

**STM 1985**

**Kring Erik Gustaf Geijers cellosonat**

*Av Claes af Geijerstam*

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

# Kring Erik Gustaf Geijers cellosonat

*Av Claes af Geijerstam*

Få svenskar har präglat sin samtidsmiljö i lika hög grad som Erik Gustaf Geijer. Som historiker och filosof fick han ett enormt inflytande, och genom sin musikaliska och litterära verksamhet blev han tongivande i Uppsalas kulturella kretsar decennierna kring 1830.

Som tonsättare var Geijer i allt väsentligt självlärd. Det var främst genom idogt musicerande vid klaveret som han skaffade sig en gedigen kännedom om sin samtids musikaliska strömningar, en förtrogenhet som han omsatte i en icke föraktlig produktion av sånger och instrumentalmusik. I sitt kammarmusikaliska skapande höll sig Geijer till de gängse wienklassiska formerna. Själv har han omvittnat hur han livet igenom såg Beethoven som sin stora ledstjärna.

Geijer komponerade gärna för vissa bestämda tillfällen och med tanke på vissa bestämda musiker. 1800-talet var ju det borgerliga hemmusicerandets blomstringstid, och de salonger i vilka Geijer umgicks, gästades stundom av framstående amatörmusiker. Sådana besök kunde inspirera Geijer till ambitiösa satsningar på kammarmusikens område.

Det musicerades också flitigt inom den trängre geijerska familjekretsen. Dottern Agnes spelade violin, och henne har Geijer tillägnat en av sina violinsonater. Däremot finns ingen av de duos bevarade, som Geijer på 1810-talet ska ha komponerat för sin cellospelande svärfader Knut Lilljebjörn. I behåll finns däremot två senare verk för cello och klaver. Det är om dessa båda verk uppsatsen fortsättningsvis ska handla.

Syftet med föreliggande studie är i första hand att söka klarlägga de båda verkens tillkomsthistoria och källornas inbördes samband. *Sekundärt* aktualiseras även vissa frågeställningar inför en eventuell kritisk utgåva av Geijers cellosonat. Någon verkanalys i egentlig bemärkelse blir det däremot inte fråga om.

## Verkgruppen cello/klaver

Fram till 1983 kände man till två handskrifter med verk för cello och klaver av Erik Gustaf Geijer. Båda ingår i den s. k. hamiltonska samlingen på Universitetsbiblioteket i Uppsala (UUB).<sup>1</sup>

Den ena källan (UUB: Instr.mus. i handskrift 114 a, i det följande benämnd G 2) innehåller en tresatsig sonatin för cello och klaver i stämmor; piano- och cellostäm-

<sup>1</sup> Detta är den mest omfattande samlingen av Geijer-manuskript. Se bl. a. I. Bengtsson: "Tonsättaren Geijer", Geijerstudier III, 1958.

morna är separat inbundna och omfattar 22 respektive sju notsidor. På pianostäm-mans försättsblad står: "Sonatina/för/Piano-Forte och Violoncell/Min Svärfar/Knut Lilljebjörns minne/tillegnad/af/E. G. Geijer". Svärfadern avled 1838.

Manuskriptet är prydligt präntat. Pikturen påminner starkt om vissa andra "fin-stilar" i hamiltonsamlingen; det är dock tillsvidare inte möjligt att säga vem som skrivit noterna. Det kan ha varit Geijer själv, vilket i sin tur skulle innebära att hans finpiktur avsevärt skiljer sig från arbetspikturer (som är lätt att identifiera).<sup>2</sup>

Sonatinen inleds med ett Andante i F-dur (2/4), följt av en Menuetto i a-moll, identisk med Geijers vokalduett Husarbrudarna. Slutsatsen (C-takt) går även den i a-moll och bär beteckningen Allegro con spirito.

Den andra källan (UUB: Instr.mus. i handskrift 114 b, fortsättningsvis benämnd G 1) är ofullständigt bevarad. I befintligt skick omfattar den 32 inbundna notsidor i partitur. Eventuellt försättsblad och de fyra första sidorna saknas, liksom slutet av finalen.<sup>3</sup> Så mycket står dock klart att det rör sig om ett fyrsatsigt verk för cello och klaver, synbarligen en sonat.

Till skillnad från G 2 är det här inte fråga om någon renskrift. Uppenbarligen rör det sig istället om ett kompositionsexemplar, vilket inte minst framgår av de många strykningarna och ändringarna. Pikturer är otvetydigt Geijers egen, till synes slarvig och snabb, men inte desto mindre driven.

Relationen mellan G 1 och G 2 har länge tett sig problematisk. Två satser är nämligen gemensamma för de två verken: Andantet och det avslutande Allegrot. Den stort upplagda (och ofullständigt bevarade) a-mollsats i C-takt som inleder G 1 återfinns däremot inte i sonatinen, och istället för en menuett finner man här ett livfullt Scherzo molto allegro i a-moll – en sats som till yttermera visso även återkommer i Geijers Ass-durtrio för violin, cello och klaver (UUB: Instr.mus. i handskrift 92 b, fortsättningsvis benämnd G 3).

Den som först uppmärksammade den dunkla relationen mellan dessa handskrifter var Ingmar Bengtsson i sin stora Geijerstudie. Han skriver bl. a. följande:

"Den fragmentariska slutdelen av sats I i 114 b har fullt med strykningar och ändringar. Att den saknas i 114 a kan betyda att Geijer själv slopat den, men därigenom mister återstoden i både tonartlig och arkitektonisk helhetsverkan. Nu vet vi ju inte om en mera definitiv utskrift gått förlorad. Men i varje fall skulle existensen av de båda versionerna kunna betyda, att Geijer brottats med kompositionen redan före Lilljebjörns död. (Versionen i 114 a kunde då ha tillkommit före 1836, när Geijer utnyttjade menuetten för "Husarbrudarna"). Det kan också tänkas att vi i materialet har vissa rester av någon äldre cellokomposition, som Geijer tog fram, förbättrade och försåg med dedikation med anledning av svärfaderns död."<sup>4</sup>

Ytterligare belysning ger Lennart Hedwall i sin förmodan att

"den 'nya' sonatinen till svärfaderns minne 1838 är en renskrift av en tidigare sonat, troligen den som Törneros nämner i ett brev från Januari 1827, med undantag för dess första sats, som kanske redan då

<sup>2</sup> Kanske kan en kommande undersökning beträffande handstilar och notpikturer i bevarade Geijer-manuskript kasta ljus över denna tillsvidare olösta fråga.

<sup>3</sup> Av G 2 framgår att det är de sista 20 takterna som saknas.

<sup>4</sup> Bengtsson: a. a., s. 180.

saknade början (så är det bevarade manuskriptet beskaffat), och för menuettsatsen, som bytts ut, därför att Geijer under tiden använt den som komplettering till sin pianotrio!"<sup>5</sup>

Hedwalls teori beträffande dateringen av den fyrsatsiga sonaten bekräftades till fullo 1983, då en ny källa upptäcktes: en komplett och dessutom noggrant daterad version av Geijers cellosonat, sådan den ter sig i G 1. Denna nyupptäckta handskrift – i det följande benämnd H – har ursprungligen tillhört Christina von Hofsten, gift af Geijerstam, en nära vän till Geijer.<sup>6</sup>

Pianostämman omfattar 22 inbundna notsidor, cellostämman sju lösa; den senare inkluderar en sida med sonatinens menuett efter de fyra sonatsatserna. Notpikturer är tämligen ojämn och klumpig och desslikes behäftad med en mängd fel som visar att kopisten inte kan ha varit särskilt musikkunnig. Pianostämman bär följande påskrift: "Sonata för f. piano och violoncelle – EGG jul 1826 nyår 1827."<sup>7</sup> Dateringen verifierar att verket är identiskt med den cellosonat som professor Adolf Törneros åhörde hemma hos Geijer vid jultiden 1826, och som han i brev av den 22 januari 1827 beskriver i följande ordalag:

"En duett för fortepiano och violoncell, komponerad av Geijer under julhelgen, uppfördes av honom och Moberger. Den var Geijer lik och visserligen genialisk men smakade mig ändå ej rätt, utom styckevis, emedan där funnos för mycket urväder, barrskog och ljungeld mitt uppe i de skönaste anläggningarna."<sup>8</sup>

Onekliggen en målände och tidstypisk reaktion inför de tidigt romantiska stildrag som Geijer tillägnat sig – inte minst under en resa i Tyskland 1825.

Tablå över satserna i källmaterialet med utgångspunkt från cellosonaten av år 1826

	Sonat 1826 Källa G 1 (UUB: IH 114 b)	Sonat 1826 Källa H (Hofsten-ms)	Sonatin 1838 Källa G 2 (UUB: IH 114 a)	Pianotrio version 2, 1827? Källa G 3 (UUB: IH 92 b)
Sats 1 Allegro	+	+	saknas	(annan sats)
	(början ofullst.)			
Sats 2 Andante	+	+	+	(annan sats)
Sats 3 Scherzo	+	+	+ menuett: Husarbrudarna)	+
Sats 4 Allegro	+	+	+	(annan sats)
	(slutet ofullst.)			

<sup>5</sup> Hedwall: "Kring tonsättaren Geijer, i Geijerstudier IV, 1983, s. 130.

<sup>6</sup> Beträffande notfyndet och Geijers vänskap med C. v H., se C. af Geijerstam, "Kring några nyfunna Geijermanuskript", STM 65, (1983), s. 7–14.

<sup>7</sup> "Sonata" är tecknat med samma piktur som den i själva notmaterialet. Resten av påskriften är av annan hand, troligen Geijers egen.

<sup>8</sup> Citerat från Norlind: Geijer som tonsättare, Sthlm 1919, s. 102. I samma brev ger Törneros följande vittnesord om Erik David Moberger (1800–1863): "enligt kändares intyg den skickligaste violoncellist i Sverige". Moberger – till yrket präst – blev 1827 medlem av Mazerska kvartettsällskapet, där han räknades som en av de främsta krafterna. (Norlind: Allmänt Musiklexikon, 1916, s. 667).

Vi vet nu alltså med säkerhet att källan G 1 innehåller Geijers cellosonat från 1826. Dock återstår många frågetecken, både vad beträffar relationen mellan de båda versionerna av sonaten (G 1 och H), samt förhållandet mellan sonaten och sonatinen (G 2).

Som kan utläsas av tablån (sid 61) varierar problemställningarna från sats till sats.

a) *Sats 1*: Här kommer relationen mellan de båda källorna G 1 och H i fokus. Cellostämmorna uppvisar en hel del olikheter; har det funnits något mellanled? Rekonstruktionen av de 60 första takterna (som saknas i G 1) är inte oproblematiskt.

b) *Sats 3*: Scherzot erbjuder ett specialfall, eftersom Geijer inte endast bearbetat duo-versionen för pianotrio, utan även i originalhandskriften G 1 infört diverse ändringar, som helt överensstämmer med trion. Hur ska man tyda dessa retuscheringar?

c) *Sats 2 & 4*: Dessa satser återfinns i tre källor. Ska sonatinen anses som korrektiv till satsernas avfattning i de båda tidigare källorna G 1 och H? Kan man över huvud taget betrakta sonaten och sonatinen som två separata verk, eller bör de ses som olika versioner av en och samma komposition?

## Sats 1: Allegro

Denna sats föreligger som sagt i två källor, dels ofullständigt i Geijerhandskriften G 1, dels komplett i avskriften H. Vem som svarat för pikturen i den senare går för närvarande inte att fastställa. En sak är dock helt klar, nämligen att det inte är Geijer själv. Pianostämman vimlar av uppenbara mekaniska skrivfel, som en musiker av Geijers dignitet aldrig skulle ha gjort. Rena skrivfel är tvärtom ovanliga i Geijers egna handskrifter; det är sedan en helt annan sak att han i inspirationens ögonblick gärna satte noterna något i underkant på notlinjerna, vilket säkert kunde vara förvillande för en eventuell kopist.

De båda källorna står i ett allt annat än lättgenomskådadt förhållande till varandra. En jämförelse ger nämligen vid handen att cellostämmorna inte sällan utformats olika, medan å andra sidan pianosatsen inte uppvisar några större skiljaktigheter (utöver direkta skrivfel i H, såsom när oktaver görs till nonor och liknande). Tvärtom har H rentav övertagit en del fel och otydligheter som Geijer själv gjort sig skyldig till i pianostämman (jfr. notex. 1 nedan).

Jag vill därför ställa upp följande primära hypotes: cellostämman i H har som förlaga haft en separat stämavskrift, sannolikt förfärdigad i samband med att Moberger och Geijer spelade sonaten julhelgen 1826. Det förefaller ytterst osannolikt att Moberger skulle kunnat spela direkt från G 1 med all dess roddighet. Däremot finns det inget som talar för att det måste ha funnits någon felande länk mellan källorna vad beträffar pianosatsen. Det faktum att åtskilliga oklarheter i G 1 återkommer i H tycks peka på motsatsen. Men å andra sidan: dessa fel kan ju ha genererats även till en eventuell mellankälla.

Vi ska nu titta närmare på cellistiska divergenser i sonatens första sats. Ett talande

Varianter i cellostämman Sats 1 (U:IVAL) (Tenorklav förekommer ej i originalet)

114 b:



Hofsten:



Notex 1

exempel finns i t. 69–80<sup>9</sup> (jfr notex 1). Avvikelserna gäller såväl oktavläge som tonföljd, och är med andra ord av sådant slag att de inte kan bero på skrivfel vid kopieringen; det handlar istället om medvetet gjorda ändringar. Har Moberger själv åstadkommit dessa (eventuellt i samarbete med Geijer) i avsikt att anpassa sonaten till sin egen spelstil? Om så är fallet har han uppenbarligen haft förkärlek för instrumentets mellanregister – stämman har ju delvis transponerats ner en oktav. Helt jämförbara i detta avseende är takterna 200–213.

Man måste utgå från att den reviderade cellostämman haft Geijers sanktion – detta av skäl som kommer att anföras längre fram i texten (s. 73). Det finns goda skäl att se de båda stämmorna som likvärdiga alternativ.<sup>10</sup>

Pianosatsen företer inga liknande avvikelser de båda källorna emellan, vilket kanske inte är förvånande med tanke på att Geijer själv var pianist och väl förtrogen med instrumentets uttrycksmöjligheter. H återger Geijers pianosats ograverad, med reservation för diverse rent mekaniska avskriftsfel. Geijers originalhandskrift är emellertid inte fri från problemställen. Det råder t. ex. oklarhet beträffande vissa

<sup>9</sup> Här och fortsättningsvis är nottexten normaliserad till modern praxis. På Geijers tid noterades cellostämmor normalt i basklav och vid höga lägen i diskantklav, *en oktav högre än det klingar*. Originalets diskantklav har här transponerats ner en oktav och i "mellanregistret" noterats i tenorklav (som inte finns hos Geijer).

<sup>10</sup> I min utskrift av sonaten har jag noterat cellostämmorna jämsides. Till ovanstående iakttagelser bör fogas att cellostämman t. 85–96 (början av genomföringen) saknas i G 1, men återfinns i H. Vidare att cellostämman t. 186–8 är ytterst svårlästa och inte verkar slutredigerade i G 1, men däremot i H lätt avläsbara och dessutom förbättrade.

halvhjärtat strukna oktavtecken som kan tolkas på olika sätt; härvidlag är H inte till någon hjälp, eftersom kopisten endast i undantagsfall satt ut dessa tecken.

Utän tillgång till H hade vi givetvis inte vetat någonting alls om satsens 60 första takter. Detta är emellertid en sanning med modifikation, eftersom de 30 inledande takterna återkommer i rekapitulationen. Just dessa 30 takter finns alltså på tre parallellställen H t. 1-30, 145-176; G 1 t. 145-176. Låt oss närmare granska takt 26-29 i expositionen och motsvarande takter i återtagningen, 170-173.

Som framgår av notex 2 a-c har dessa fyra takter inte exakt samma lydelse i något

Notex. 2 a-c

Geijer: Cellosonat sats 1

H: t. 26-29 ↓ = fel

H: t. 170-73

: t. 170-3 ↓ = fel

(#sitter på f-linjen)  
jfr. Hofsten t. 172

\*) Otydligt, ser ut som ett b blyertsändrat till #

av fallen (jag bortser här från rent skrivtekniska skillnader i första takten). Återtagningen i G och G 1 (ex b-c) uppvisar jämförelsevis små inbördes skiljaktigheter (cellostämman t. 170-172). Noteras bör också att exakt samma skrivfel dyker upp i pianostämmans första takt (dess<sup>1</sup> istället för b), samt att ett korsförtecken i t. 172 hamnat fel; Geijer har placerat motsvarande kors i G 1 förvillande nära f-linjen. Detta kan tyda på direkt samband mellan källorna. Däremot skiljer sig expositionen i H från återtagningen i H och G 1 på avgörande punkter: pianots diskanstämman t. 27 och basstämman t. 28-29.

Att exposition och återtagning utformas olika hör inte till ovanligheterna i Geijers manuskript. Sådana divergenser i detaljarbetet hör snarast till stilen. Det finns alltså

ingen anledning att försöka vaska fram någon likalydande ”idealversion” i dylika parallellställ, olikheterna bör tvärtom få stå kvar. Naturligtvis l in man ställas inför sådana fall där ena versionen förefaller musikaliskt bättre än den andra (ett sådant fall finner man i exempelvis t. 24 respektive 168), men inte heller där behöver man nödvändigtvis gå in med rödpennan.

Gränsen mellan vad som å ena sidan skall anses som ”likaberättigad läsart” och å den andra ”felaktig avskrift” är naturligtvis inte alltid lätt att dra. Ett otvetydigt exempel på det senare – alltså en direkt missuppfattning av Geijers intentioner – finns i t. 1–4 resp. 146–149, där H satt halvnoter i basen, medan G 1 i återtagningen låter basen hamra in åttondelar. Uppenbarligen har kopisten av H inte varit observant på skrivsättet där åttondelar anges med snedstreck över halvnoterna.

Takt 31–60 återfinns endast i H. Det är något olyckligt att kopisten just i detta avsnitt råkat ut för något av en skrivmässig svacka, och åstadkommit en del tämligen svårtydda takter. För att ge en bild av de vanskligheter man kan ställas inför återges här t. 30–38 ur H i faksimil (notex 3). Det handlar som synes inte om någon skönskrift. Problematiskt är bl. a. t. 33 där huvudtemat presenteras i korrupt skick.

## Notex. 3

Sats 1, Takt 30–38 ur H



Den stämning av urväder, barrskog och ljungeld som Adolf Törneros tyckte sig förnimma i Geijers sonat, utgick nog till inte ringa del från just denna inledande sats, en av Geijers mest eldiga skapelser. Man kan fråga sig varför han inte tog med den i sonatinen av 1838.

En möjlig förklaring är att originalhandskriften blivit ofullständig redan på ett tidigt stadium (Hedwall uttrycker denna tanke i citatet ovan s. 60), och att Geijer inte orkat komplettera de saknade sidorna.<sup>11</sup> Det kan också tänkas att satsen var för svårspelad för den cellist som – får man anta – uppförde sonatinen 1838 till minne av Knut Lilljebjörn. En annan möjlighet är att man tyckte att verket blev för långt.

<sup>11</sup> Denna hypotes förutsätter att Geijer inte hade någon avskrift av pianostämman till hands. Det hofstenska nothäftet torde ha förvarats på Frösvidals herrgård i Närke, ett par dagsresor från Uppsala.

Men varför då stryka just första satsen? Det skulle förvåna om Geijer själv fann anledning till missnöje med den.<sup>12</sup>

## Sats 3: Scherzo molto allegro

Geijer var inte alls främmande för att byta ut och flytta om satser i sina kammarmusikverk. I cellosonaten av 1826 har vi ett typiskt exempel på hur det kunde gå till.

Som tredje sats i sonaten komponerade Geijer ett Scherzo molto allegro i a-moll, ett utomordentligt stycke musik, livfullt och medryckande. Geijer själv fann tydligen satsen så lyckad att han något senare arrangerade om den för triobesättning och infogade den som kompletterande tredje sats i sin pianotrio i Ass-dur (där den märkligt nog kom att hamna omedelbart före en annan sats i tretakt).

I och med att Geijer utnyttjat scherzot i pianotrion, såg han sig tydligen föranlåten att skriva en ny sats, en menuett för cello och piano, som han sedermera även arrangerade för sångduett och piano (Husarbrudarna). Att den vokala versionen bygger direkt på den instrumentala framgår av Husarbrudarnas många till synes krystade textupprepningar.<sup>13</sup>

Att avgöra exakt när Geijer arbetade om scherzot för pianotrio är vanskligt. Det slumpar sig nämligen så, att den enda daterade versionen av trion saknar just detta scherzo (uppenbarligen en äldre avfattning av verket, UUB: Instr.mus. i handskrift 92 a, daterad februari 1827).<sup>14</sup> Pianotrions längre version, den *med* scherzot, är dessvärre utan datering (UUB: Instr.mus. i handskrift 92 b, här benämnd G 3).<sup>15</sup> Kanske kan man våga sig på en gissning att scherzot infogades i trion ganska snart efter februari 1827?

Eftersom vi inte vet när Geijer lyfte över scherzot från sonaten till trion, kan vi inte heller säga när han skrev den nya menuetten. Kan man kanske dra några slutsatser av det faktum att menuettens cellostämman finns separat nedtecknad i H? Det indikerar i varje fall att menuetten bör ha spelats även i sonaten (sedan scherzot lyfts ut).<sup>16</sup> Över själva dateringsfrågan kastas däremot inte något ljus.<sup>17</sup>

Omständigheten att Geijer bearbetade scherzot för pianotrio har indirekt återverkat på själva sonaten; det visar sig nämligen att G 1 – dvs. cellosonatens originalav-

<sup>12</sup> NB också citatet av Ingmar Bengtsson ovan s. 60, där han konstaterar att helheten förlorar på att första satsen slopas. Dessutom blir tonartssambandet mindre logiskt.

<sup>13</sup> Husarbrudarna tillkom senast 1836 och trycktes året därpå i ”Nyare sånger för fortepiano”. Bengtsson a. a., s. 174–5. Hedwall a. a., s. 130.

<sup>14</sup> Den korta versionen av trion finns också i den hofstenska manuskriptsamlingen i författarens ägo. Den bär samma datering.

<sup>15</sup> Den långa trioversionen är tillägnad tultjänstemannen Jonas Falkenholm, som Geijer enligt Norlind (a. a., s. 249) lärde känna på 1820-talet. Falkenholm var medlem av Mazerska kvartettsällskapet.

<sup>16</sup> Jfr s. ang ett framförande i dec. 1839 (Geijer, Moberger) hos Geijer, omnämnt i brev från Ava Wrangel till Malla Silfverstolpe. Norlind a. a., s. 119.

<sup>17</sup> Menuettens pianostämman saknas i H. Det bör vidare påpekas att menuetten inte är nedskriven av samma hand som cellostämman i övrigt. Mycket tyder emellertid på att denna källa är tidigare än 1838 års renskrift av sonatinen: G 2 innehåller en del förbättringar som pekar i den riktningen. Av tidigare anförda skäl kan vi rentav datera den till *senast* 1836 då den omarrangerades för två sångstämmor och piano.

fattning i Geijers egen piktur – innehåller diverse ändringar och strykningar med blyerts, som i allt väsentligt överensstämmer med satsens trio-version. Det mest överklottrade partiet återges i notex, jämte motsvarande takter i källorna H och G 3.<sup>18</sup>

Innan vi ger oss i kast med dessa takter kan det vara skäl att försöka rekonstruera den kronologiska ordningen mellan källorna. Följande tågordning förefaller sannolik:

- originalversionen (G 1) koncipieras jul–nyår 1826
- Hofsten-avskriften (H) kommer till (Man kan utgå från att här saknas ett mellanled vad cellostämman beträffar).
- ändringar införs med blyerts i G 1 i samband med att
- satsen omarbetas för pianotrio (G 3).

Denna ordningsföljd förutsätter dock att Geijer inte haft någon avskrift av pianostämman till hands då H kopierades. I annat fall kan ju H ha kopierats från en annan källa är G 1, varvid ordningsföljden mellan punkterna b och c inte längre är säker. Om hypotesen ovan är riktig kan H ha tillkommit ganska snart efter julhelgen 1826 – om nämligen bearbetningen av satsen för pianotrio gjordes snart efter februari 1827. H överensstämmer väl att märka med den ursprungliga versionen av G 1 inklusive bläckändringar.<sup>19</sup>

Kronologin är som synes långtifrån säker. Uppenbart förefaller åtminstone att G 1-retuscheringarna i blyerts gjordes i samband med att Geijer bearbetade satsen för trio; överensstämmelsen mellan G 1-ändringarna och G 3 är total på ett enda undantag när: att den skisserade fjärdedelsrörelsen i t. 30 saknar motsvarighet i G 3.<sup>20</sup>

De takter som följer direkt efter dubbelstreckat ger en god inblick i hur Geijer gått tillväga vid bearbetningen. Uppenbarligen har han från början tänkt sig att överta de två första takterna direkt från sonaten. Dock har han ändrat sig och strukit takterna. I samma veva har han – halvhjärtat – strukit motsvarande takter i G 1 (endast pianostämman).

De två strukna takterna följs i G 1 av ett tecken (*F*) som hänvisar till fyra skisserade takter överst på sidan (se notex 4 a, b). Det visar sig (inte förvånande) att skissen i allt väsentligt motsvarar trions pianostämma (t. 33–36).

Geijer inte bara omarrangerade satsen, han komponerade delvis om den. I de följande takterna kan man se hur han flyttat upp melodin en ters (G 1 t. 39–42, G 3 t. 37–40).<sup>21</sup> Det råder inget tvivel om att satsen vunnit avsevärt på bearbetningen, (jfr

<sup>18</sup> Liknande retuscheringar finns i scherzons t. 73–76.

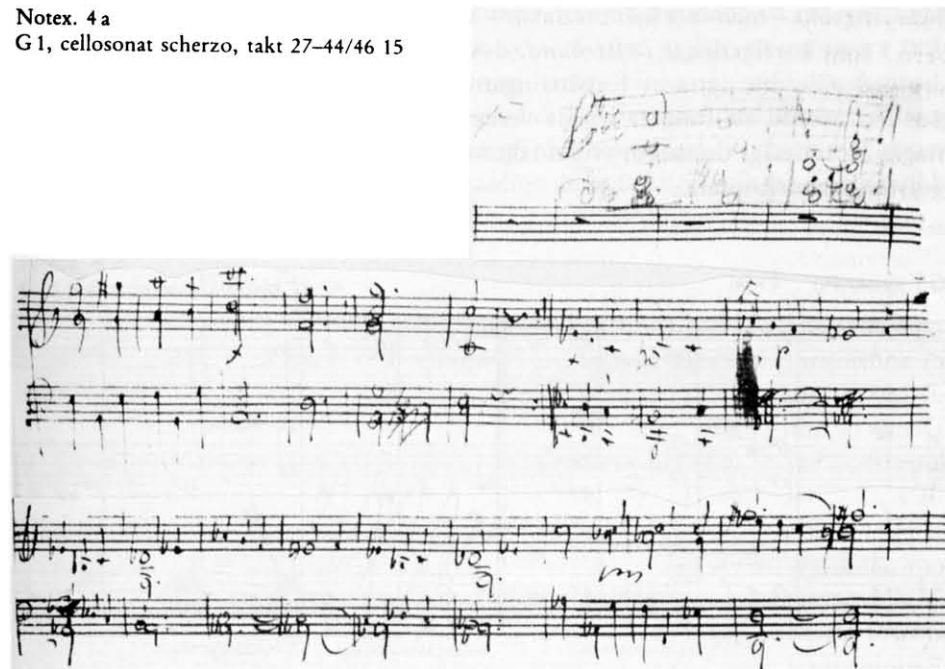
<sup>19</sup> Ej ens alla bläckändringar har övertagits i H. Sälunda har i G 1:s pianostämma t. 37 ursprungliga Fess ändrats till c, väl att märka med bläck, inte med blyerts. Att den inte överförts till H kan tolkas på två sätt: antingen ligger H originalet mycket nära i tiden, eller också – mindre troligt – har H som underlag haft en annan källa än G 1.

<sup>20</sup> Notera också blyertsändringen i t. 31 (G 3): pianots strukna fjärdedelsrörelse flyttas i trions över på stråkarna.

<sup>21</sup> Det kan också noteras att melodiändringen i trions t. 41–42 även har skrivits in med blyerts i G 1 (pianostämman t. 43–44).

## Notex. 4 a

G 1, cellosonat scherzo, takt 27–44/46 15



ex 4 c och e); G 1 gör ett jämförelsevis stelbent intryck, mycket på grund av att balansen mellan cello och piano inte är helt idealisk. I trion har de två stråkstämorna och pianot fått mer jämspelta roller.

Hur skulle man som utgivare handskas med dessa 17 takter? Det naturliga vore förvisso att betrakta blyertsändringarna uteslutande som förstudie till G 3, och i enlighet därmed enbart ta hänsyn till bläckversionen (i enlighet med H).

## Notex. 4 b

H, cellosonat Scherzo, takt 28–48

Mer långsökt – men inte helt utesluten – är tolkningen att Geijer infört ändringarna i G1 som korrigeringar *i efterhand*, dvs. då trion redan var färdig; att han med andra ord ville dra nytta av förbättringarna även i sonaten. Är det otänkbart att satsen var avsedd att fungera i båda verken? Inte otänkbart, men mindre troligt. Antagandet motsägs dessutom av det faktum att "husarbrudsmenuetten" dyker upp i Hofsten-manuskriptet.

Notex. 4 c

G1 (avskrift) ↓ = fel

30 35

*f* *f* *f* *p*

blyerts  
blyerts  
blyerts a,e  
blyerts g-G  
blyertsstrykning  
blyertsstrykning  
bläckstrykning

40 45

blyerts c<sup>2</sup>

*f* blyerts-skiss "i marginalen", prel. tolkning:

Blyertsändring: t. 29, 30, 31, 33, 34, 43, 44

Bläckändring: t. 35, 36, 37

Hur det än förhåller sig med detta, kunde det vara frestande att lata ändringarna återverka även på sonaten. Ett sadant synsätt vore ju lätt att motivera utifrån musikaliska kriterier. Kanske kunde man rentav tänka sig en kompromiss: att selektivt utnyttja Geijers "kludd". I så fall kunde man med fördel förespråka triolösningen i de fyra takter som följer på dubbelstreck (i utbyte mot sonatens sex). Framförallt vore det motiverat att anföra de båda utformningarna som tänkbare alternativ.

Notex. 4 d

G3, pianotrio Scherzo, takt 29–44

G3 (avskrift) ↓ = fel

30 35

*f* *f* *f* *p*

blyerts  
blyerts  
blyertsstrykning  
bläck- + blyertsstrykning

## Notex. 4 e

Vilken av de båda satserna, scherzot eller menuetten bör man välja när man framför Geijers cellosonat av 1826? I förstone kan det synas självklart att spela scherzot – om inte annat så med ålderns rätt. Saken är emellertid inte helt given. Den omständigheten att menuetten återfinns i H – sida vid sida med scherzot – gör det troligt att satsen använts även i den firsatsiga (?) sonaten. Vilket alternativ man än väljer står det emellertid klart att scherzot musikaliskt väger tyngre än menuetten, en synpunkt som ju inte är helt oväsentlig.

## Sats 2: Andante. Sats 4: Allegro con spirito

Av de två satser som är gemensamma för sonaten och sonatinen uppvisar andantet jämförelsevis obetydliga differenser de olika källorna emellan. Av desto större intresse är finalen. Jag kommer därför här uteslutande att ägna mig åt den.

Jämför man cellostämman utformning i handskrifterna finner man på flera punkter att Geijer i G2 (sonatinen 1838) följt varken G1 eller H, utan istället utformat en hybrid mellan båda, vilket framgår av notex 5. I andra fall överensstämmer G1 och G2, medan H har en avvikande utformning. Detta framgår av notex 6 a–c. Vad slutligen själva huvudtemat anbelangar har G1 och H samma lydelse i t. 4 respektive 101 till skillnad från G2.

Takt 44–45 resp. 138–139 i notex 5 kan verka förbryllande: G1 innehåller ju en takt mindre än de övriga källorna. Motsvarande ställe i pianostämman (G1) har från början haft samma antal takter som cello; dock har Geijer senare delat upp sluttakten i två genom att helt enkelt dra ett taktstreck igenom – i t. 44–45 utan att ändra på notvärderna (t. 138–9 ter sig något annorlunda). Som resultat har cello- och pianostämmorna erhållit olika antal takter.

## Notex. 5 a–c

## Varianter i cellostämman, sats 4 (urval)

## a, takt 41-45

## b, takt 88-93 ↓ = fel

## c, takt 135-139

Vad som gör situationen än intressantare är att H i t. 44 uppvisar det rakt motsatta förhållandet: pianot har en takt mindre än cello! Pianostämman i H följer här den ursprungliga avfattningen av G 1 (utan taktindelning).

Dessa iakttagelser stöder hypotesen att pianostämman i H är kopierad direkt från G 1 – utan mellanled – medan cellostämman å sin sida bör ha förelegat i två versioner: den ursprungliga i G och den bearbetade stämavskrift som troligtvis redan Moberger spelade från då verket uruppfördes.

Notex 5 a–c gör antagligt att Geijer bör ha haft (minst) två versioner av cellostämman till hands då han utformade sonatinen: G 1 och den ”felande länken” (för oss känd endast genom H). G 2 företer på flera ställen en klar kompromiss mellan de båda.

En god fingervisning om hur Geijer själv värderade de alternativa cellostämmorna ger det faktum att han i flertalet fall valde att utgå från sin egen ”urversion” (G 1) då han koncipierade sonatinens cellostämman (notex 6).

Pianostämman i sonatinen förefaller vara baserad direkt på G 1. Det framgår inte minst av att Geijer i G 1 skisserat vissa blyertsändringar som han tagit fasta på då han koncipierade sonatinen (t. 6, 11, 107, 109).<sup>22</sup> Att Geijer passade på att göra diverse små förbättringar är inte ägnat att förvåna. Sålunda har han ändrat några oktavlägen (t. 33–40, 46–50, 127–34) och infört fasta förtecken i ett A-duravsnitt (t. 118–139).<sup>23</sup> I det stora hela är dock skiljaktigheterna rent marginella. Det bör också påpekas att G 2, ehuru lätt avläsbar, inte är fri från oklarheter; G 1 ger i flera fall en korrektare läsart (se notex 5 b t. 92).

Hur ska man tyda den omständigheten att G 1 – som manuskriptet ser ut idag – saknar de sista 20 takterna? Det verkar ju stämma illa med antagandet att källan legat till grund för G 2. Jag vill här presentera några sannolika förklaringar.

Man kan inte utesluta att Geijer haft en annan förlaga till hands – förslagsvis en egenhändig, numera förkommen avskrift av G 1.<sup>24</sup> Lika troligt är emellertid att G 1 blev inkomplett först efter 1838 (sedan sonatinen renskrivits) och att den dessförinnan – trots sina brister – fick duga som spelförlaga för Geijer själv.<sup>25</sup> Några blyertskorrigeringar även i första satsen (t. 107, 151–2), tillkomna efter det att avskriften H gjordes, tyder på att Geijer på ett eller annat sätt fortlöpande använde sig av G 1.

I vilket fall vet vi att Geijer och Moberger höll verket aktuellt genom åren. I ett brev till sin moster Malla Silverstolpe skriver Ava Wrangel att hon vid ett musikaliskt samkväm i det Geijerska hemmet i december 1830 hört Geijer spela ”en duo

<sup>22</sup> H har här den ursprungliga lydelsen.

<sup>23</sup> Jfr notex 5 b: överledningen från ett avsnitt i Ass-dur till huvudtonarten a-moll. Även här presenterar G 2 en mer genomtänkt lösning. (H är däremot direkt förvirrande i detta avsnitt, särskilt vad pianostämman beträffar).

<sup>24</sup> De 20 sluttakterna i H och G 2 uppvisar sinsemellan ytterst små avvikelser. Att Geijer skulle använt H förefaller dock knappast sannolikt (f. ö. torde han inte haft källan till hands).

<sup>25</sup> Om denna hypotes är riktig, faller antagandet att Geijer slopade sonatens första sats på grund av ofullständig förlaga – såvida inte början bortföll tidigare än slutet. Detta går inte att avgöra; det enda man med säkerhet kan säga är att G 1 var ofullständig då den bands in.

114b: <sup>8va↑</sup> Takt 88-93

Hofsten:

114a:

114 a+b: Takt 110-3

Hofsten:

114b+ Hofsten: Takt 1-4/98-101 (Hofsten: e<sup>1</sup>)

114a:

### ”Lägesavvikelser” i pianost. sats 4

- |                 |                               |                                       |
|-----------------|-------------------------------|---------------------------------------|
| 1. takt 7:      | 114a+b:                       | Hofsten: loco                         |
| 2. takt 9-12:   | 114a+b: 8va↓                  | Hofsten: loco                         |
| 3. takt 33-40:  | 114b (disk.): 8va↑            | Hofsten+114a: loco                    |
| 4. takt 46-50:  | 114b, disk: loco, bas: 8va↓   | Hofsten: loco    114a: bas+disk: 8va↓ |
| 5. takt 53-57:  | 114a+b: disk: 8va↓, bas: loco | Hofsten: loco                         |
| 6. takt 127-34: | 114a+b: disk: 8va↑            | Hofsten: loco                         |

comp. av honom själv, för fortepiano och violoncell, mycket vackert acc. av Moberg (sic!)”.<sup>26</sup> Det måste rimligen ha rört sig om cellosonaten; eller kanske om sonatinen?

Det finns verkliga skäl att fråga sig vilken version av duon som Geijer och Moberger spelade 1830. Fanns första satsen fortfarande med? Hade scherzot ersatts av menuetten? Ju mer man fördjupar sig i detaljerna, desto mer tycks gränsen mellan sonaten och sonatinen lösas upp.

I ljuset av detta kan det vara befogat att ställa frågan: ska man betrakta sonaten och sonatinen som olika avfattningar av ett och samma verk, eller som två skilda entiteter?<sup>27</sup>

Som källmaterialet ser ut förefaller det trots allt rimligt att se sonaten och sonatinen som två separata verk – två av satserna i den förra saknas ju i den senare. Detta hindrar emellertid inte alls att man på detaljplanet kan låta sonatinens utformning vara vägledande i de fall G 1 och H har olika läsart. Den sista versionen av de båda gemensamma satserna borde ju också vara den mest auktoritativa.

De frågeställningar som här skisserats är av sådan art, att de mera sällan låter sig definitivt besvaras. Dock hoppas jag ha kunnat åskådliggöra åtminstone några av de konkreta problem som forskaren ställs inför, då han ger sig i kast med Erik Gustaf Geijers långtifrån lätthanterliga manuskript.

### *Summary*

Few Swedes have influenced their environment to such an extent as Erik Gustaf Geijer (1783–1847). As historian and philosopher he had an enormous influence and his musical and literary activities gave him an important position in Uppsala's cultural circles during the decades around 1830.

As a composer, Geijer was essentially an autodidact. It was mainly through his industrious efforts at the keyboard that he obtained a thorough knowledge of contemporary musical trends, a knowledge that he transformed into a considerable production of songs and instrumental music, mainly based on the *Vienna classics*.

The present article deals with Geijer's music for the cello and piano, a group of works which have long been problematical. Two works remain in manuscript, a sonatina in three movements from 1838 (one source) and a sonata in four movements from 1826 (two sources of which one is incomplete). Two of the movements are common to both works.

The article discusses the relationship between the sonata and the sonatina movement by movement. The scherzo of the sonata arranged by Geijer in 1827 for violin, cello and piano for inclusion in a piano trio is of particular interest (Cf. the table on p. 61).

The emphasis in the discussion is placed on the history of the pieces and of their composing, and the relationship between the sources. A number of questions also briefly mention the planning of a critical edition of Geijer's cello sonatas.

<sup>26</sup> Norlind a. a., s. 119. Citerat från Malla Silverstolpes Memoarer IV s. 178.

<sup>27</sup> Jfr principiell diskussion i Hedwall a. a., s. 131.