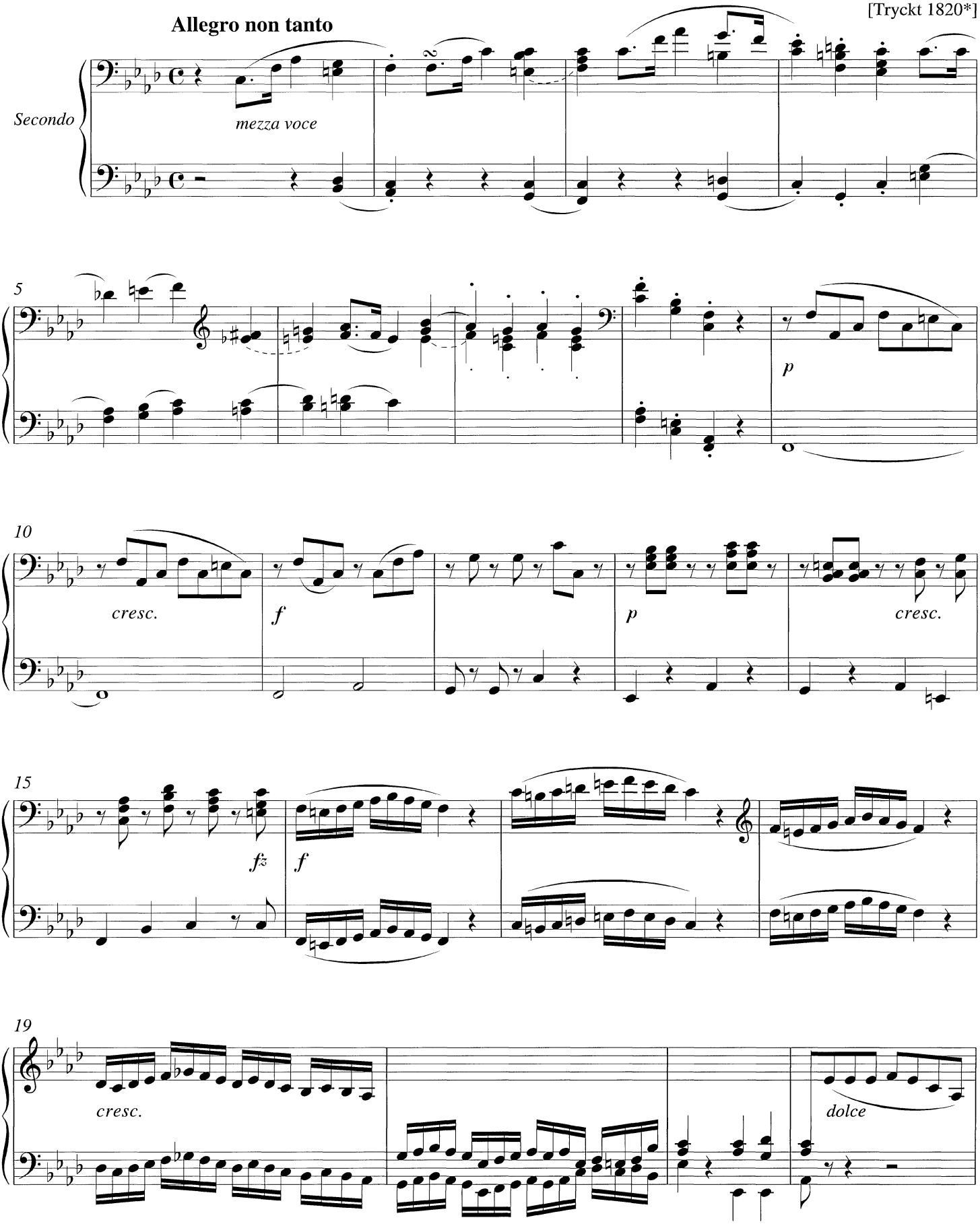
Sonata F Minor

Sonate f-Moll

Dubbelsonat för piano, f-moll

[Tryckt 1820*]

Allegro non tanto



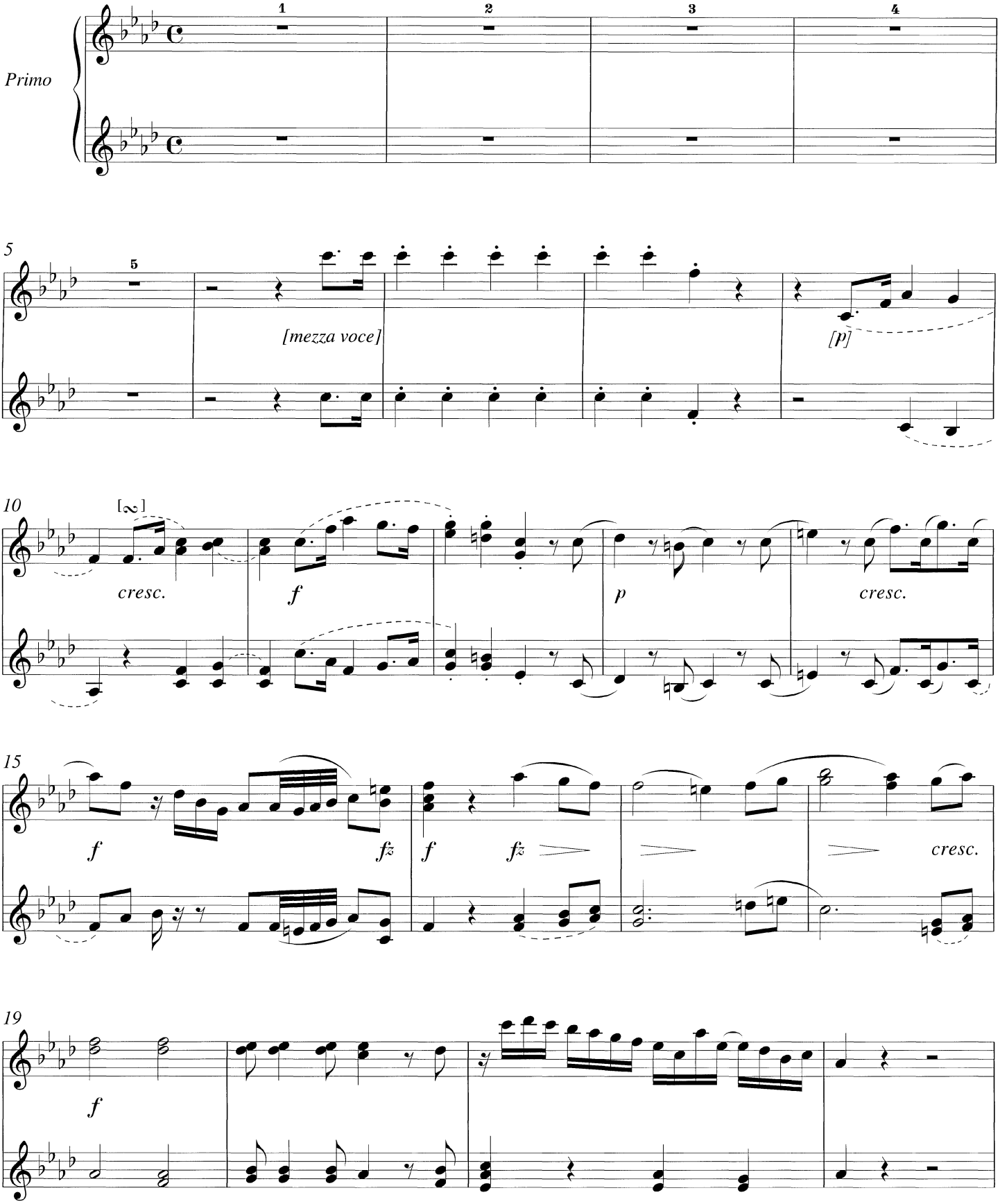
*) Printed/gedruckt 1820.

Swedish Musical Heritage, Kungl. Musikaliska akademien, Stockholm 2019. Public domain. www.levandemusikarv.se

Dubbelsonat för piano, f-moll

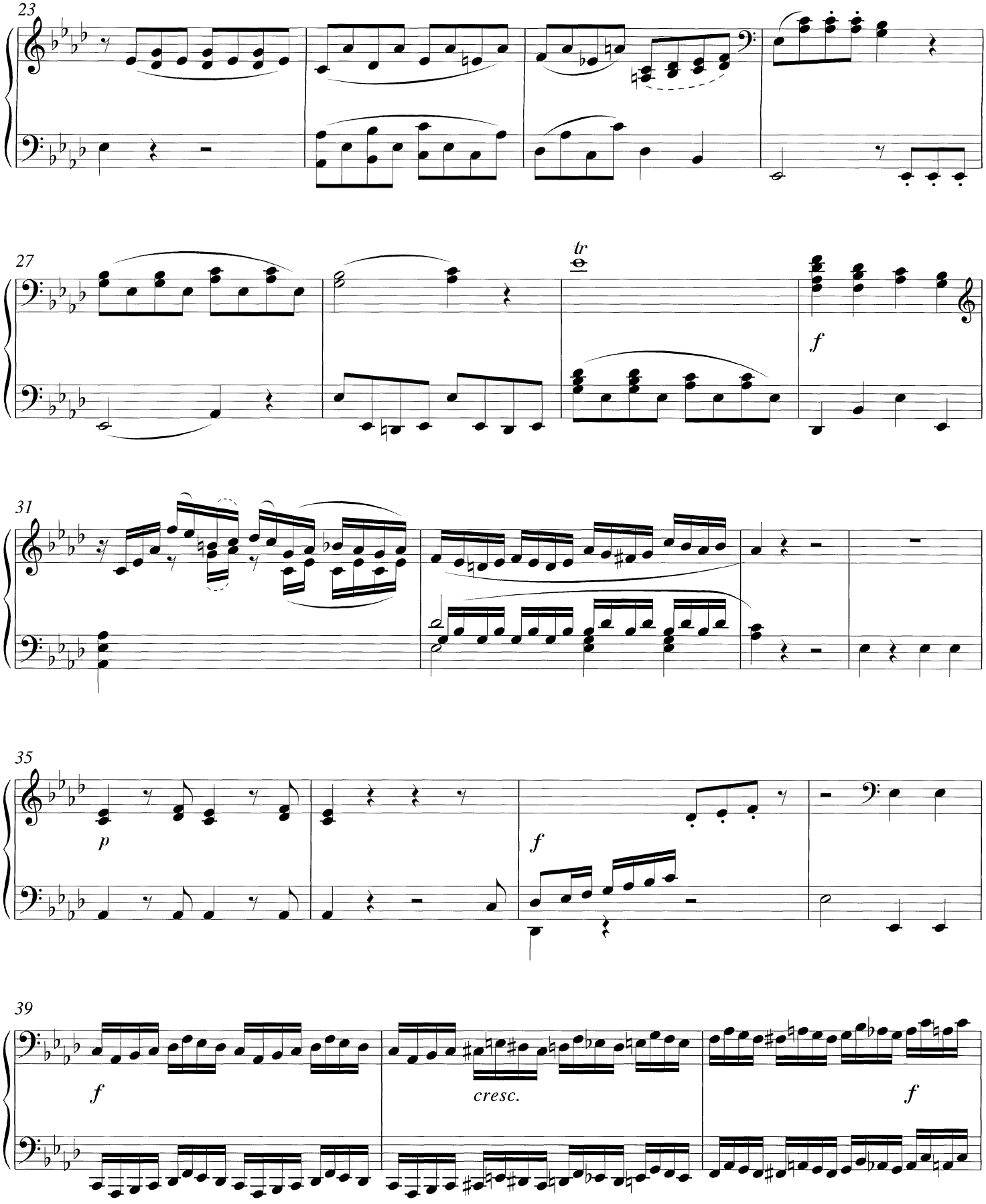
Allegro non tanto

[Tryckt 1820]

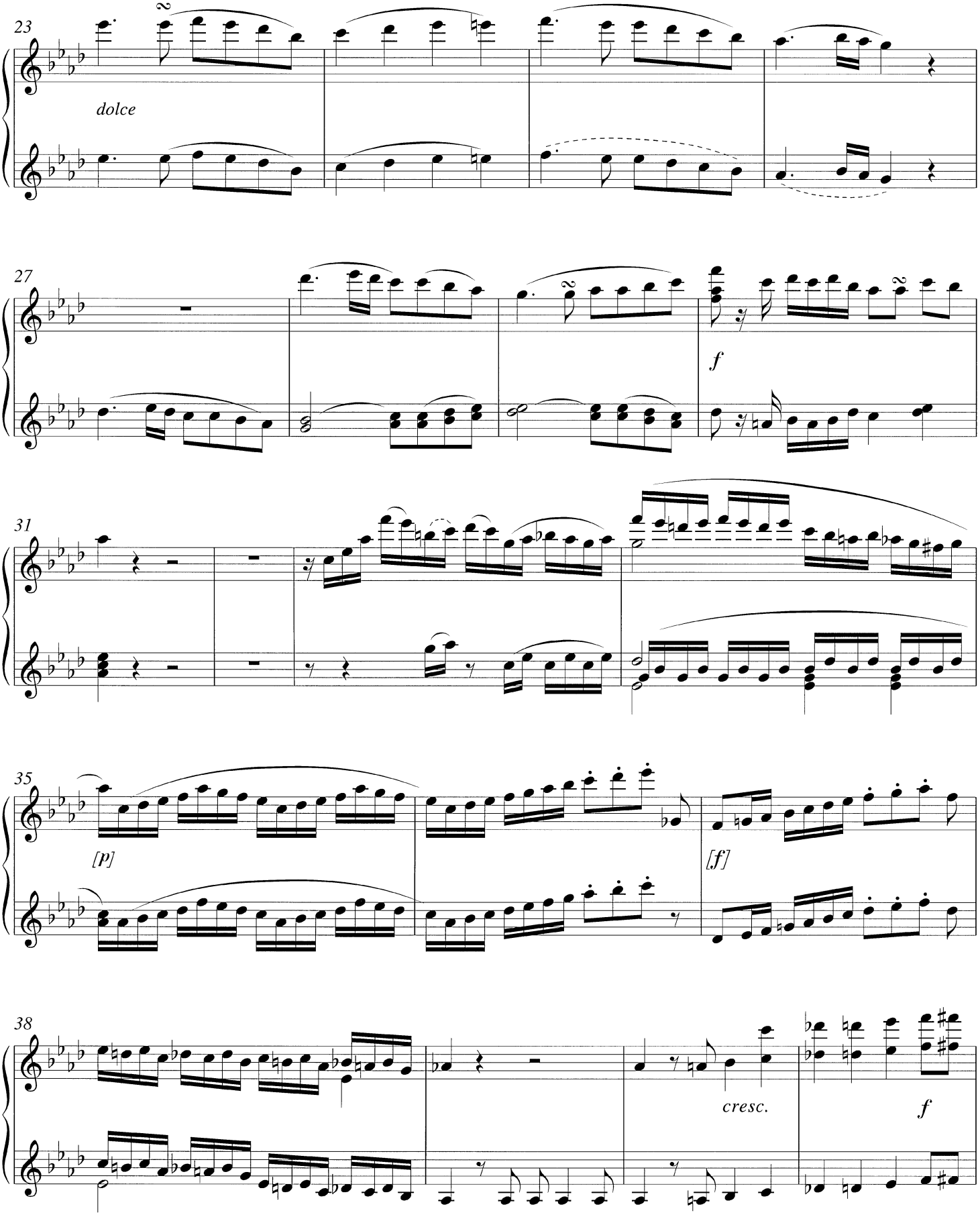


Swedish Musical Heritage, Kungl. Musikaliska akademien, Stockholm 2019. Public domain. www.levandemusikarv.se

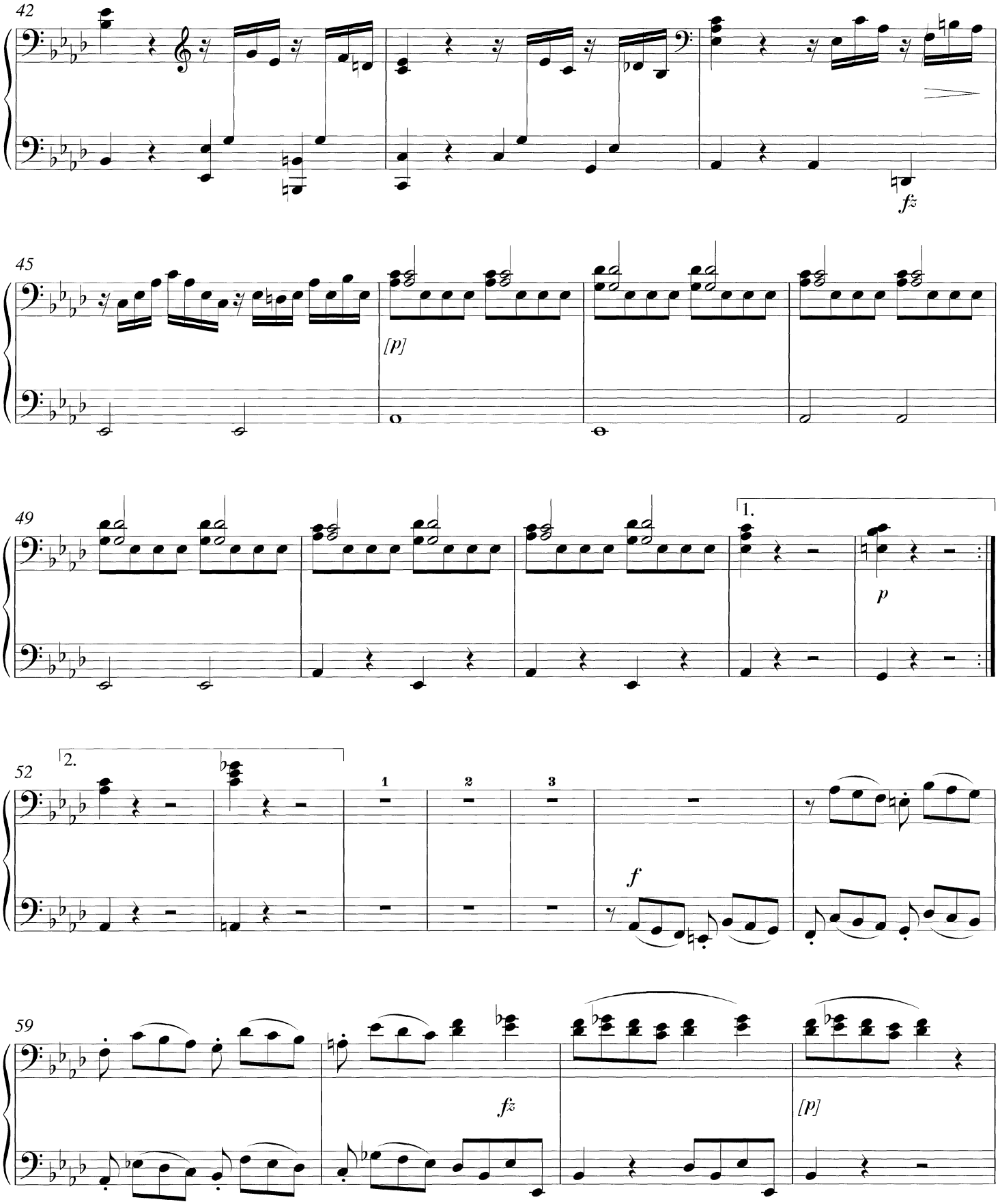
SECONDO



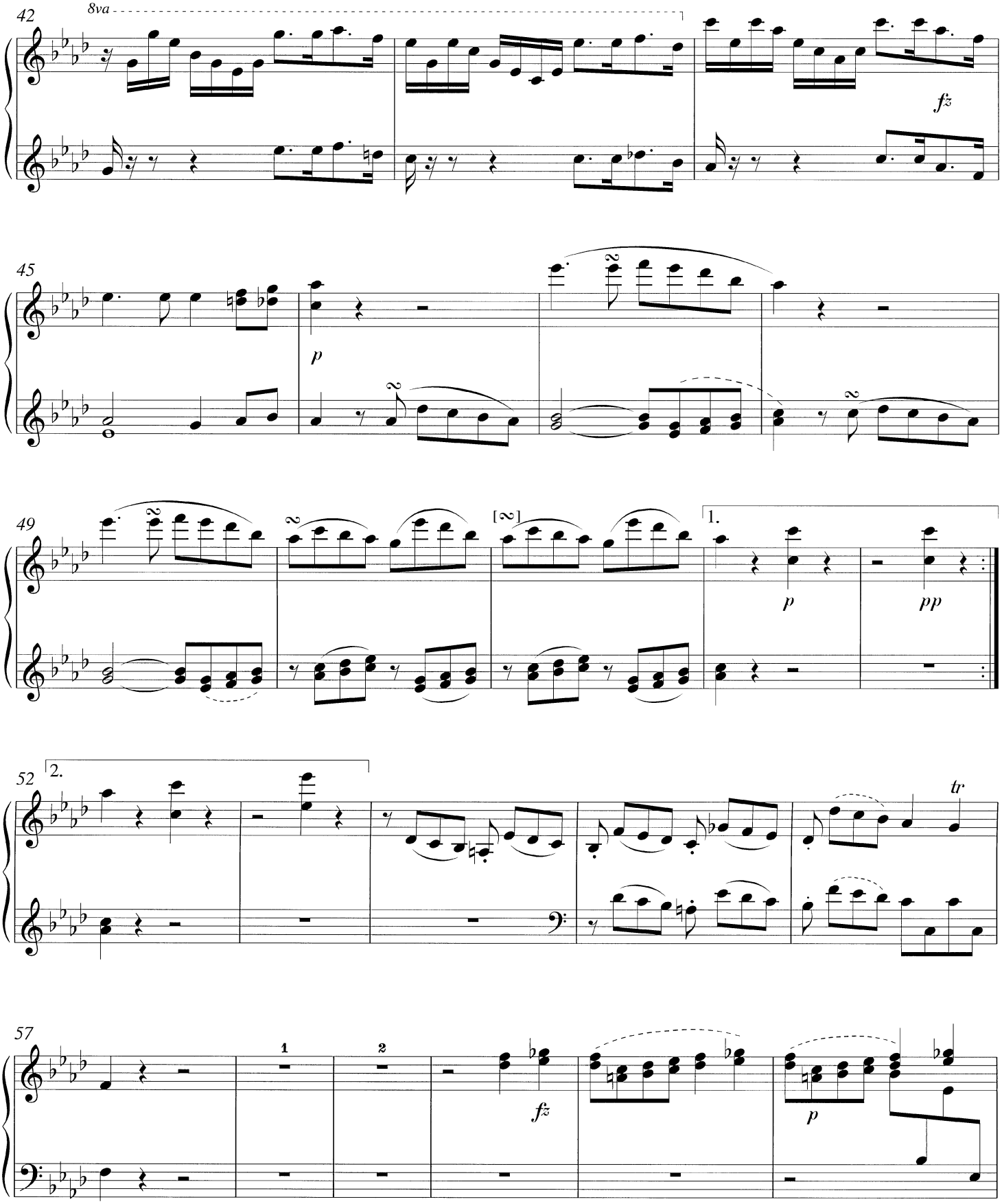
PRIMO



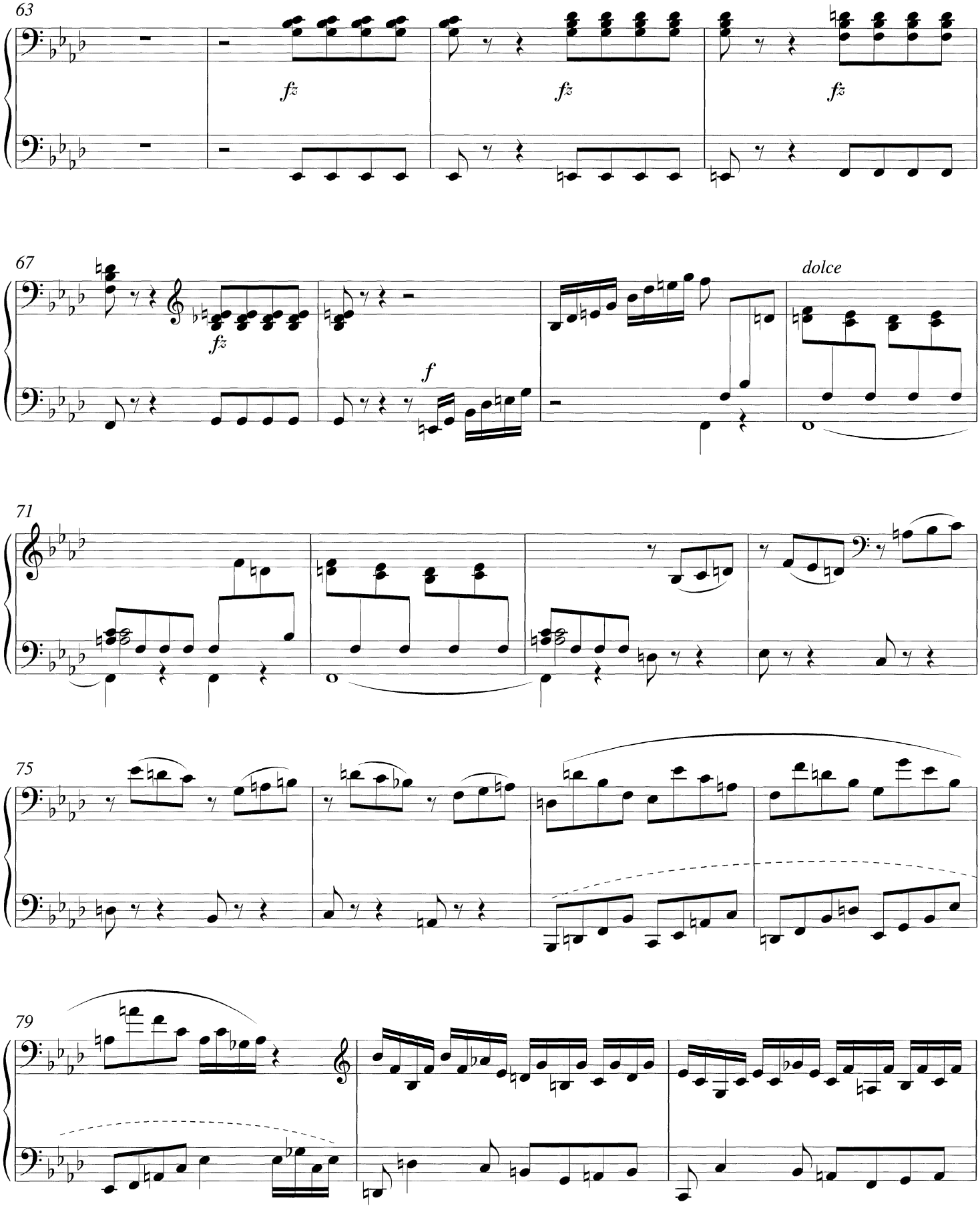
SECONDO



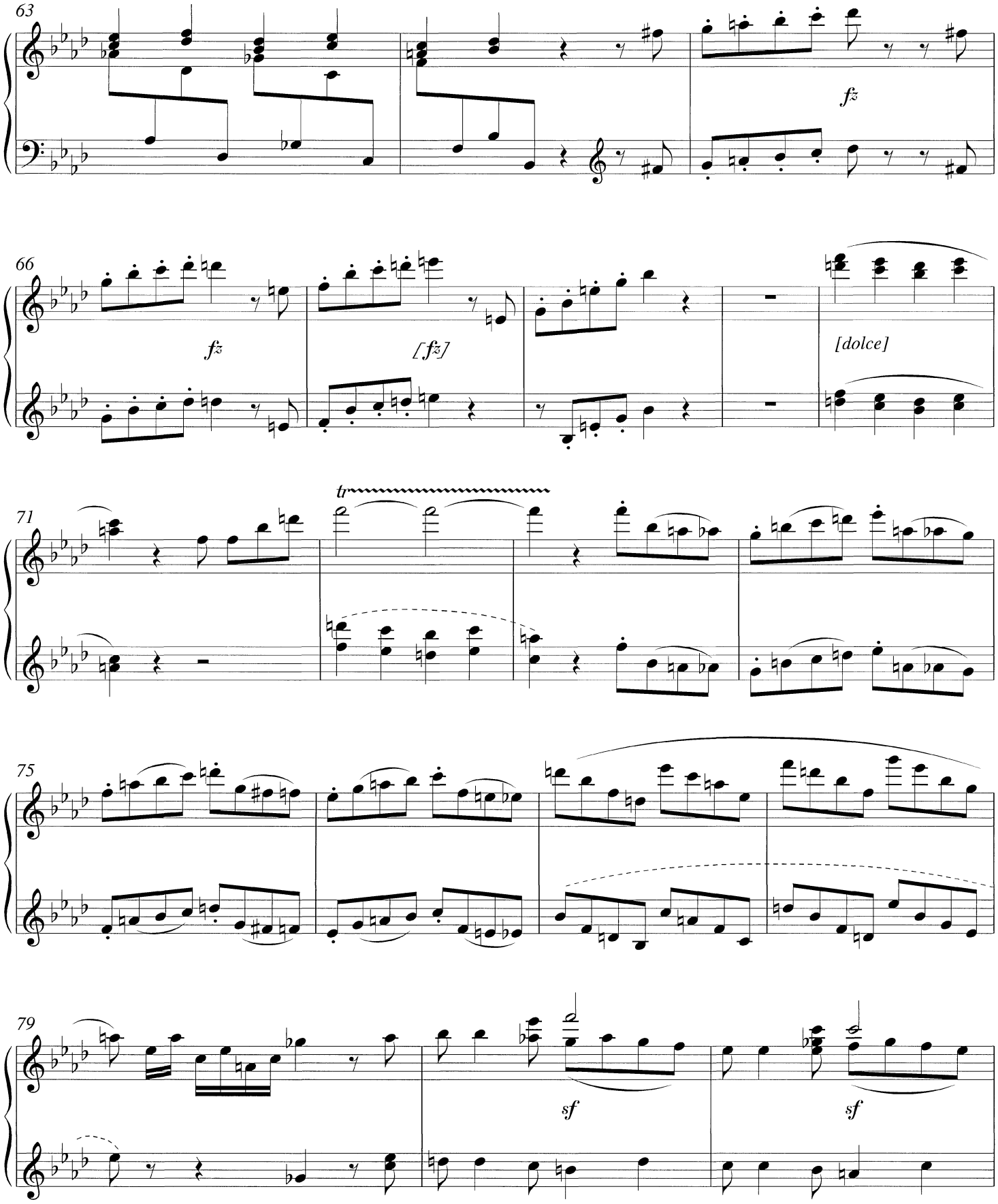
PRIMO



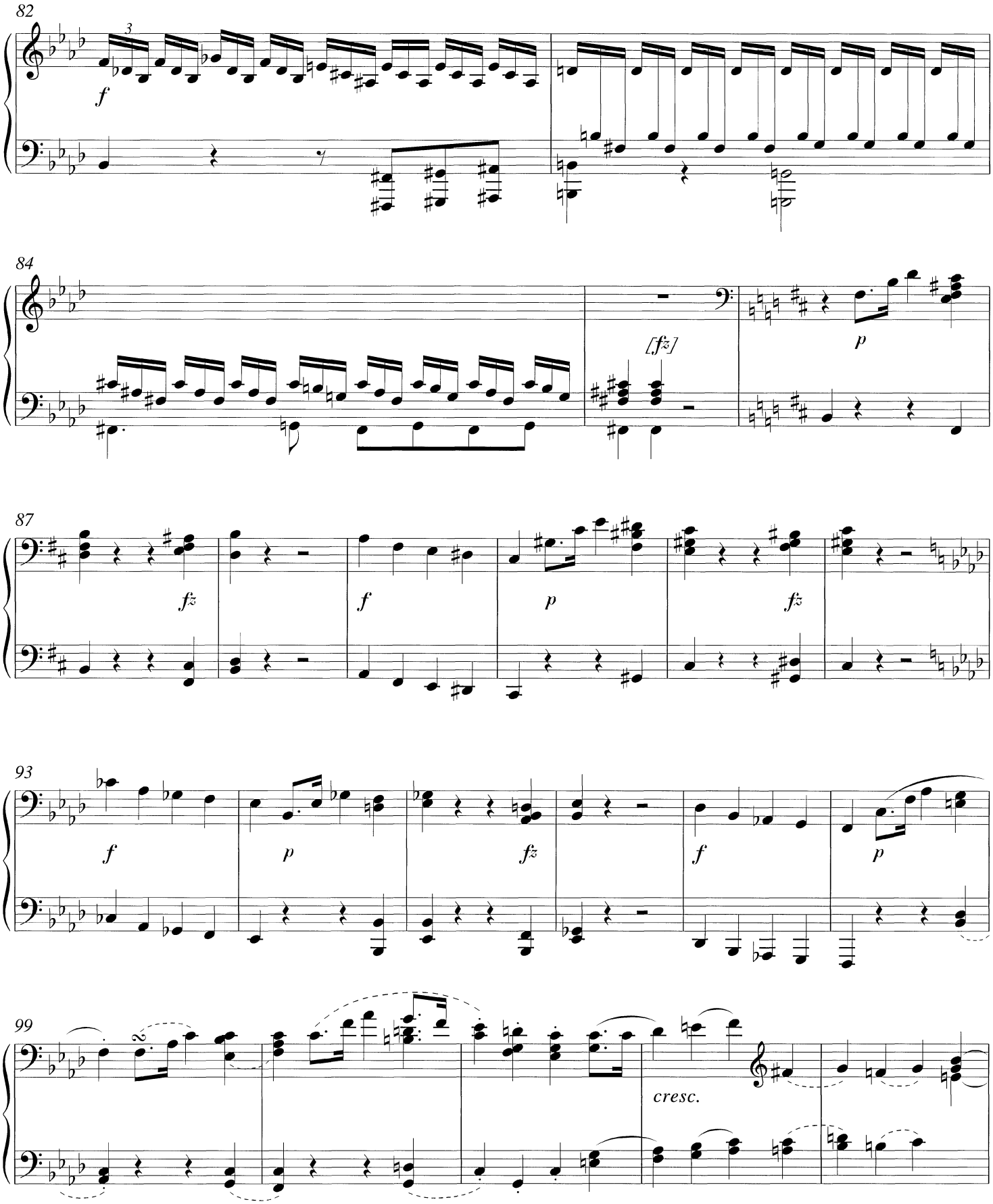
SECONDO



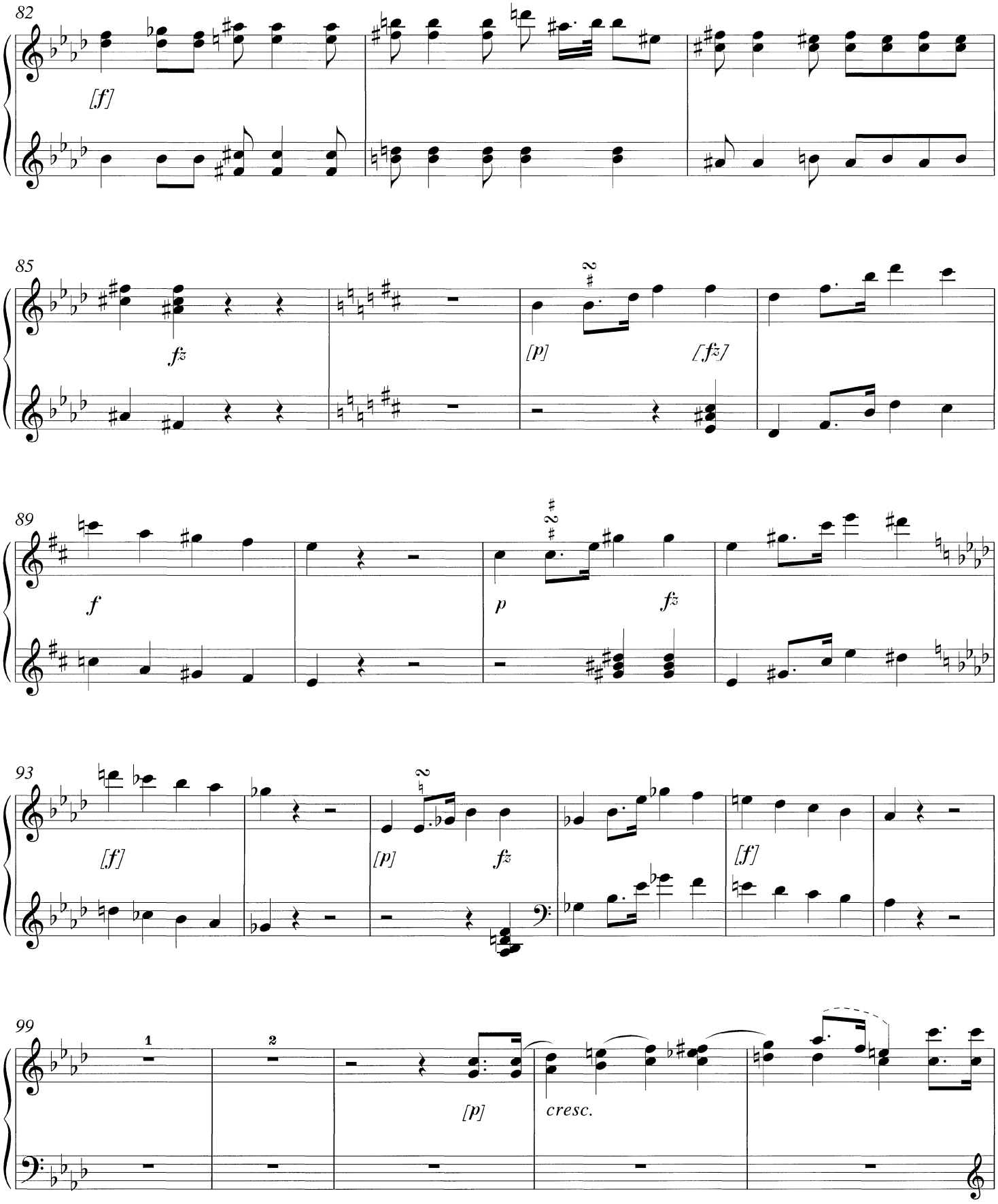
PRIMO



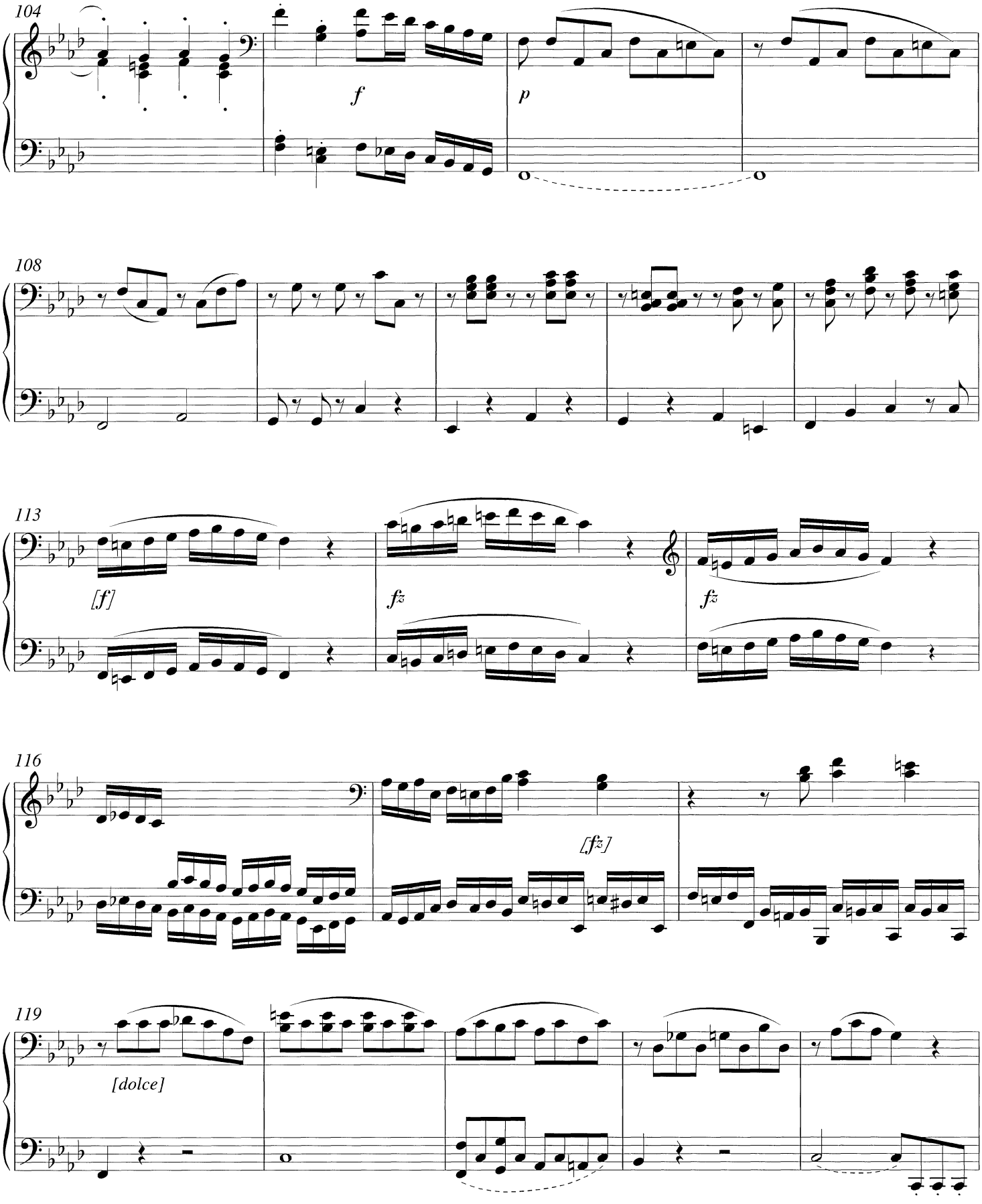
SECONDO



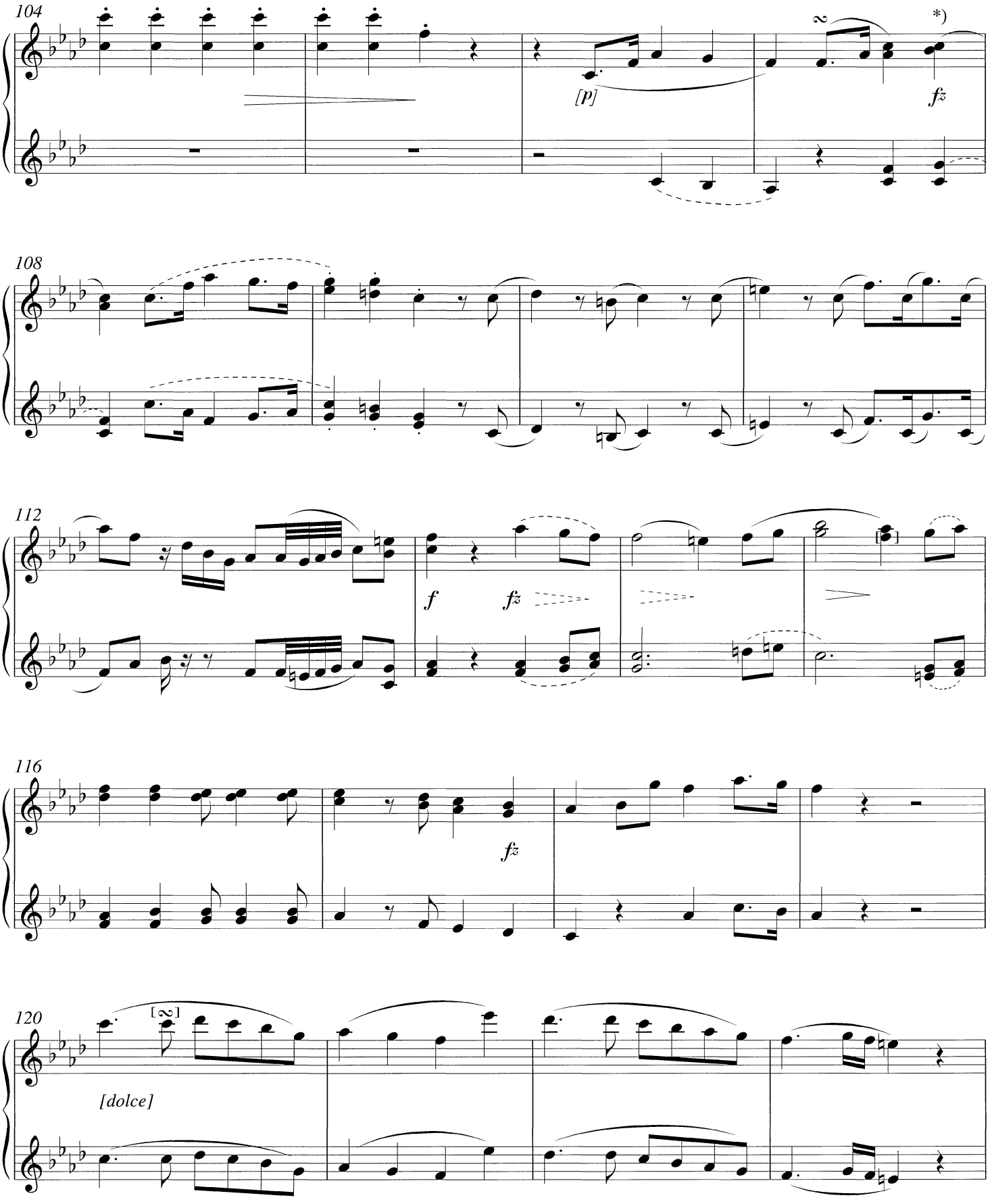
PRIMO



SECONDO

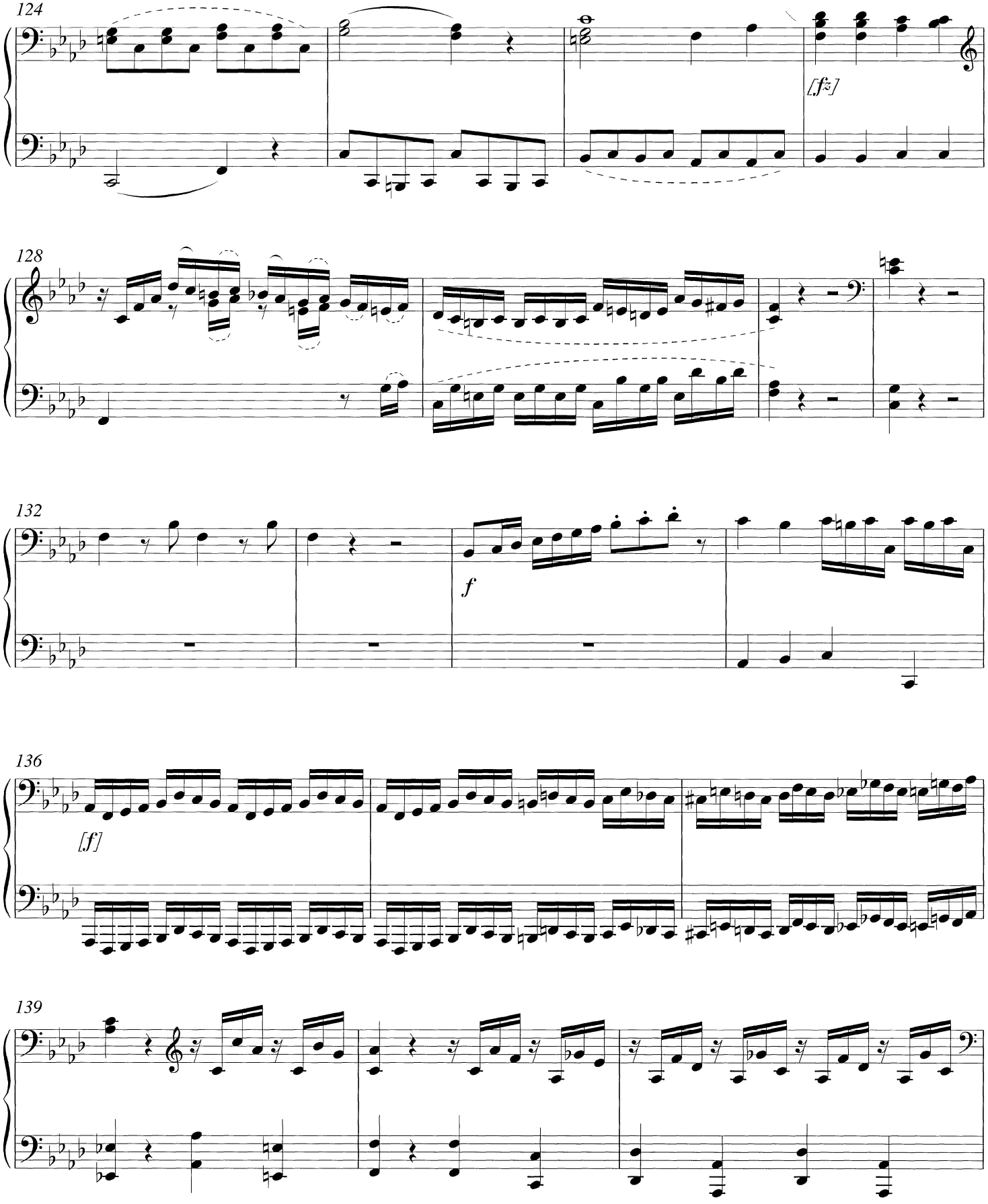


PRIMO

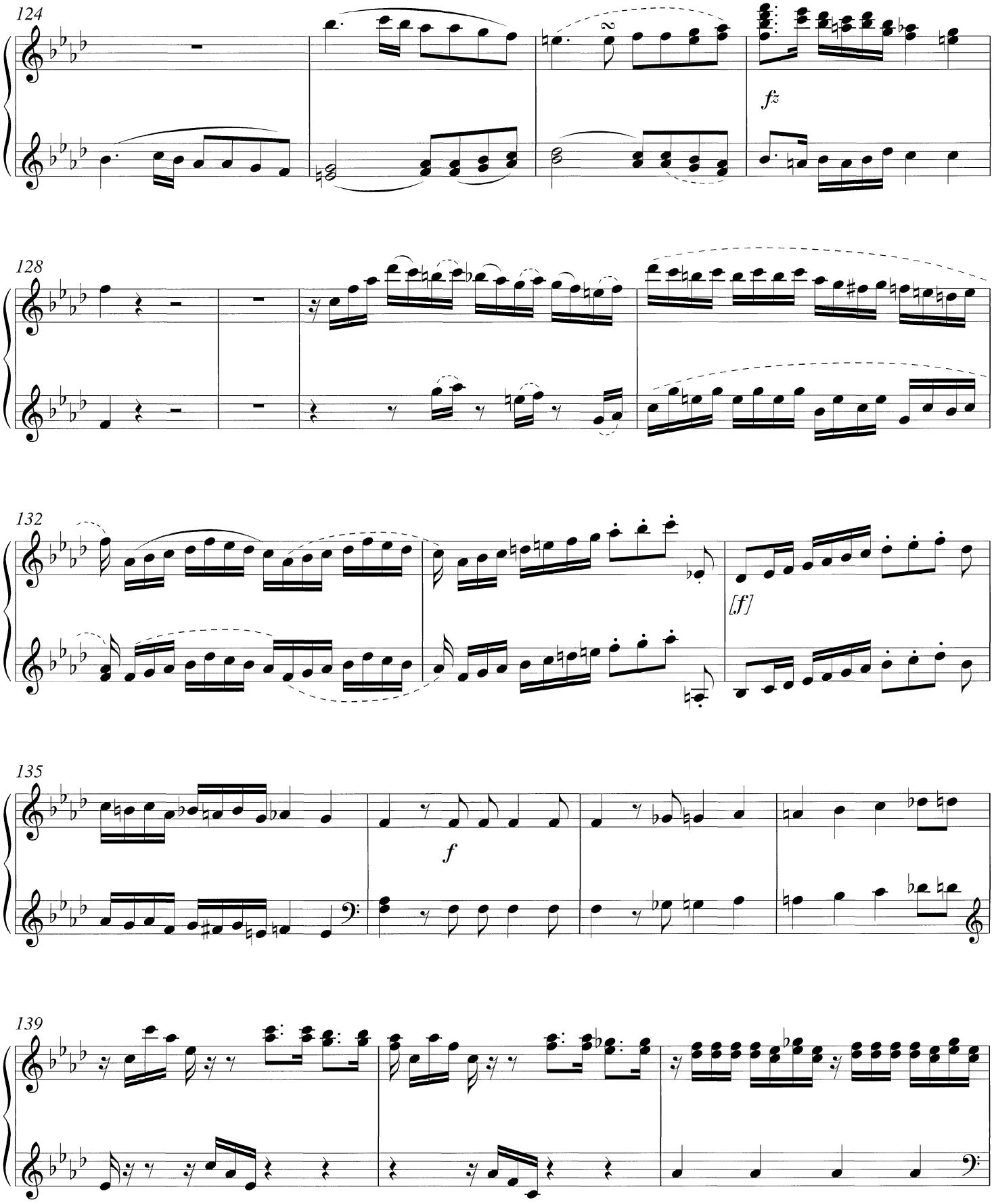


*) Cf. Crit. Commentary.

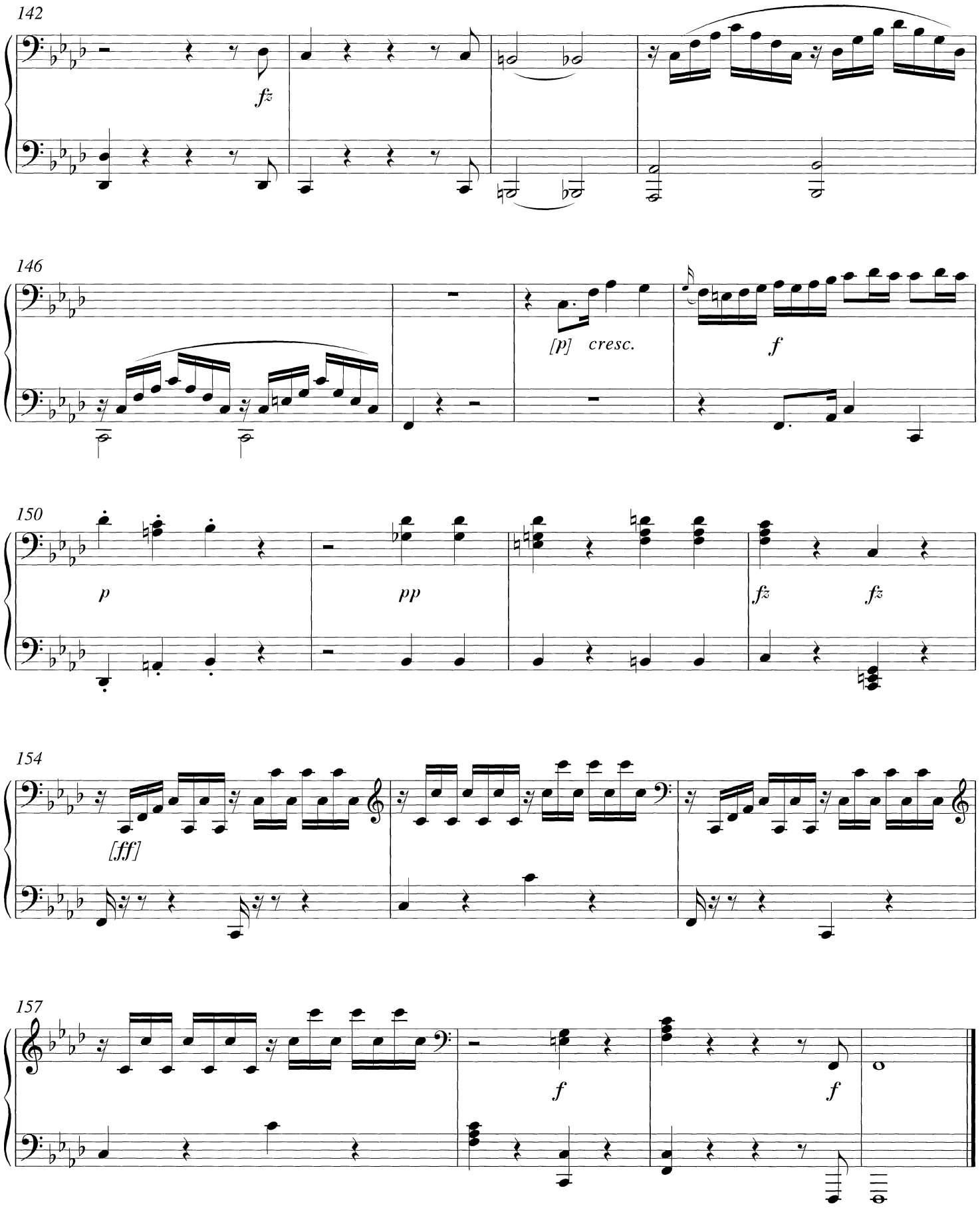
SECONDO



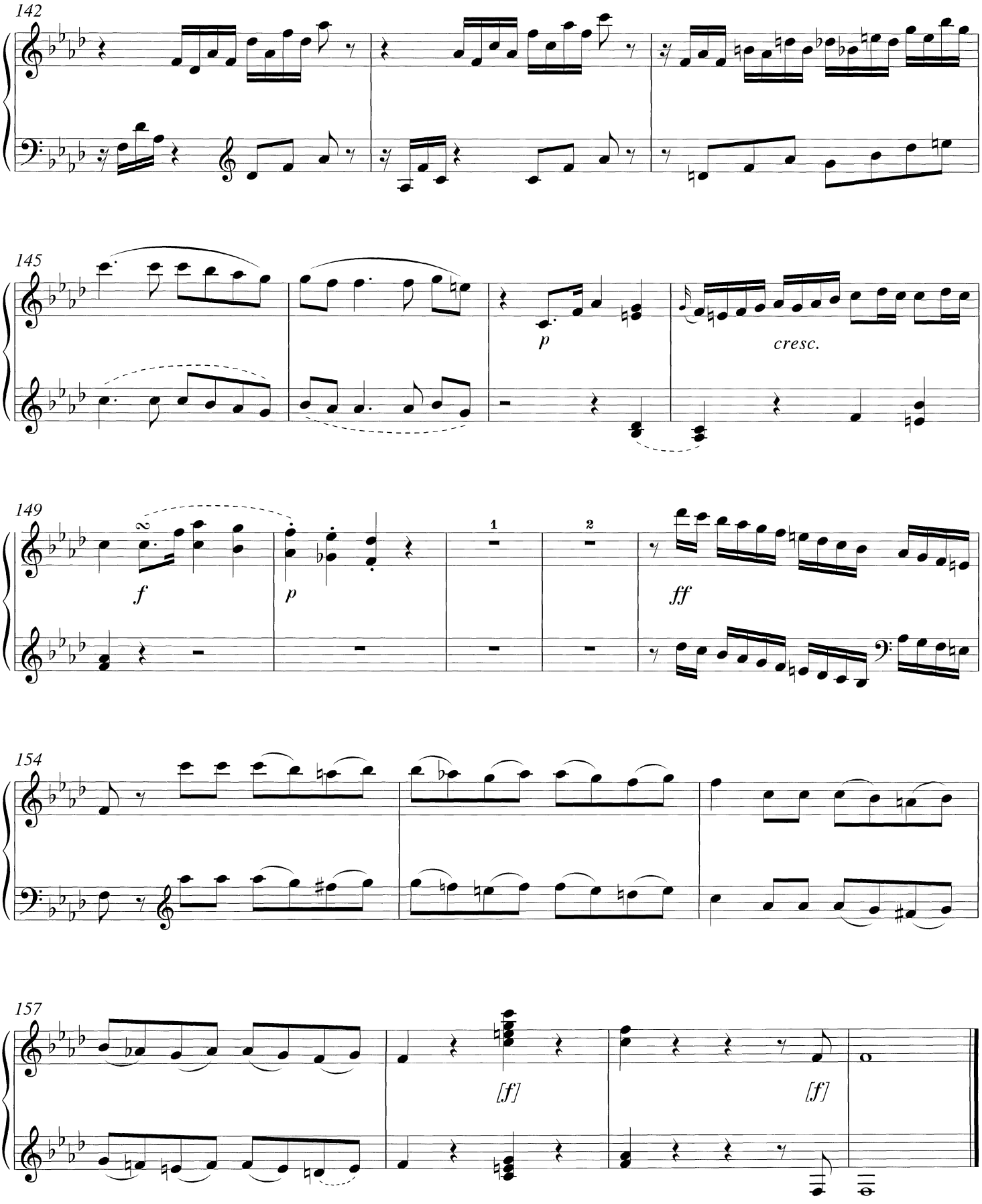
PRIMO



SECONDO

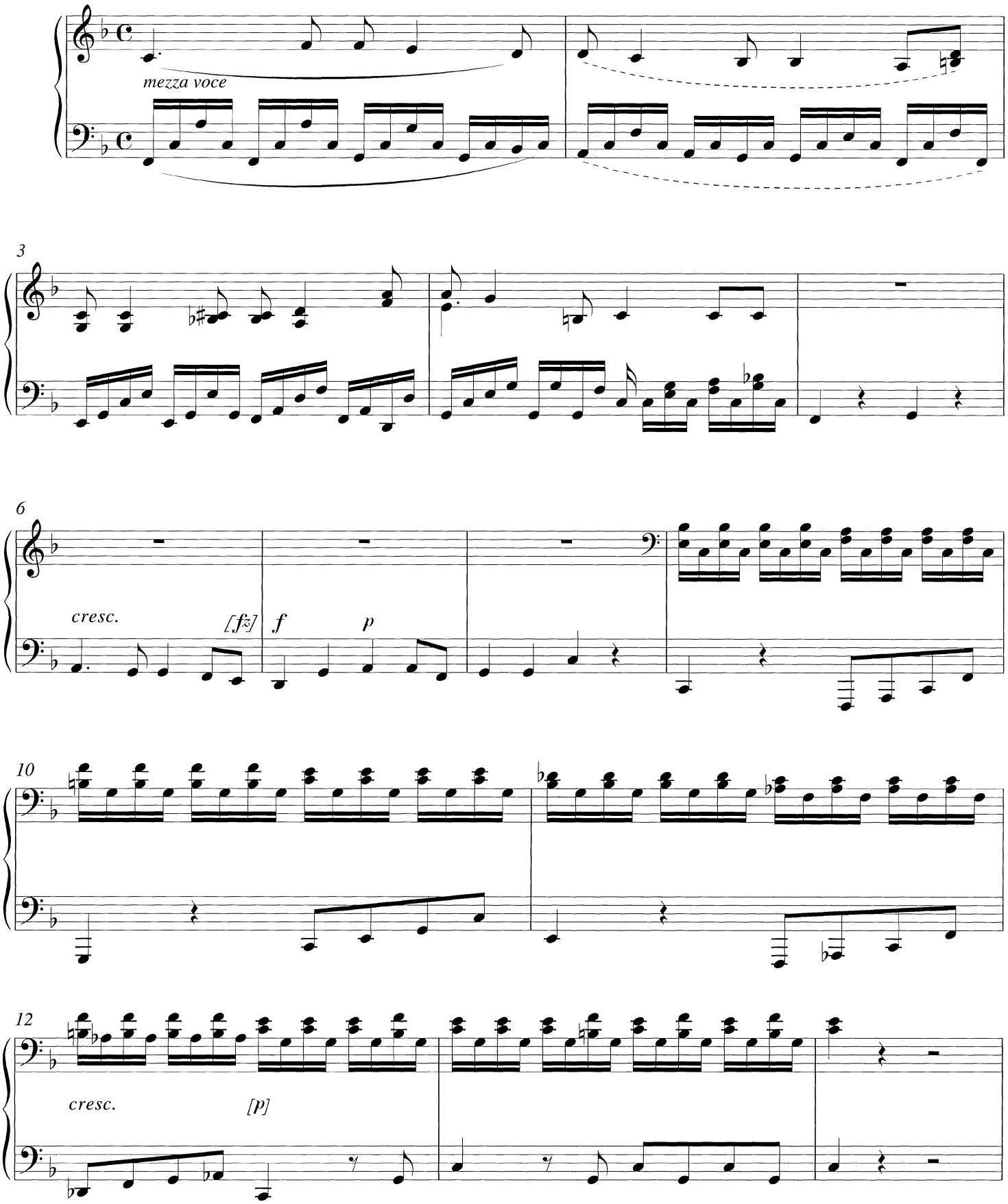


PRIMO



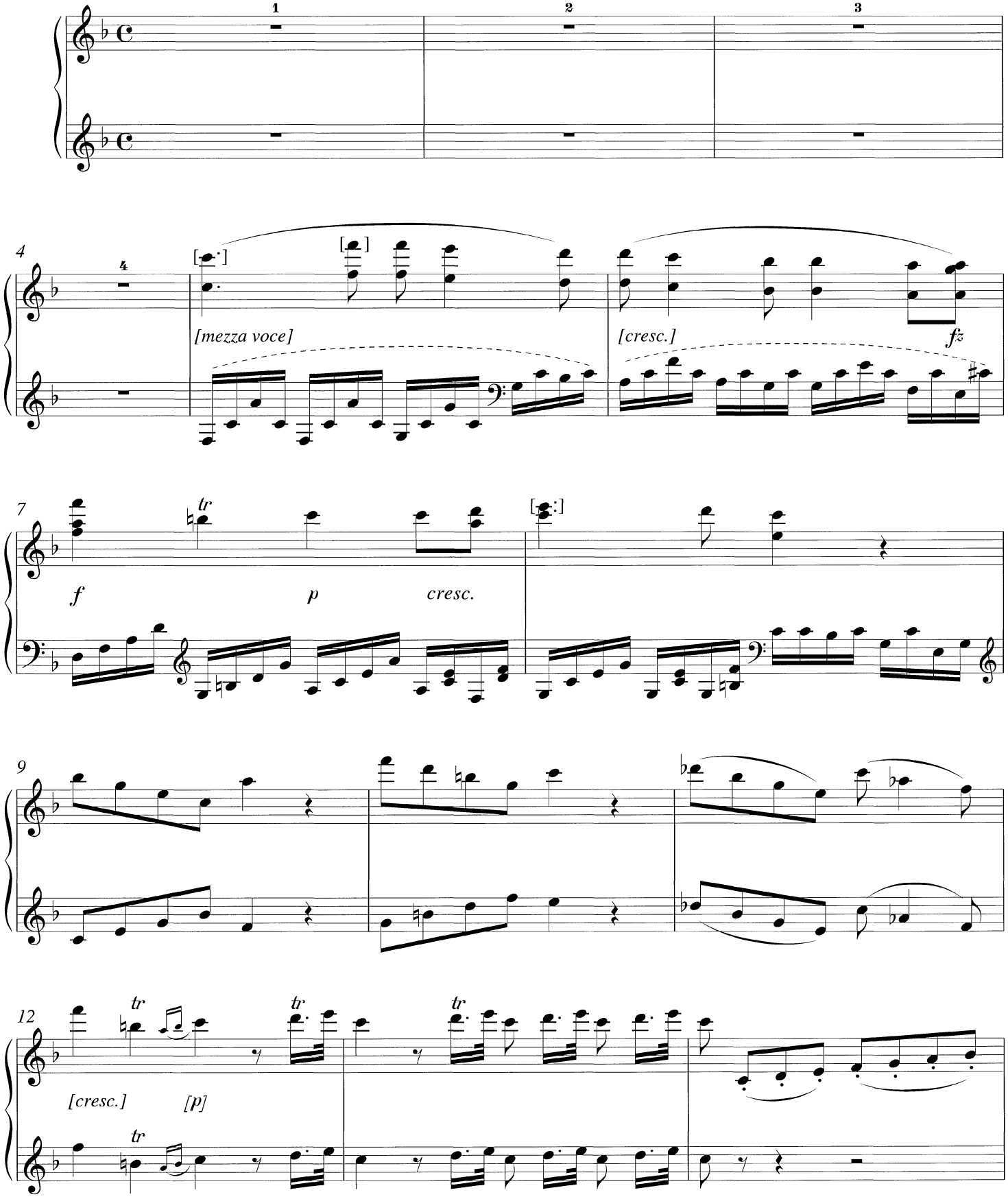
SECONDO

Andante sostenuto

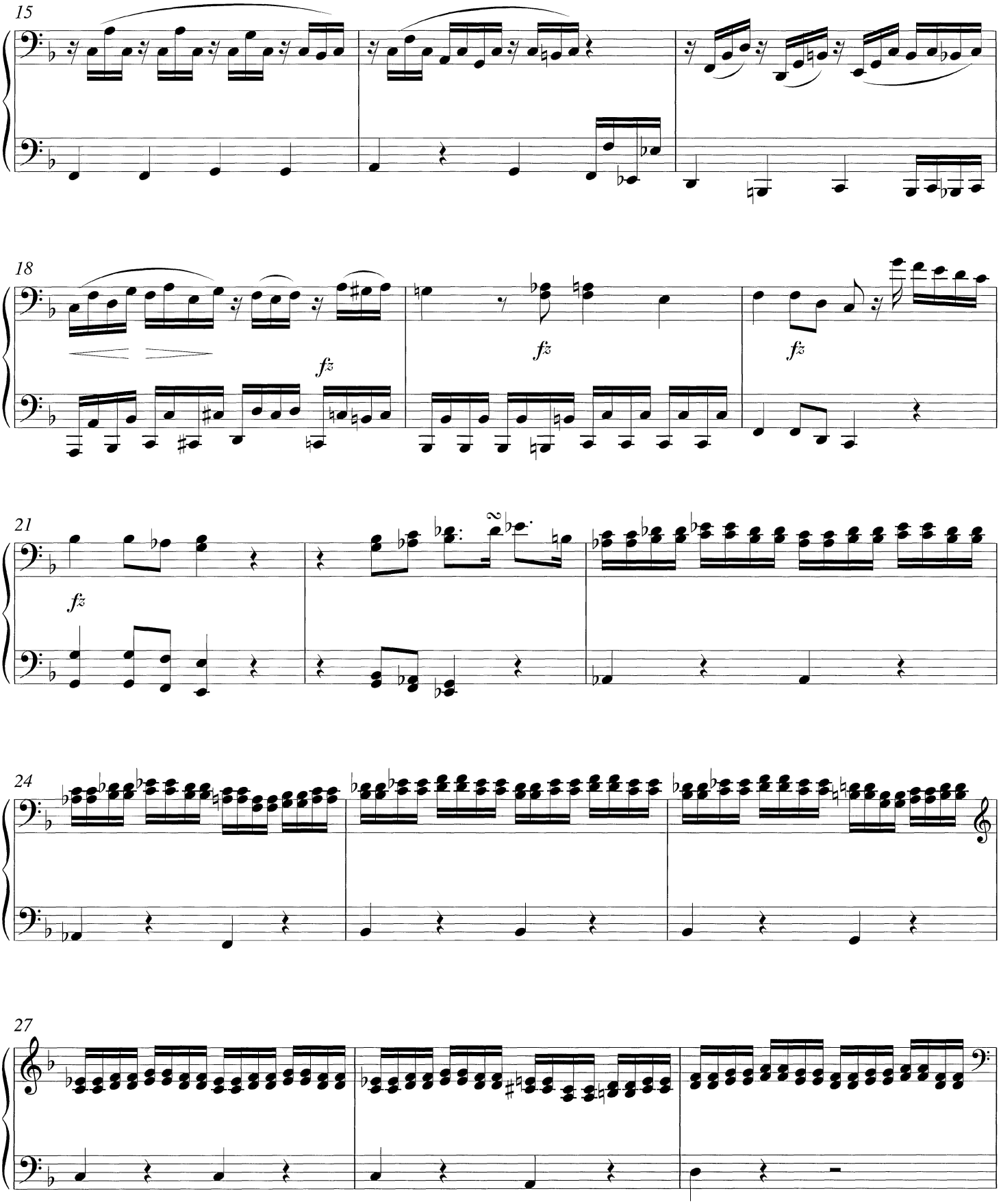


PRIMO

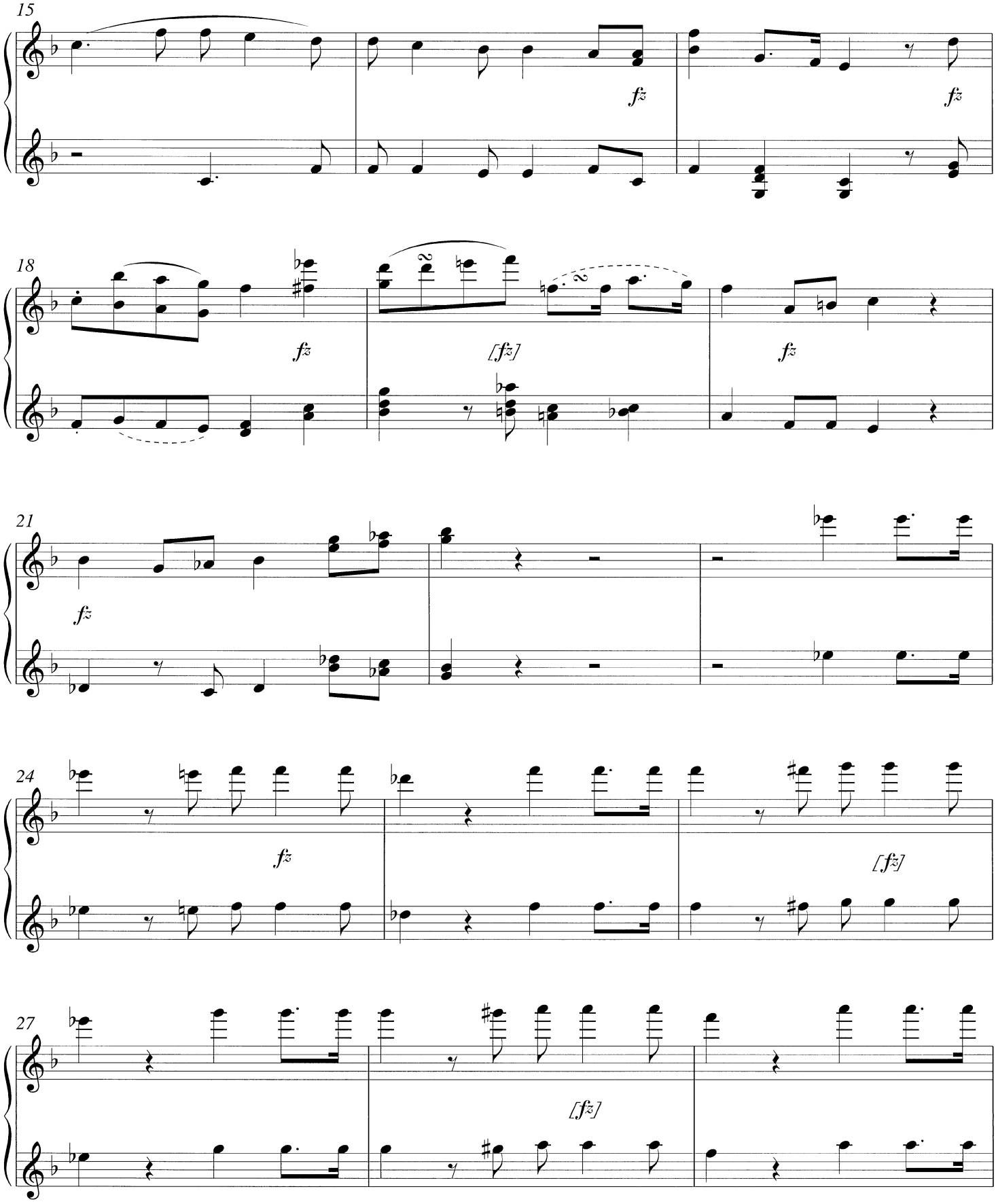
Andante sostenuto



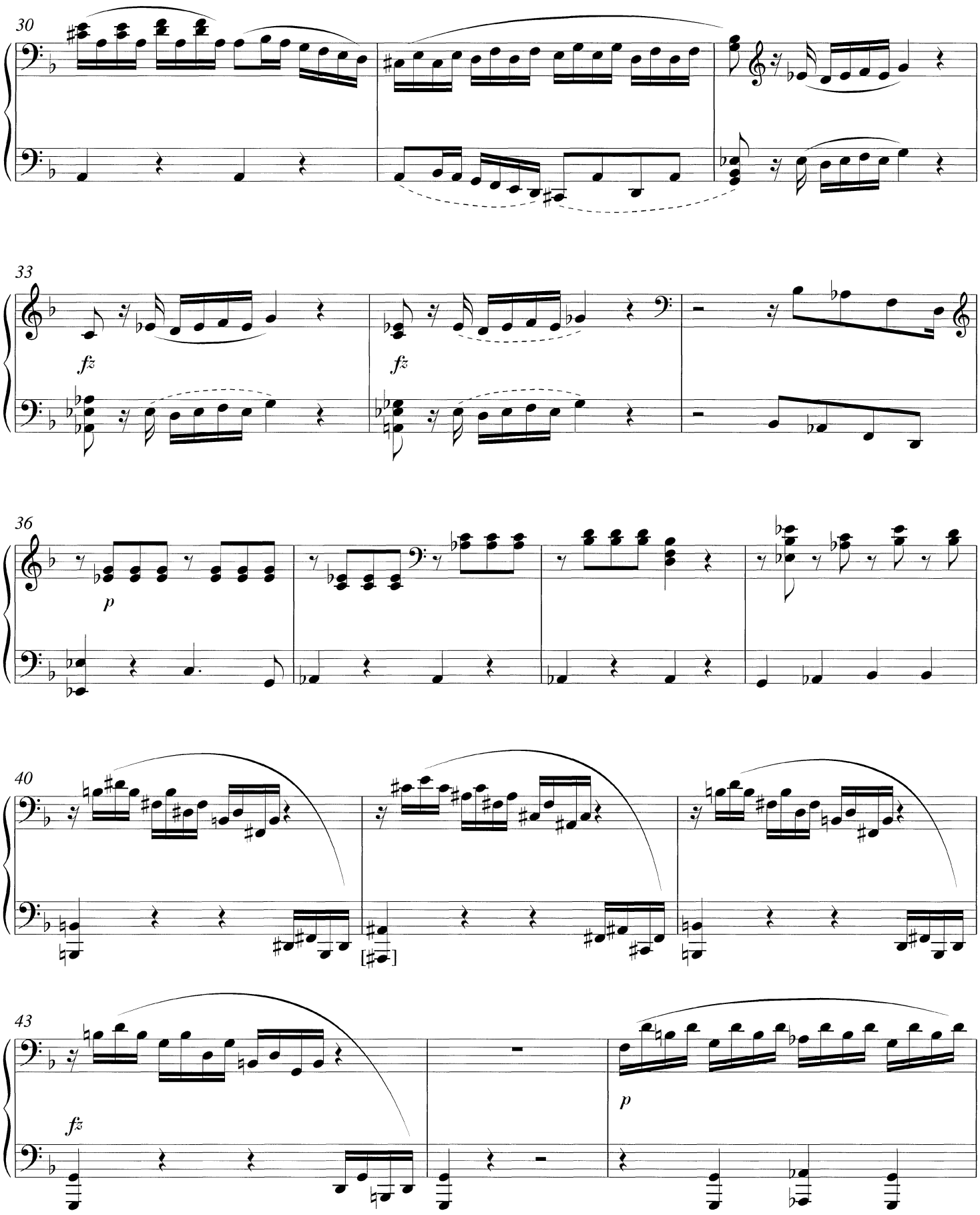
SECONDO



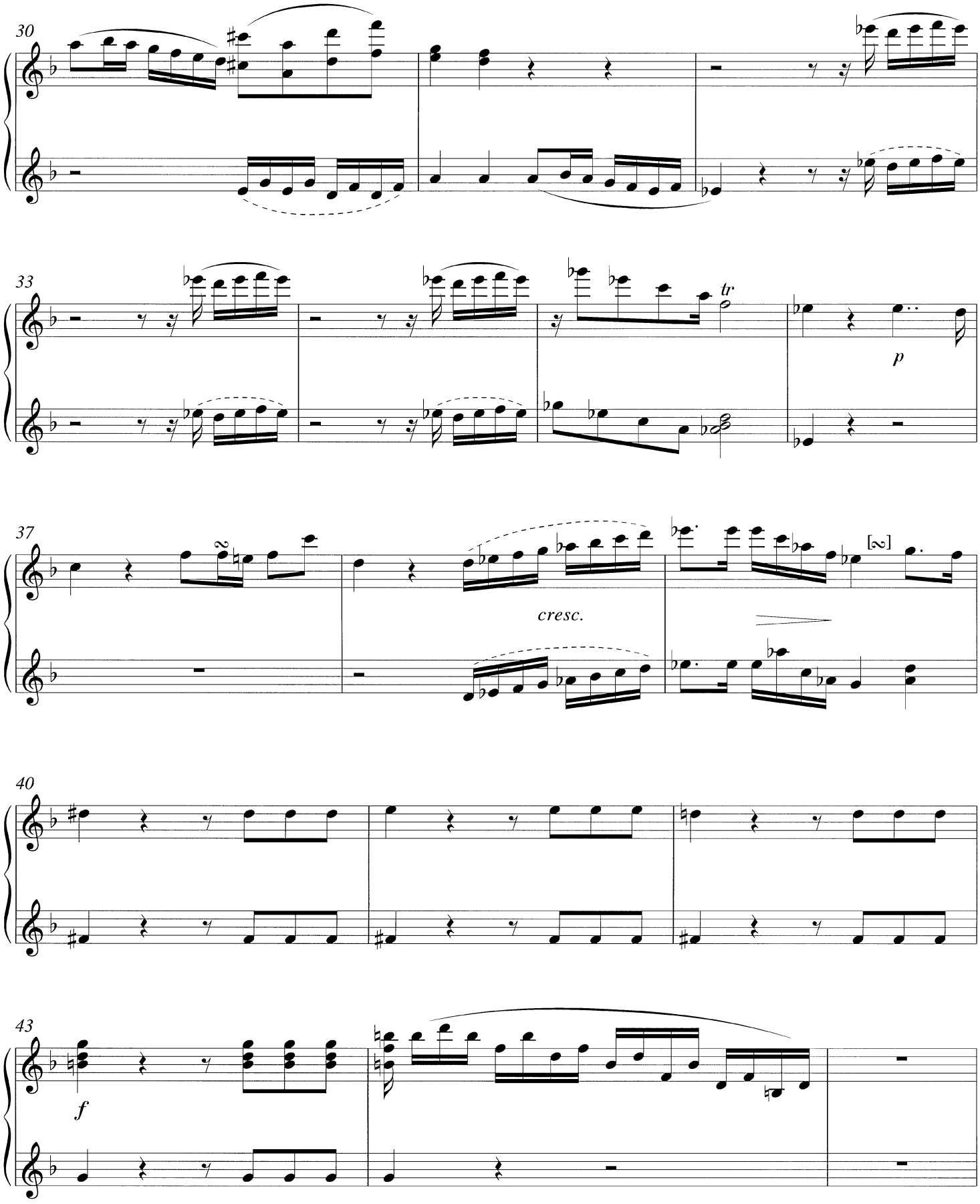
PRIMO



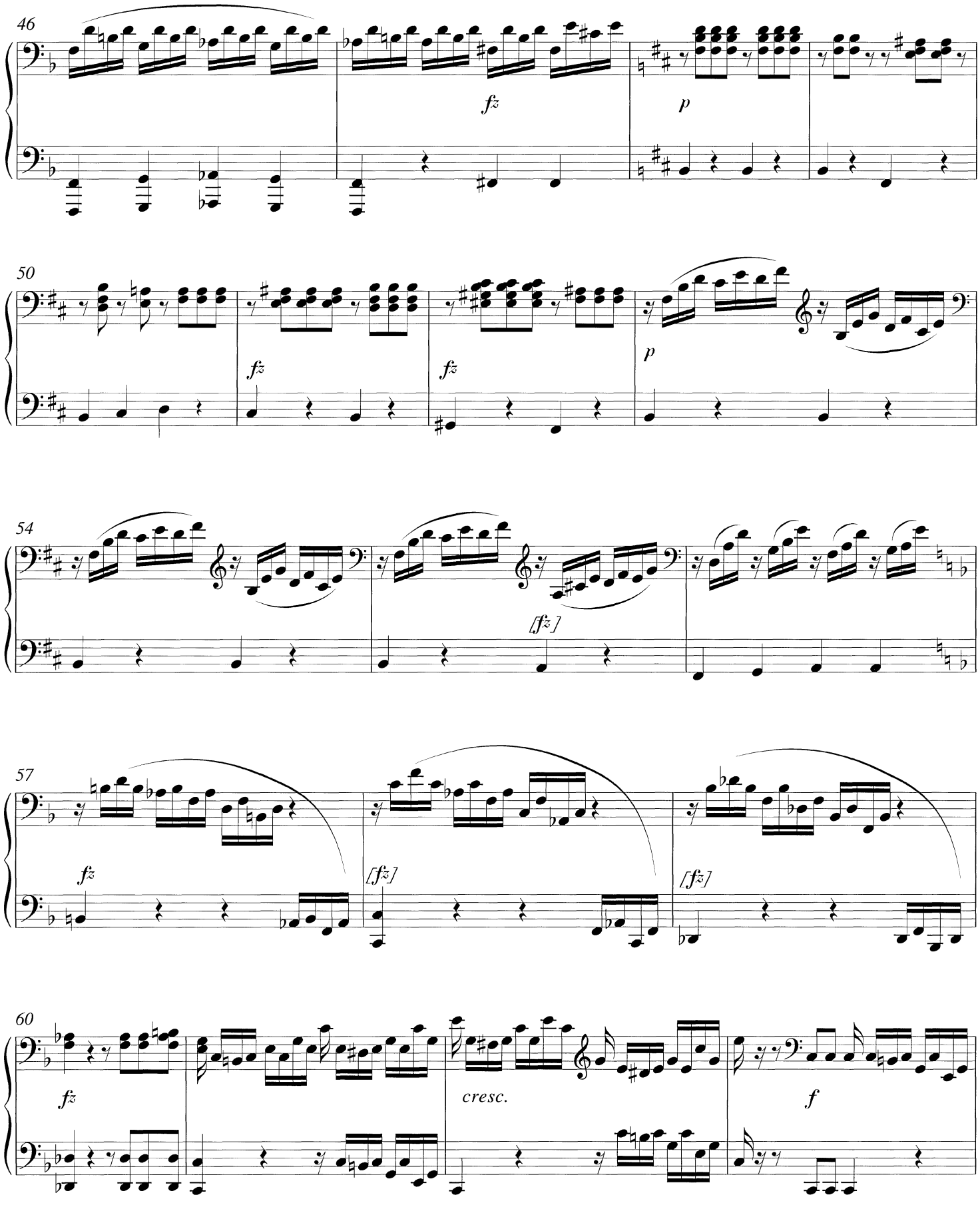
SECONDO



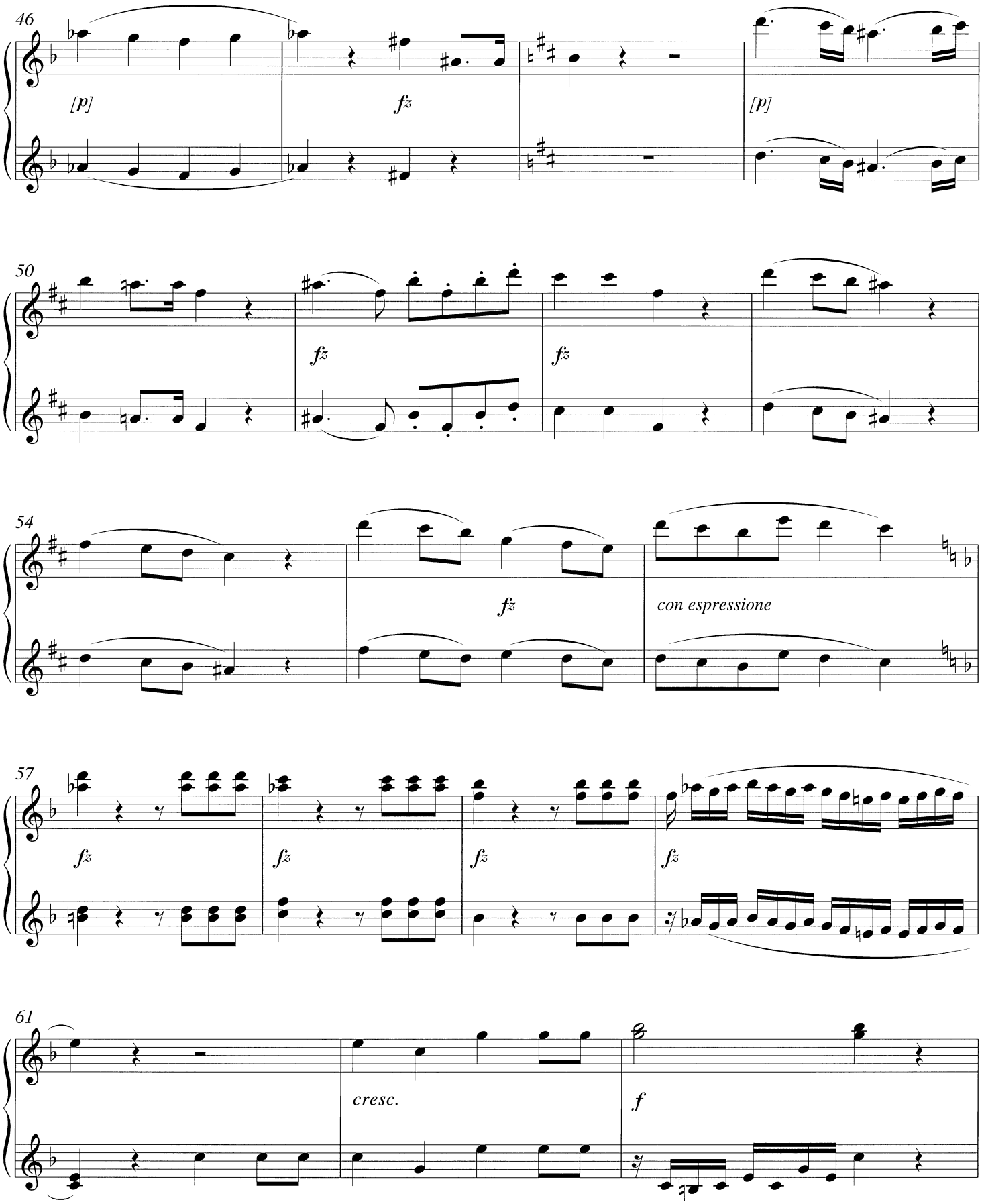
PRIMO



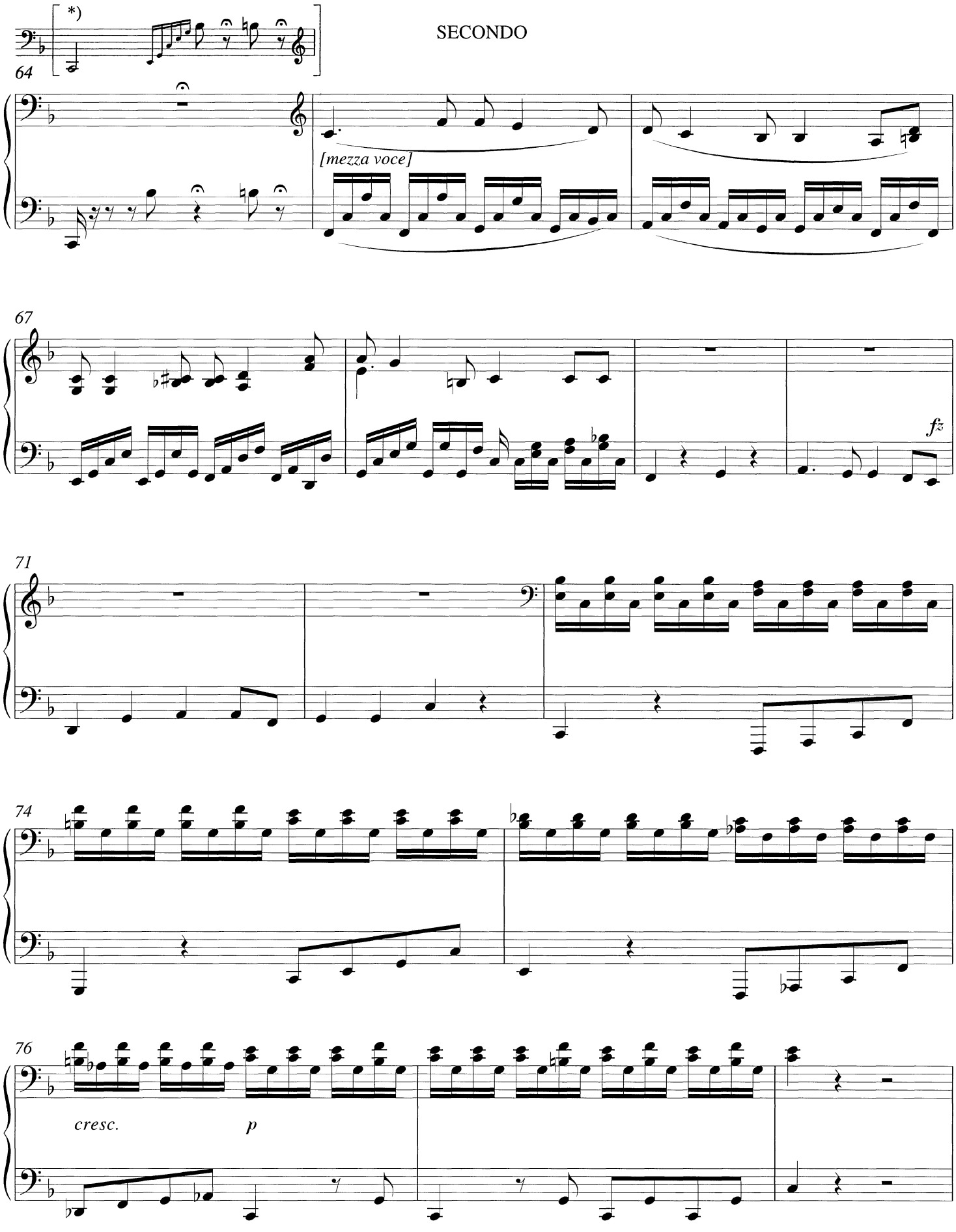
SECONDO



PRIMO

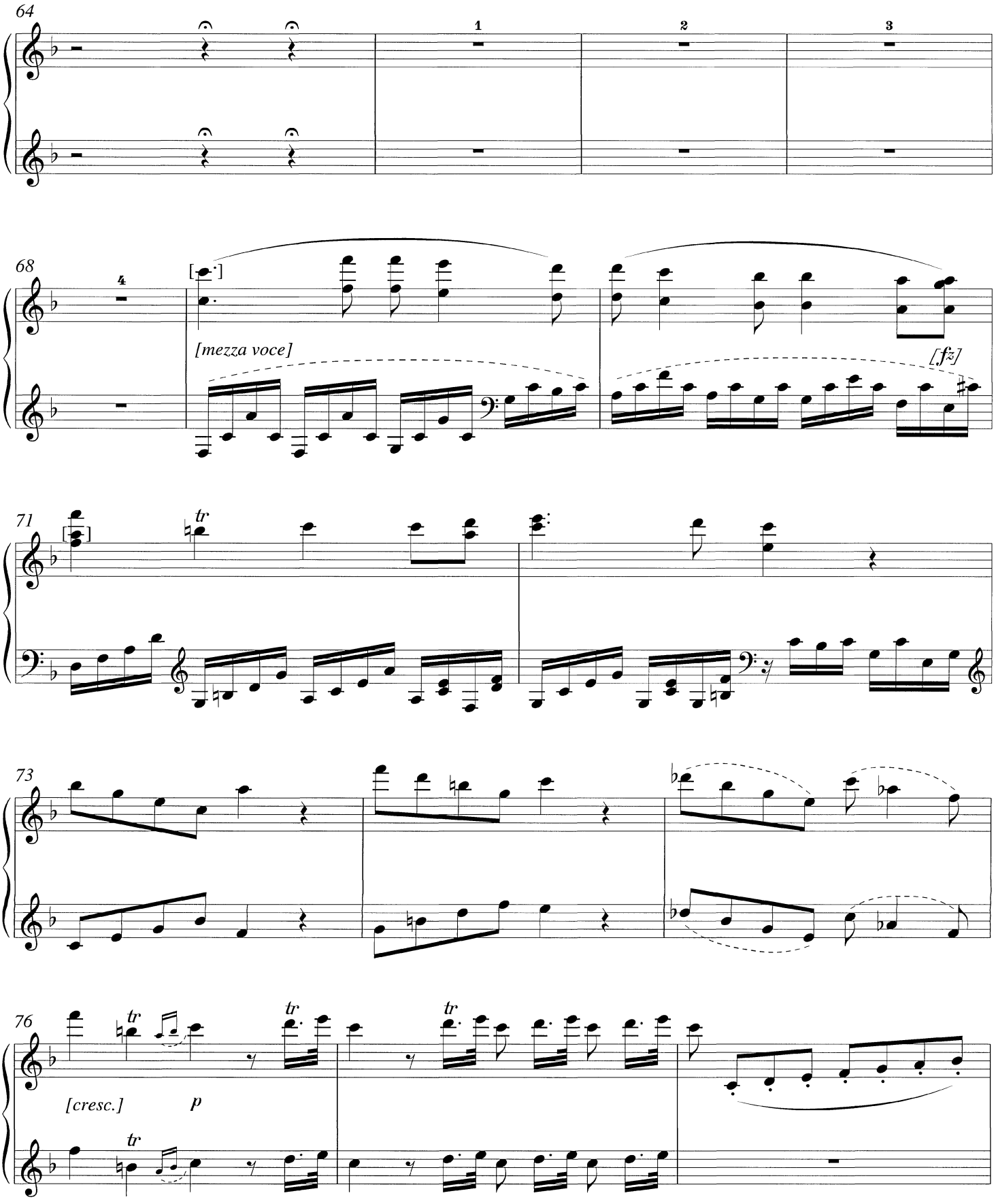


SECONDO

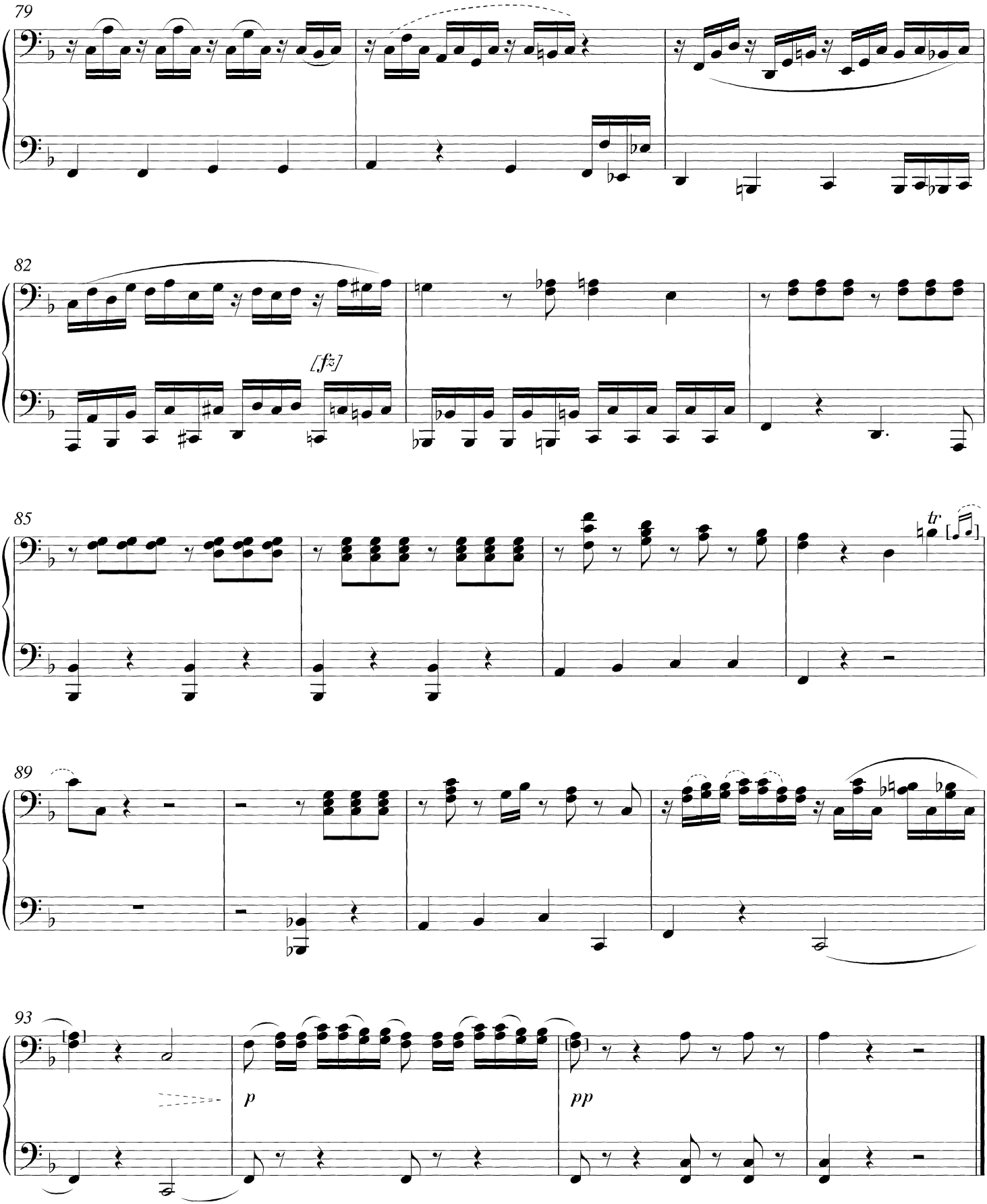


*) Cf. Crit. Commentary.

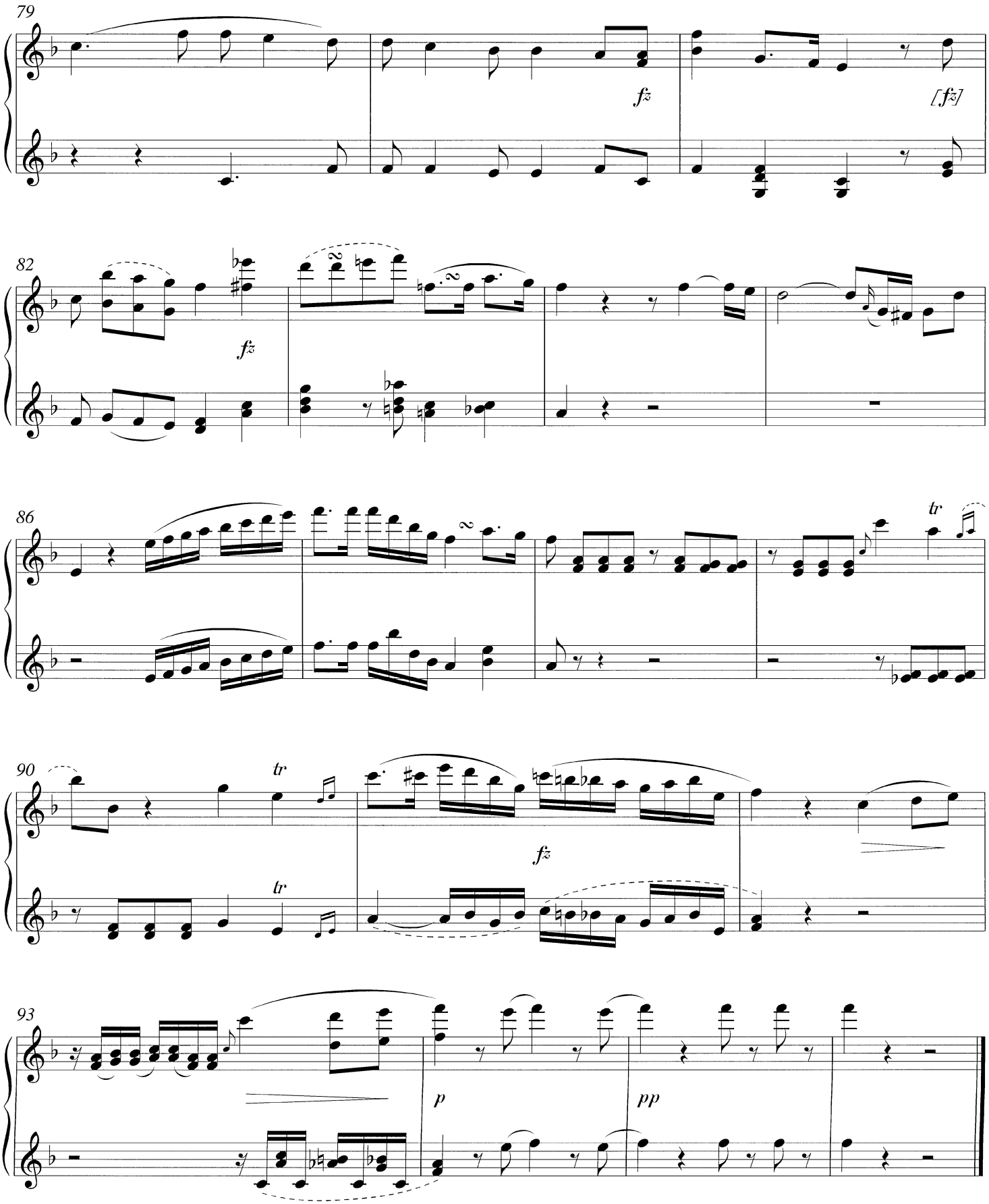
PRIMO



SECONDO

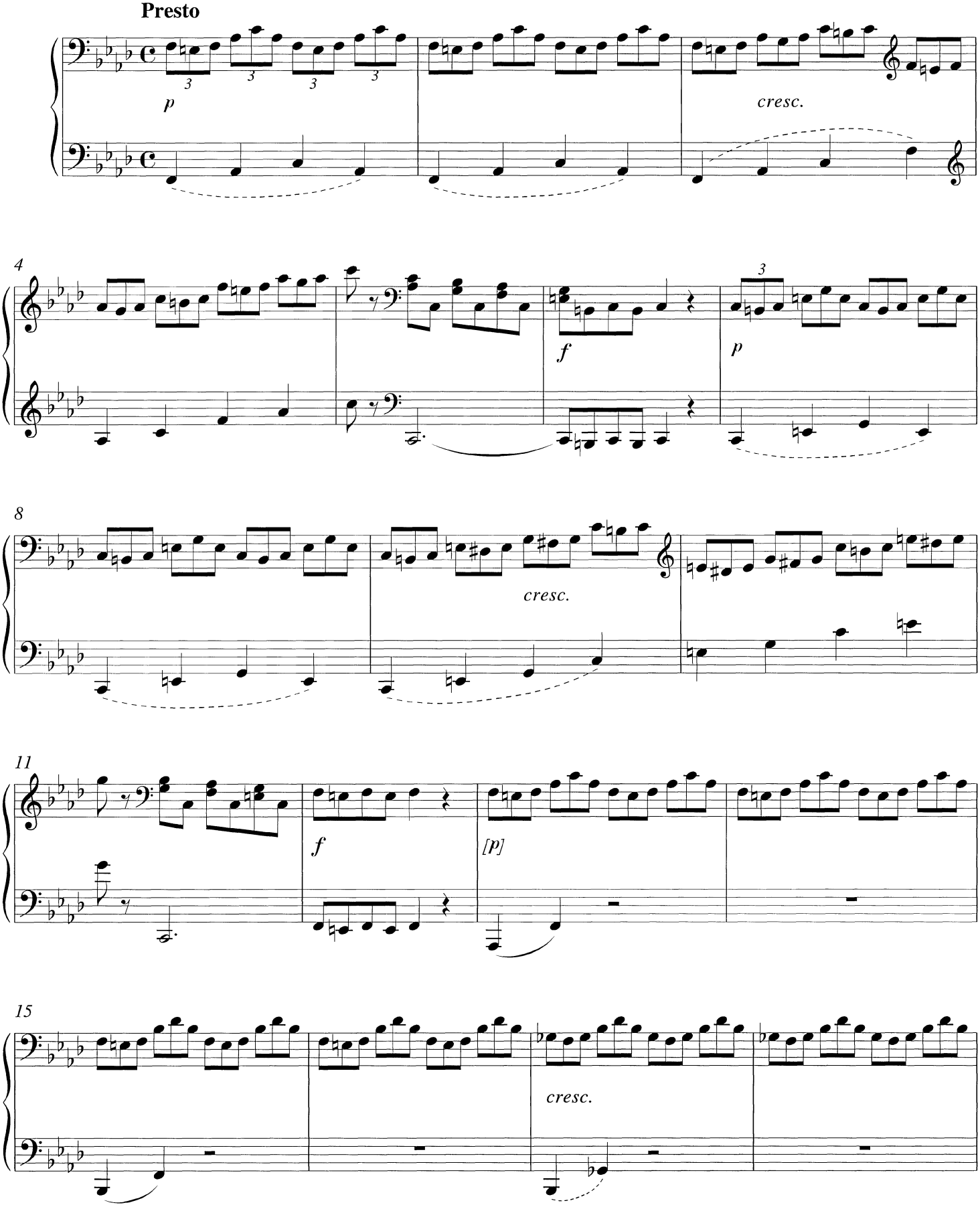


PRIMO

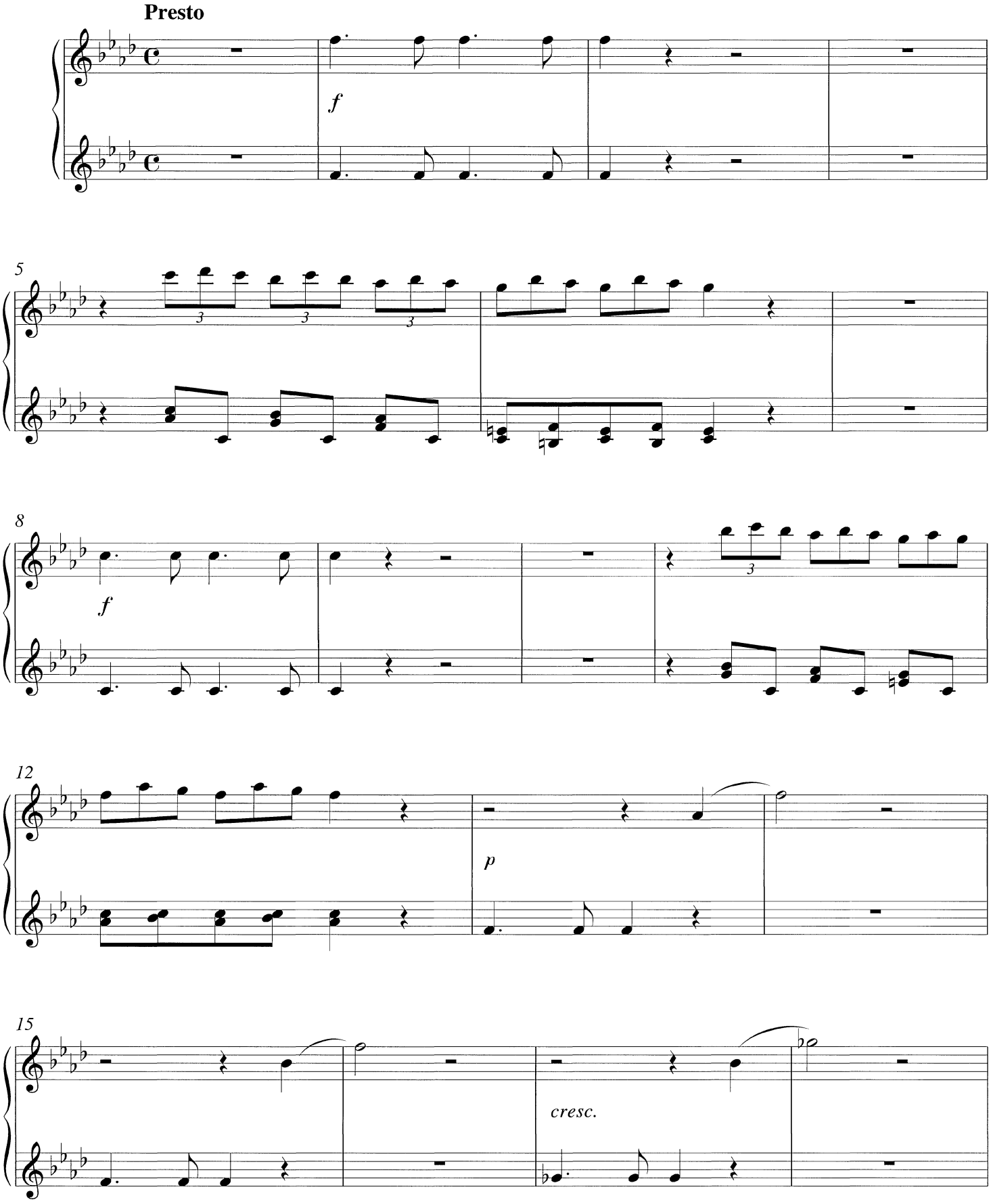


SECONDO

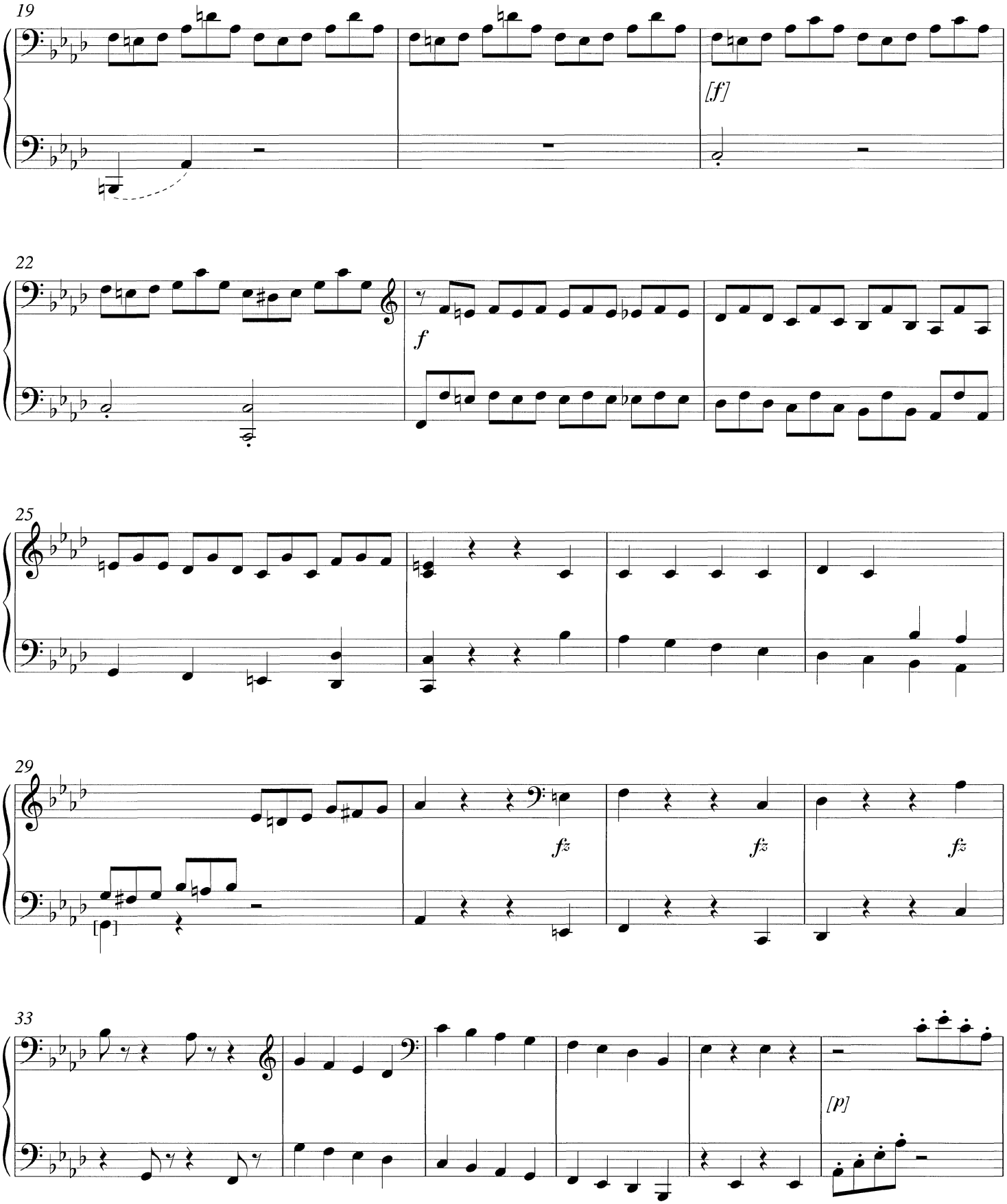
Presto



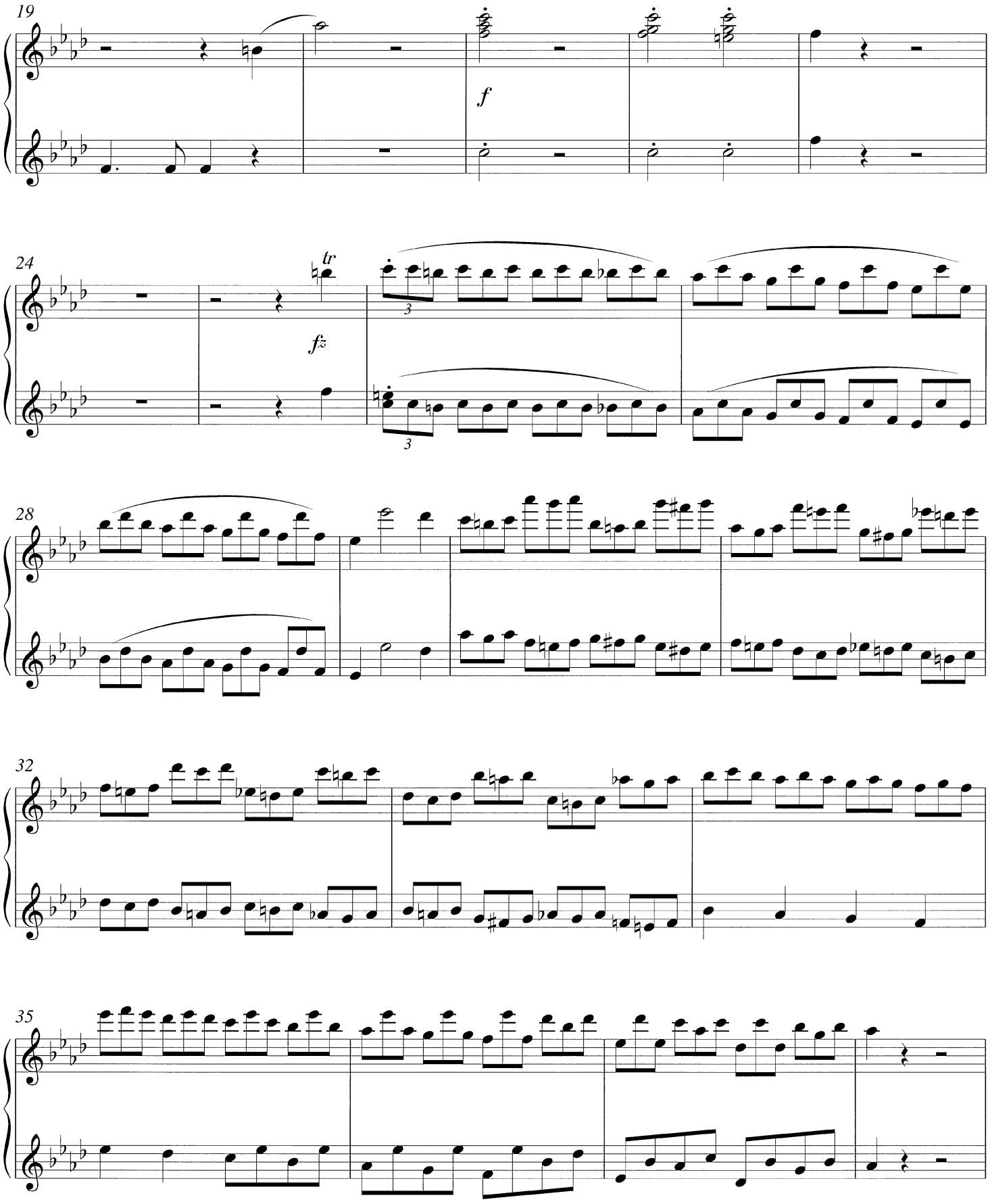
PRIMO



SECONDO



PRIMO



SECONDO

39

[simile]

[simile]

44

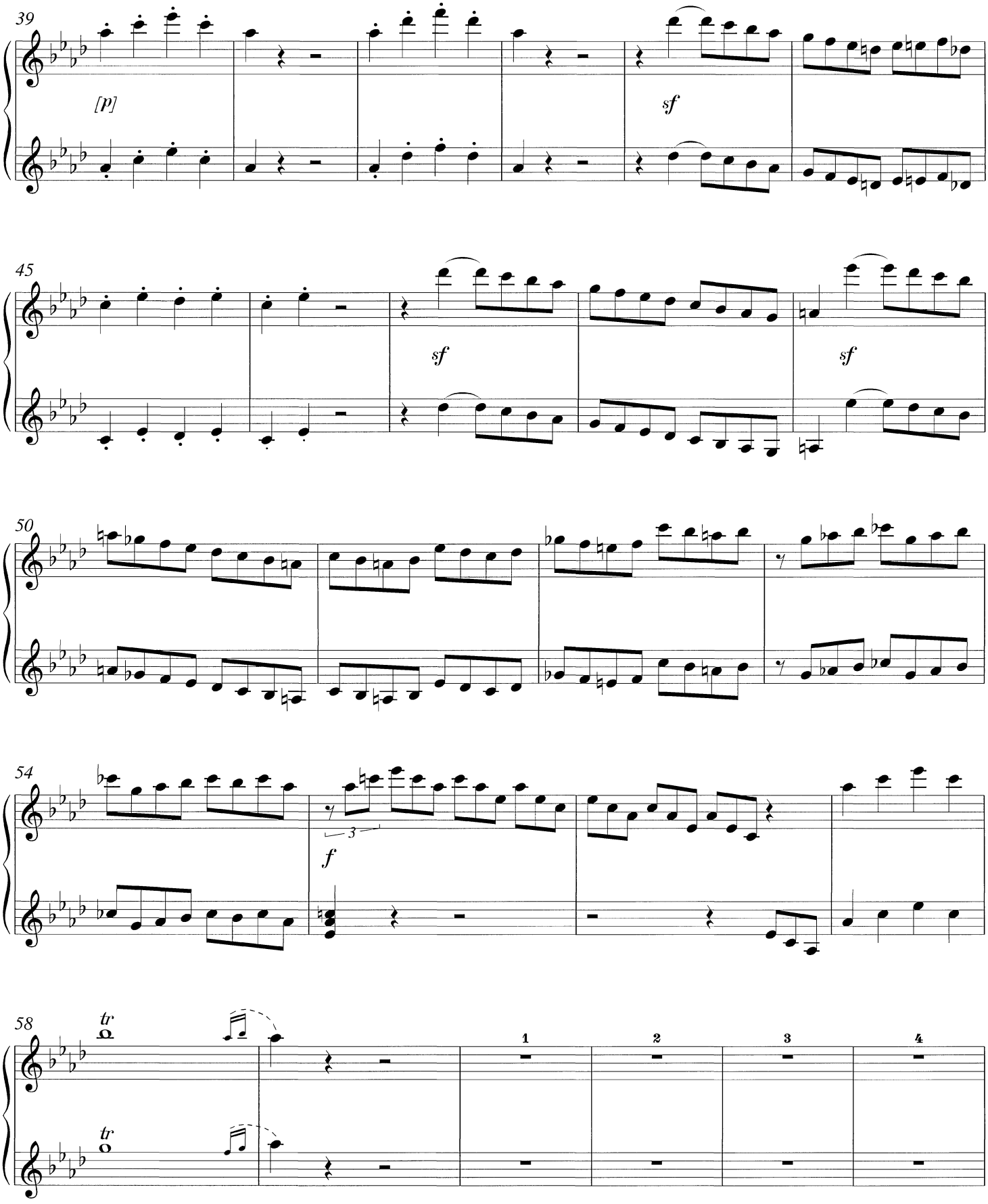
49

54

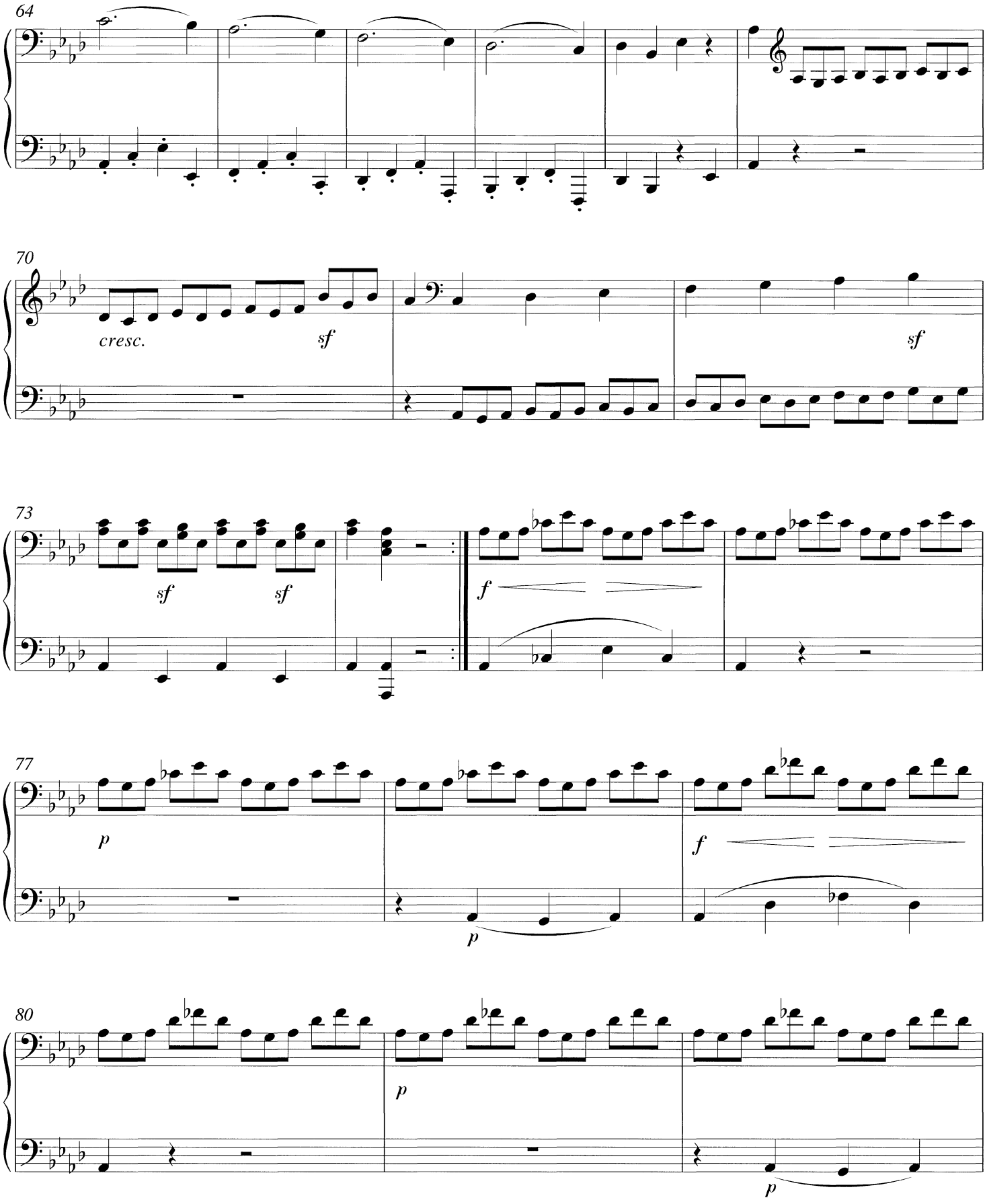
f

59

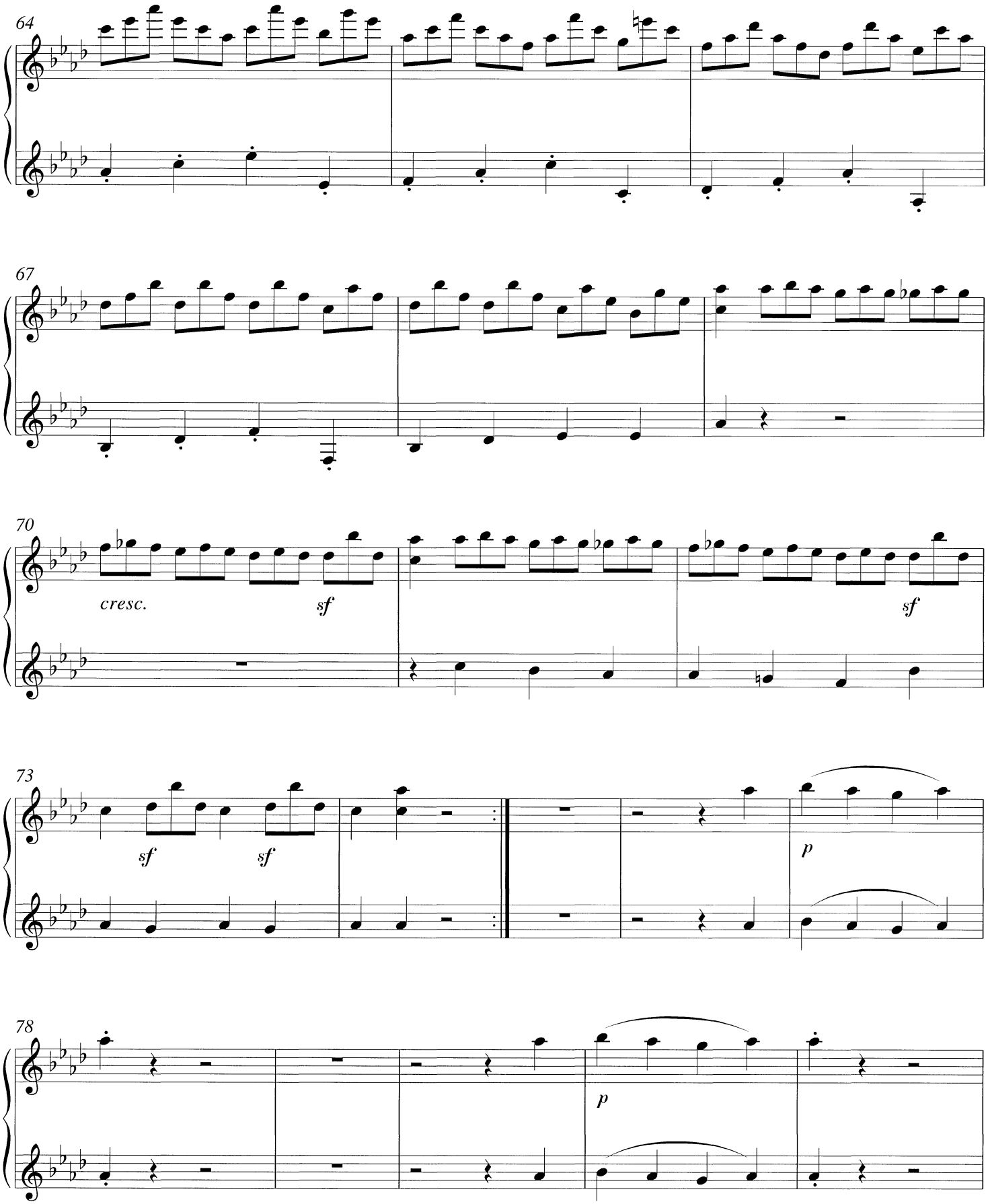
PRIMO



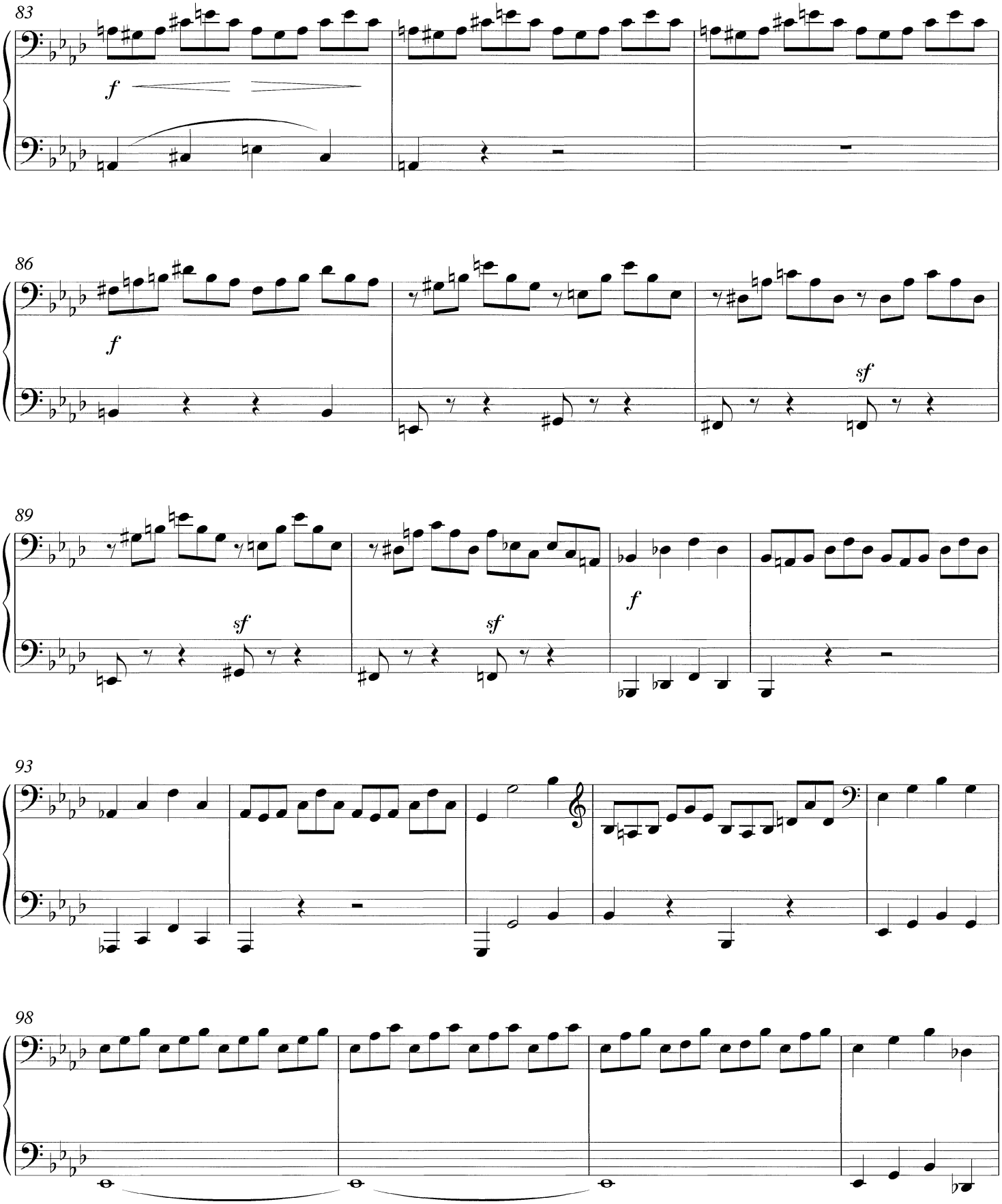
SECONDO



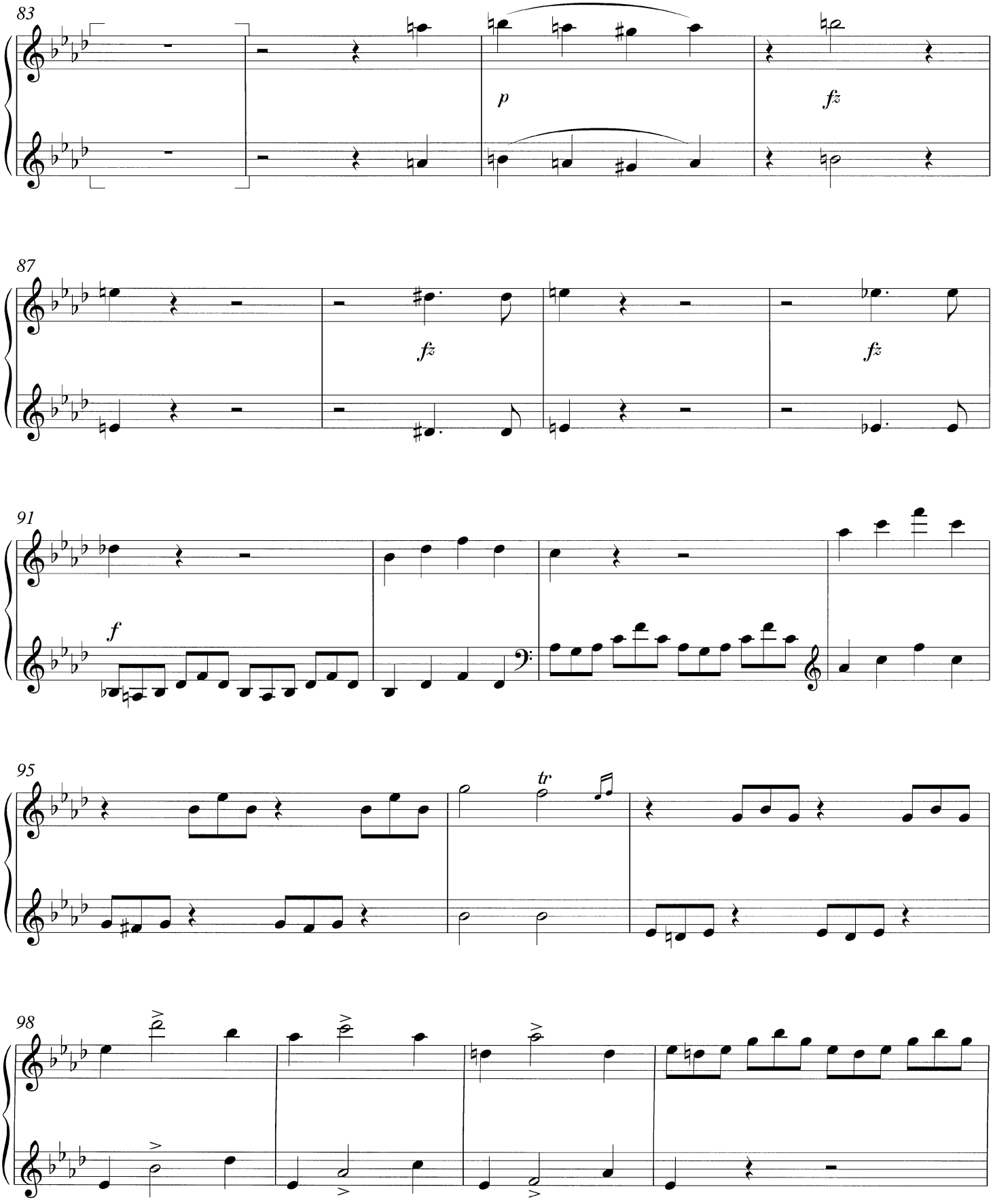
PRIMO



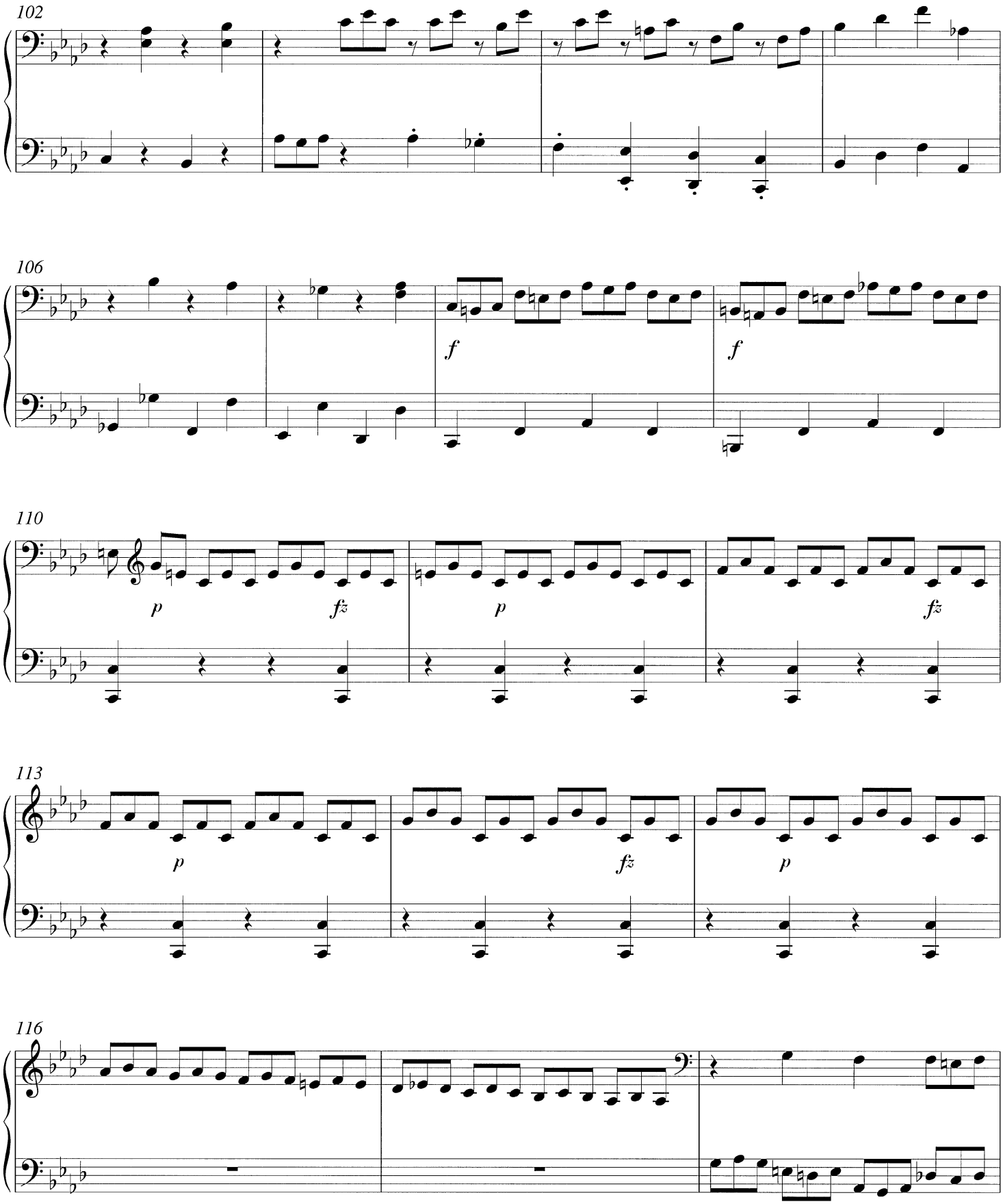
SECONDO



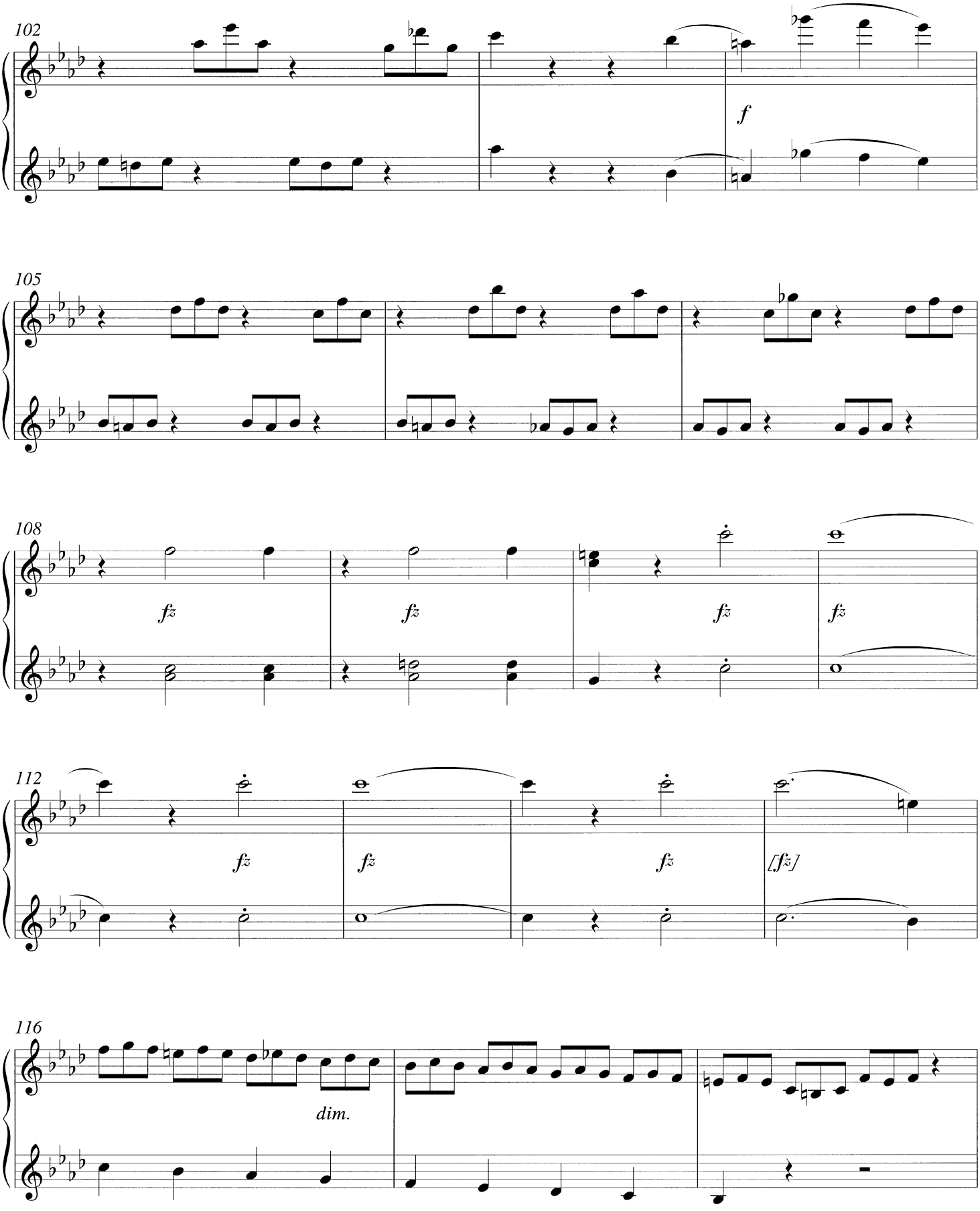
PRIMO



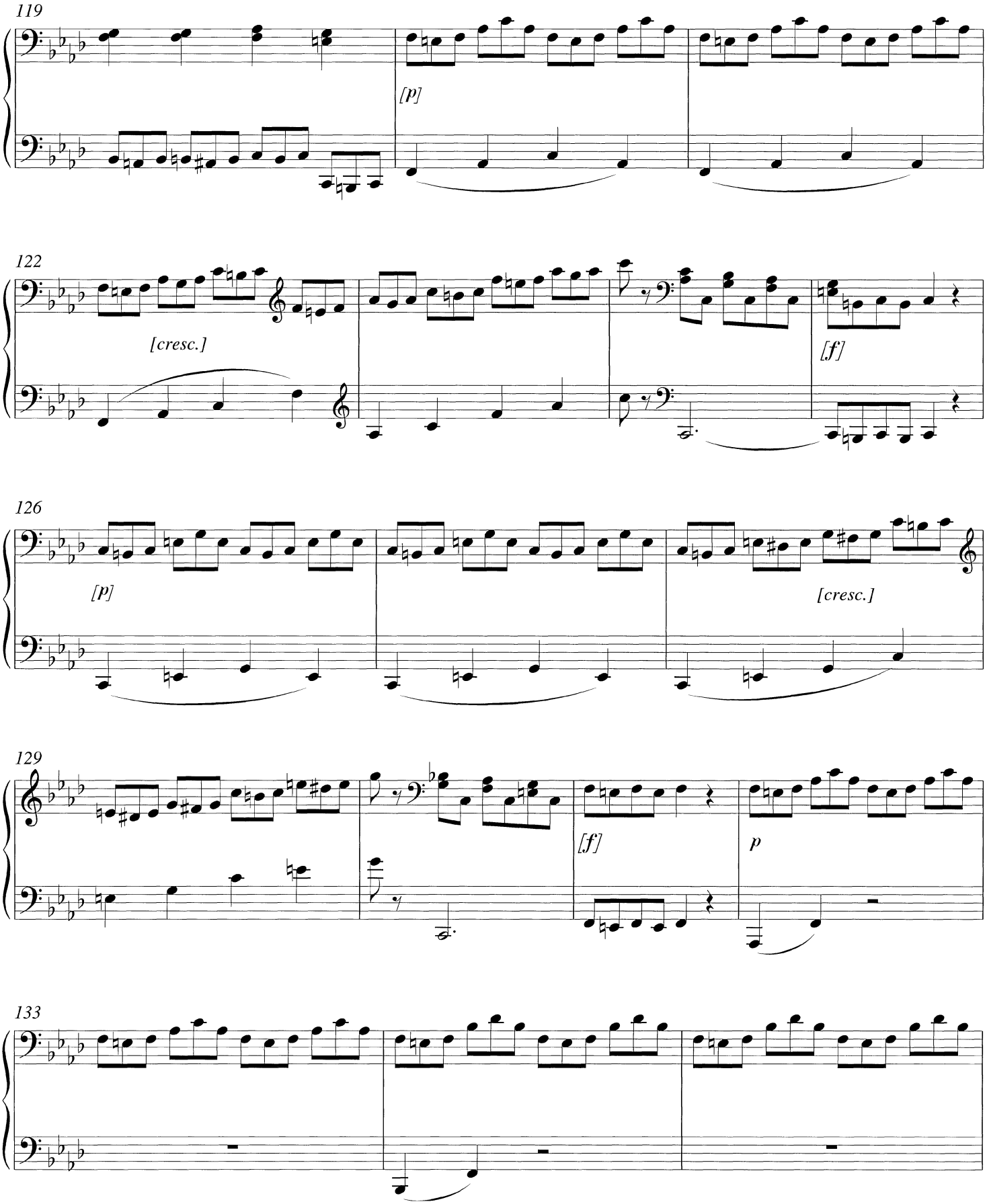
SECONDO



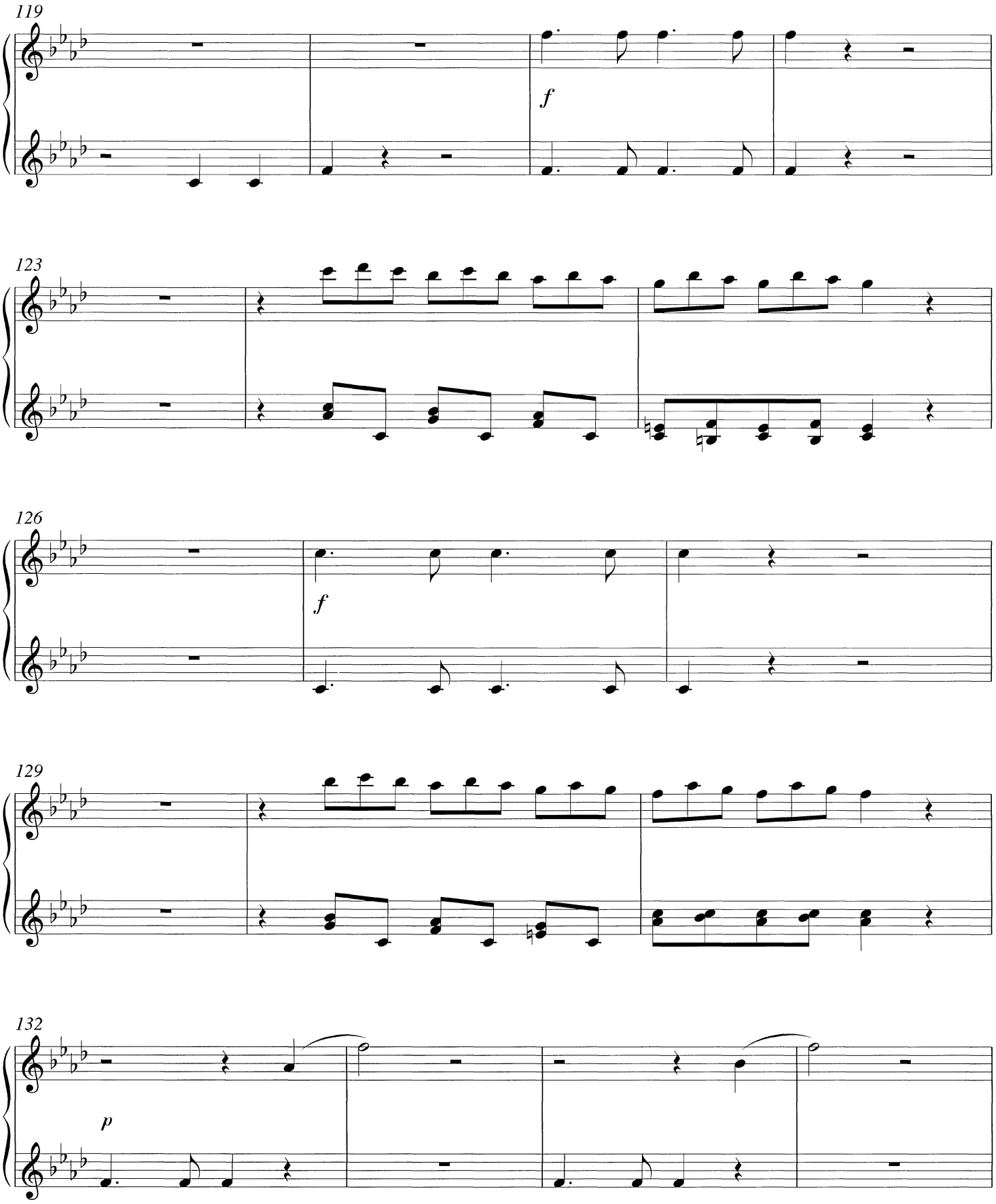
PRIMO



SECONDO



PRIMO



SECONDO

136

sempre cresc.

139

f

142

mezza voce

f

145

mezza voce

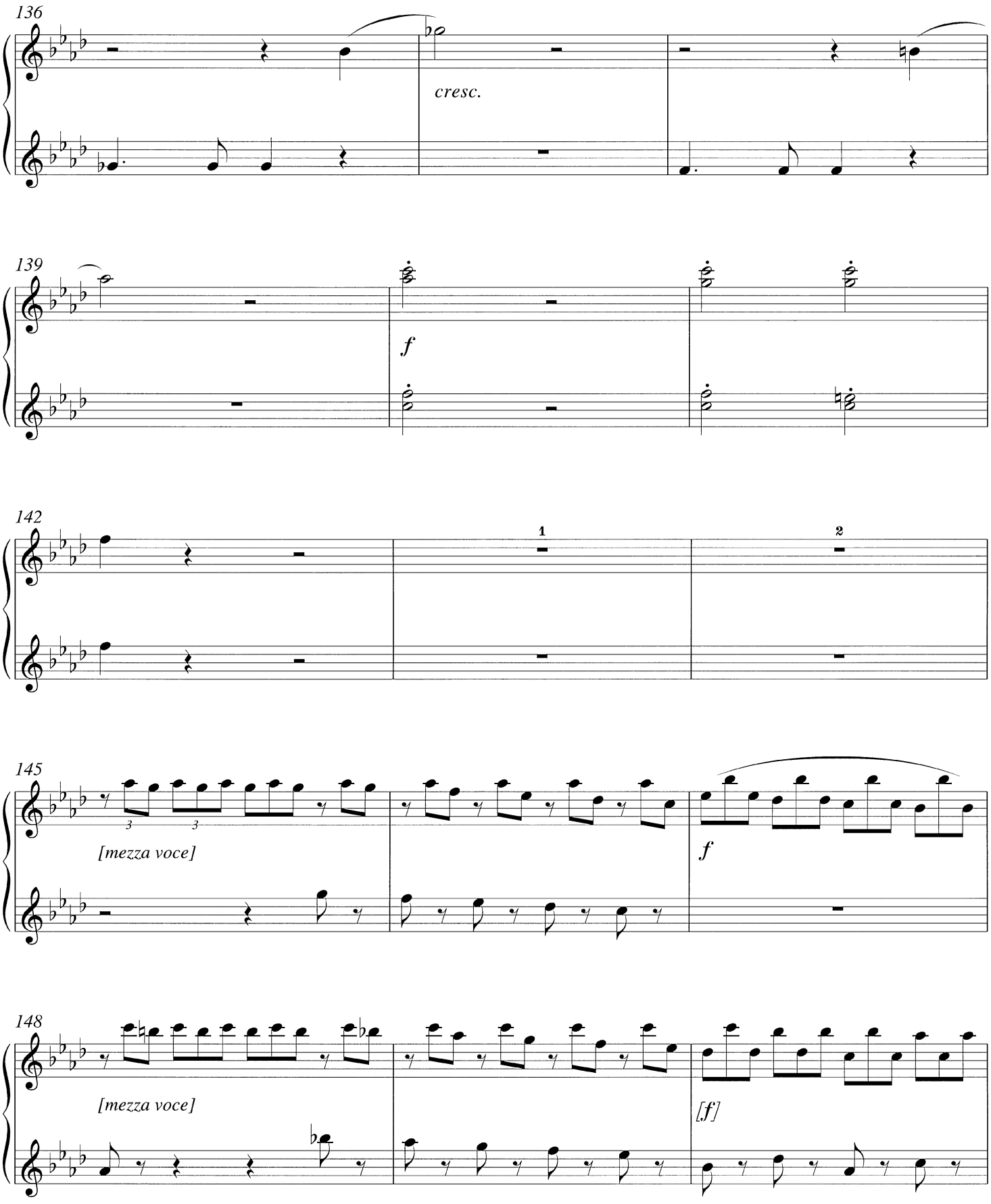
f

148

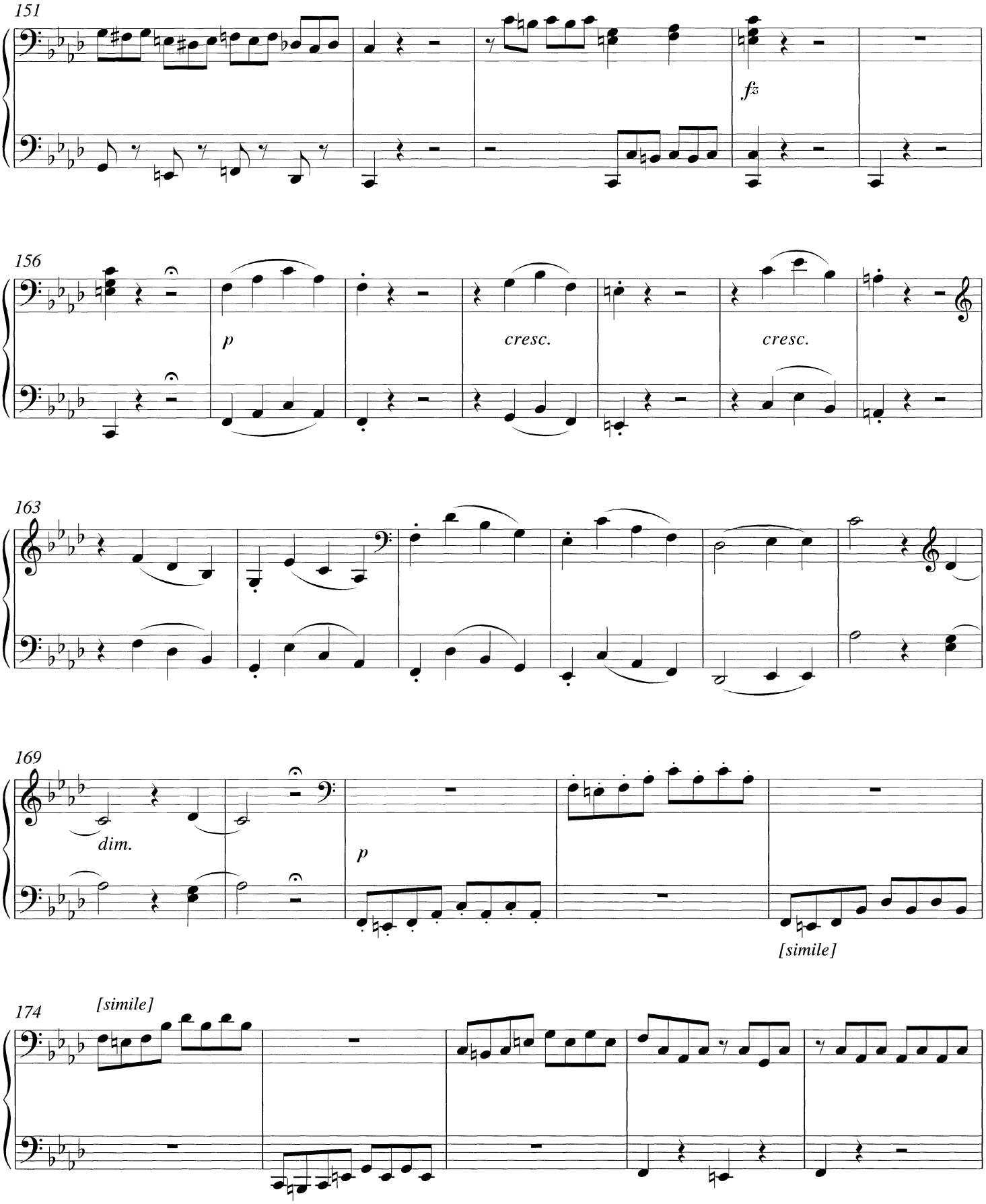
[mezza voce]

[f]

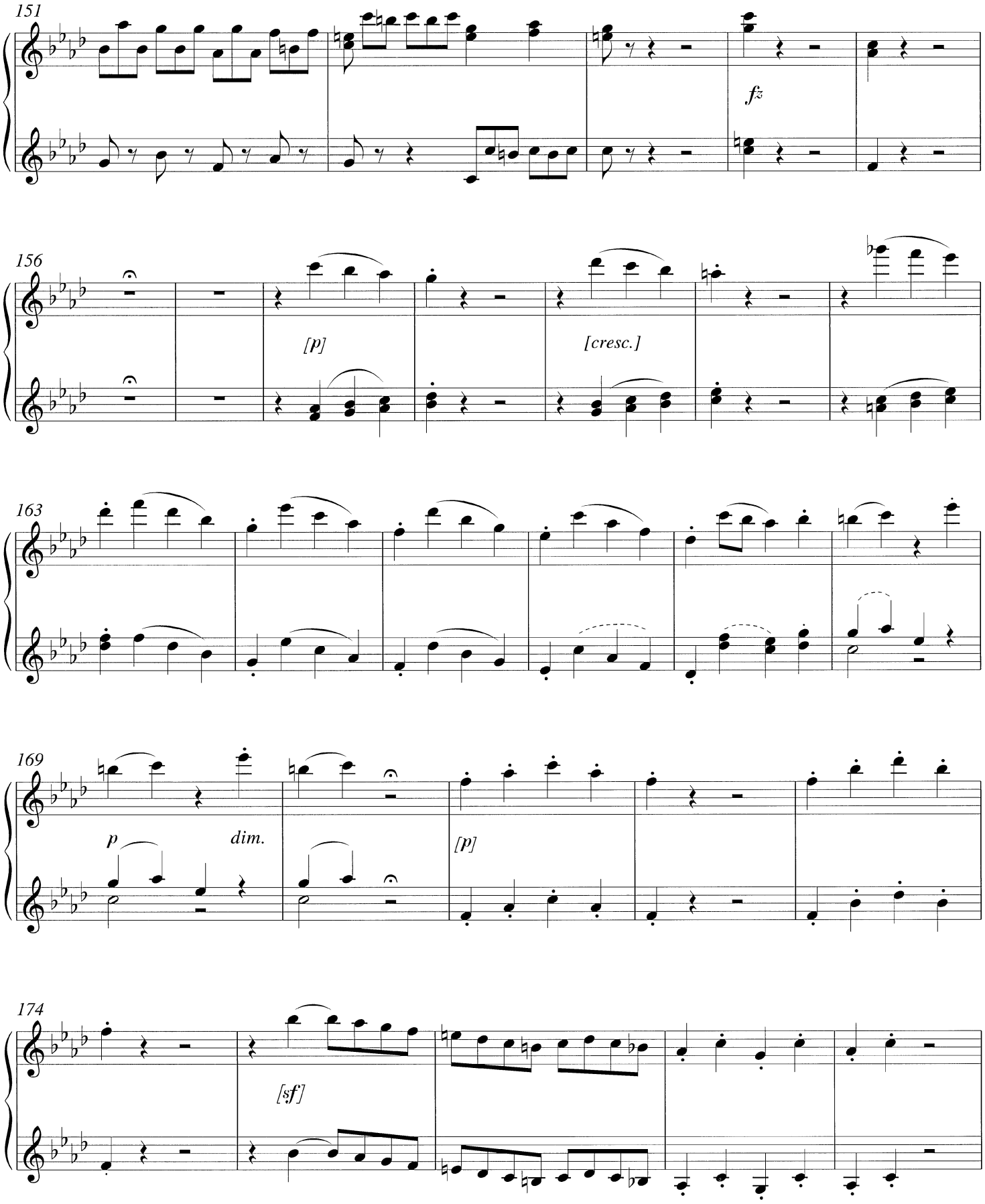
PRIMO



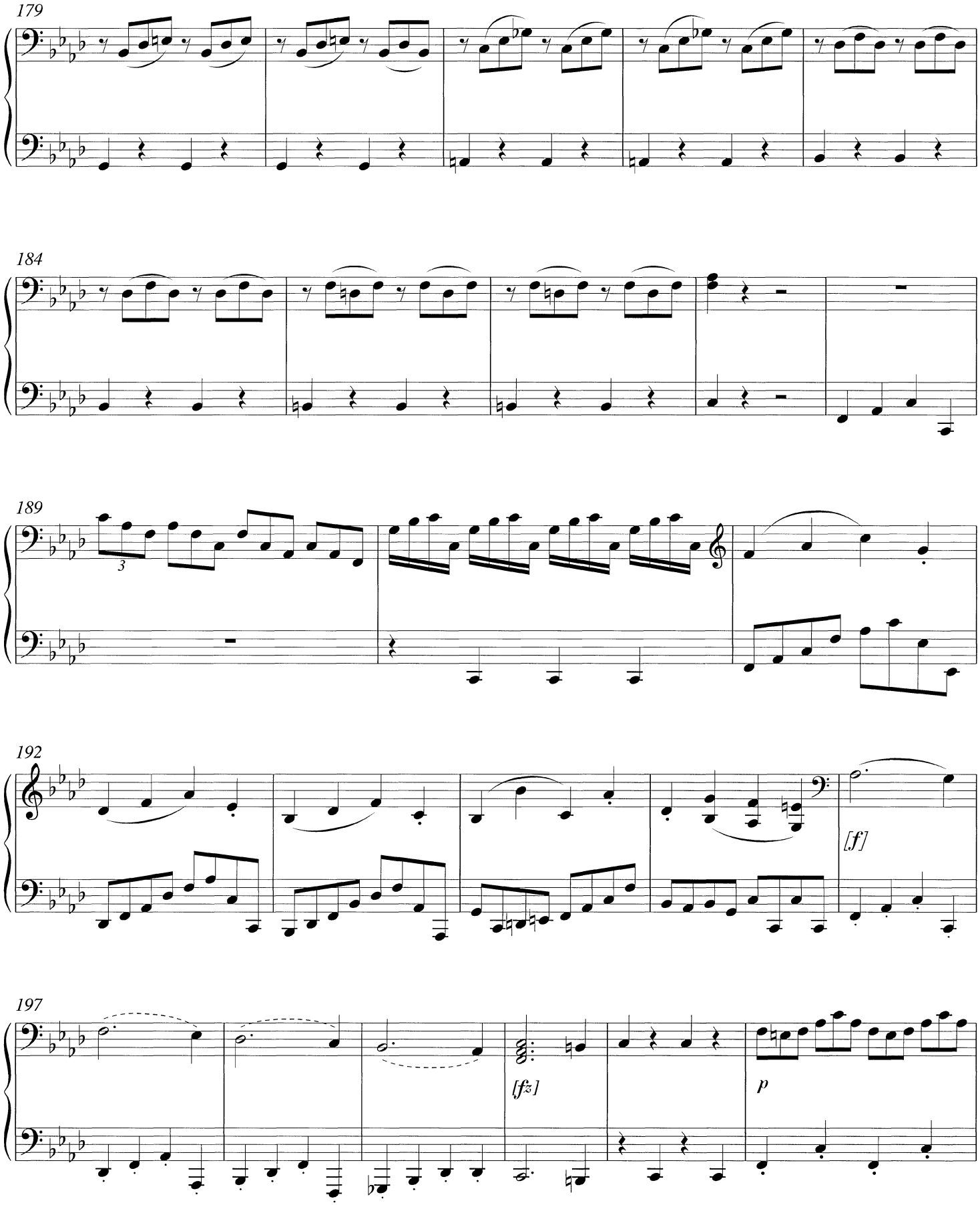
SECONDO



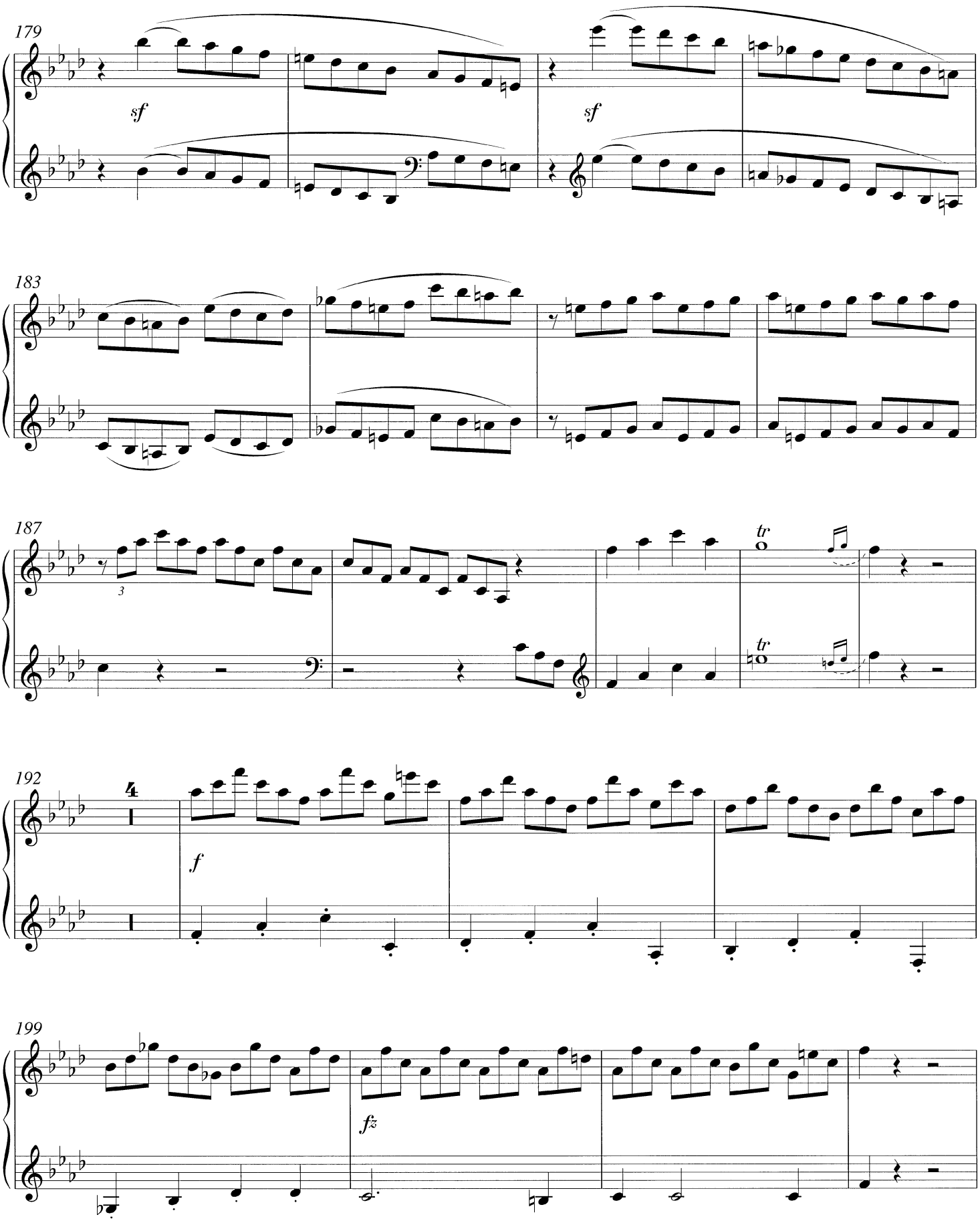
PRIMO



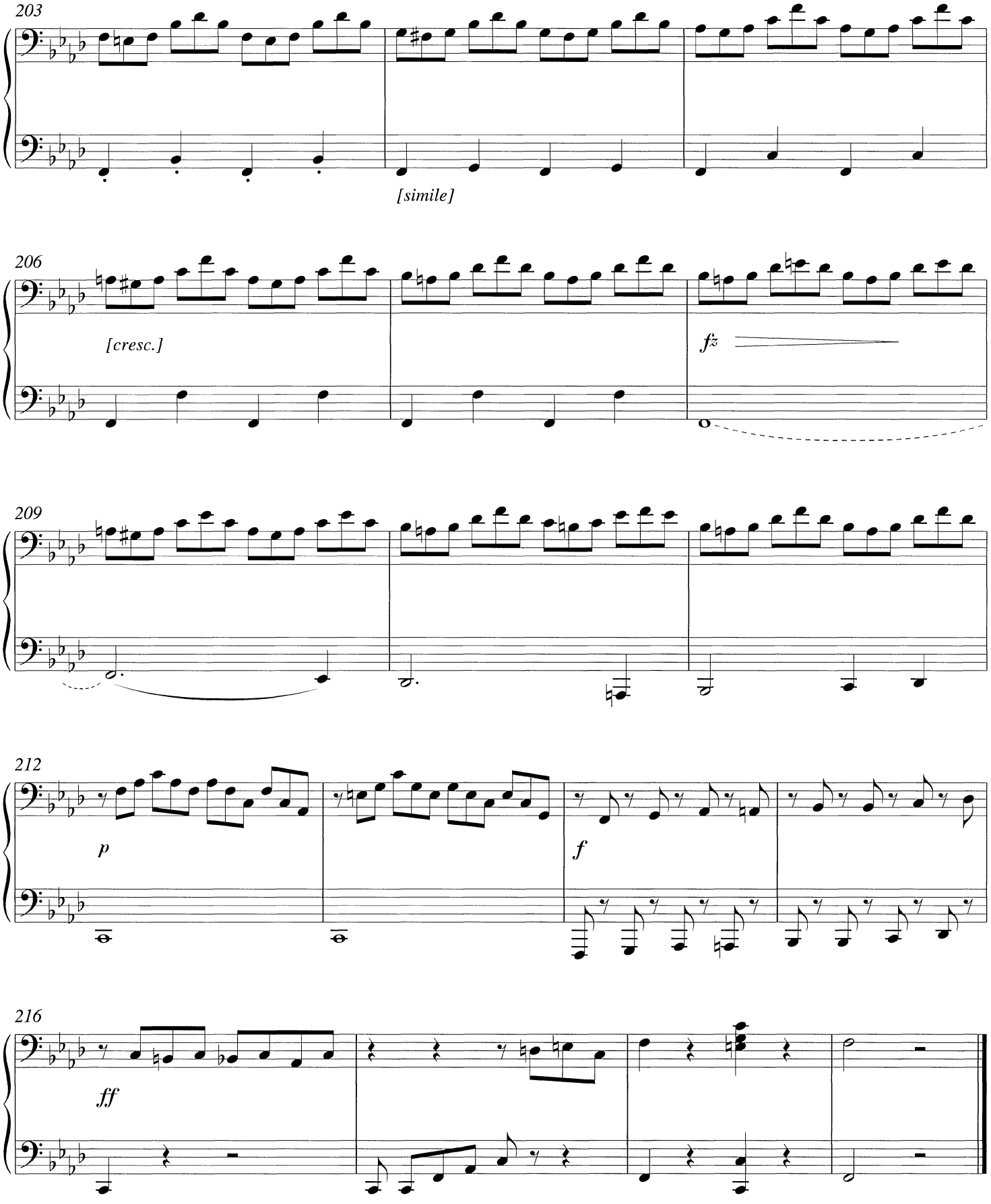
SECONDO



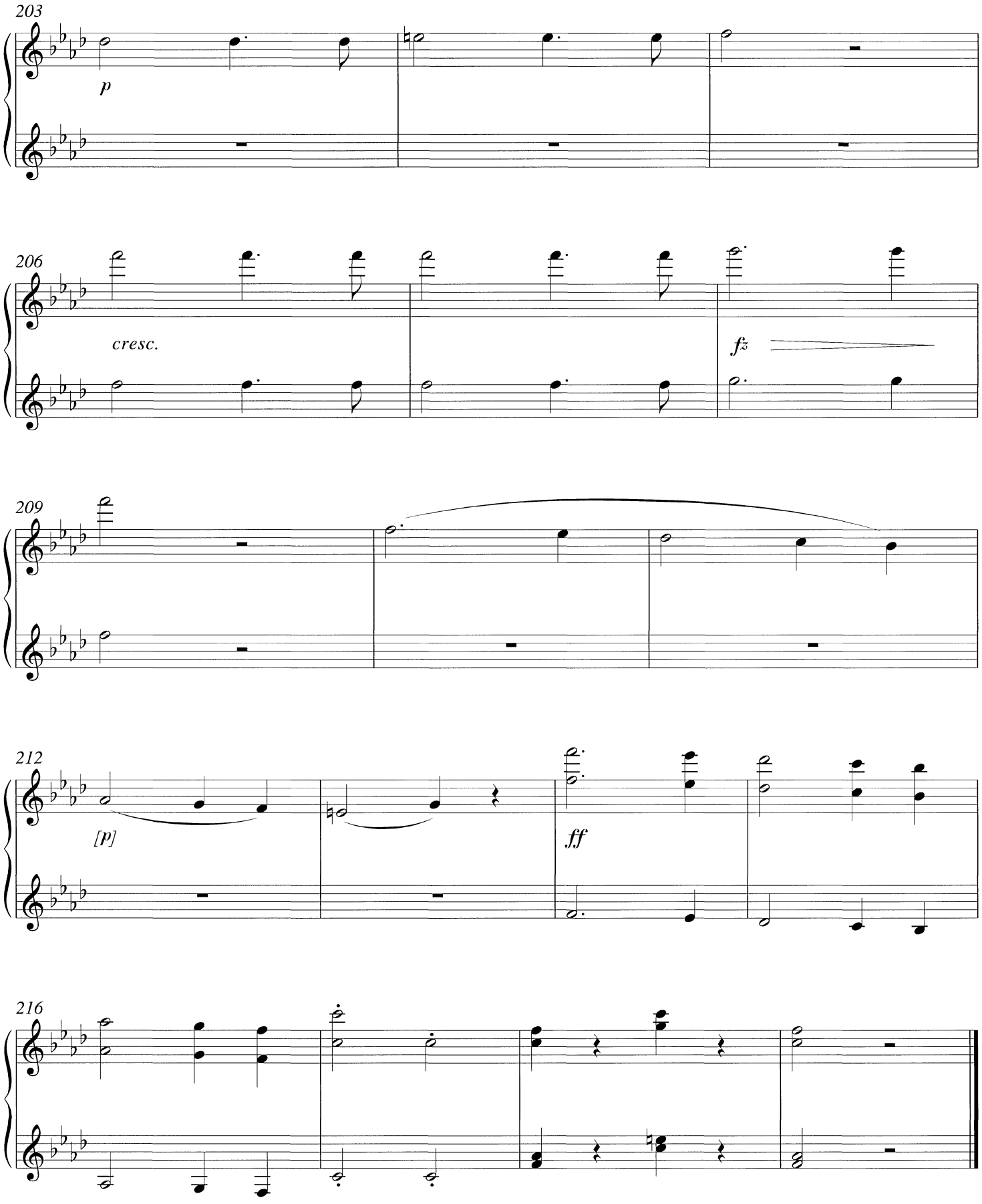
PRIMO



SECONDO



PRIMO



Critical Commentary

Abbreviations

BB	Bernadotte Library, Stockholm (the music collection at Ulriksdal Palace)
IMhs	Instrumentalmusik i handskrift (Instrumental music in manuscript)
L.H.	left hand
P	Primo
R.H.	right hand
S	Secondo
Skma	The Music Library of Sweden (formerly Library of the Swedish Academy of Music), Stockholm
Sm	The Museum of Music, Stockholm
STM	*Svensk tidskrift för musikforskning*, Göteborg
Uu	Library of Uppsala University, Uppsala

SONATA E-FLAT MAJOR

Sources

A Uu (IMhs 89). Manuscript copy in unknown hand, bound in light blue, worn boards, spine damaged. Front cover with oval label, yellowish, with following inscription in ink (possibly autograph): *Dubbel Sonat / för / Piano Forte / Geijer, E. G.* [below, to the right, in pencil:] *77*, changed into *97*. In upper, right-hand corner library label. The manuscript consists of 20 sheets, paginated *1-38* in pencil, verso of *38* being blank. Paper rather coarse, of upright format 29.5 by 23.8 cm, with 12 staves per page. Watermark: J HONIG & ZOONEN, with sword-carrying, crowned lion.

Title-page has the following inscription, in ink, in unknown hand: *Dubbel Sonate / för / Piano Forte. / Hans Kongl Höghet Kronprinsen / i underdånighet tillegnad / af / E G Geijer.* ("... humbly dedicated to H. R. H. the Crown Prince ...") [below this title, to the right, possibly autograph:] *1819 om hösten.* ("in the autumn"). In upper, right-hand corner: *No 9.*

Music text in ink, with secondo part on verso sides and primo part on recto sides, consisting of: *Allegro / con Spirito*, pp. *1–18 – Andante,* pp. *19–24 – Presto Scherzando,* pp. *25–38*. At the bottom of pp. *23–24* an autograph sketching, in ink, of eight measures of the theme of the second movement, though in 4/4 time and A-flat minor (see facs. p. xxiv).

The manuscript is a fair copy, but contains numerous scribal errors and unclarities. Some hundred corrections and additions have been made in pencil, several of them probably by Geijer himself. Some are clearly in his handwriting, as e.g. the rewritten m. 107 in the primo part of the first movement on p. *8*, facs. p. xxiii, and the amendment of mm. 17–20 in the primo part of the second movement, where the original text has been erased and replaced by new music. (It is unclear at what time these corrections were inserted, but they seem to have been made at different occasions, as some of them have not been carried over in the copies mentioned below.) Except for correction of obvious scribal errors, such as wrong clefs, pitches and accidentals, the pencil notes contain changes of e. g. dynamic or tempo designations as well as of the music: notes have been crossed out and replaced by others (in a dozen places the original music has even been erased before the revision). Many of these changes are more in the nature of alternatives than corrections of obvious errors.

Most probably source A has been the source for the four copies B–E mentioned below, each of which contains different readings of the unclarities in A. They also repeat errors in A.

B BB. Manuscript copy in unknown hand, bound in blue, embossed boards with gold ornamented frames, front cover with crowned *G* in gold print in the middle; spine damaged. The manuscript consists of title-page + 20 sheets paginated *1–38* (in pencil) + fly-leaf, sheet 2^{r} being blank, and sheet 20^{v} only ruled. Paper off-white and stiff, of upright format 30 by 24.2 cm, with 12 staves per page. No watermarks.

The recto of title-page has the following, autograph inscription, in ink: *Dubbel Sonat / För / Piano Forte / Hans Kongl. Höghet Kron Prinsen / underdånigt tillegnad / af / E. G. Geijer / år 1819.* ("... humbly dedicated to H. R. H. the Crown Prince ... "). At the top stamped (in blue colour) with *II*, within crowned *O* (the seal of Oscar II). In bottom right-hand corner: *verte!*

The verso of title-page bears the following, autograph dedication, in ink: *Till / Hans Kungl. Höghet Hertigen af Upland. / Detta musikstycke, komponerat för Vår / nu varande Allernådigste Konung, / och Honom i underdånighet tillegnadt, / då Han, såsom Kron Prins, hedrade / Upsala Akademi med Sin närvaro, och / hvilket jag, efter fem och tjugu år, / då Hans båda äldre Söner besökte / vårt Lärosäte, haft den nåden / att med Eders Kongl. Höghet spela, utbeder jag mig härmedelst / att få öfverlemna / Underdånigt / E. G. Geijer /* [to the left:] *Upsala d. 24 Jan. / 1845.* ("To His Royal Highness the Duke of Upland. This composition, written for our present Gracious King and humbly dedicated to Him, when He honoured the Upsala Academy with His presence as Crown Prince, and which I after five and twenty years, when His two elder sons visited our seat of learning, was granted the favour of performing with Your Royal Highness, I now humbly beg to present ..."). See facs. p. xxii.

Music text in ink, with secondo part on verso sides, and primo part on recto sides, consisting of: *Allegro / con Spirito*, pp. *1–18 – Andante.*, pp. *19–24 – Presto Scherzando.*, pp. *25–38.*

The manuscript is most probably a copy of A (or a copy of a copy of A), as it repeats its errors. It is carelessely written and lacks slurs, dynamic designations, staccato dots etc. in a numerous places. It contains additions, in pencil or ink, some of which seem to have been written by Geijer. As they are in many cases contradictory to the autograph additions in A, they have generally not been included in this edition but are mentioned below.

C Geijersgården arkivet, Ransäter (GRA1). Manuscript copy in unknown hand, bound in light blue boards. Front cover with yellow, oval label, with the following inscription, in ink: *Dubbel Sonate / af / E: G: Geijer*. Verso of front cover has at the top, in pencil: *Gåva från Tandläkare Gunnar Geijer 1950* ("Gift from G. G. Dentist, in 1950"); recto of back cover has the pencil notation: *Eva Geijer. 1929.* The manuscript consists of 20 sheets, paginated *1–20* in pencil, sheet 1^{r} being title-page, sheet 20^{v} blank. Paper of horizontal format, 24 by 30 cm, with 10 staves per page. Watermark: J W HATMAN 1816.

Title-page bears the following inscription, in unknown hand, in ink: *Dubbel Sonat / för / Piano=Forte / Hans Kongl. Höghet Kronprinsen / i underdånighet tillegnad / af / E. G. Geijer.* ("... humbly dedicated to H. R. H. the Crown Prince ...") [in bottom right-hand corner:] *Charlotte Wrangel.*[1] [followed by wavy line].

[1] Charlotte Wrangel was the niece of Malla Silfverstolpe.

Music text in ink, with secondo part on verso sides, and primo part on recto sides, consisting of: *Allegro con Spirito*, sheets *1–10*^{r} – *Andante*, sheets *10*^{v}*–13*^{r} – *Presto Scherzando.*, sheets *13*^{v}*–20*^{r}.

The manuscript is a copy of A but adds some errors. In details, it seems to have been copied in a more scrupulous way than the sources below. It cannot be dated but seems to have been made at an early stage (cf. the watermark with year 1816), as it does not contain all the amendments in A.

D BB. Manuscript copy in unknown hand, bound in plain, red boards. The manuscript consists of fly-leaf + title-page + 20 sheets without pagination + fly-leaf, sheet 1^{r} being blank, sheet 20^{v} only ruled. Paper rather coarse, of upright format 29.5 by 24.2 cm, with 12 staves per page. Watermarks: D & C BLAUW (title-page) and J HONIG & ZOONEN, with sword-carrying, crowned lion (the rest).

Title-page bears the following inscription, in ink: *Dubbel-Sonat / för / Piano-Forte, / H*^{s} *K. H. KRON PRINSEN / underdånigst tillegnad / af / Erik Gustaf Geijer.* ("... most humbly dedicated to H. R. H. the Crown Prince ...").

Music text in ink, with secondo part on verso sides, and primo part on recto sides, consisting of: [Allegro con Spirito], sheets 1–10^{r} – [Andante], sheets 10^{v}–13^{r} – [Presto Scherzando], sheets 13^{v}–20^{r}.

The manuscript seems to be a literal copy of A, for the following reasons: a) The layout of the measures on the pages is identical with A; b) most of the errors in A are repeated; c) abbreviations, such as 8va, bis, etc. have been carried over; d) unclear octave positions (corrected in B) have not been changed; e) unclearly corrected *sf*-designations in A are preserved; f) errors regarding the accidentals are repeated exactly as in A. Despite the rather neat and clear handwriting the copy is not perfect. E. g., a measure has been forgotten in the primo part in the beginning of last movement. Towards the end of the same movement the primo part has an extra measure.

E Owner: Claes af Geijerstam, Uppsala. Manuscript copy in unknown hand, bound in lilac, worn boards, spine damaged. Front cover with yellow, oval label, with following inscription, in ink: *DUBBEL SONAT / af / E. G. Geijer.* The manuscript consists of title-page + pp. *2–57* + [58]–[60], p. [59] being only ruled, p. [60] blank. Paper rather coarse, of upright format 29.3 by 23.5 cm, with 12 staves per page. Watermark: C & I HONIG with Strasburg bend and lily.

Title-page bears the following inscription, in ink, in unknown hand: *Dubbel=Sonat / för / Piano Forte / Hans Kongl. Höghet Kronprinsen / i underdånighet tillegnad / af / E. G. Geijer.* ("... humbly dedicated to H. R. H. the Crown Prince ..."). In bottom right-hand corner initials *C v H* [=Christina von Hofsten].[2]

Music text in ink, with secondo part on verso sides, and primo part on recto sides, consisting of: *Allegro / con / Spirito.*, pp. *2–29 – Andante.*, pp. *30–35 – Presto.* [written to the left of the first system; above the system:] *Scherzando,* pp. *36–57.*

On p. [58] there is a four-voice setting, in ink and in another hand than the rest of the manuscript, of Beethoven's *Tonernas vågor*,[3] bearing the title: *Bethoven* [sic; underlined].

In all probability this manuscript is a copy of A, although it is carelessly done, with wrong pitches, missing or wrongly placed designations, slurs, arpeggios and appoggiaturas. However, these errors seem more like oversights than stemming from another exemplar. In a couple of places it corrects errors in A, however.

This edition is based on source A, and any emendations in it have been regarded as authentic. B–E have only been used to decipher unclarities in A, or, in a few cases, to supplement performance marks. If such marks have been taken over in the edition, they have been typographically differentiated, and sometimes also listed in the commentary below. Obvious scribal errors have been corrected tacitly.

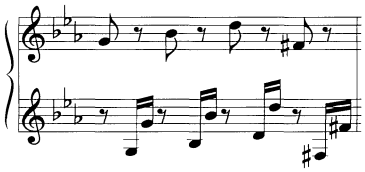
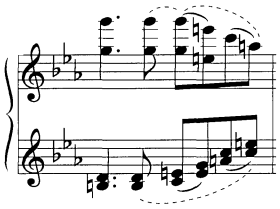
[2] Christina von Hofsten (the maiden name of Christina af Geijerstam) was the mother of Anna Elisabeth Löwenhjelm and one of the dedicatees of the F-minor sonata.

[3] An arrangement of part of the slow movement of Beethoven's seventh symphony.

Notes on the sources

If not otherwise stated, the notes below refer to A.
P = Primo, S = Secondo

Measure	*Part*	*Note*
Allegro con Spirito		
1	P, S	time signature according to sources A (secondo part) and D–E, the rest having **C**
10, 11	P, S	turn only in A, where it has been crossed out in pencil and replaced by ∾, possibly indicating a *Pralltriller*. E has written-out *Pralltriller* in S, m. 11, but crossed out in pencil. In accordance with parallel mm. 151 and 152 turn has been chosen in this edition.
20	S	B has pencil notation *fz* overwritten by *fp* in ink, below the G clef

Measure	*Part*	*Note*
40	P	*fz* added by analogy S; cf. m. 186
42	S, L.H.	f and b flat in lower voice according to pencil addition in A (no half-note rest following) as well as reading in C–D; B with half note f (originally pencil, reinforced in ink, no half-note rest following), E with whole note f
74 ff.	P, R.H., L.H.	most of diminuendo signs written at both hands, but their size does not indicate accents
76–77, 88–89	S, L.H.	tie C–C and D–D, respectively, crossed out in pencil in A and missing in C but still prevailing in sources B, D and E
80	S, R.H.	eighth note of measure f′; adjusted to m. 79
97	P	A has been amended in pencil to read as follows: 
99	S, P	E has natural signs at E/e/e′/e′′
107	P	Original reading in A:  (dashed tie and slurs in pencil) This reading has been crossed out and replaced by Geijer to read as edited here, except for the first note in R.H., which is notated as f′′′, presumably by accident. Furthermore, the present edition has disregarded ties between octaves g′′–g′′′, added in pencil in Geijer's revision (only D copies this tie). The editor also has chosen to preserve the designation *fp* in the original reading, as Geijer did not amend this in his revision, although musical reasons would indicate a continuation of the forte dynamic. (See facs. p. xxiii.)
115, 116	P, S	originally *ralent:*, crossed out in pencil
117	P, S	originally *1° Tempo*, crossed out in pencil
127	P, L.H.	A, D and E have repeated e′ flat on second and third beats, in A crossed out in pencil (C follows A)
132	S	*p* according to sources but could alternatively be placed m. 131
156, 158	S	in B, *fz* added in pencil at end of each measure; cf. parallel mm.15 and 17, respectively, with culminating crescendo in corresponding places
170	S	*fp* supplied in accordance with m. 24; A has *fz* added in pencil at second eighth (cf. note of m. 20 above), C has *fp* at second eighth (B, D and E all lack designation)
183	S, L.H.	in A, chord originally included D, but crossed out in pencil; correction performed in source D, whereas source B has B′ only, C has chord D–F and E has octave B′–B
184	P, R.H.	second note of last group of sixteenths f in all sources; adjusted to m. 38
186	P, S	in A, originally accent at first quarter, in both P and S, but crossed out in pencil and replaced by *fz* at second quarter; B has *fz* at first quarter in P, D at second quarter in P; C has no designation at all in S, but accent at first and *fz* at second quarter, whereas E has *f* at first quarter in S and *fz* at second quarter in P. Cf. m. 40.
189	S, R.H.	alto voice in accordance with parallel m. 43; A has e′ flat, in pencil, without note value, at beginning of measure, which has been carried out in C (half note) and E (dotted half note); two last-mentioned sources also hint c′
195	S, R.H., L.H.	in A, a somewhat unclear pencil amendment of R.H., whereby the first chord has been written one octave higher in order to avoid collision with L.H. (written in the same octave as the original reading of R.H.), the amendment with an eighth's value, followed by a quarter rest; the present edition, however, retains the original R.H. version, in view of mm. 49, 53 and 199, und thus correspondingly writes L.H. an octave lower than the source
204	S, R.H.	g flat in second half of measure according to D and E; B and C have f sharp, which probably also was the original reading in A
208	S, L.H.	initial note B of third triplet according to E, where original c has been corrected (sources A, B and D all have c, whereas C has triplet notes A flat–F–D)
213	S, L.H.	C and E have quarter chord (e flat–g) instead of eighths at second and fourth beat, respectively (in E written

Measure	*Part*	*Note*
		on erasure; cf. m. 67)
219	S, L.H.	flat sign at D in accordance with m. 217 and pencil amendment in B
	P	originally *fz* in A, corrected into *ff* in pencil
222	P, R.H.	initial chord with g′′ instead of b′′ flat; adjustment to mm. 2, 143
228	S, R.H.	last note of each group B flat; adjusted to m. 224 as well as source E
235	P, L.H.	in B, initial chord has g′′–b′′ flat only
Andante		
1–8		in A, an autograph sketching, giving an alternative theme (see facs. p. xxiv)
12–13 17–18	S P	in A, crossing-out (in S ink, in P pencil) of *fz* at each upbeat, replaced by short diminuendo signs
20	P	ornament notation differs in the sources: B and D have *tr*, C has turn and A has an unclear sign, which could be interpreted as *tr*, changed into a turn (E lacks ornament)
22	S, R.H.	last two sixteenths f and d flat, respectively; changed for harmonic reasons (the same correction carried out in C and E, and inserted in B in pencil)
24	P, R.H., L.H.	no natural sign at second note in A nor C–D; here according to E and B (in the latter added in pencil)
28	S, R.H.	first two groups with one common slur instead of two
36	P	*fz* at b′; moved to first beat in accordance with mm. 38–41
41	S, L.H.	second note of last group of sixteenths A flat in sources A–D; E has G
	P	all sources have diminuendo sign in beginning of measure, followed by *dimin:*
47	S, R.H.	added e in accordance with following measures
47–51	S	following additions in B probably by Geijer: *fz* erased and moved (pencil) to last group of notes m. 47; *cres* (ink) at last group of notes m. 49; *f* (ink) at first chord m. 51
Presto scherzando		
42	S	in B, *fz* added in pencil at beginning of measure
58	S	*fz* according to pencil addition in B and by analogy with P
62	S	in B, *f* added in pencil at beginning of measure
68	P, R.H.	slur c′′′ sharp–a′′′; adjusted to 270 ff., where pencil amendment has been inserted
113	P, R.H.	first note of measure b′′ flat in all sources; adjusted to m. 115
147	S	in B, *cres* added in pencil (partly reinforced in ink) but placed at bar-line 147/148
158	S	A has *ff* in ink as well as *fz* added in pencil; copies B–E all prefer *fz*
163	S, R.H.	last note a flat in A–C, natural sign probably forgotten; D has last two notes c–g and E has been corrected in pencil to read d–g
170–173	P, R.H.	first slur almost passes bar-line; editor has prolonged second slur accordingly
196 (198), 197 (199)	S, L.H., S, R.H.	last note of m. 196 B′ (in sources A, D and E), and last note of m. 197 b (all sources); in B, note B′ has been erased and corrected into F′ sharp, possibly by Geijer (the same correction performed in C). For harmonic reasons, B′ and b (with natural signs in both places) have been understood as scribal errors for A′ and a, respectively. (Mm. 196–197 written with repeat signs and designation *bis* in all sources except in B.)
209	P, L.H.	a flat in accordance with m. 8; an alternative would be c′′, which is the reading in B–E, all having G clef in this measure; crossed out in A, though, but without change of the notes (thus meaning e flat)
222	S, R.H., L.H.	all sources have last two notes F/f and D/d, respectively (in sources C and D f/f′ and d/d′, as designation *8va inferior* missing); adjusted to surrounding measures
231	S, R.H.	in A–D, third sixteenth reads f; here according to E
235	S, R.H., L.H.	E flat/e flat according to the sources, having *loco* at beginning of measure after 8va m. 234 L.H.

Measure	*Part*	*Note*
248	P, R.H.	slur g‴–e‴ flat in A–D has been omitted in view of the overall articulation in this section; furthermore, pencil slur in A, starting at c″ m. 247 and ending approx. at c‴ m. 249, has been disregarded as it is unclear and unfinished
263	P, R.H.	initial chord has dot; removed by analogy m. 267
301–302	P, R.H.	in D, second note of each measure d″ sharp
303	P, R.H.	in all sources, first two chords have a‴ flat instead of f‴ as top note; adjusted to correspond with the chords to follow
306	P, L.H.	d′ and b (all sources) have been changed into b and g, following the melodic movement starting m. 303

SONATA F MINOR

Sources

A Uu, Skma, Sm, and others. First print, consisting of title-page and 34 pages. Title-page reads: *DUBBEL SONATE / för / PIANO FORTE. / TILL MINNE / af / Fru Anna Elisabeth Löwenhjelm, / Född af Geijerstam, / Hennes sörjande Make, och Moder / TILLEGNAD / af / E. G. Geijer. / Stockholm. / Stentryck af C. Müller.* (" ... in memory of Mrs Anna Elisabeth Löwenhjelm, née af Geijerstam. Dedicated to her sorrowful husband and mother by ..." ; the mother of Anna Elisabeth Löwenhjelm was Christina von Hofsten; cf. footnote 2, p. 106).

Upright format, 32.9 by 23.9 cm, with 12 staves per page. Secondo part is printed on verso sides, primo part on recto sides. It is one of the very first prints by lithographic methods made possible after Olof Åhlström's privilege was abolished in 1818.

B Owner: Claes af Geijerstam, Uppsala. Manuscript (incomplete) copy of source A above, in unknown hand, bound in dark red (bordeaux) boards in imitation leather, front cover with *H. SVENSSON* gold printed on it. The manuscript consists of fly-leaf + 13 sheets, unpaginated (except for p. *1*) + fly-leaf, sheets 9^{v} and 10^{r} being only ruled. Brownish paper of horizontal format, 20.4 by 32.5 cm, with 10 staves per page. Watermark: crowned O supported by lions, standing on plate with 1821(?).

Title-page, on sheet 1^{r}, has the following inscription, in ink, in unknown hand: *Dubbel Sonate / för / Piano Forte /* [thin double lines] / *Till Minne / af / Fru Anna Elisabeth Löfvenhjelm / Född af Geijerstam / Hennes sörjande Make och Moder / Tillegnad af / E: G: Geijer.* ("... in memory of Mrs Anna Elisabeth Löwenhjelm, née af Geijerstam. Dedicated to her sorrowful husband and mother by ...").

Music text in ink, with secondo part on verso sides, and primo part on recto sides, consisting of: *Allegro non tanto,* sheets 1^{v}–6^{r} – *Andante sostenuto*, sheets 6^{v}–9^{r} – *Presto,* sheets 10^{v}–13^{v}; the last measure is m. 156 in Secondo.

That B is a copy of A is evident by many details. It scrupulously follows the print, and obvious misprints are repeated without correction. However, important details have been left out, such as many dynamic signs. The source has been of minor importance for this edition.

This edition is based on source A, one of several copies in Skma (D), bound in blue boards, front cover with following inscription, in ink: *Dubbel Sonate / för / Piano Forte / af / E; G; Geijer.*; inside of front cover inscribed, in ink, *Christina Ullrica Geijer.*[4] There are numerous misprints, such as wrong clefs, pitches and performance marks, and one measure in the third movement, primo part, is missing. In most cases the correction of these errors was uncomplicated, but more dubious cases have been commented on below. In some places original designations seem to have disappeared totally.

[4] Geijer's niece.

Notes on the sources

If not otherwise stated, the notes below refer to source A.
P = Primo, S = Secondo

Measure	*Part*	*Note*
Allegro non tanto		
10	P, R.H.	turn in accordance with m. 107
11	S, L.H.	second half note repeated F; adjusted according to parallel m. 108
13	S, L.H.	first note e flat; adjusted according to parallel m. 110
46	P, L.H.	slur only starting from f
46 ff.	S, R.H.	notation in source:
60	S	*f* adjusted to *fz* as in P
71, 73	S, R.H.	notation in source:
91	P	*p* in A and B m. 90, but moved to match S
95	P	*f* adjusted to *fz* as in S
98	S, R.H.	slur only to a flat; adjusted to m. 1
102	P	*cresc.* moved from m. 103, following S
104/105	S	*f* at bar-line moved to match P
106–107	P, R.H.	slur m. 106 ending at g′, new slur starting at first note of m. 107; articulation adjusted to initial measures of S
107–108	P, R.H.	slur between the chords according to the sources (when similar slurs have been added by the editor, as e. g. in L.H., they have been placed between notes of different pitch, in order not to be read as ties)
109	S, R.H.	last eighth c′ instead of c; adjusted to m. 12
114–115	P, R.H.	slur starting m. 115; adjusted to mm. 17–18 (having two slurs in source: eighth f′′–first chord m. 18, and new slur from first to second chord)
119	S, R.H.	slur only starting at d′ flat; adjusted to m. 22
139	S, R.H.	third sixteenth f′; adjusted to corresponding m. 42
Andante sostenuto		
5, 69	P, R.H.	upper octaves suggested in accordance with rest of measure
6	P, R.H.	slur only covering half the measure (change of system between repeated, octave b flat); here according to m. 70
8	P, R.H.	added e′′′ according to m. 72
9	P, L.H.	last note a′; adjusted to m. 73
12	S, P	dynamic designations added according to m. 76
17	S, R.H.	second sixteenth A; corrected according to m. 81
20	P	*fz* placed at second eighth of second beat; adjusted to S
41	S, L.H.	lower octave missing in source, which presumably is a misprint; adjusted to surrounding measures
44	S, L.H.	upper octave g instead of G, and written as a separate note in the R.H. staff; adjusted by analogy with preceding measures
63	S, L.H.	first note c′; adjusted according to mm. 61–62
64	S, L.H.	cadenza suggested by the editor, whereby the arpeggio ends on a strong beat
70	S, L.H.	*fz* placed at F; moved in accordance with m. 6
77	P, R.H.	turn instead of trill; adjusted to m. 13

Measure	*Part*	*Note*
81	S, R.H.	middle note of second triad F; corrected according to m. 17
94–95	S, L.H.	first two eighths m. 94 and first eighth m. 95 f instead of F. Furthermore, last eighth of m. 94 has F, which has been omitted by analogy with first half of measure (source B suggests G here instead of F)
Presto		
9–10, 128	S, R.H.	d, d′ and d′′, respectively, with natural sign only, i. e. without sharp sign; corrected according to m. 129, having both signs
29	S, L.H.	missing G probably misprint, as there is no rest in its place
32	S, L.H.	final note c might be a misprint for A flat
37	P, L.H.	bottom note of second group of eighths e′ flat; altered into d′ flat in view of the descending movement starting m. 35
38, 39	S, P	*p* added by analogy m. 171, S
65, 196	P, R.H.	e′′′ in last triplet possible misprint for e′′′ flat
72	P, L.H.	flat sign at g′; probably misprint for natural sign
83	P	entire measure missing
141	S, R.H.	second triplet has a flat–c′–a flat; corrected according to m. 22
184	P, R.H., L.H.	initial notes g′′/g′ and natural signs at sixth notes; adjusted to parallel m. 52
198	S, L.H.	last note F; changed in accordance with m. 67