SWEDISH MUSICAL LEVANDE MUSIKARV HERITAGE

HENNING MANKELL

1868-1930

Stråkkvartett i f-moll

String Quartet in F minor

Opus 48

Källkritisk utgåva av/Critical edition by Anders Hedelin

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

Huvudredaktör/Editor-in-chief: Anders Wiklund
Notgrafisk redaktör/Score layout editor: Anders Högstedt
Textredaktör/Text editor: Erik Wallrup

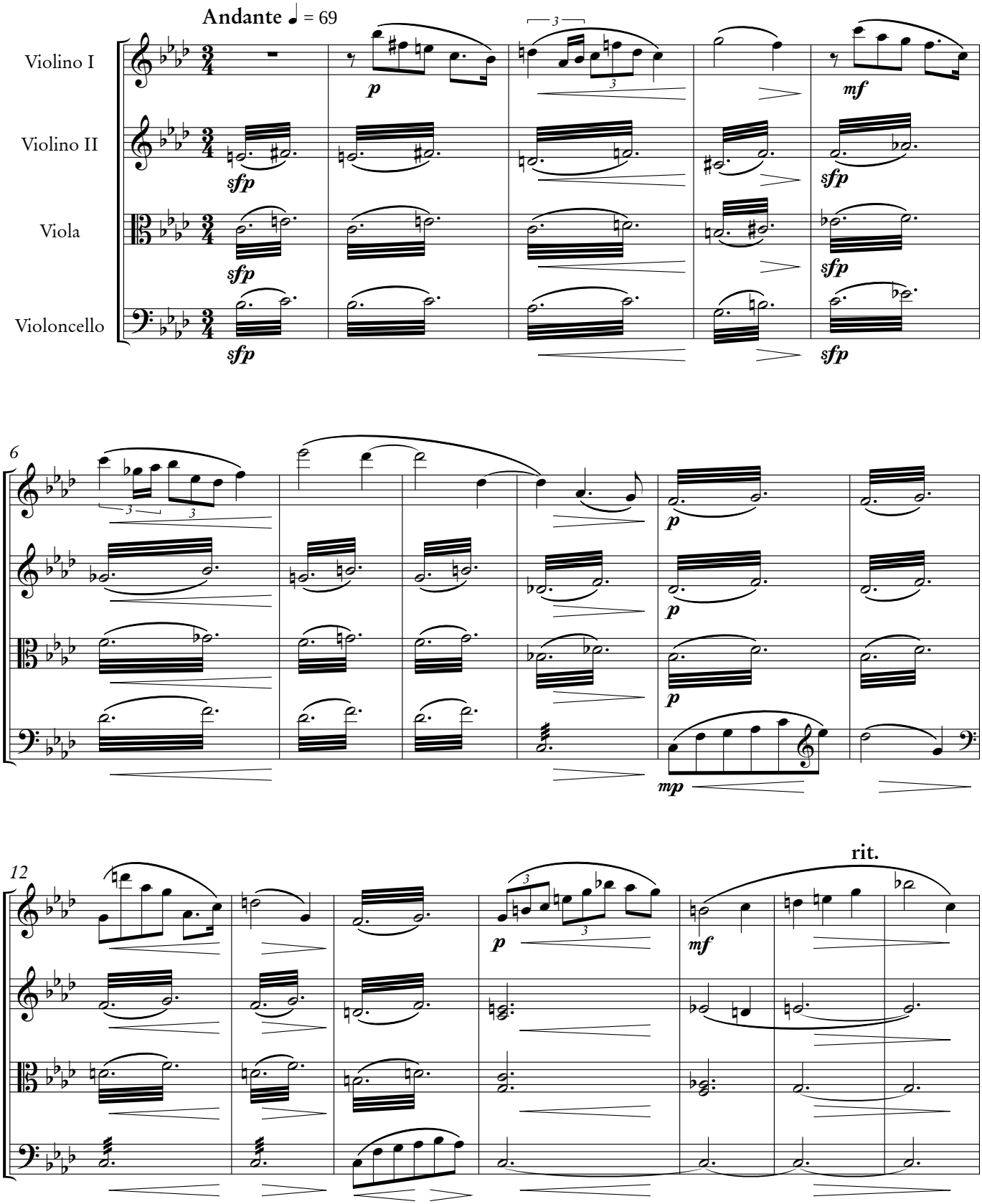
Levande musikarv/Swedish Musical Heritage
Kungl. Musikaliska akademien/The Royal Swedish Academy of Music
Utgåva nr 568/Edition no 568
2018
Notbild/Score: Public domain. Texter/Texts: © Levande musikarv
ISMN 979-0-66166-312-6

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.

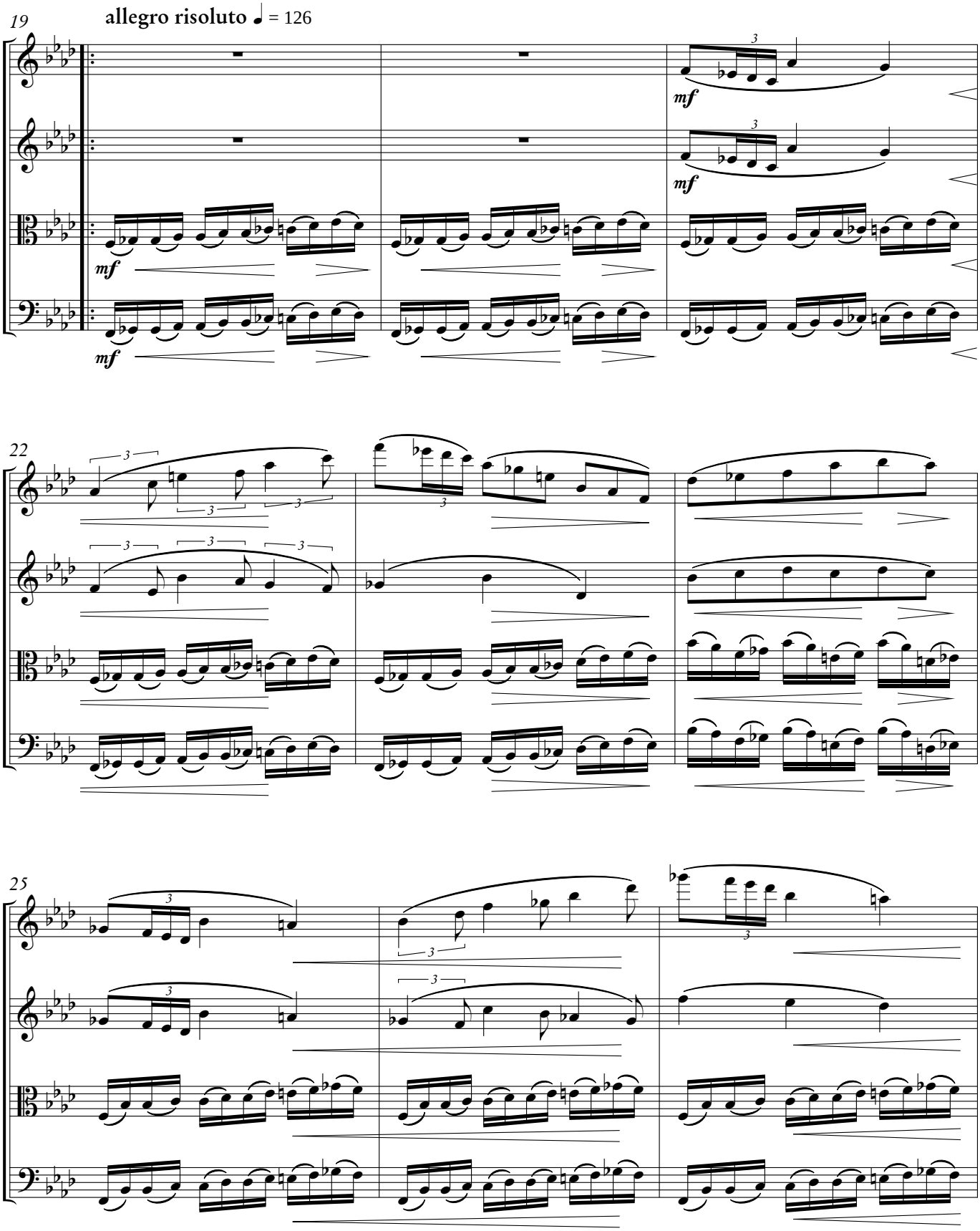
Kvartett no 2

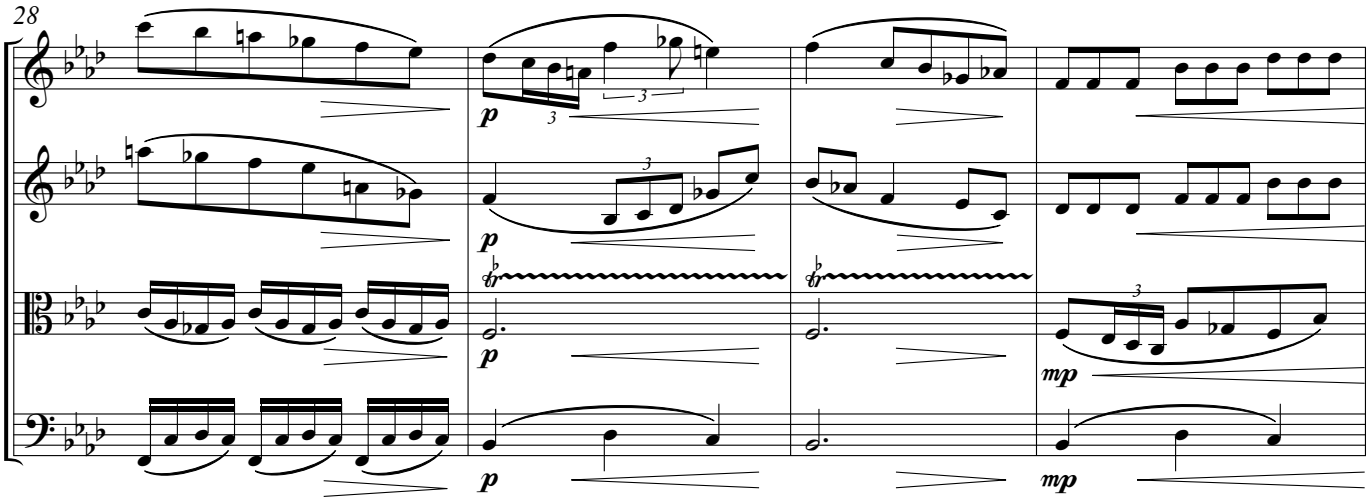
I

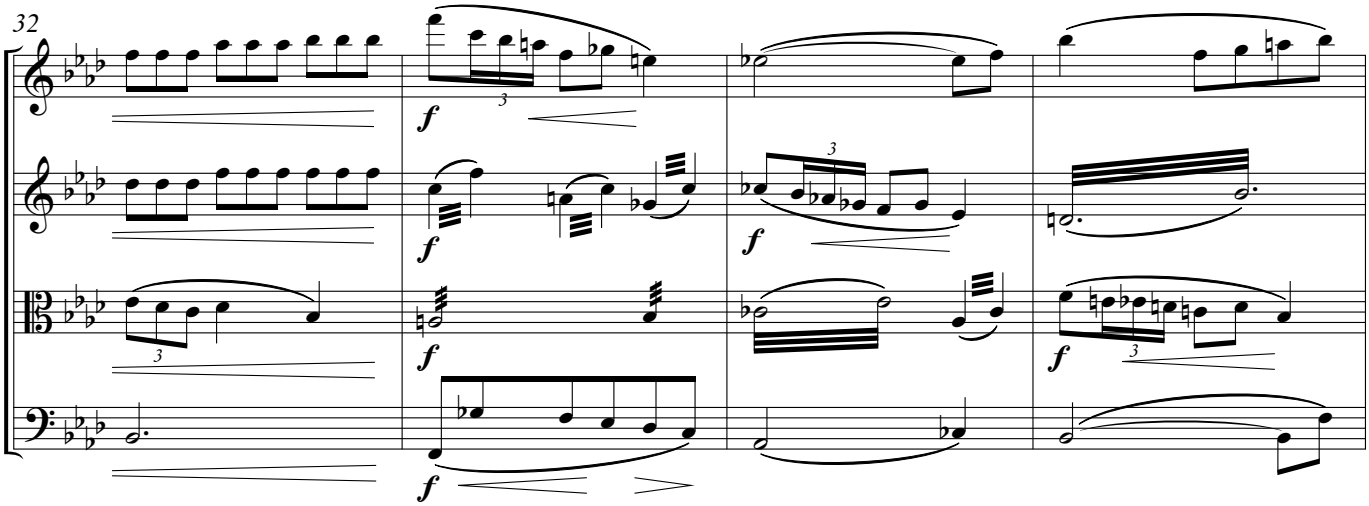
Henning Mankell op 48
(1868–1930)

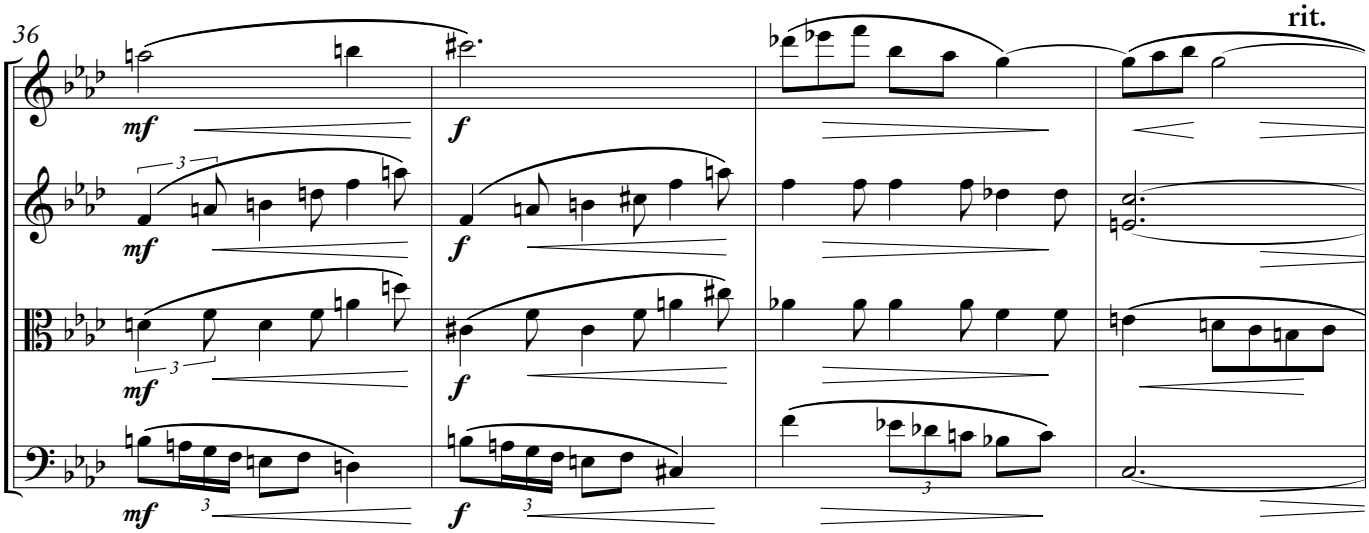


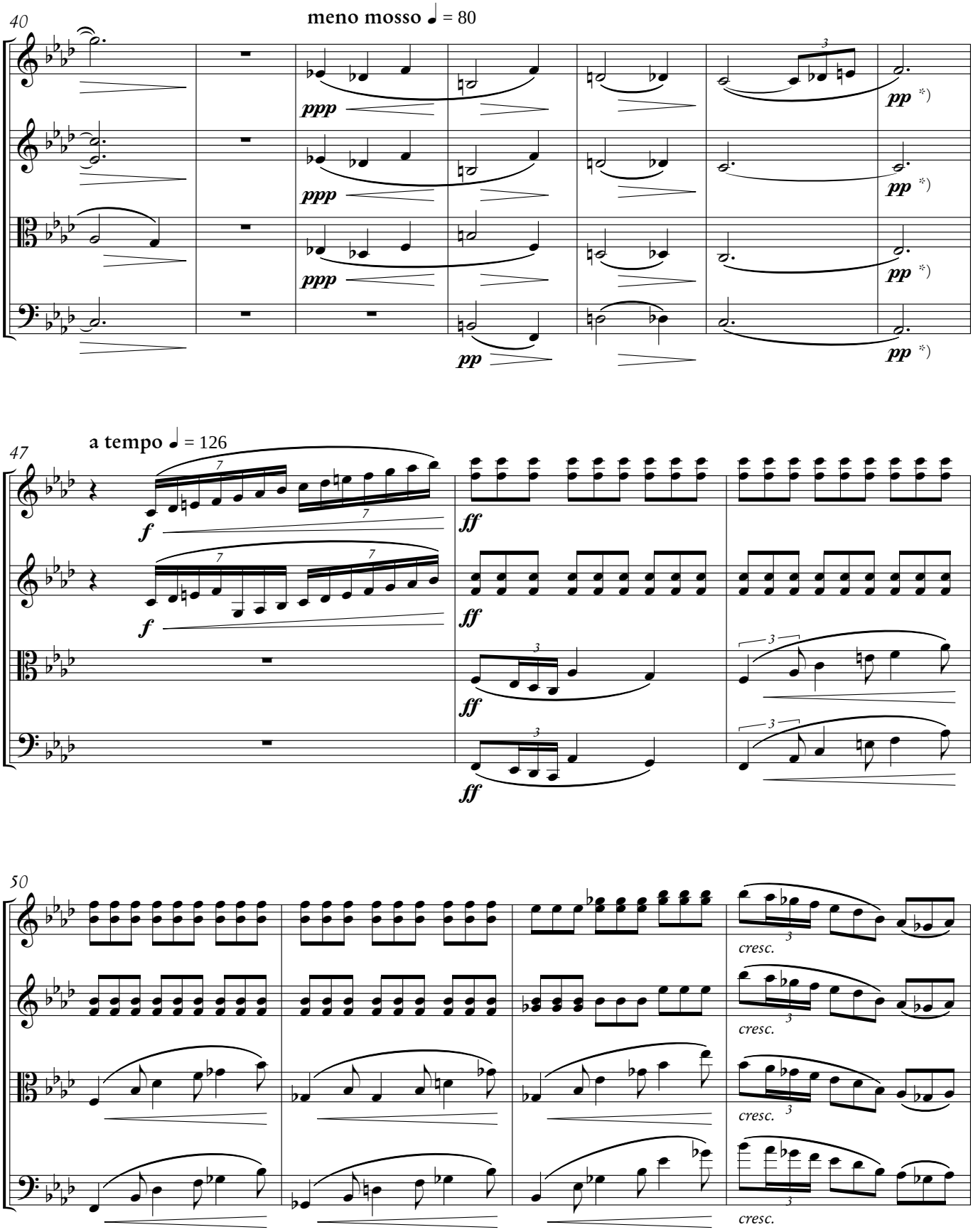
Kritisk utgåva av/Critical edition by Anders Hedelin
Swedish Musical Heritage, Kungl. Musikaliska akademien, Stockholm 2018. Public domain. www.levandemusikarv.se


19
allegro risoluto ♩ = 126
mf
22
25

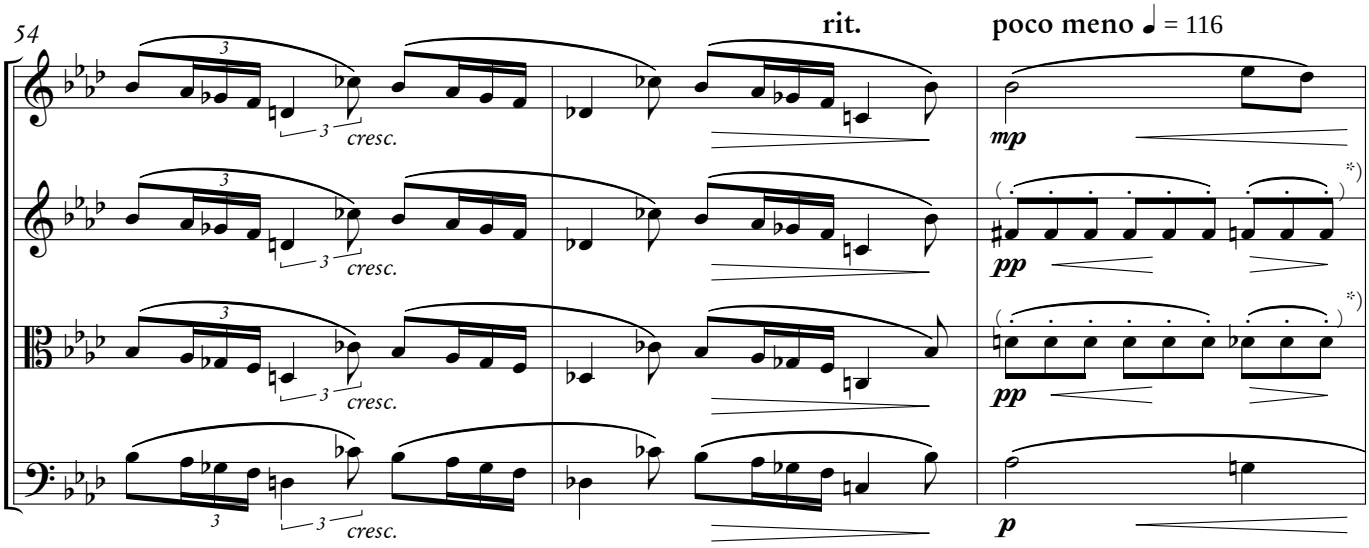

28
p
p
p
p
mp
mp

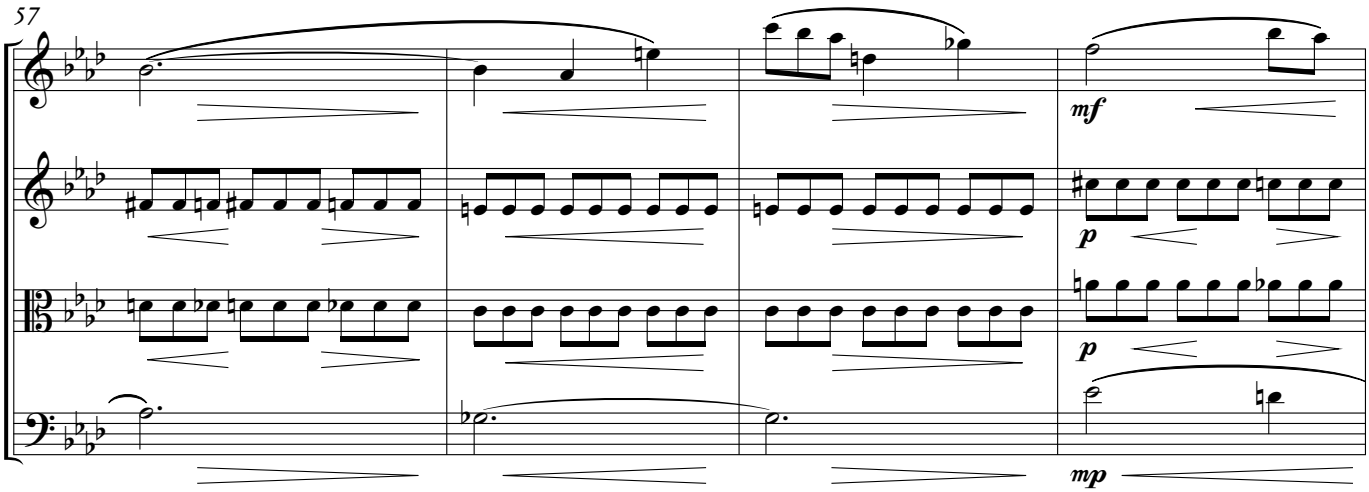

32
f
f
f
f
f

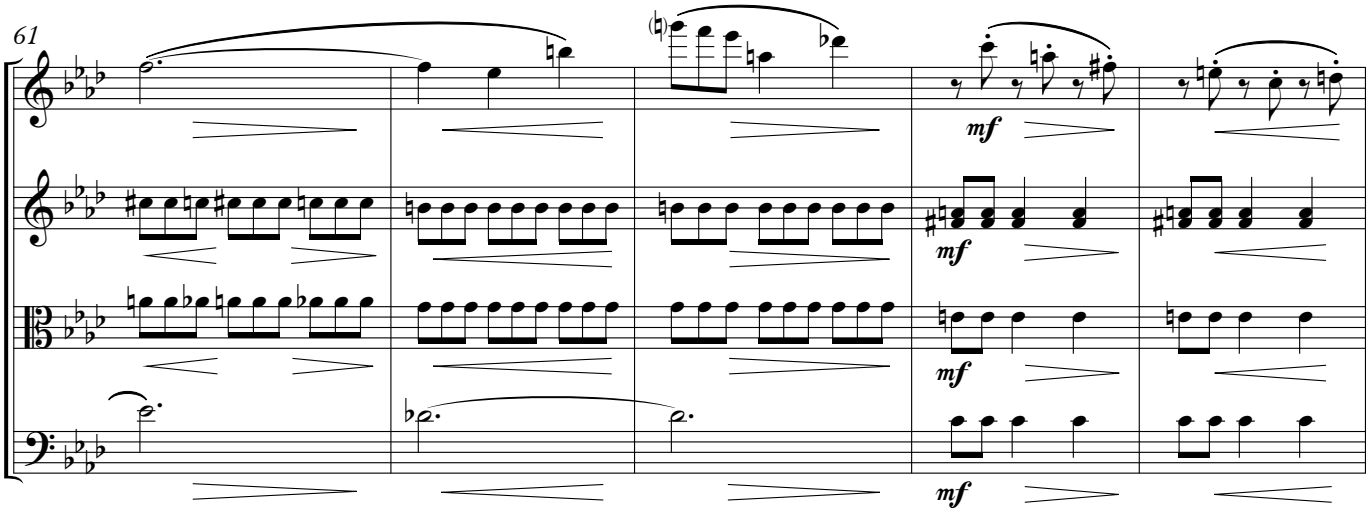

36
rit.
mf
f
mf
f
mf
f
mf
f



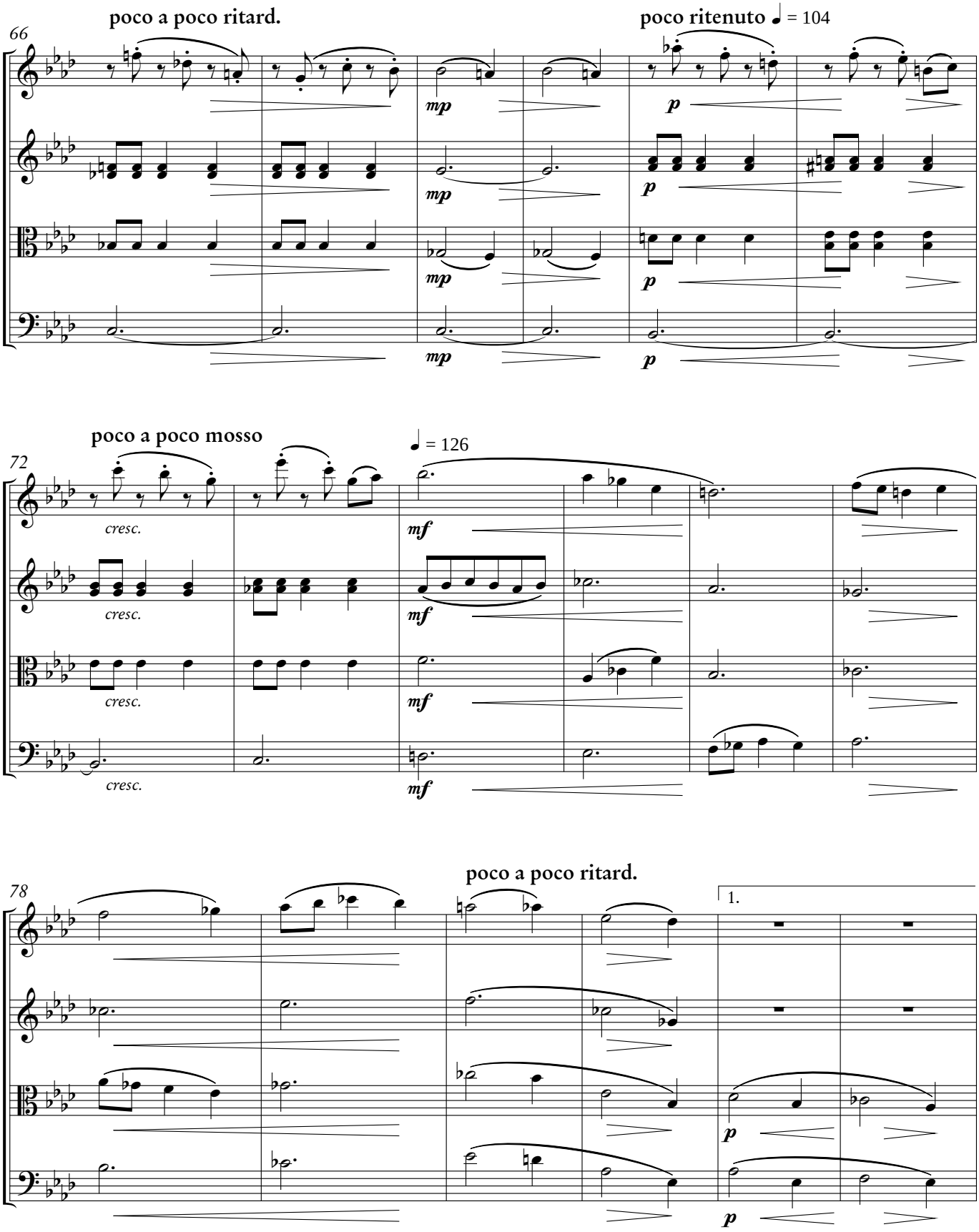
*) Se kritiska kommentarer.

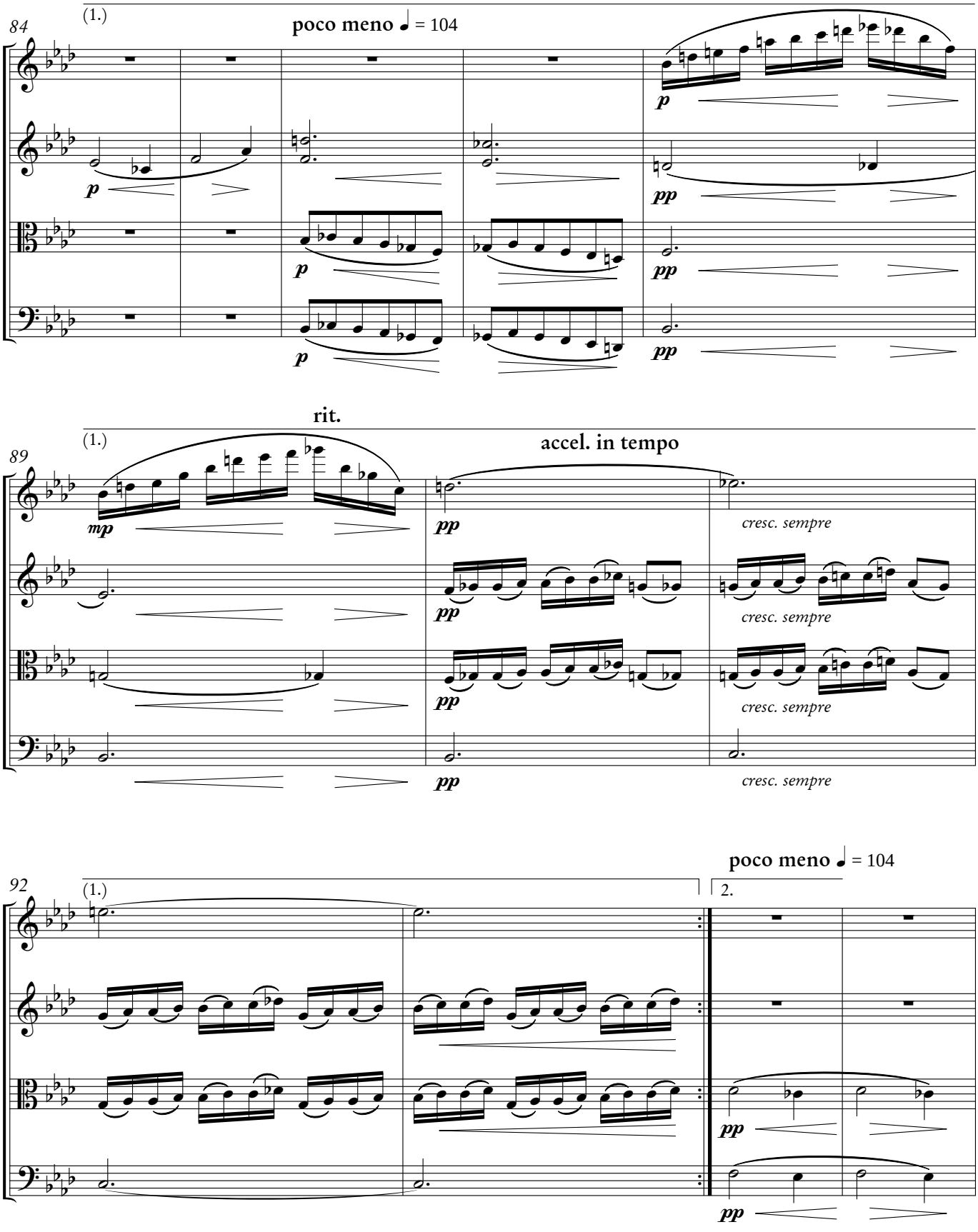


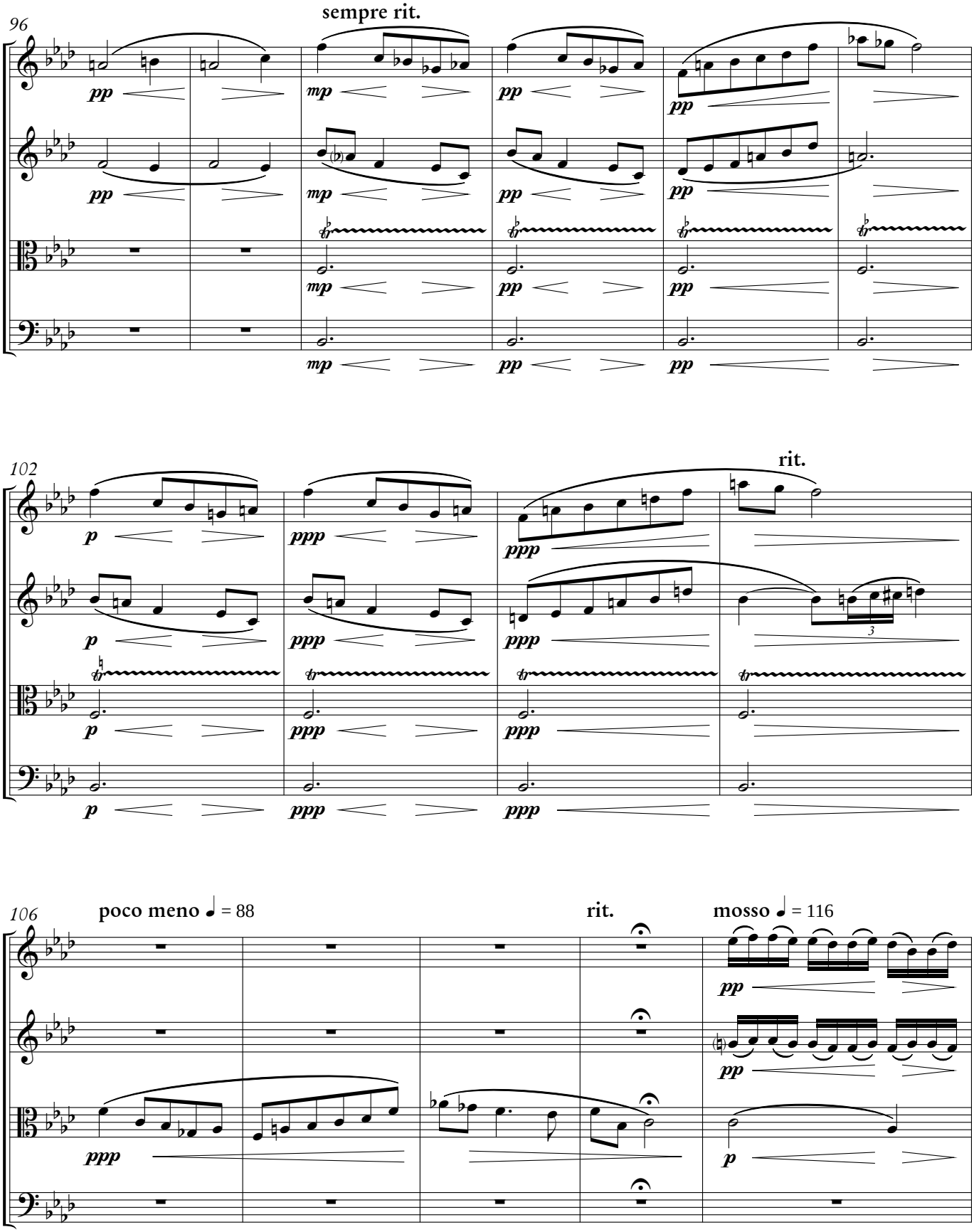


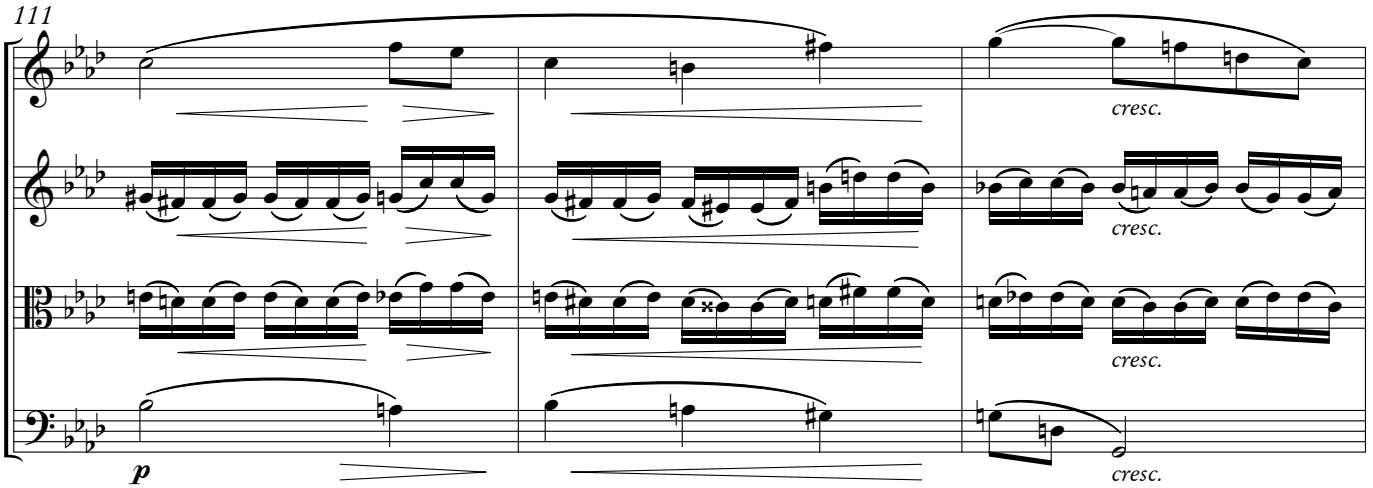


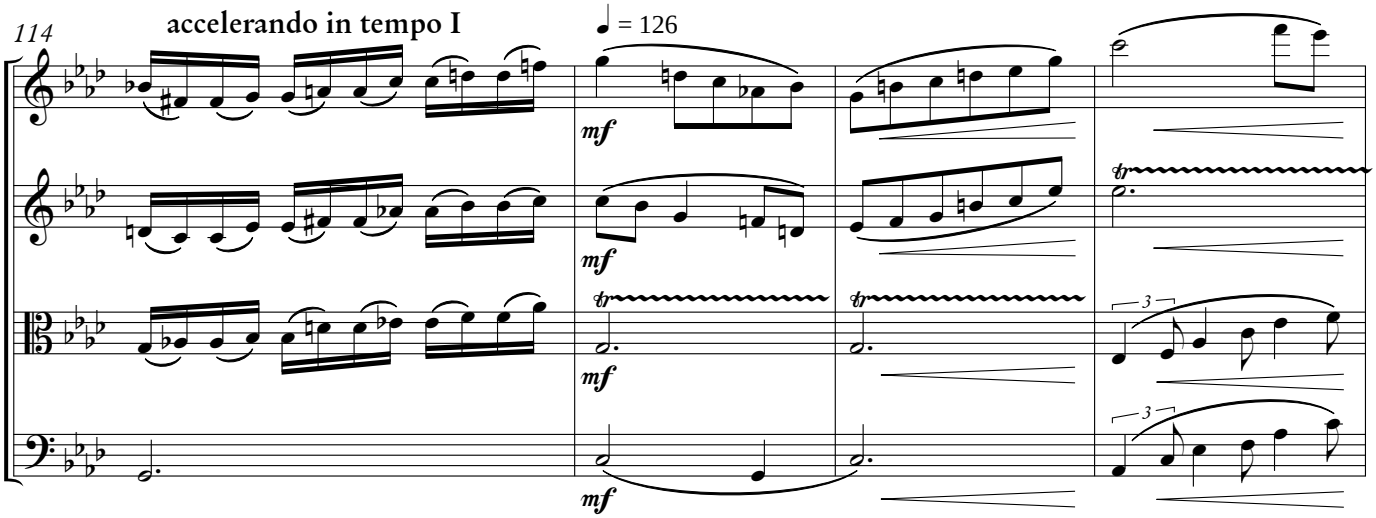
*) Staccato plus bågar införda med blyerts ovanför andraviolinstämman i partituret och endast i denna takt.

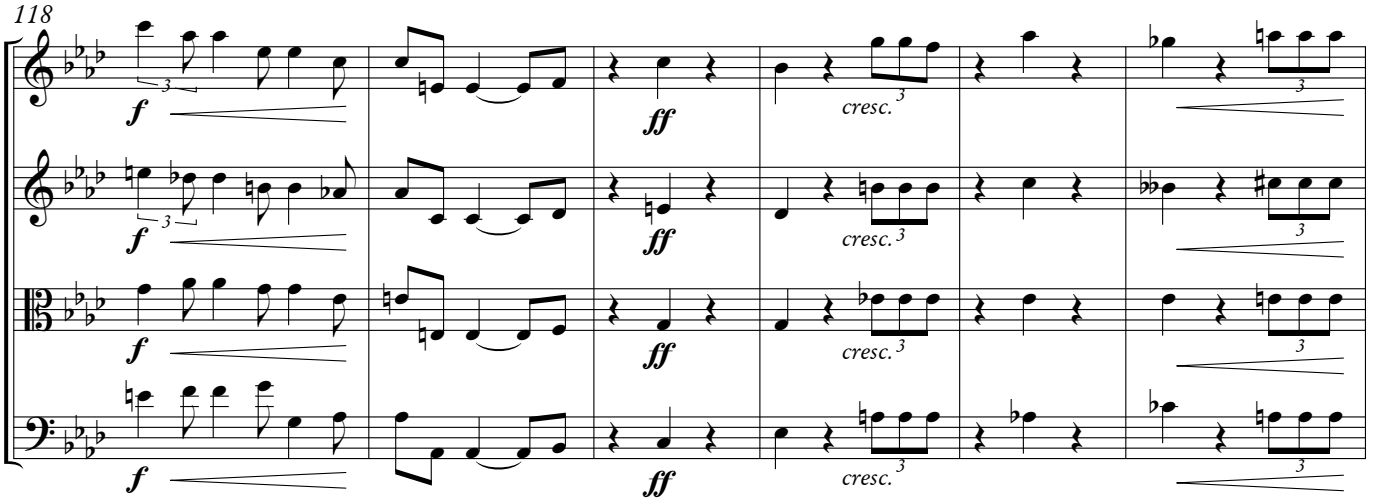

poco a poco ritard.
poco ritenuto ♩ = 104
66
mp
p
poco a poco mosso
♩ = 126
72
cresc.
mf
poco a poco ritard.
78
1.

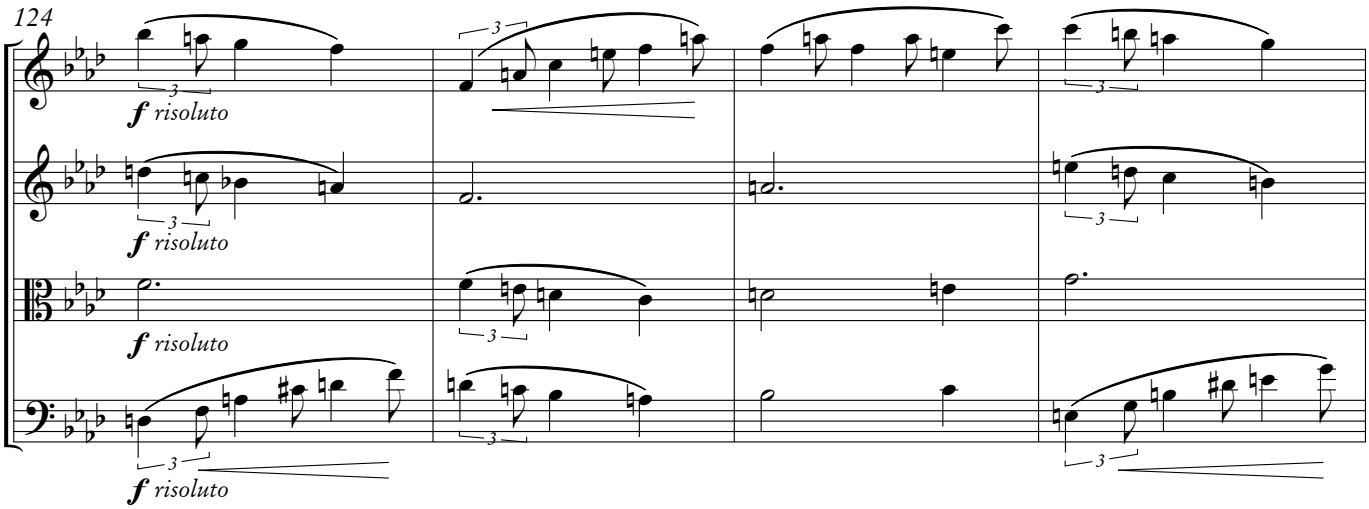

84
(1.)
poco meno ♩ = 104
p
p
p
p
pp
pp
pp
rit.
89
(1.)
accel. in tempo
mp
pp
pp
pp
pp
cresc. sempre
cresc. sempre
cresc. sempre
cresc. sempre
92
(1.)
poco meno ♩ = 104
2.
pp
pp

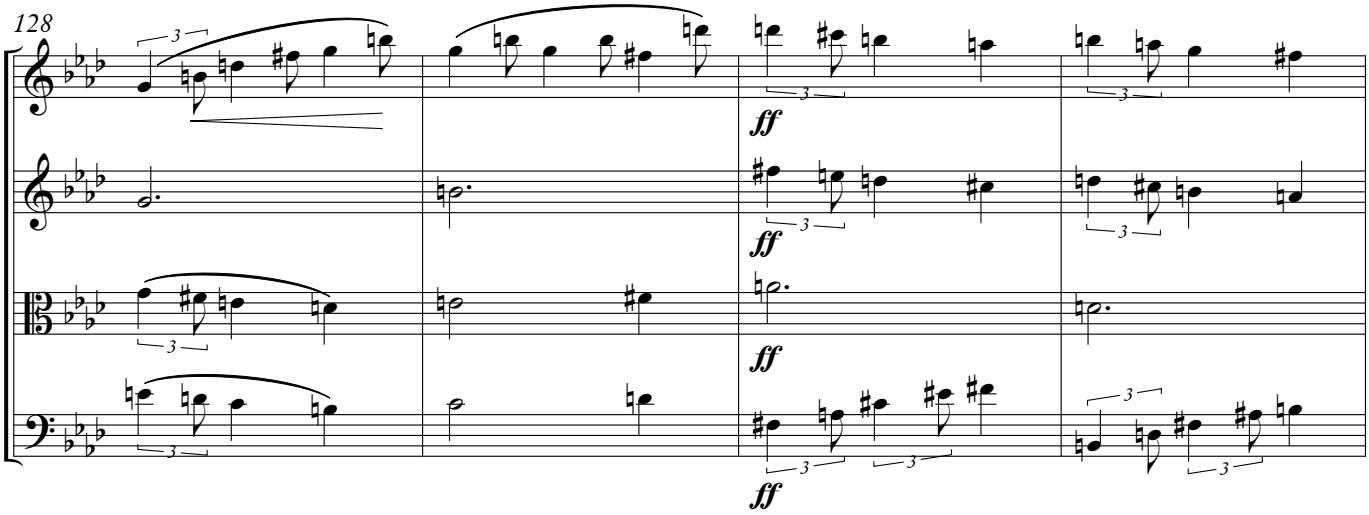

96
sempre rit.
102
rit.
106
poco meno ♩ = 88
rit.
mosso ♩ = 116

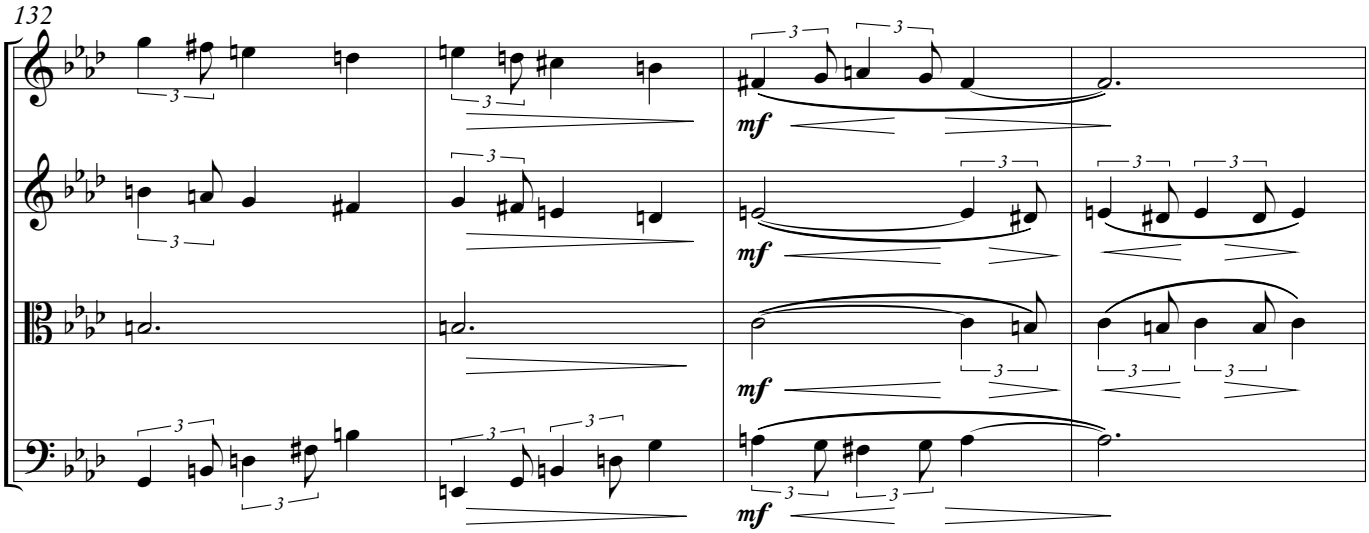

111
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
p

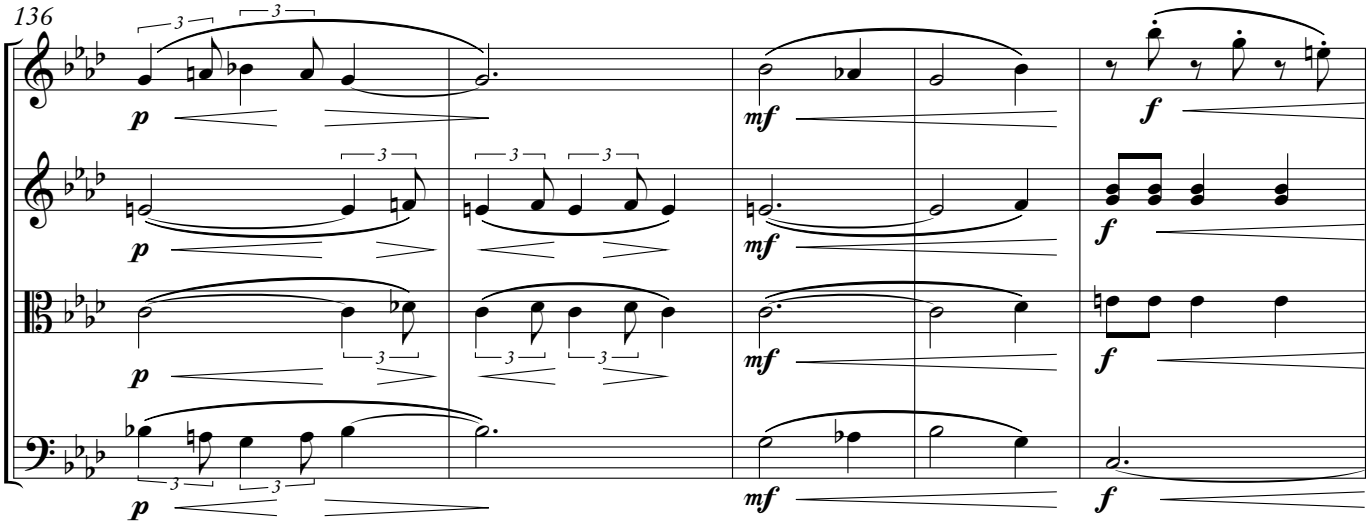

114
accelerando in tempo I
♩ = 126
mf
mf
mf
mf
tr
tr
3
3

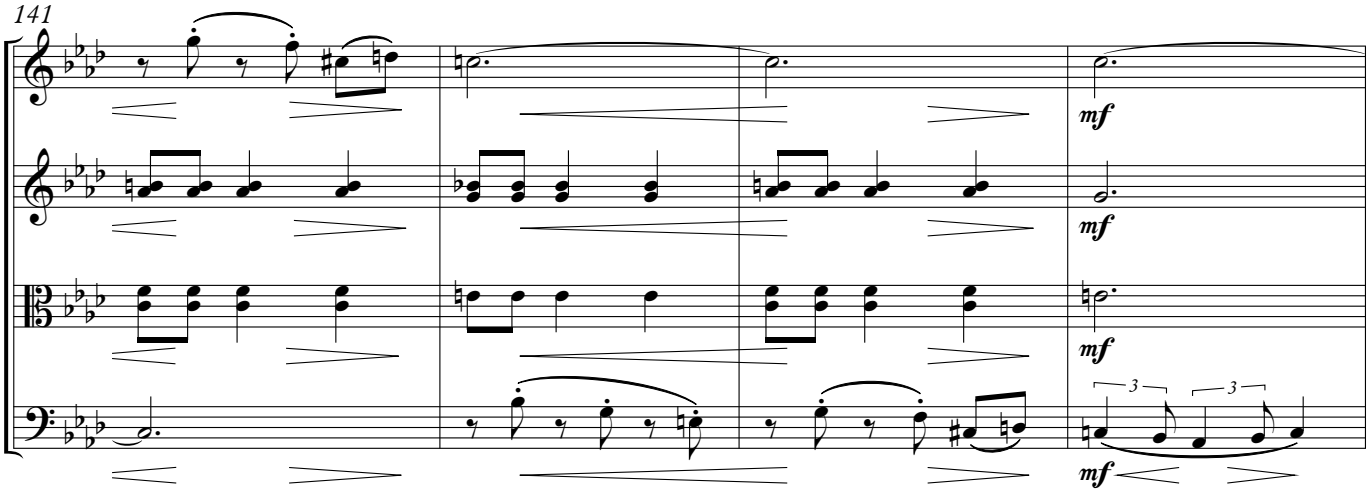

118
f
f
f
f
ff
ff
ff
ff
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
3
3
3
3

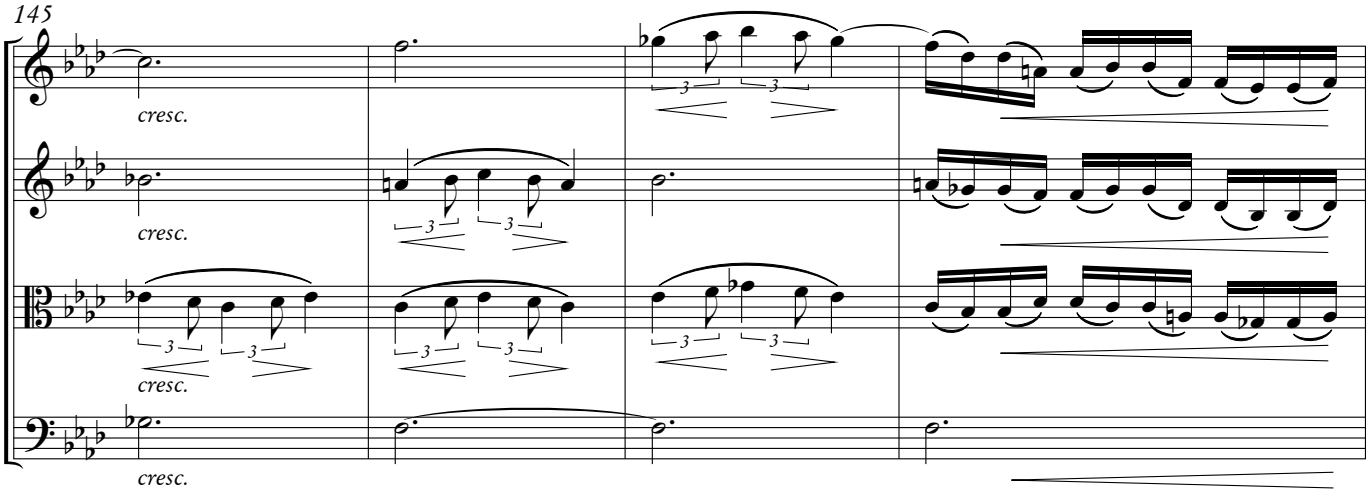

124
f risoluto
f risoluto
f risoluto
f risoluto

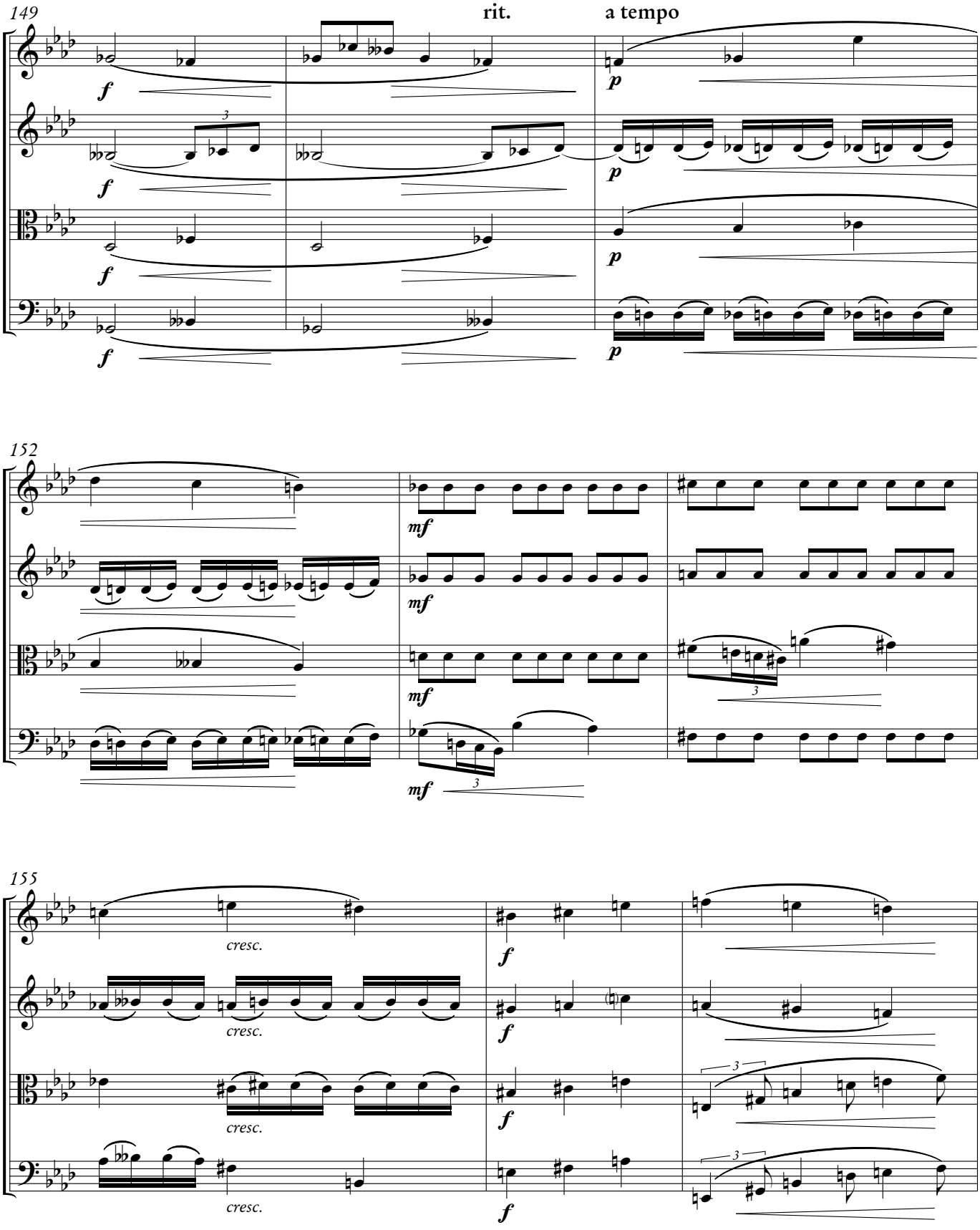

128
ff
ff
ff
ff

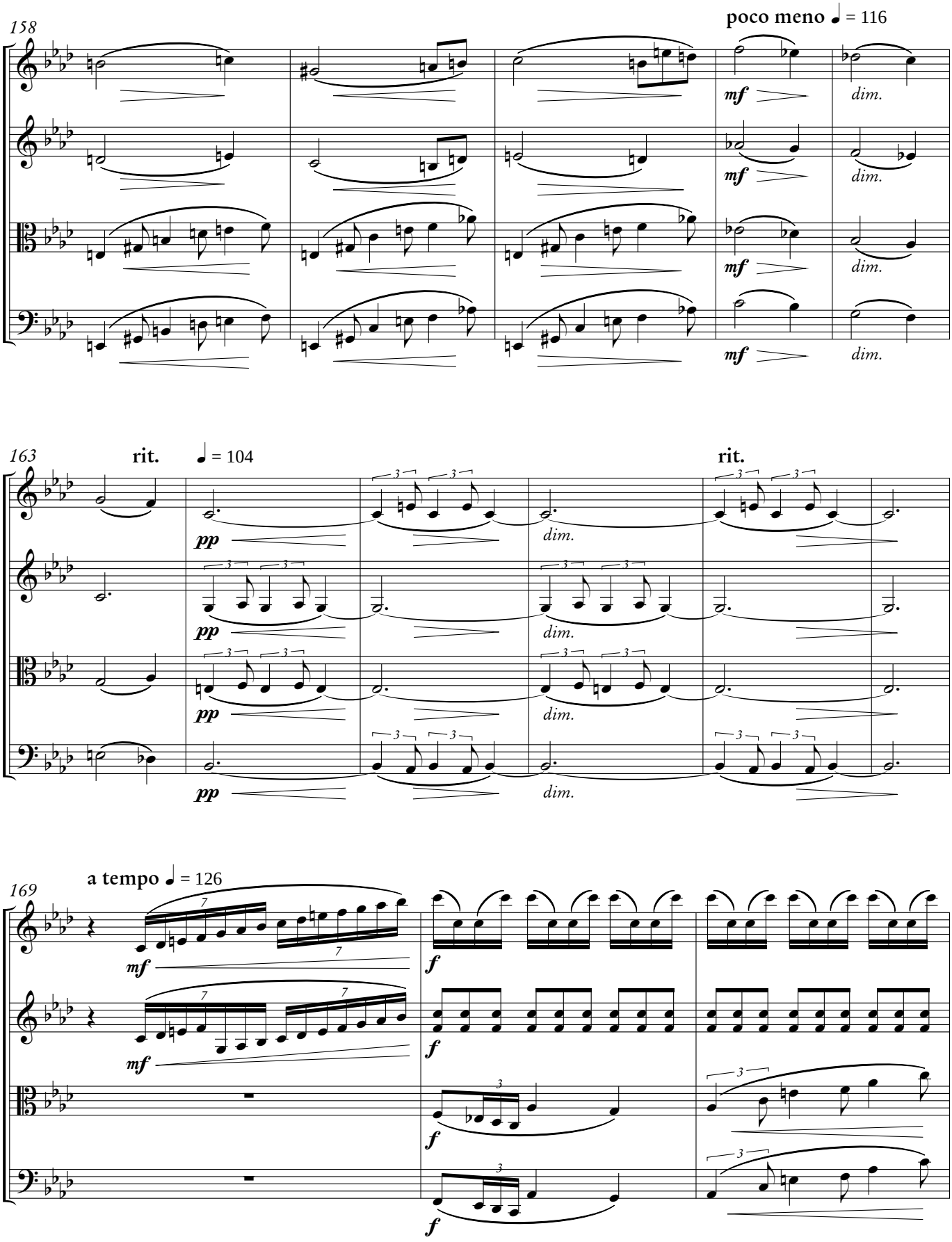

132
mf
mf
mf
mf

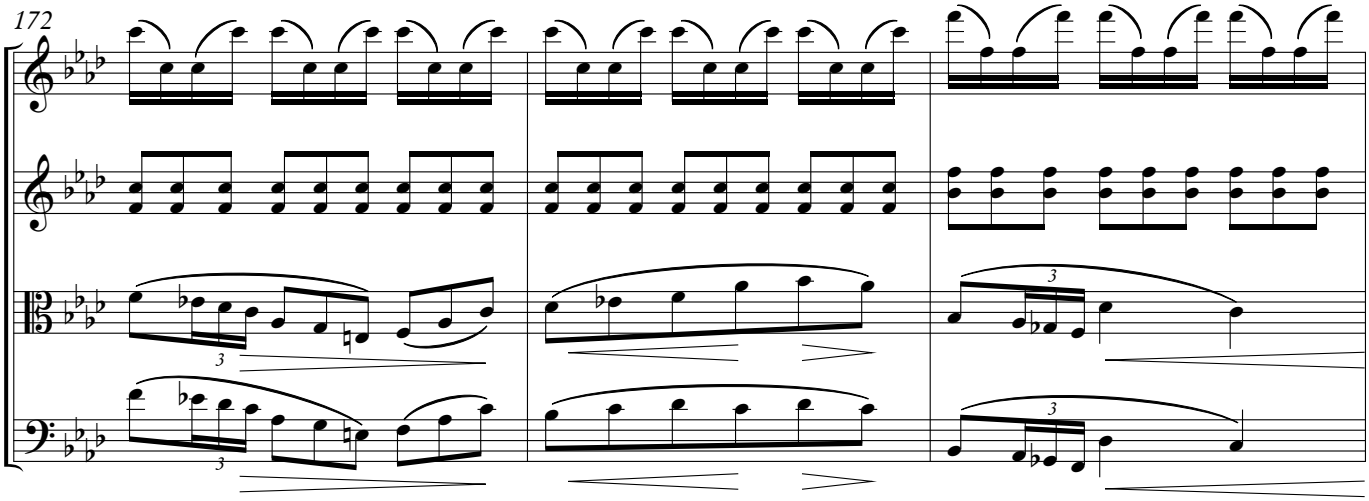

136
p
mf
f

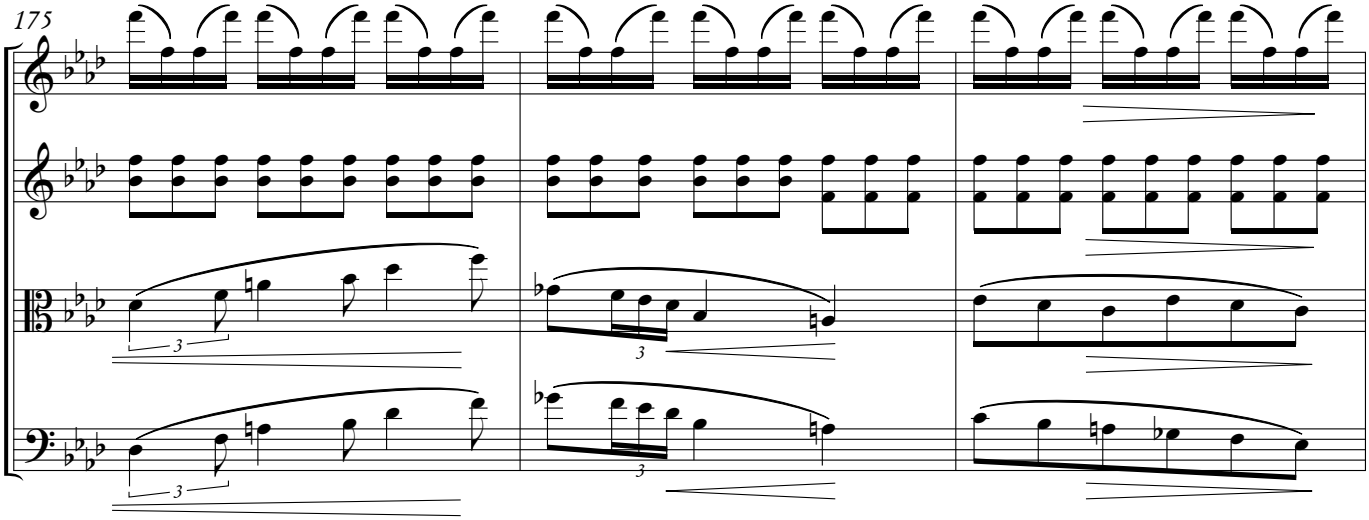

141
mf

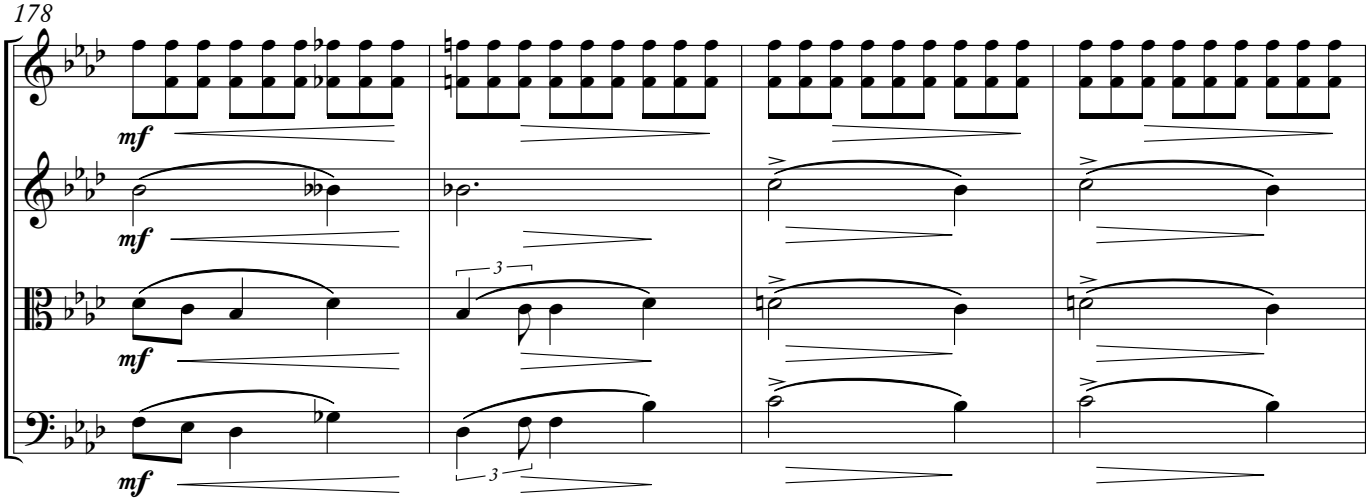

145
cresc.

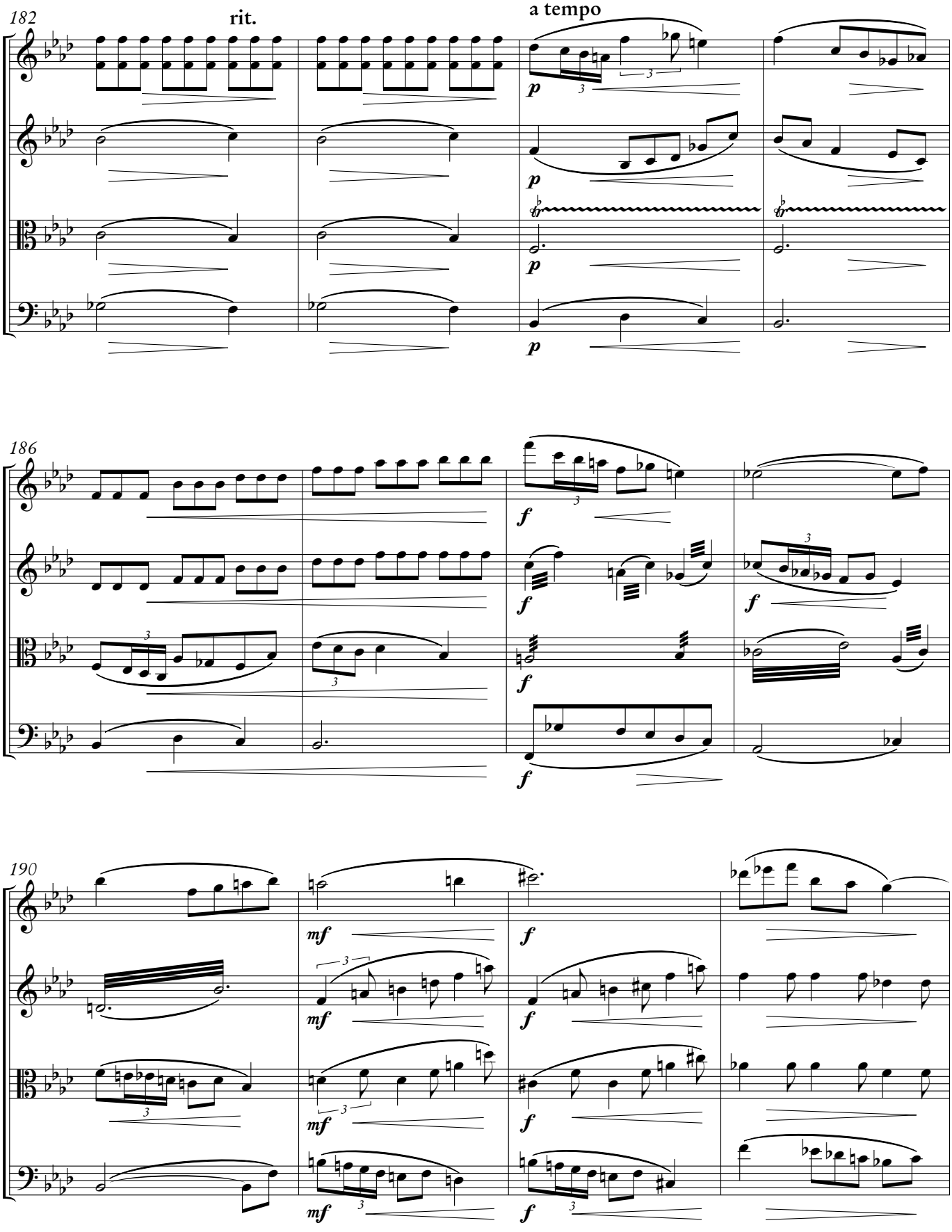

149
rit.
a tempo
f
p
152
mf
155
cresc.
f

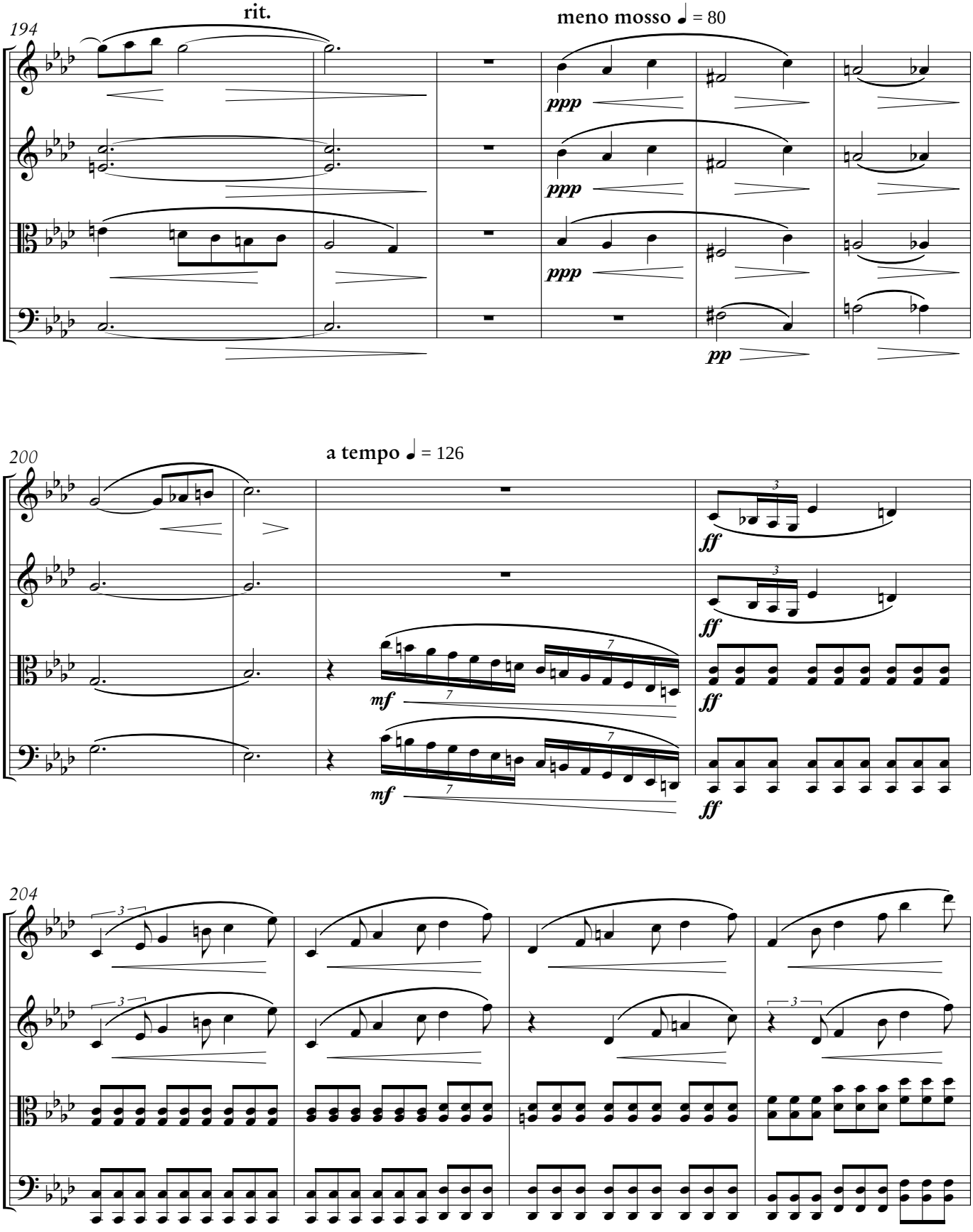

158
poco meno ♩ = 116
mf
dim.
163
rit.
♩ = 104
pp
dim.
rit.
169
a tempo ♩ = 126
mf
f

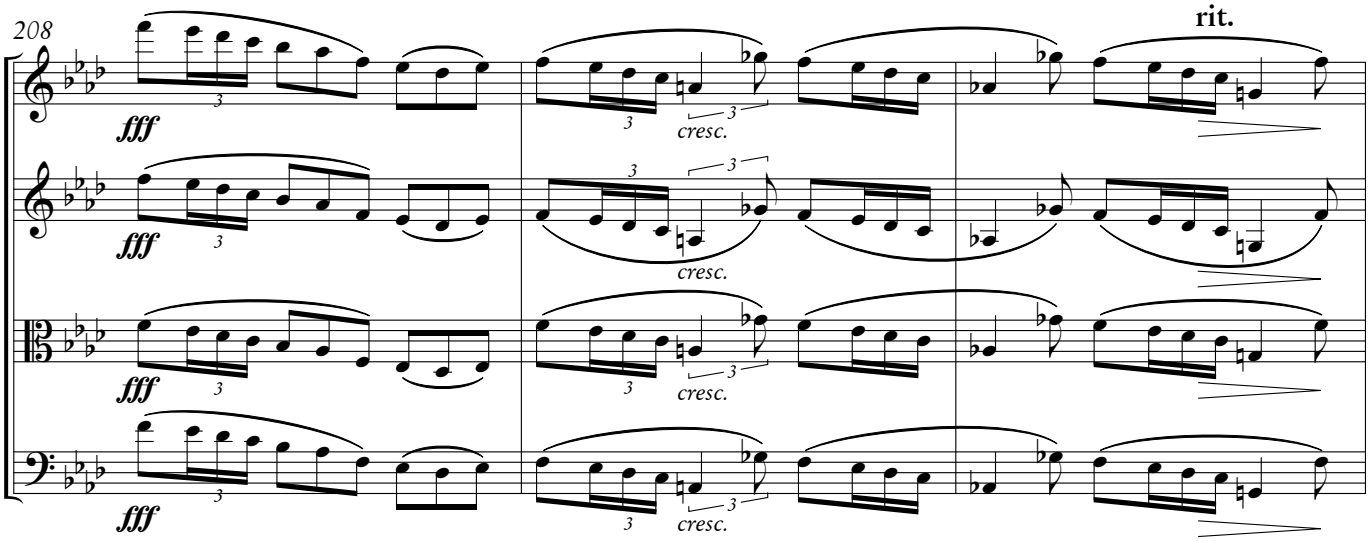

172

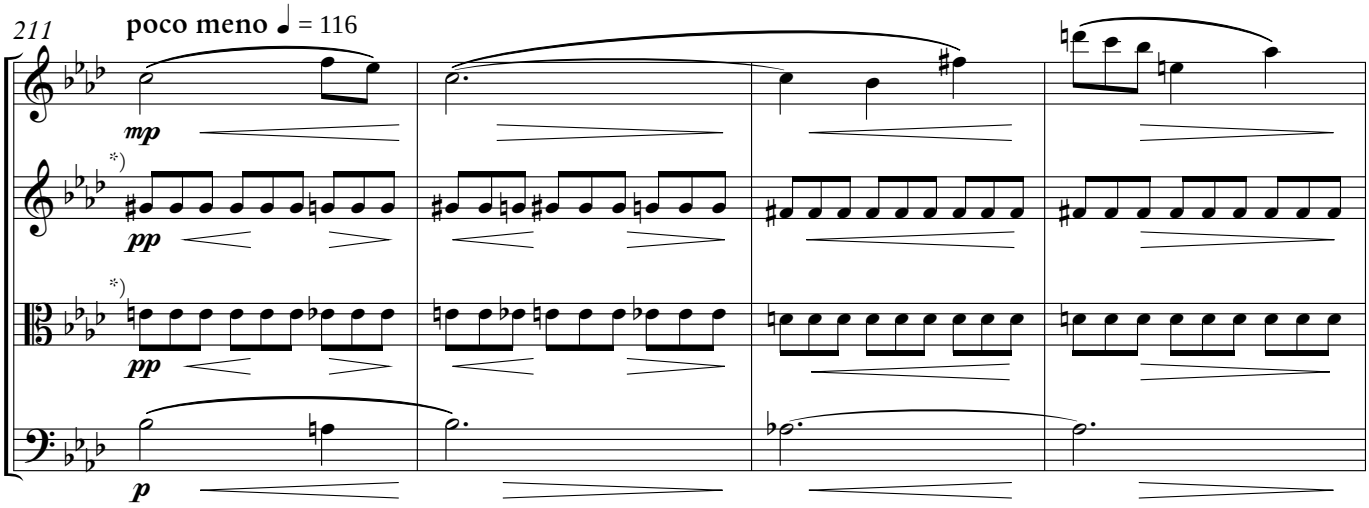

175

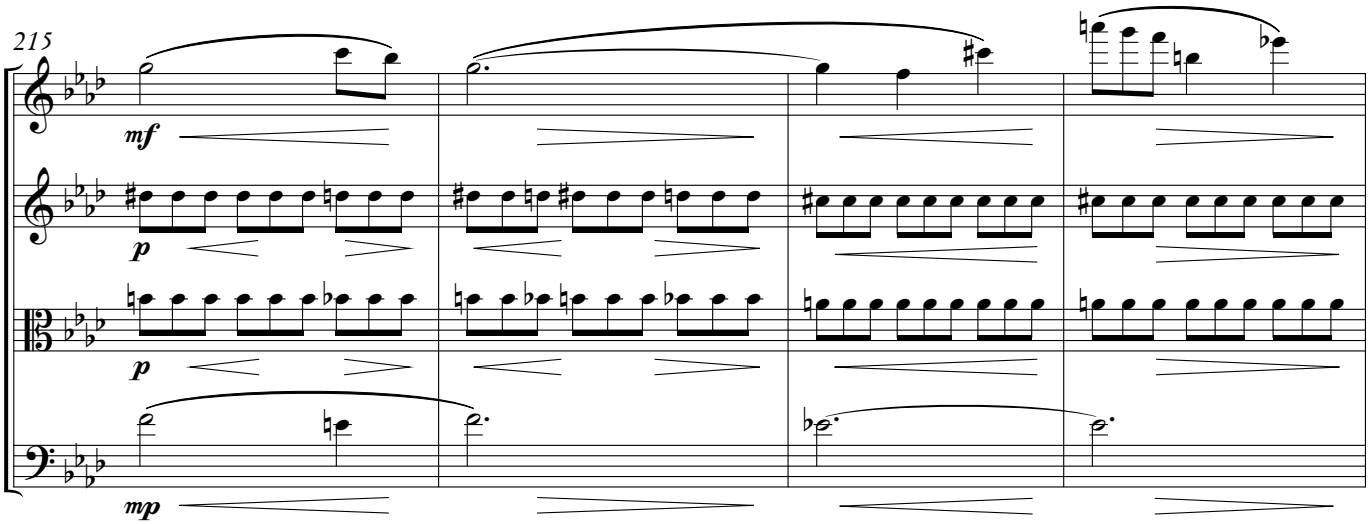

178
mf
mf
mf
mf


182
rit.
a tempo
186
190

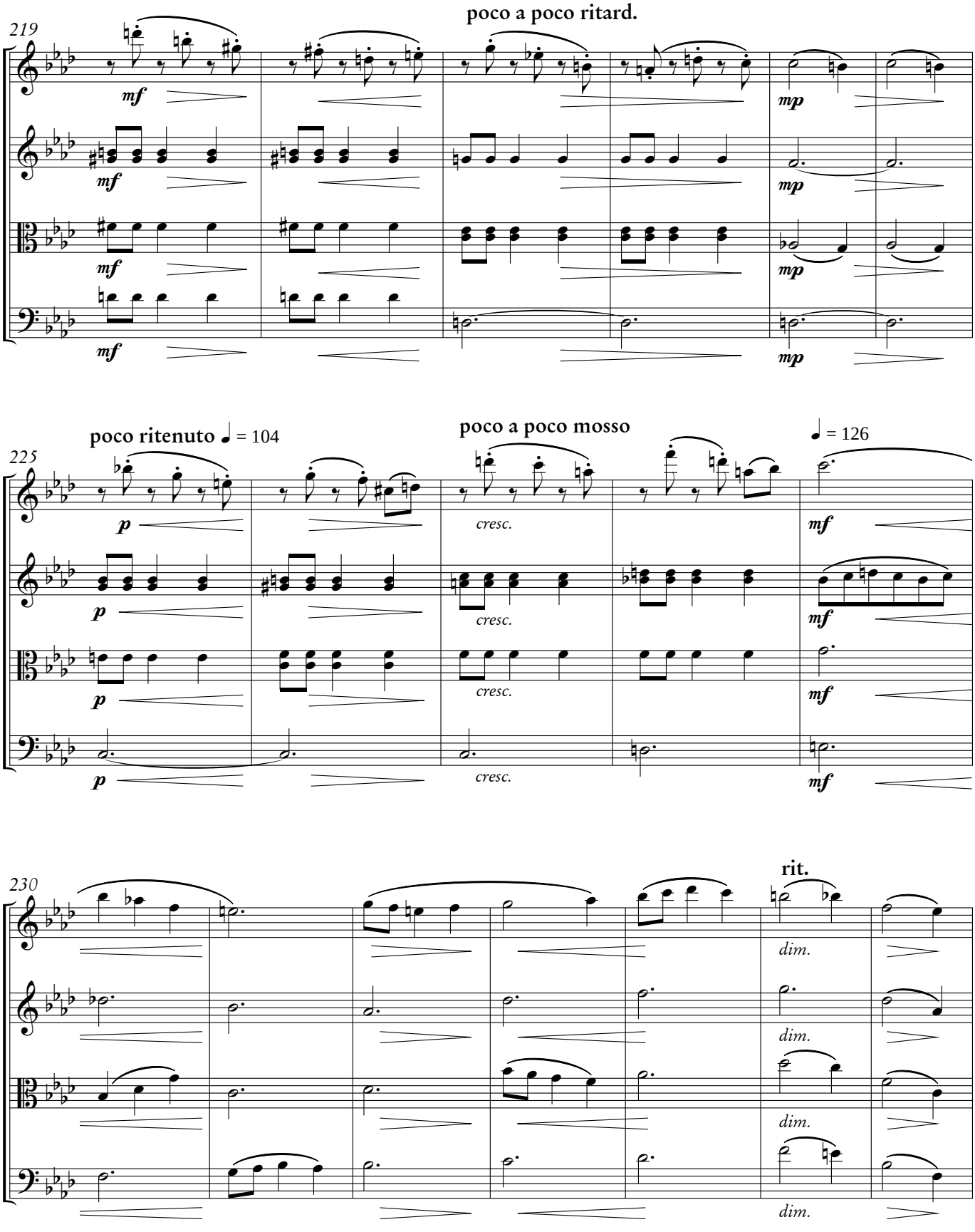

194
rit.
meno mosso ♩ = 80
ppp
ppp
ppp
pp
200
a tempo ♩ = 126
ff
ff
mf
mf
ff
204

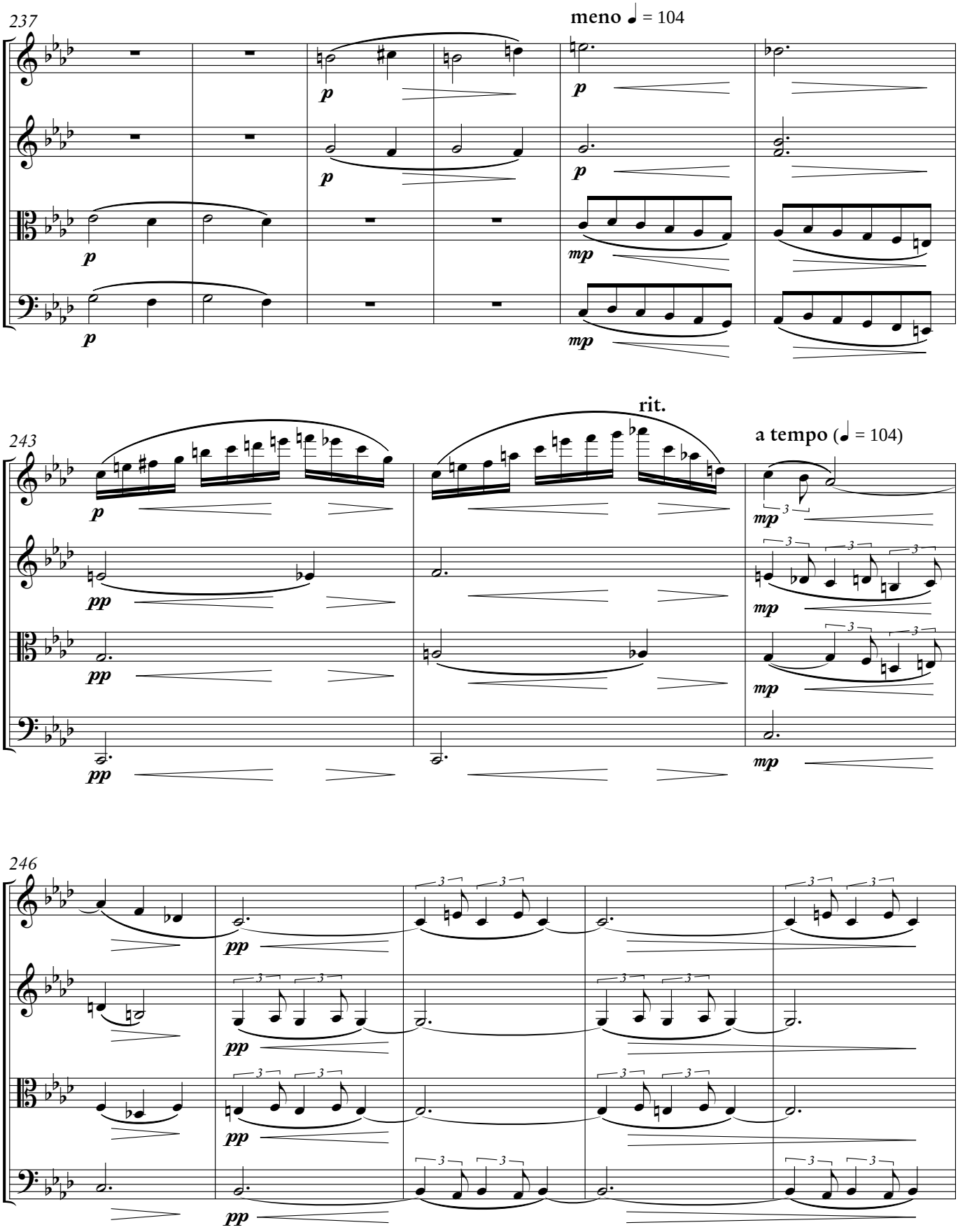


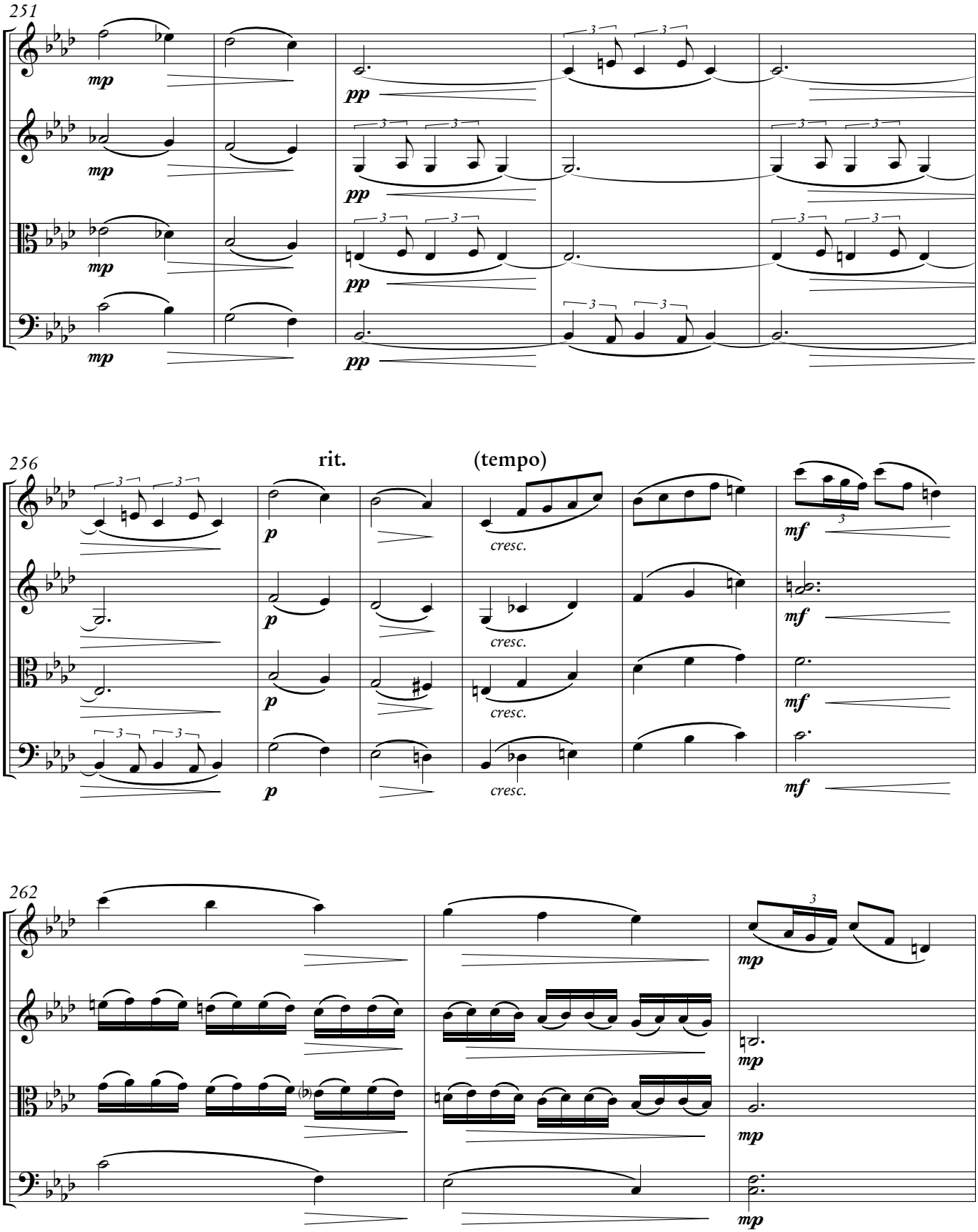


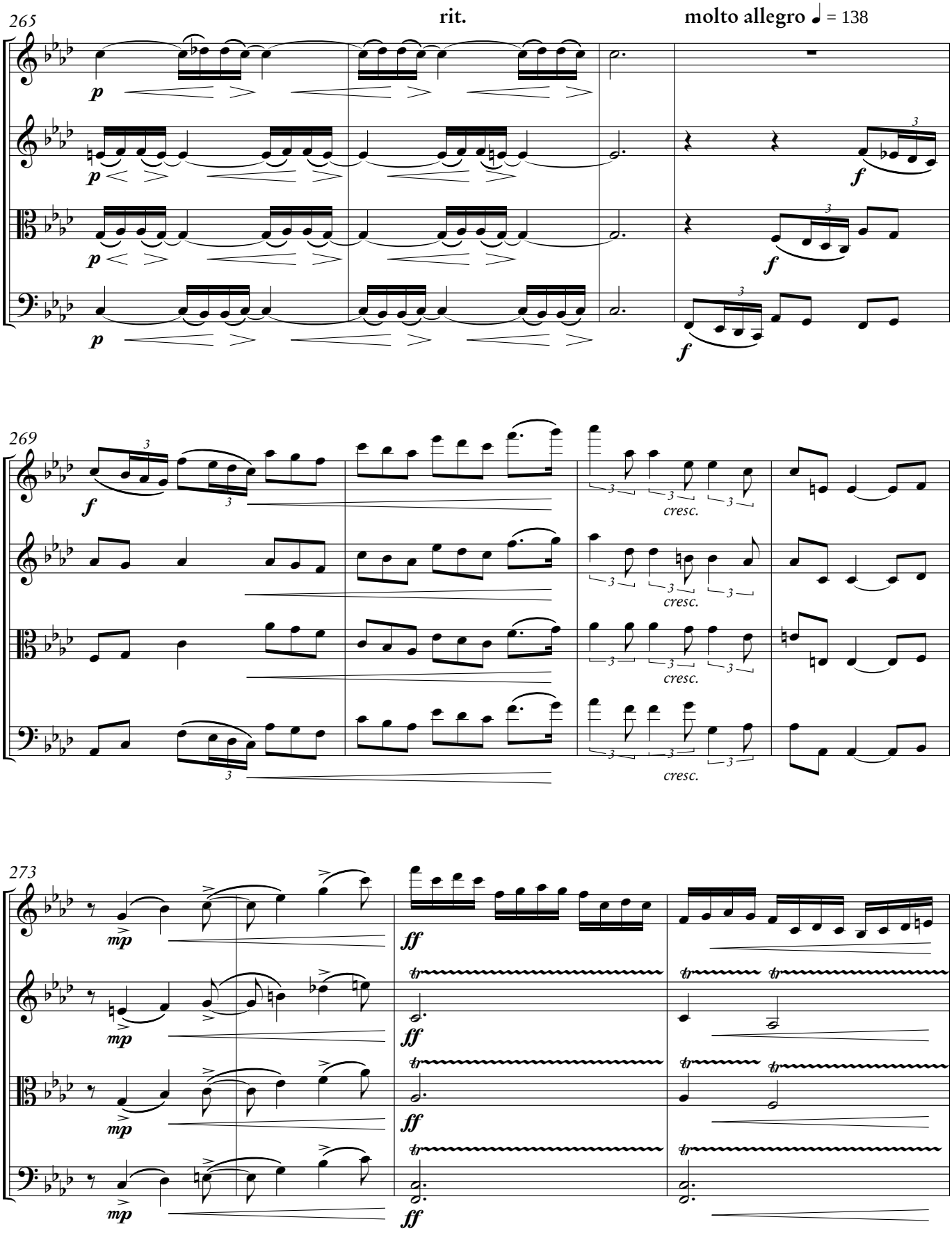


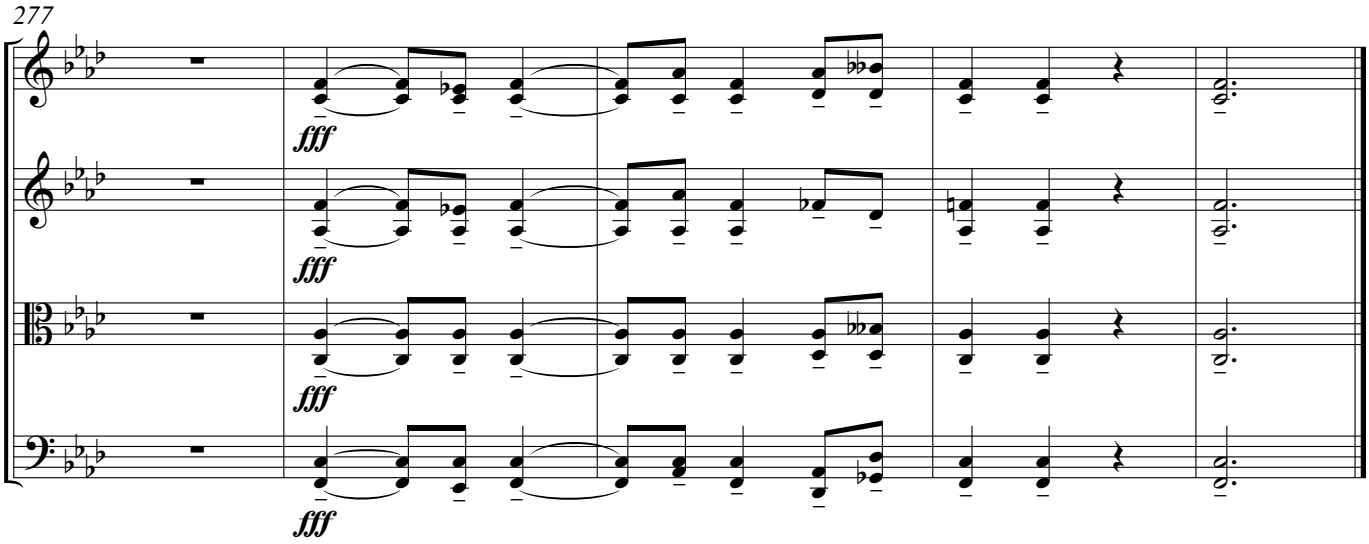
*) Se kommentar till t. 56, sid. 5.


poco a poco ritard.
219
mf
mp
poco ritenuto ♩ = 104
poco a poco mosso
♩ = 126
225
p
cresc.
mf
230
rit.
dim.

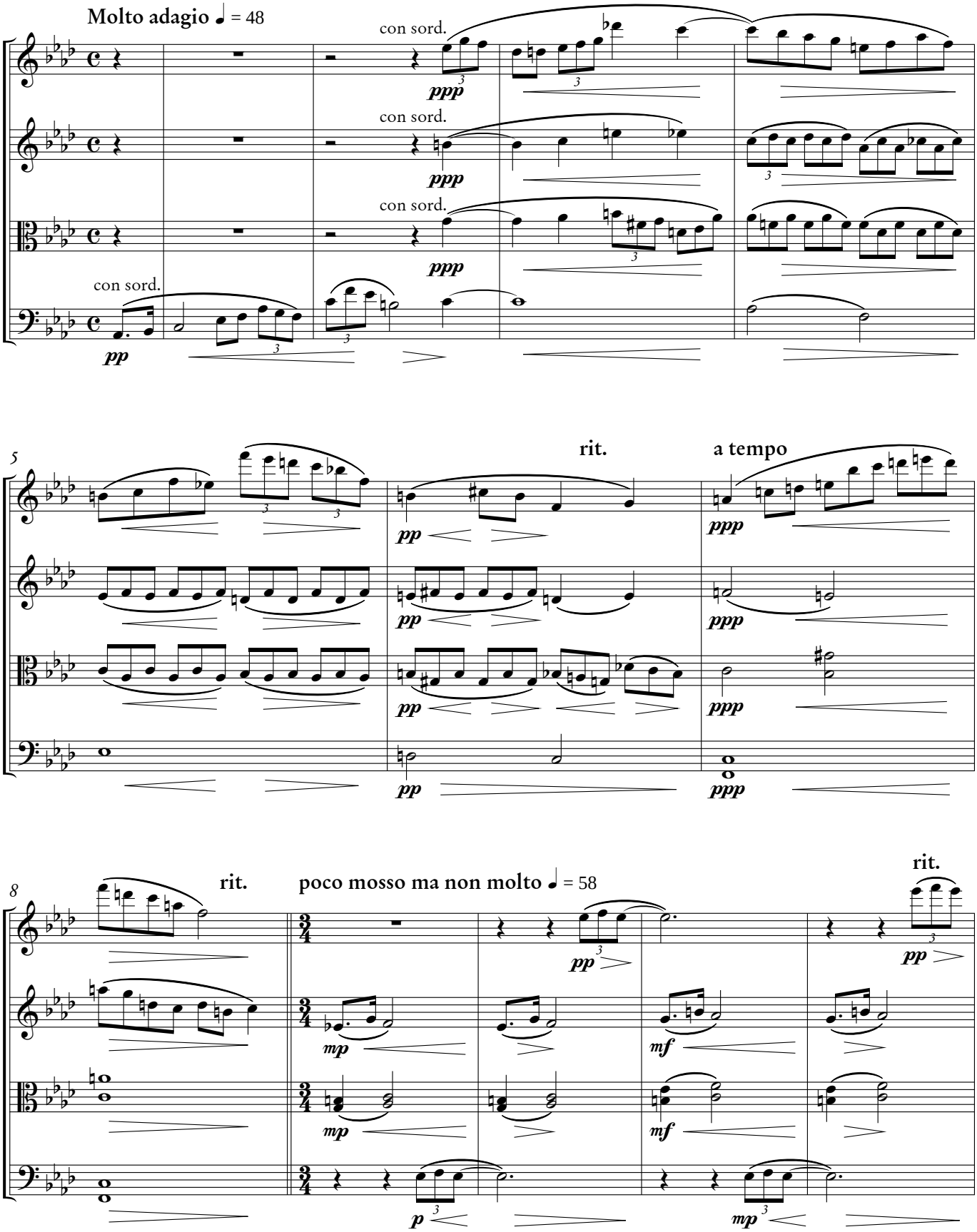

237
meno ♩ = 104
243
rit.
a tempo (♩ = 104)
246

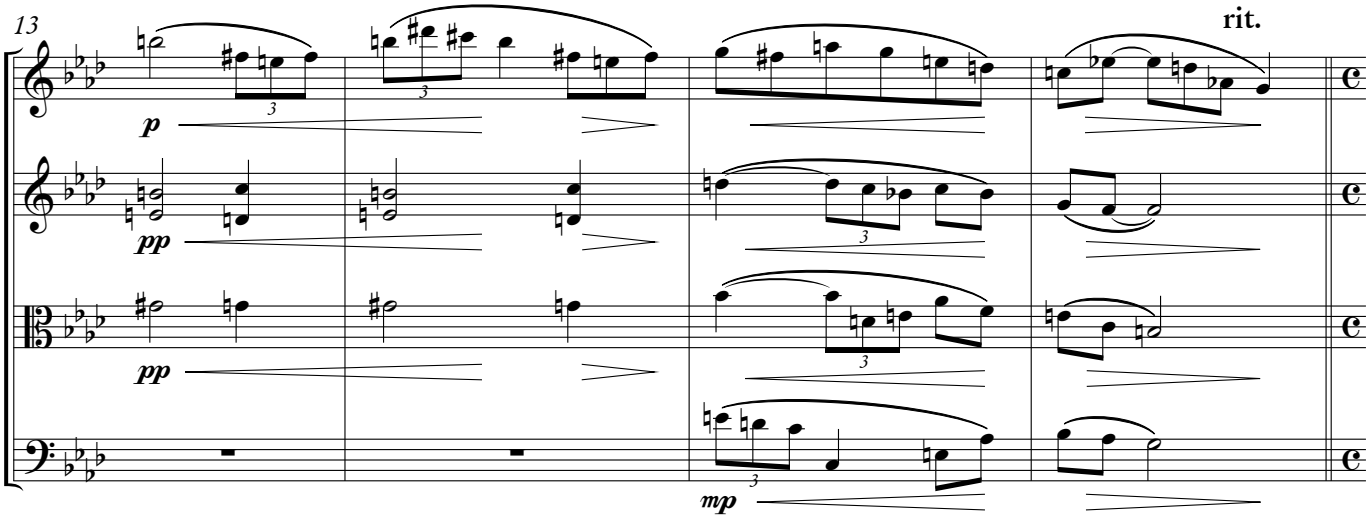

251
mp
pp
256
rit.
(tempo)
p
cresc.
mf
262
mp

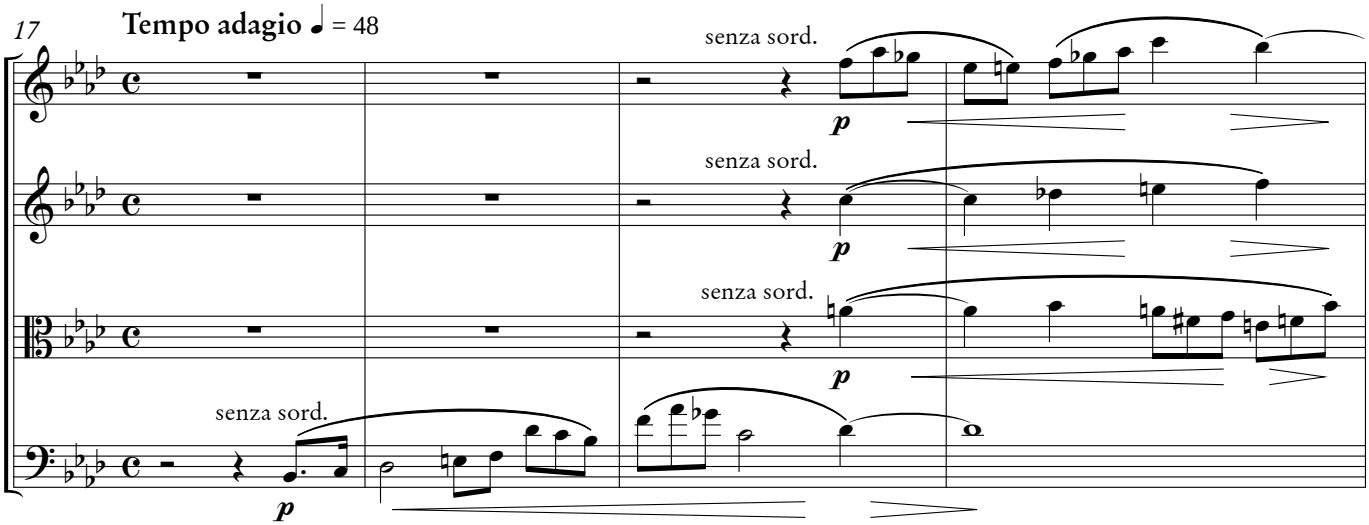

265
rit.
molto allegro ♩ = 138
p
f
269
cresc.
273
mp
ff
tr

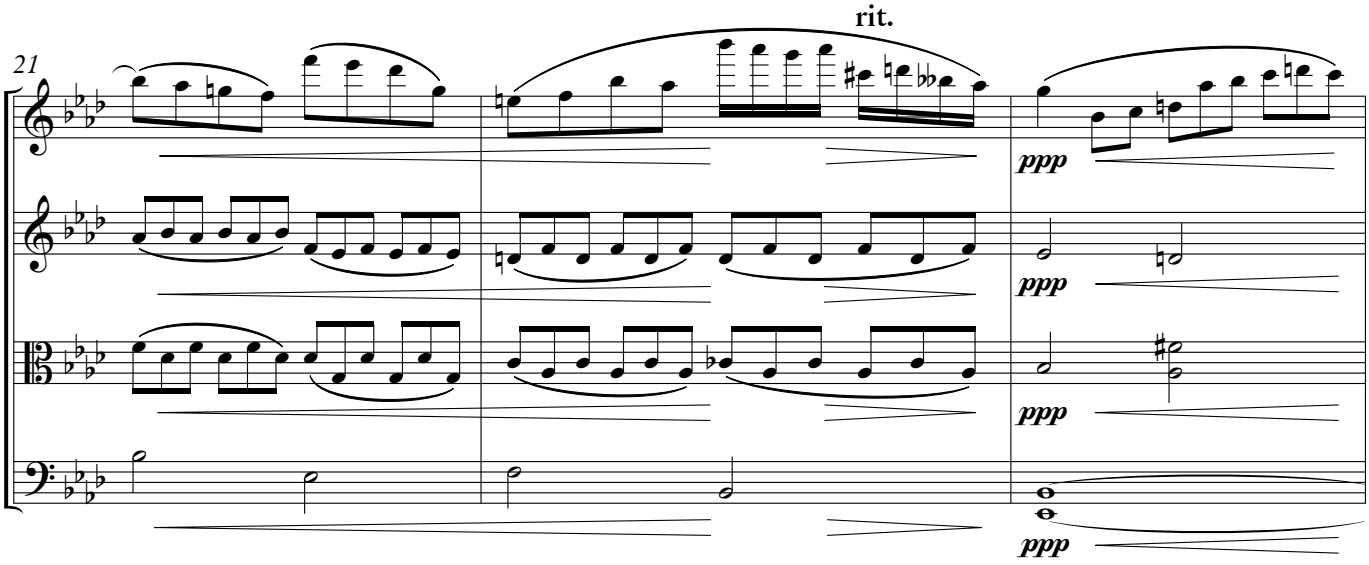

277
fff
fff
fff
fff

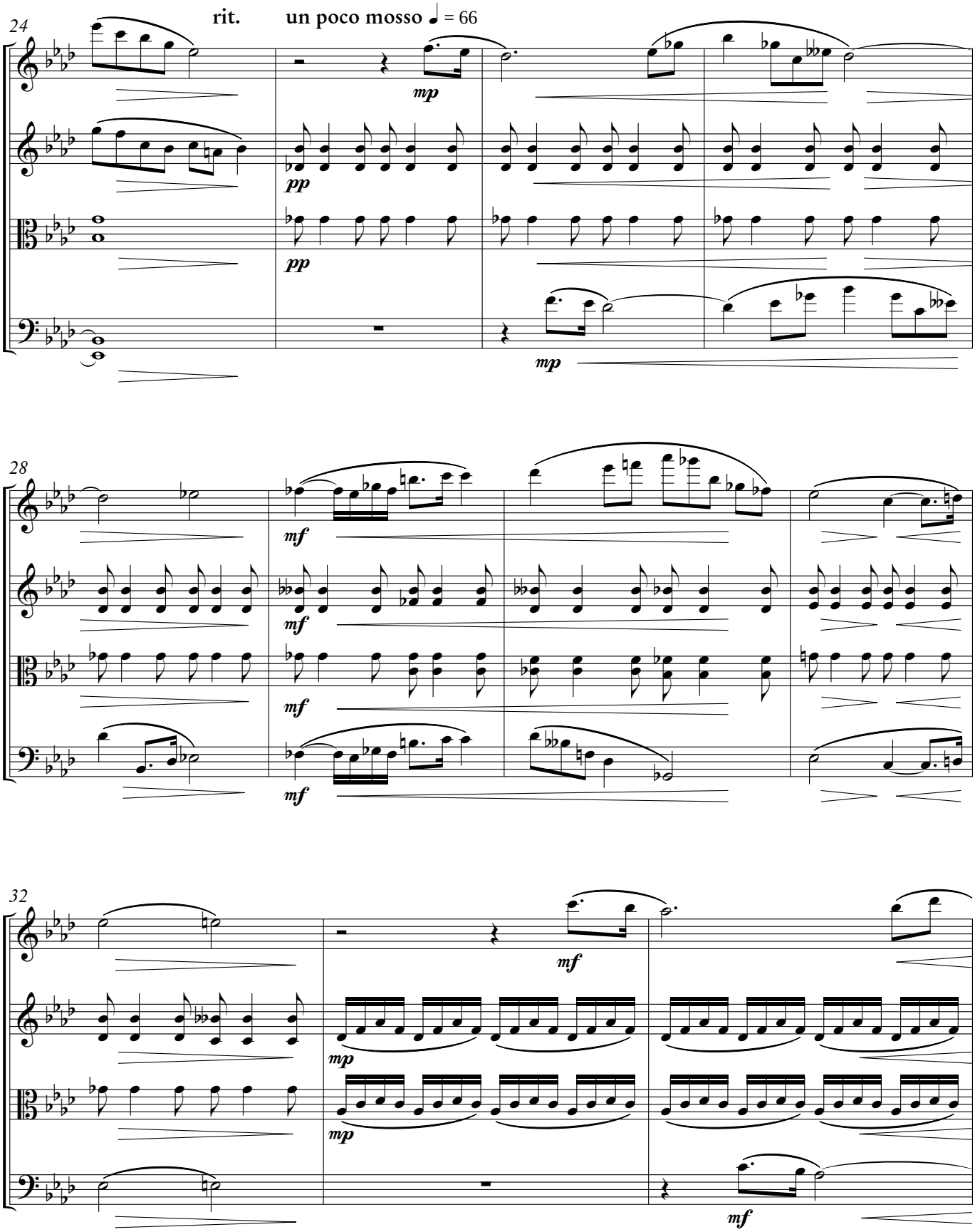
II
(Notturno)

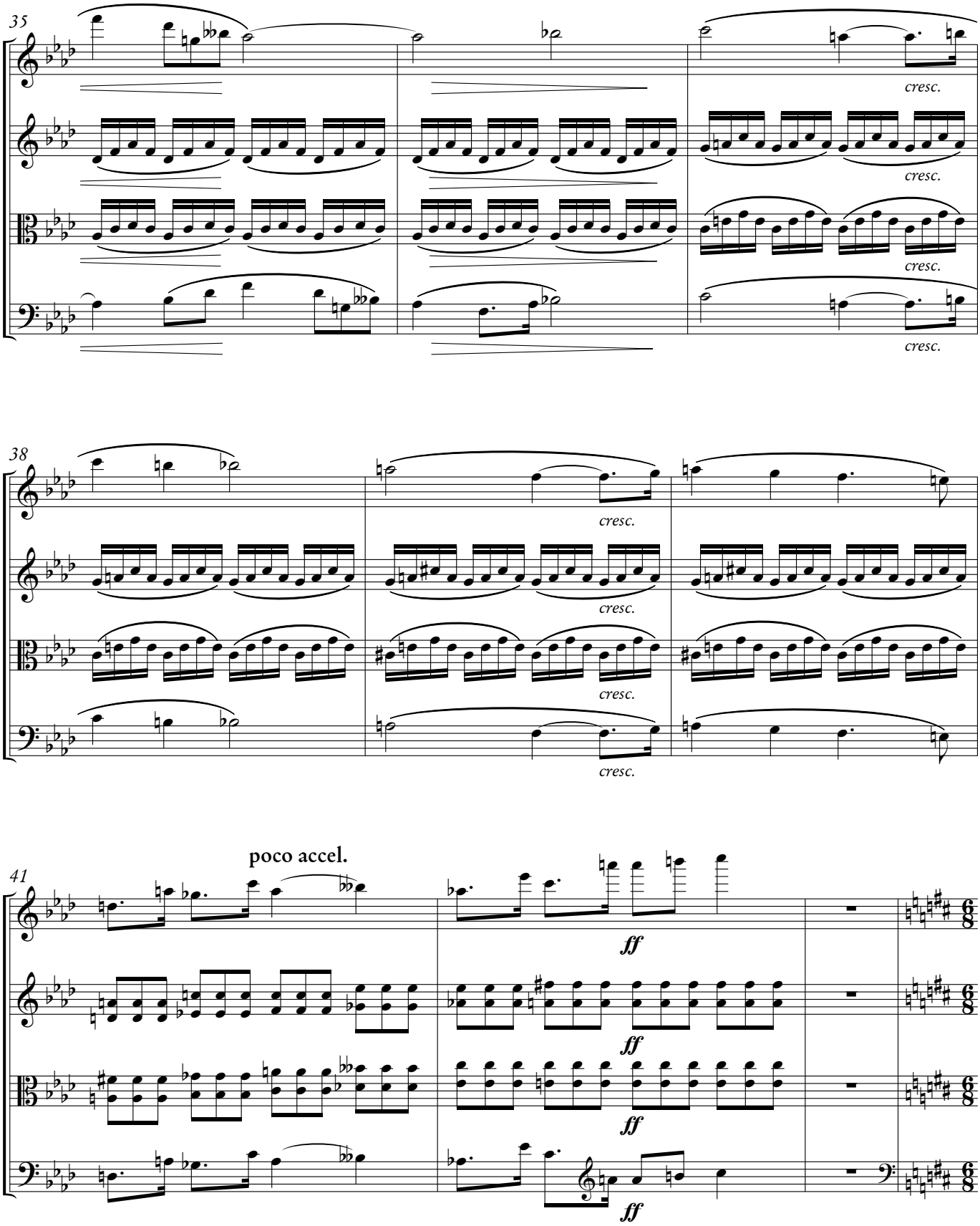

Molto adagio ♩ = 48
con sord.
ppp
pp
5
rit.
a tempo
8
poco mosso ma non molto ♩ = 58
mp
mf
p
mp

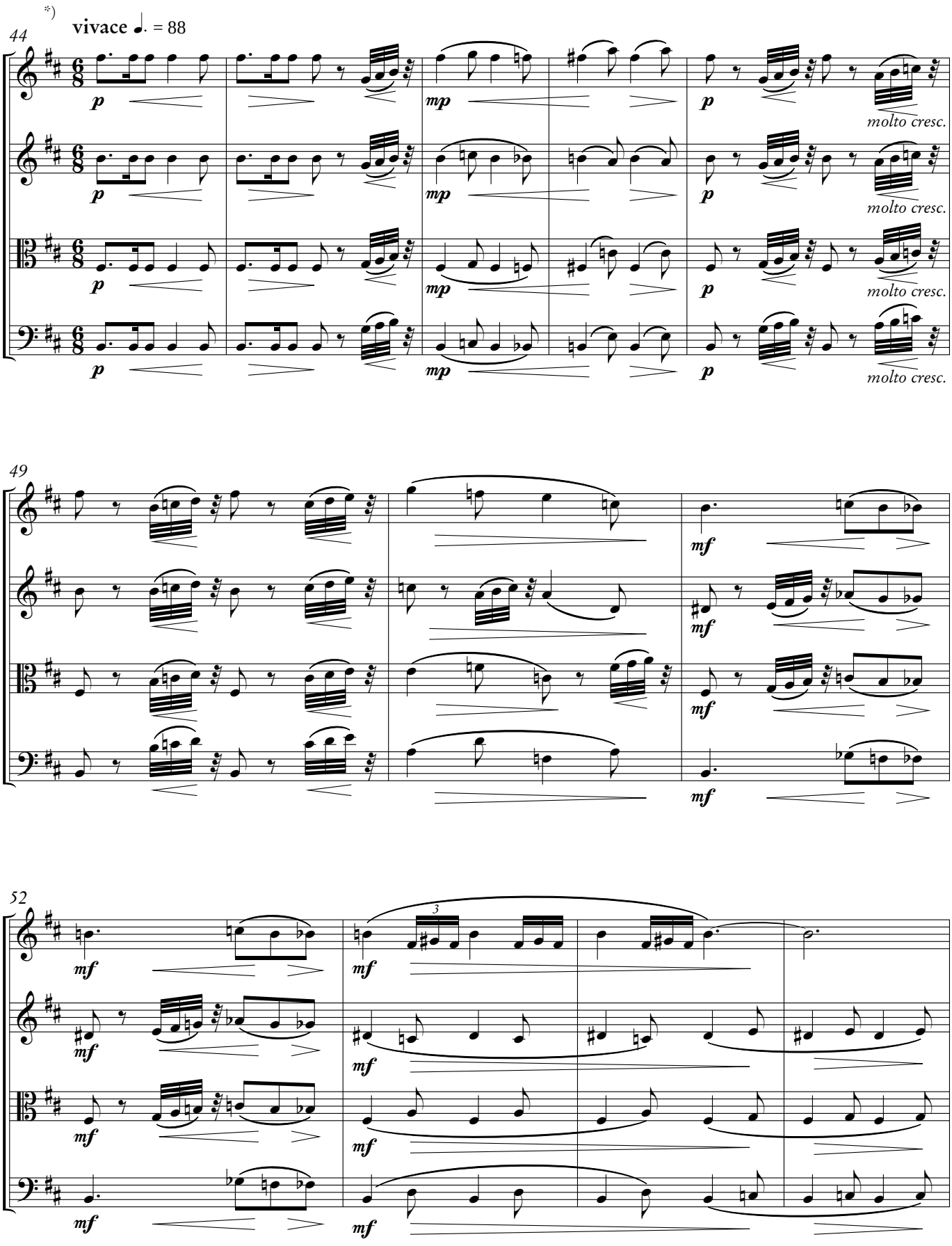

13
rit.
p
pp
pp
mp


17
Tempo adagio ♩ = 48
senza sord.
p
senza sord.
p
senza sord.
p
senza sord.
p

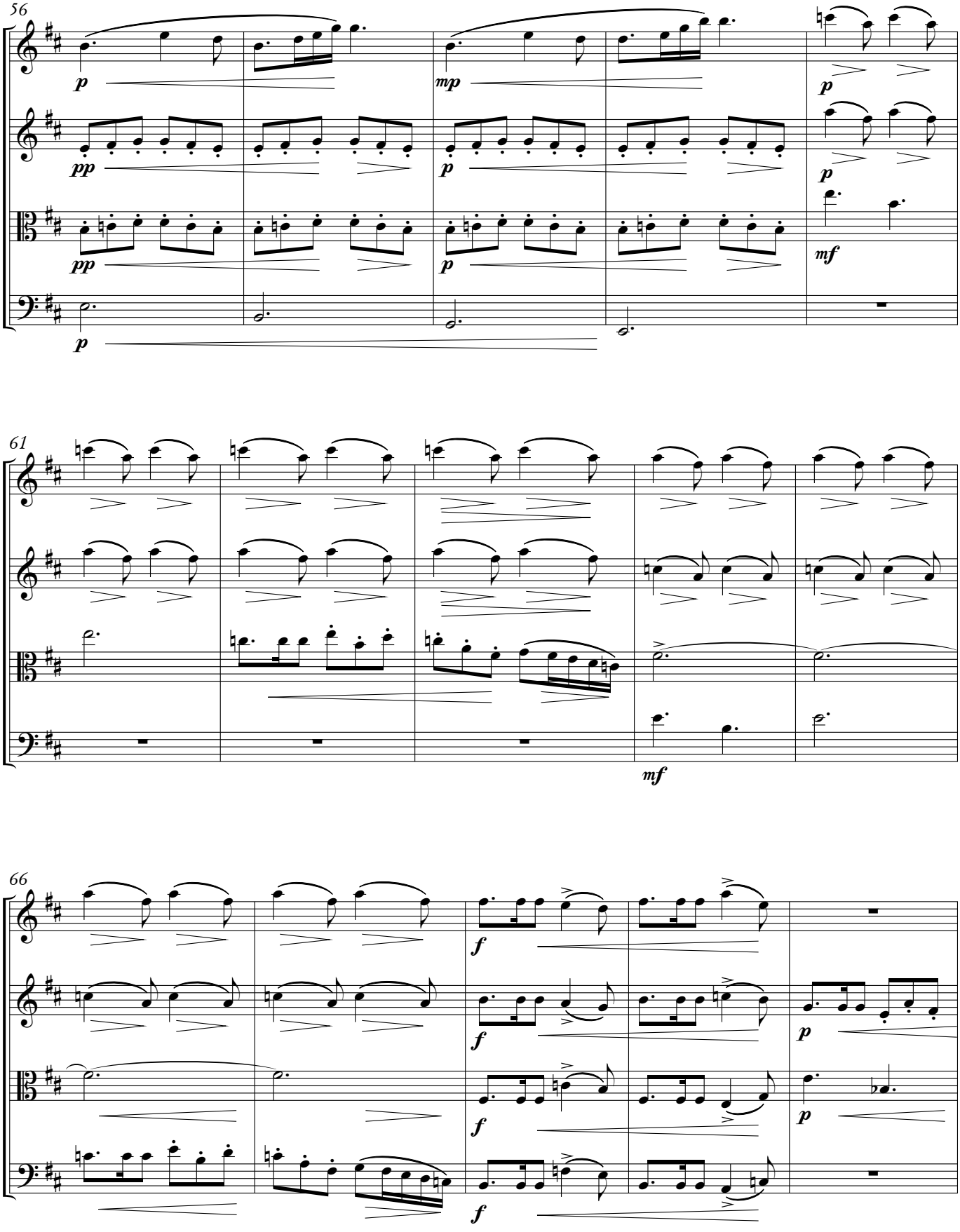

21
rit.
ppp
ppp
ppp
ppp

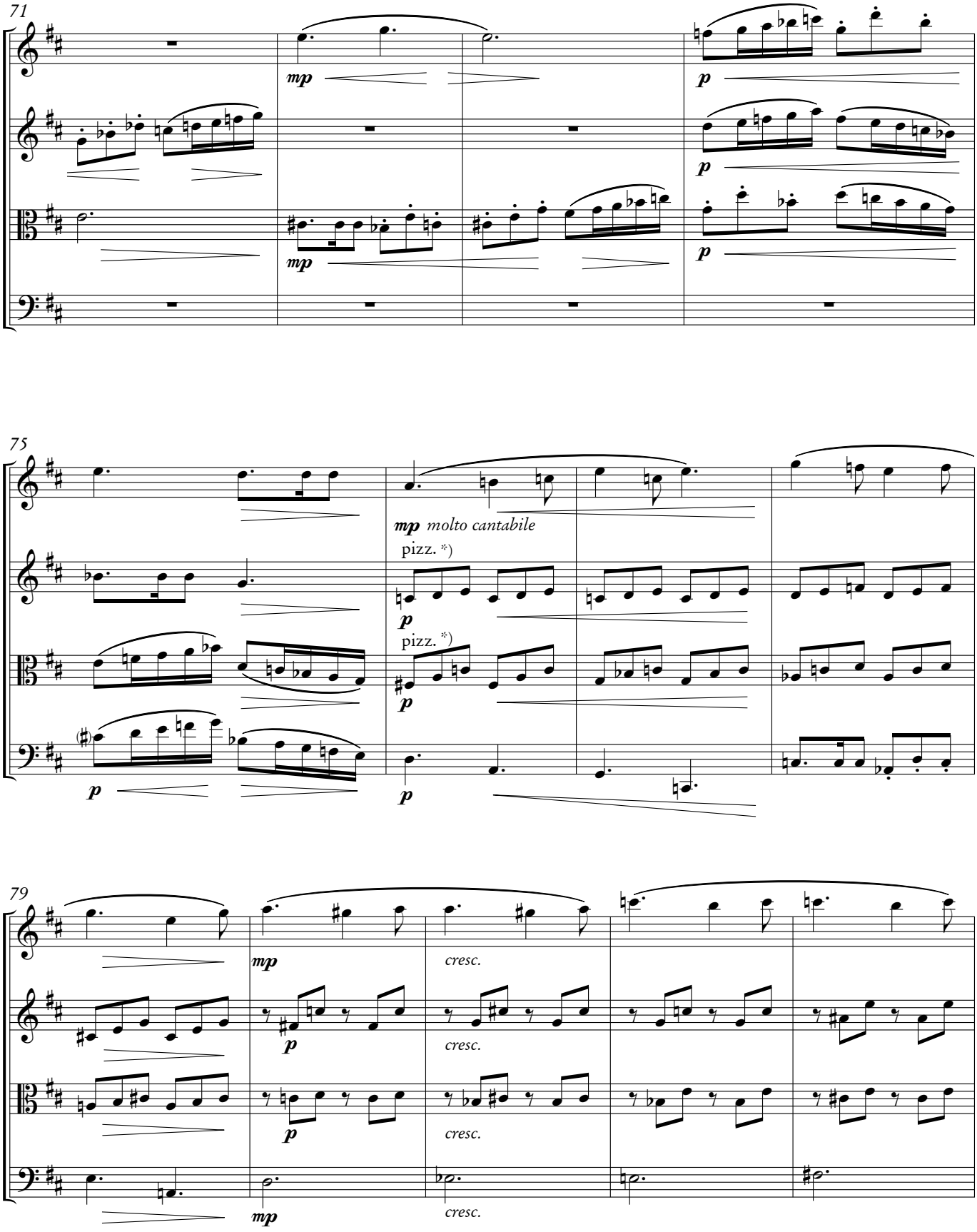

24
rit.
un poco mosso ♩ = 66
mp
pp
pp
mp
28
mf
mf
mf
mf
32
mf
mp
mp
mf


35
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
38
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
poco accel.
41
ff
ff
ff
ff

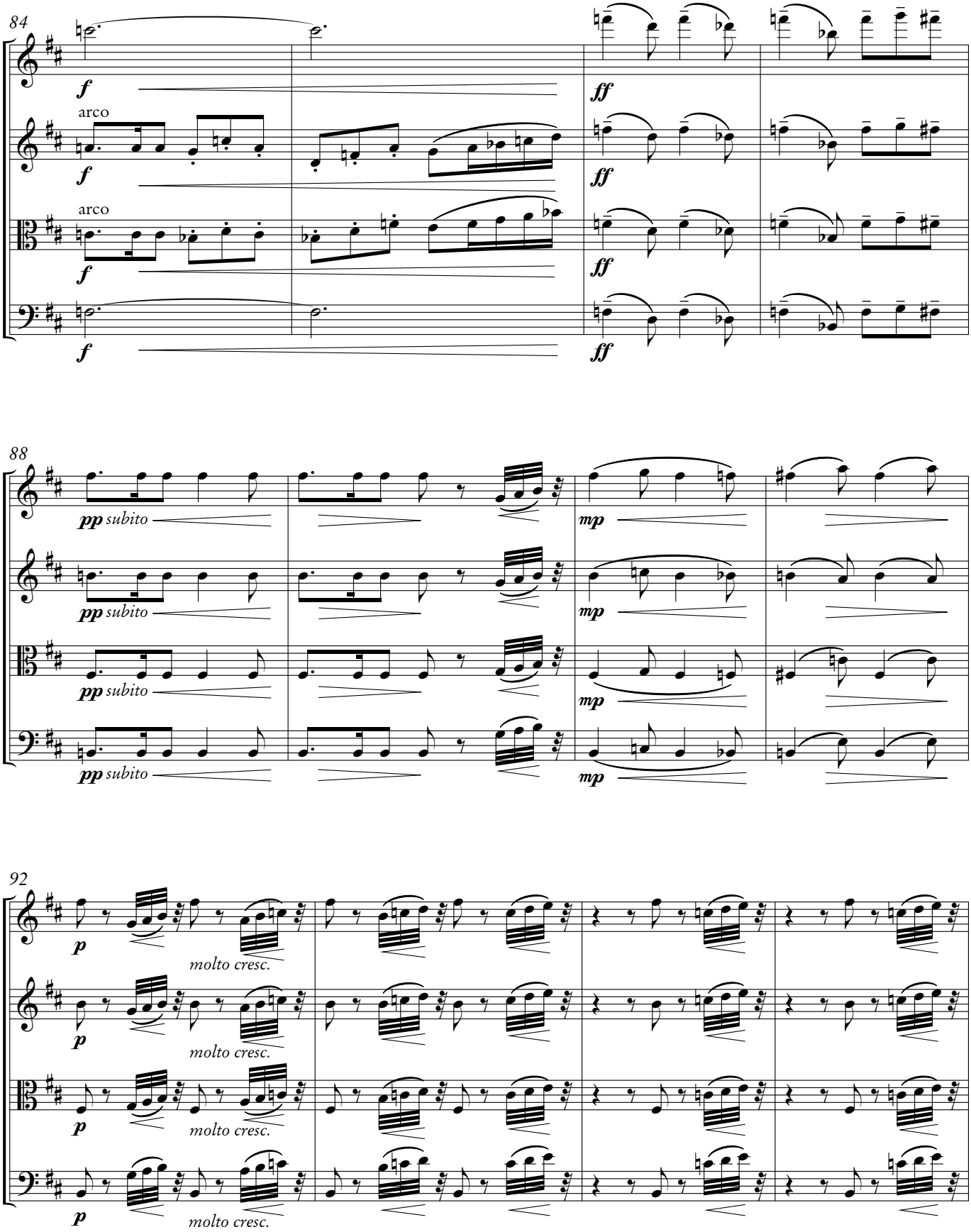


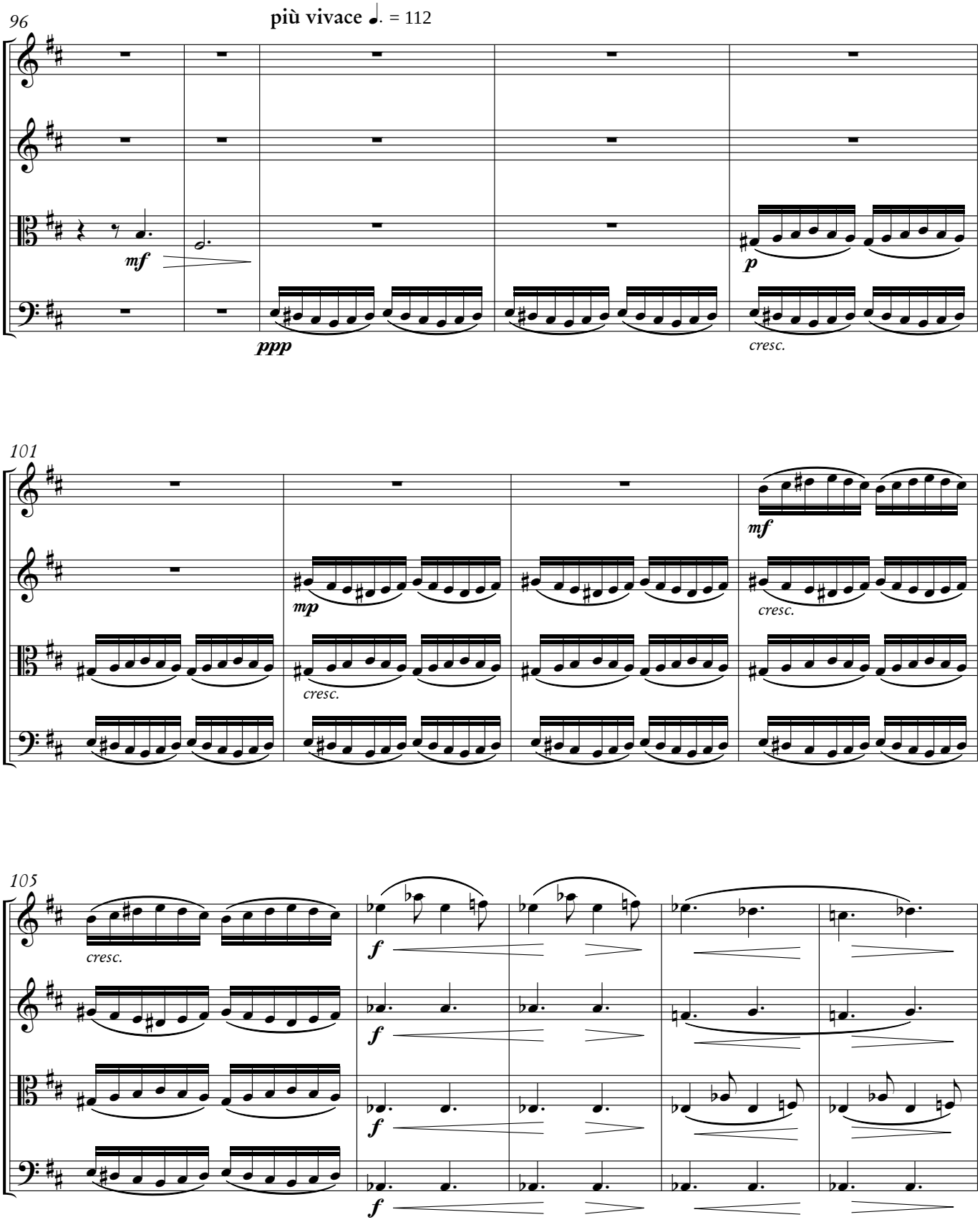
*) I autografens partitur finns infört med blyerts ett ”vide” omfattande det som här är tt. 44 till och med 150.

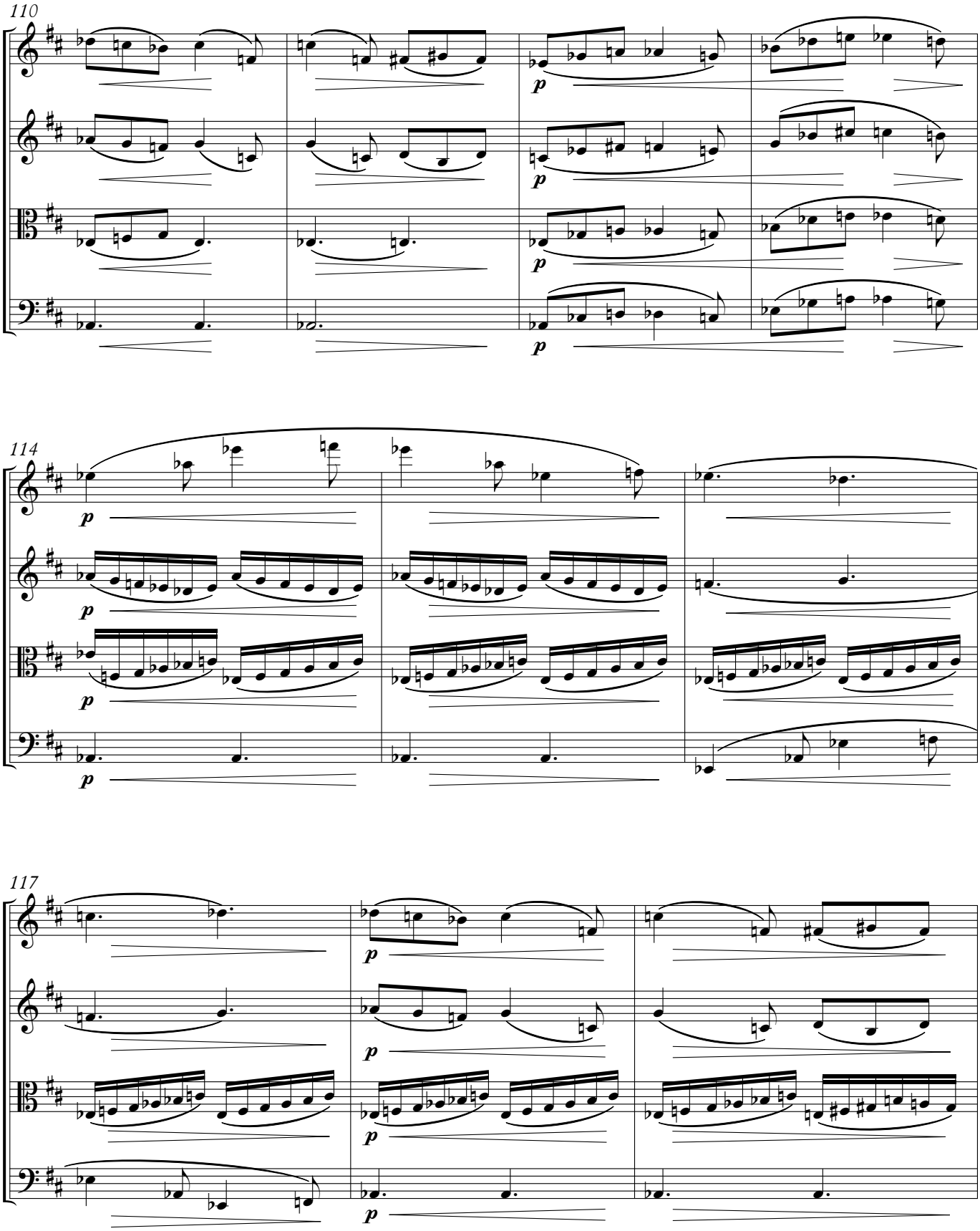

56
p
pp
mp
61
mf
66
f

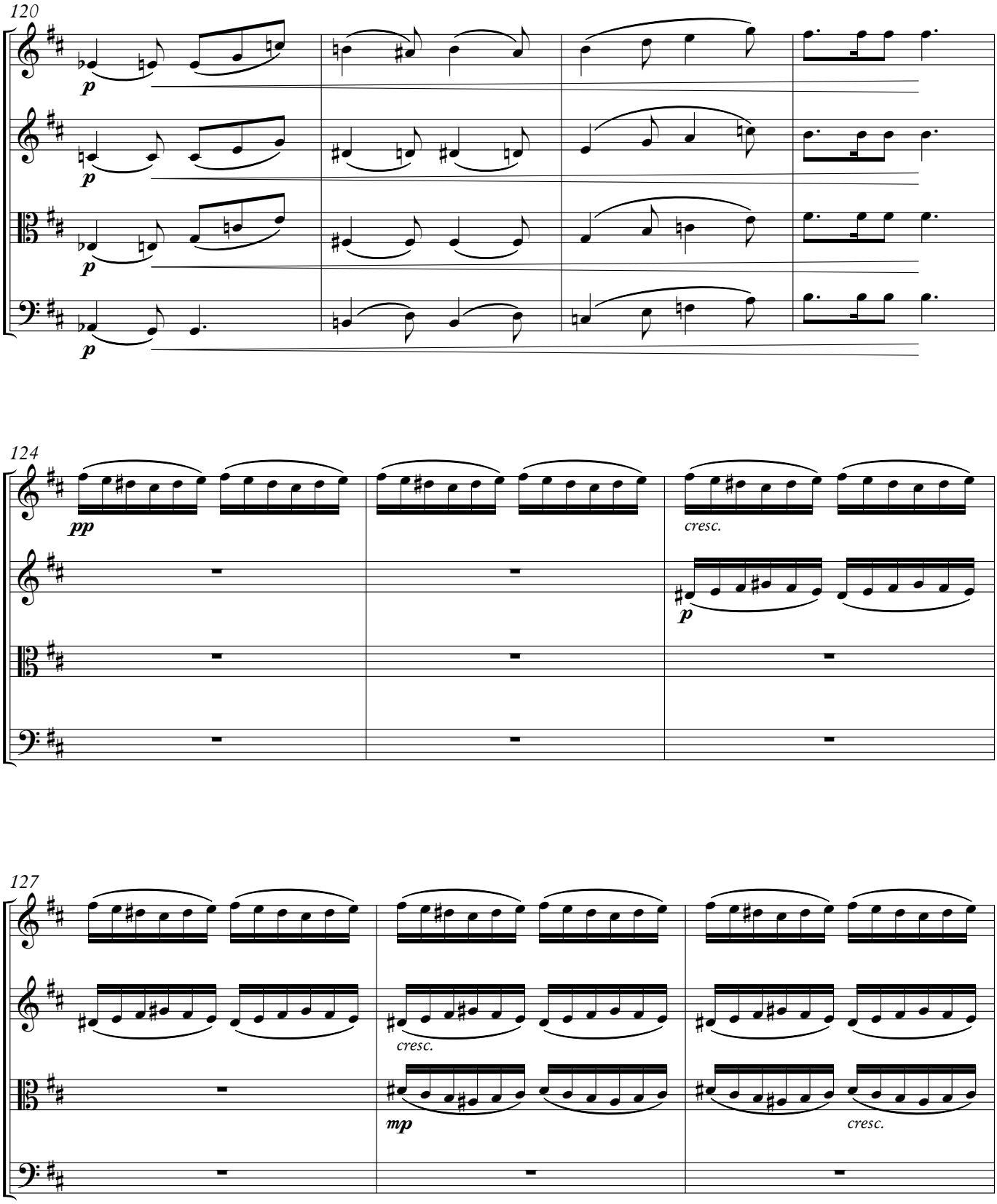


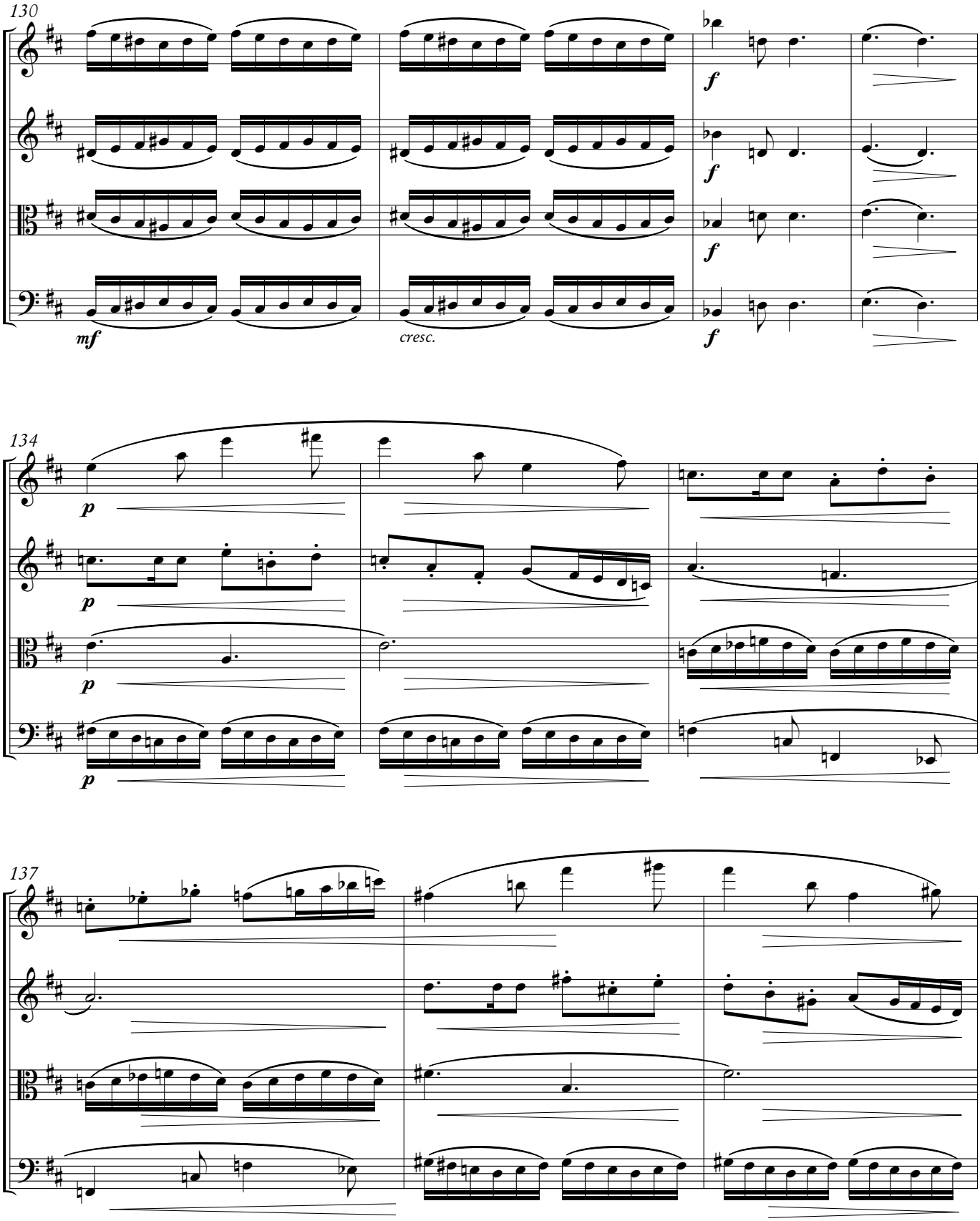
*) Se kritiska kommentarer.

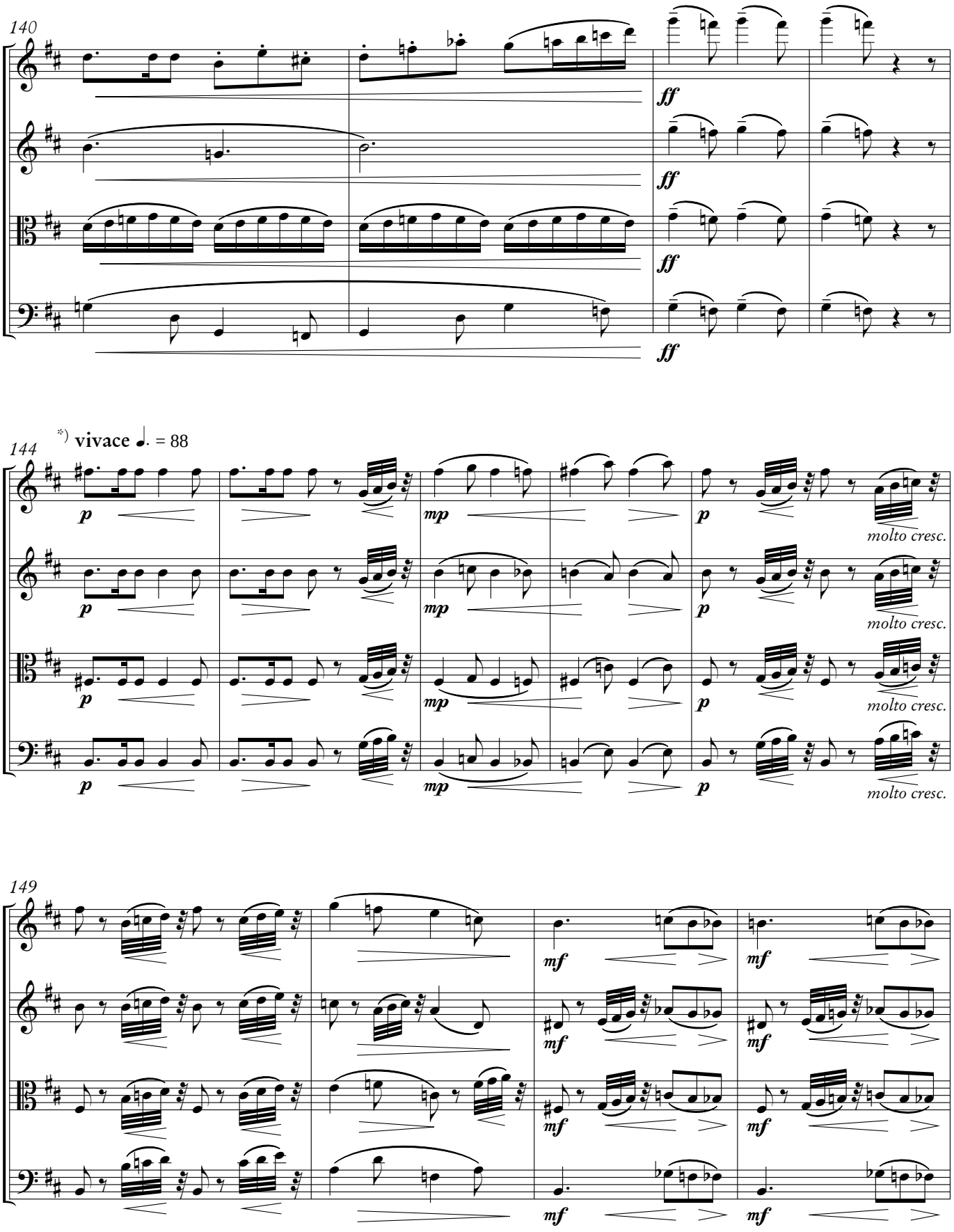

84
arco
arco
88
92
molto cresc.


96
più vivace ♩. = 112
mf
ppp
p
cresc.
101
mf
mp
cresc.
cresc.
mf
cresc.
105
cresc.
f
f
f
f

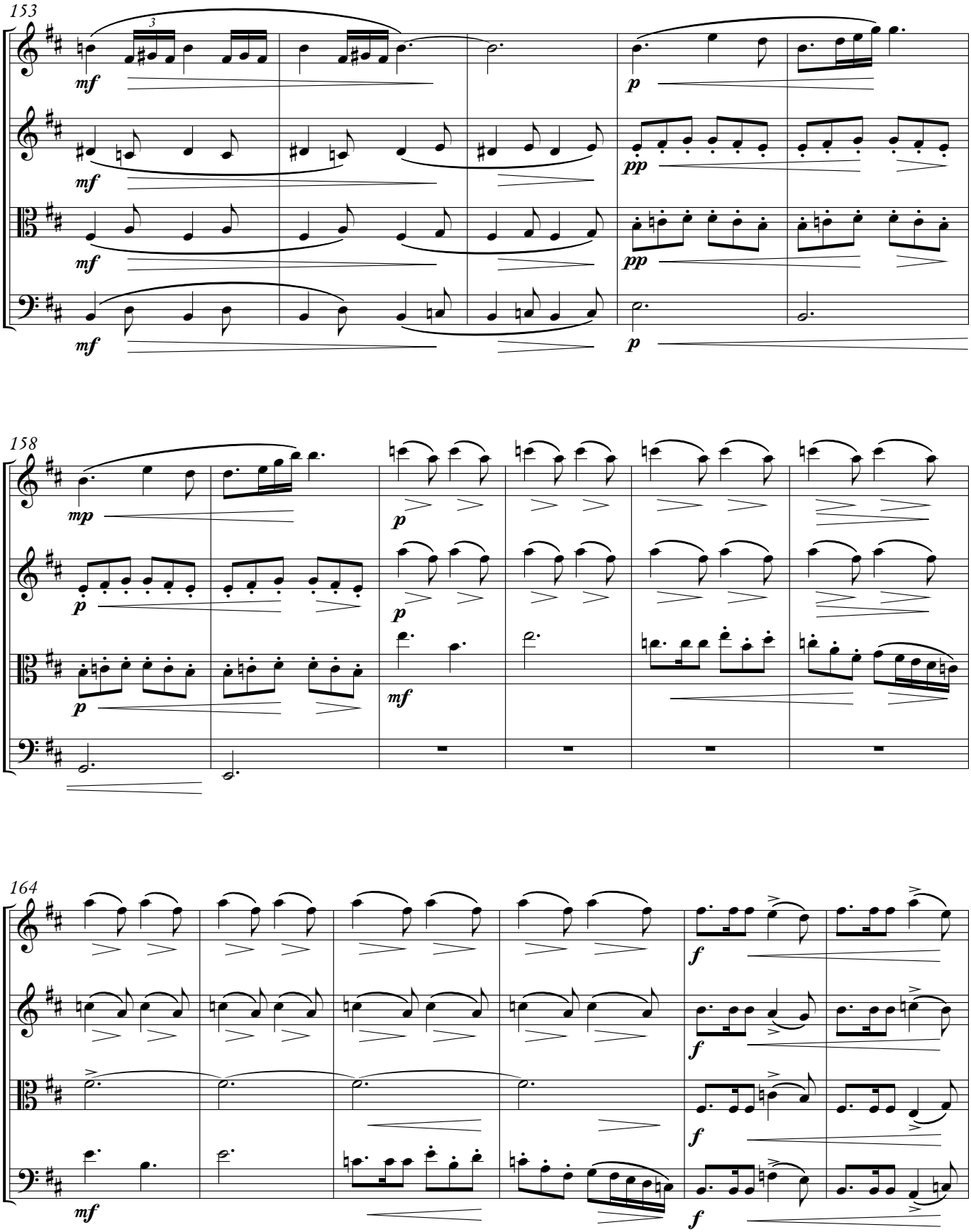

110
p
p
p
p
114
p
p
p
p
117
p
p
p

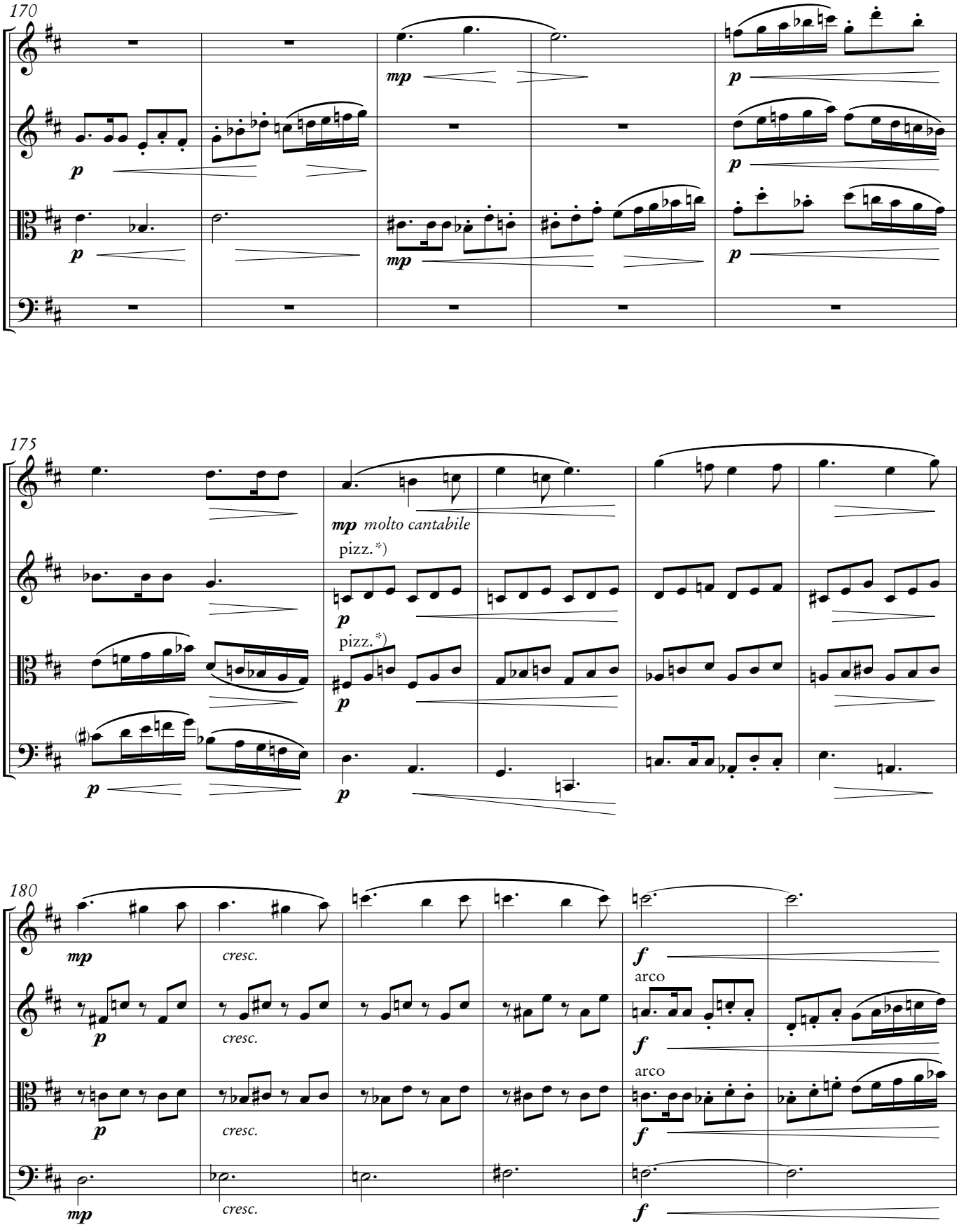

120
p
p
p
p
124
pp
cresc.
p
127
cresc.
mp
cresc.


130
mf
cresc.
f
f
f
f
134
p
p
p
p
137

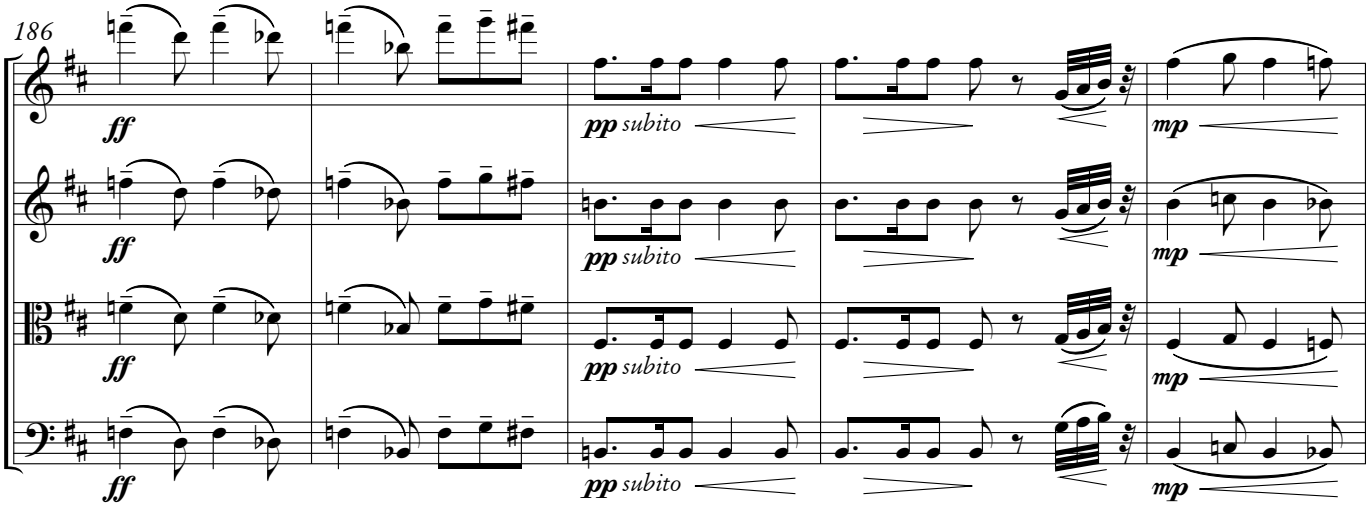


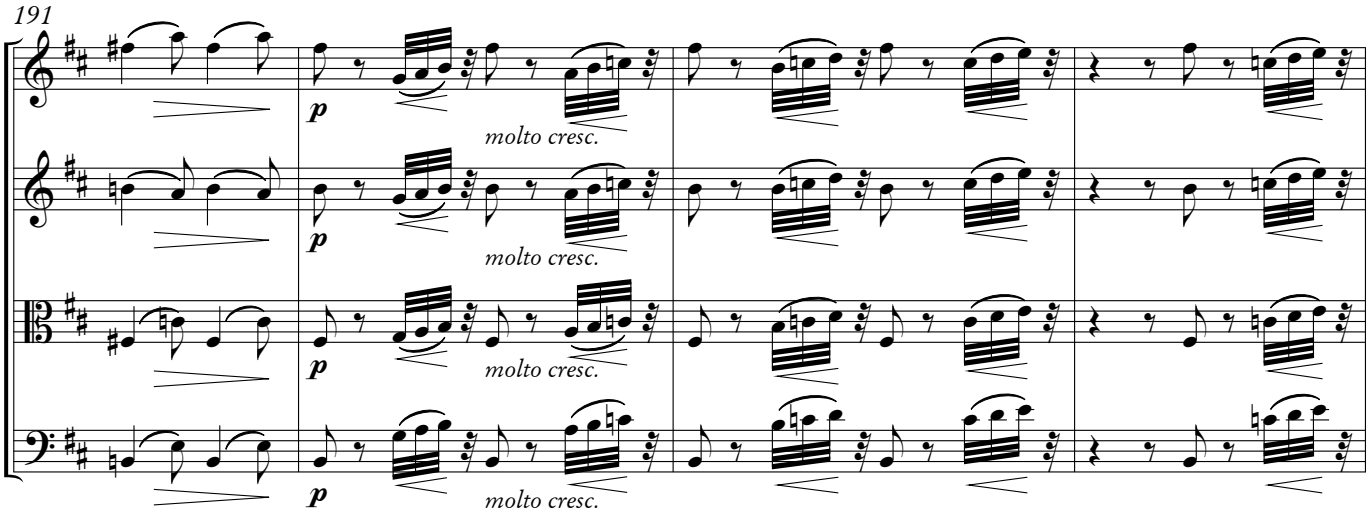
*) Takterna 144–195 är i autografens partitur ett da capo av tt. 44–95, vilket i källmaterialets stämmor liksom i denna utgåva är utskrivet i sin helhet.

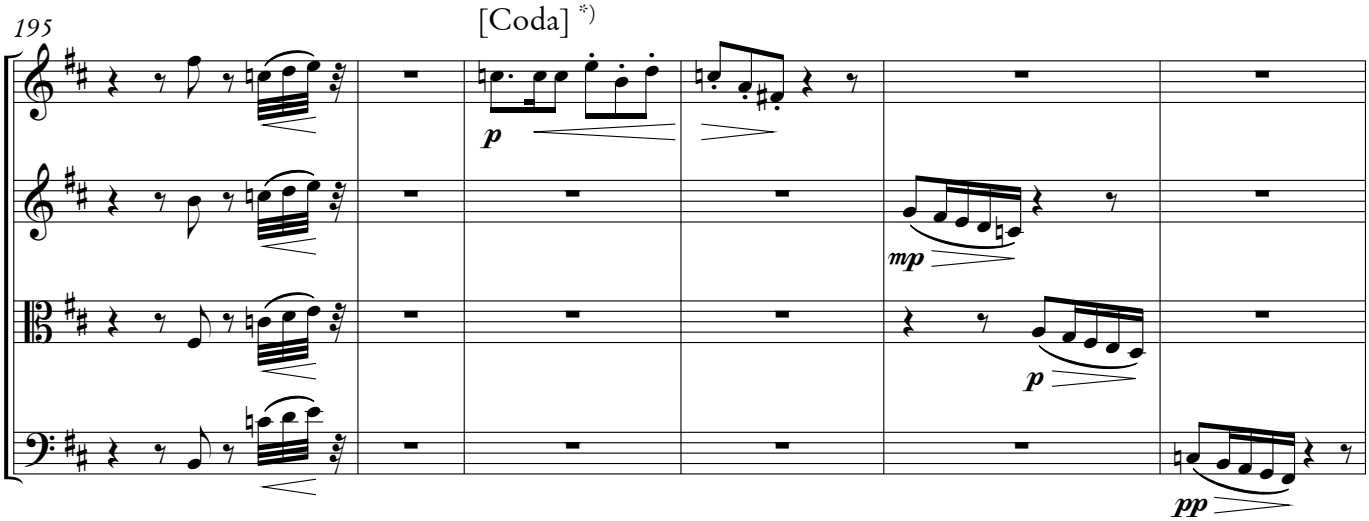

153
158
164



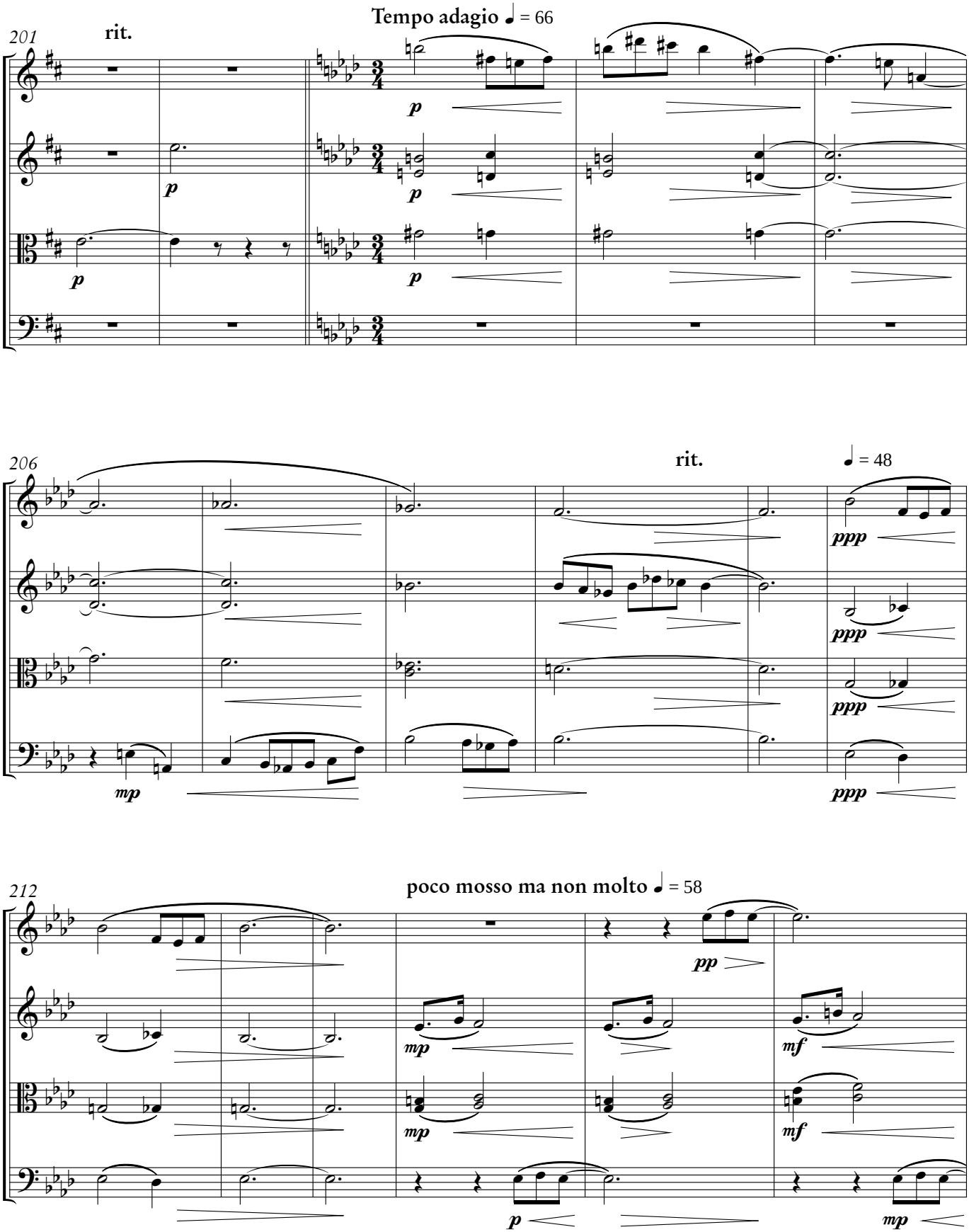
*) Se kritiska kommentarer.

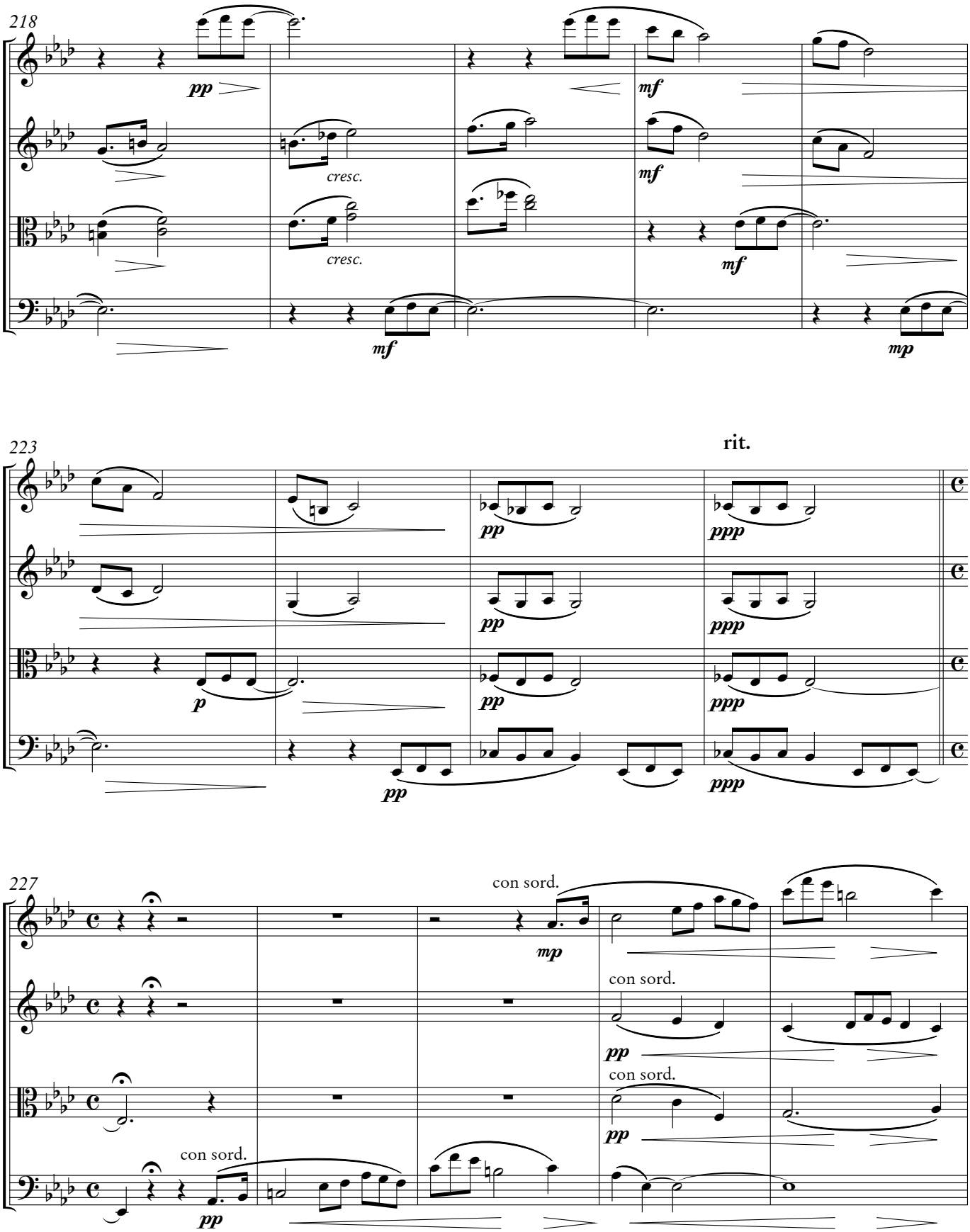


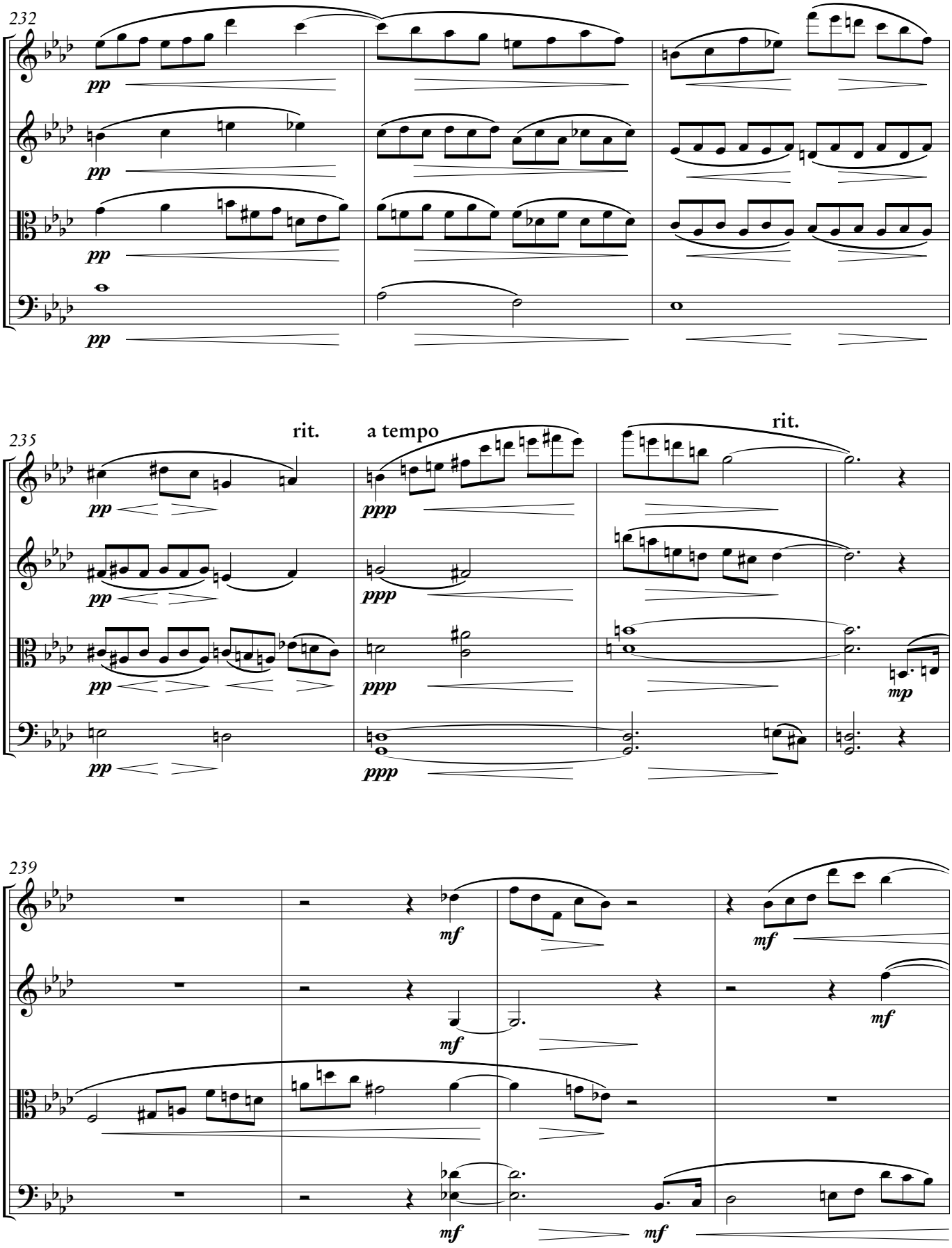


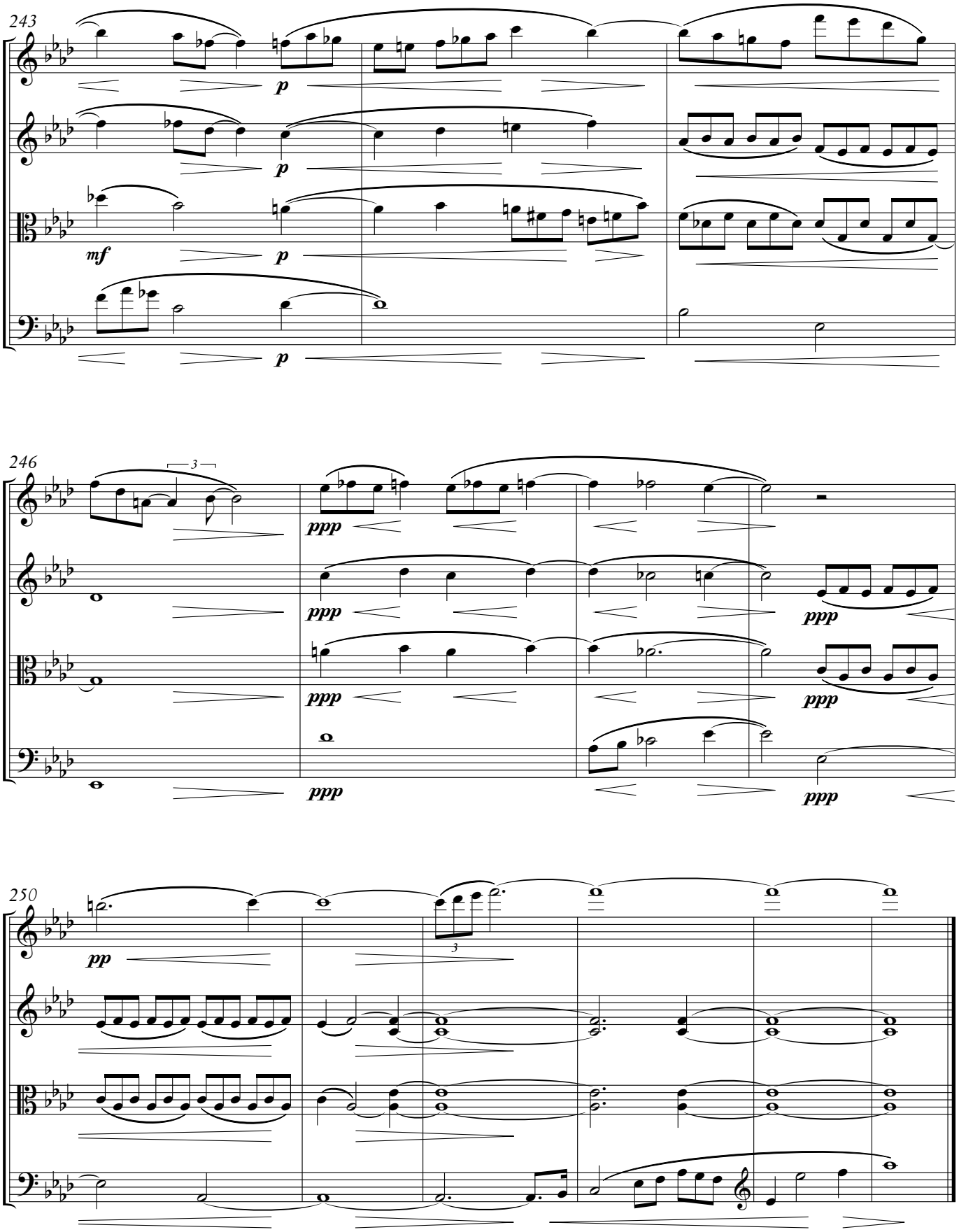


*) Beteckningen ”Coda” sammanhänger med ett da capo i autografens partitur; se kritiska kommentarer.

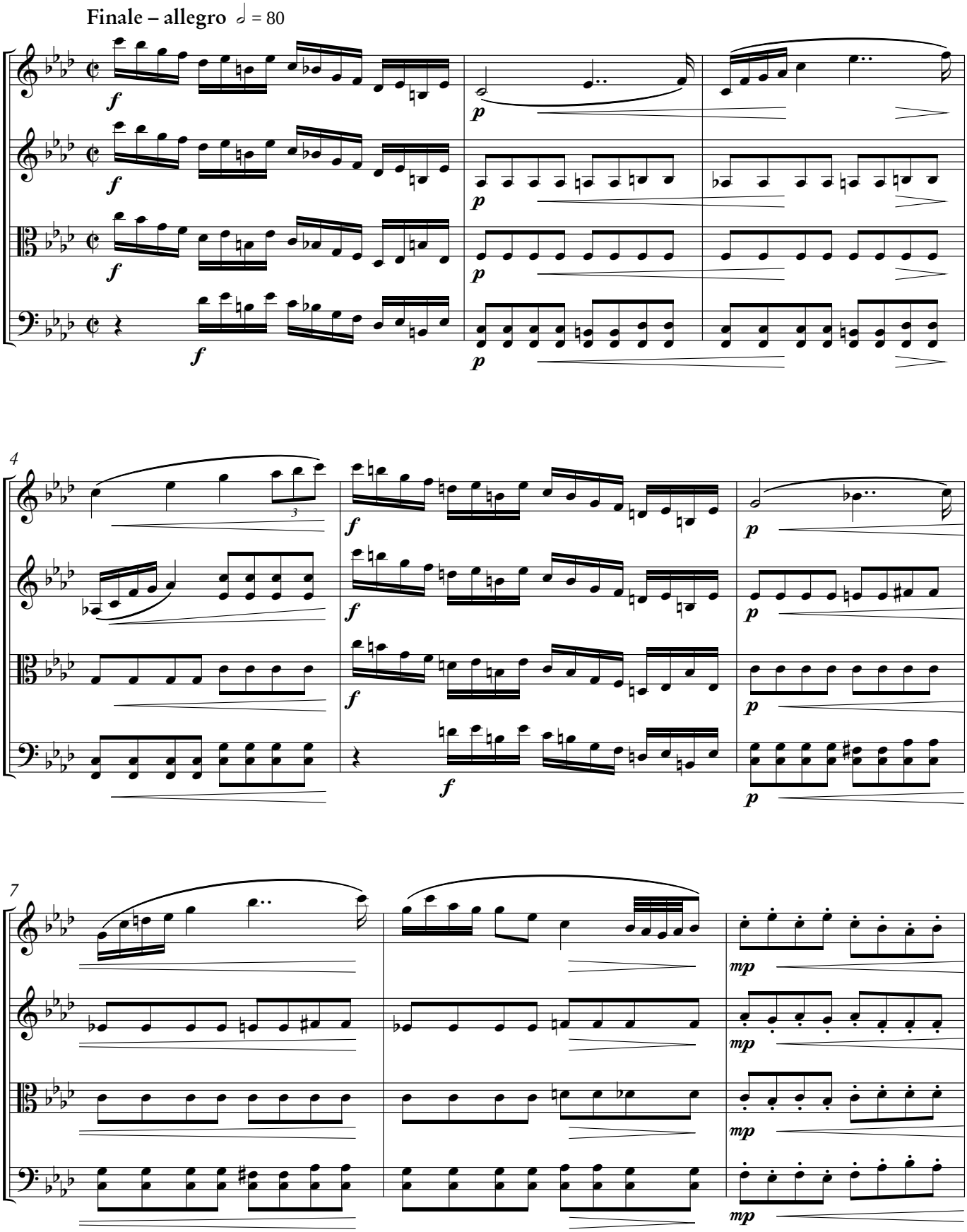

201
rit.
Tempo adagio ♩ = 66
p
206
rit.
♩ = 48
mp
ppp
212
poco mosso ma non molto ♩ = 58
pp
mf

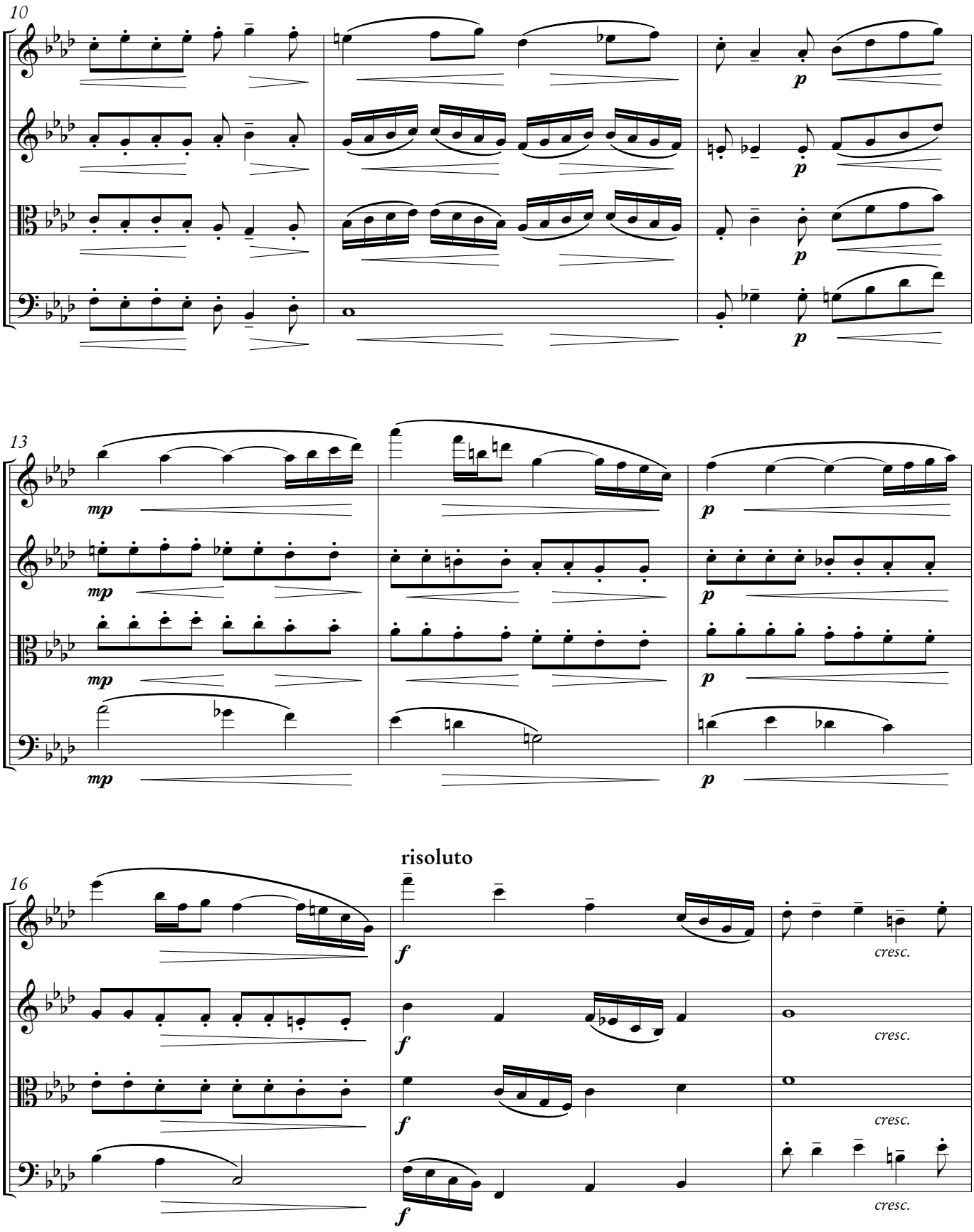

218
pp
cresc.
mf
cresc.
mf
mf
mf
mp
223
rit.
pp
ppp
p
pp
ppp
pp
ppp
227
con sord.
mp
con sord.
pp
con sord.
pp
con sord.
pp

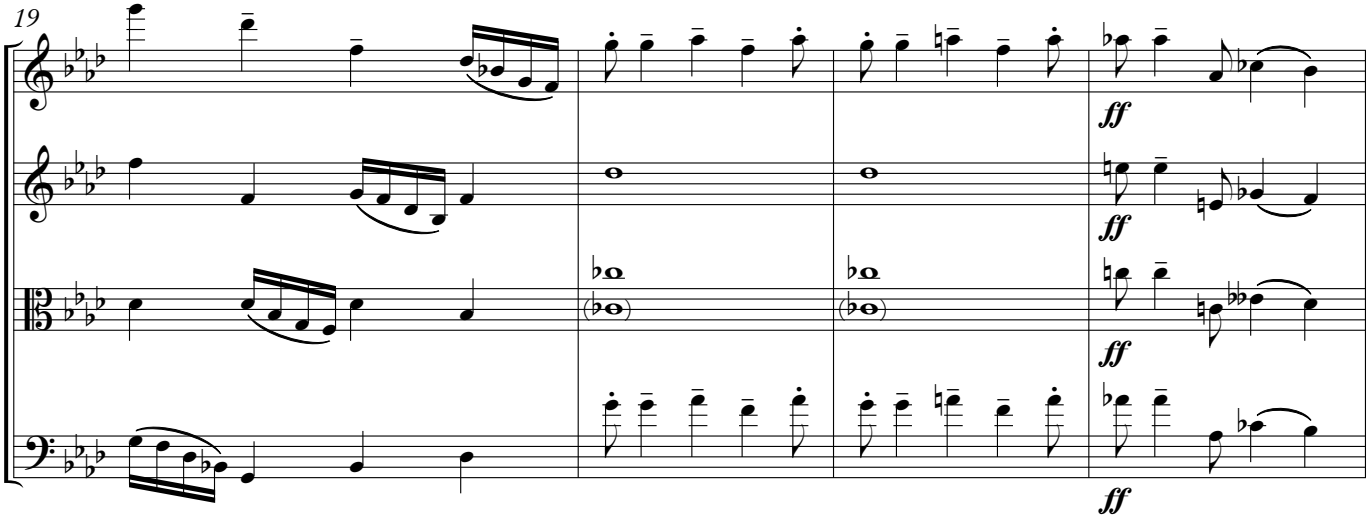

232
pp
pp
pp
pp
235
rit.
a tempo
rit.
pp
pp
pp
pp
ppp
ppp
ppp
ppp
mp
239
mf
mf
mf
mf
mf

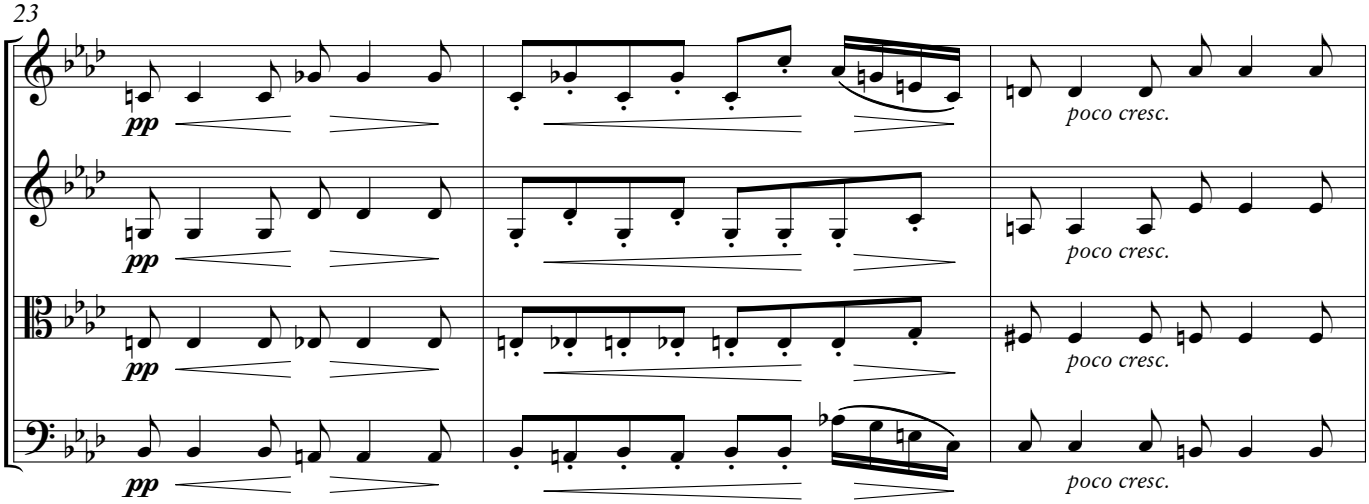

243
p
p
mf
p
p
246
3
ppp
ppp
ppp
ppp
ppp
ppp
250
pp
3

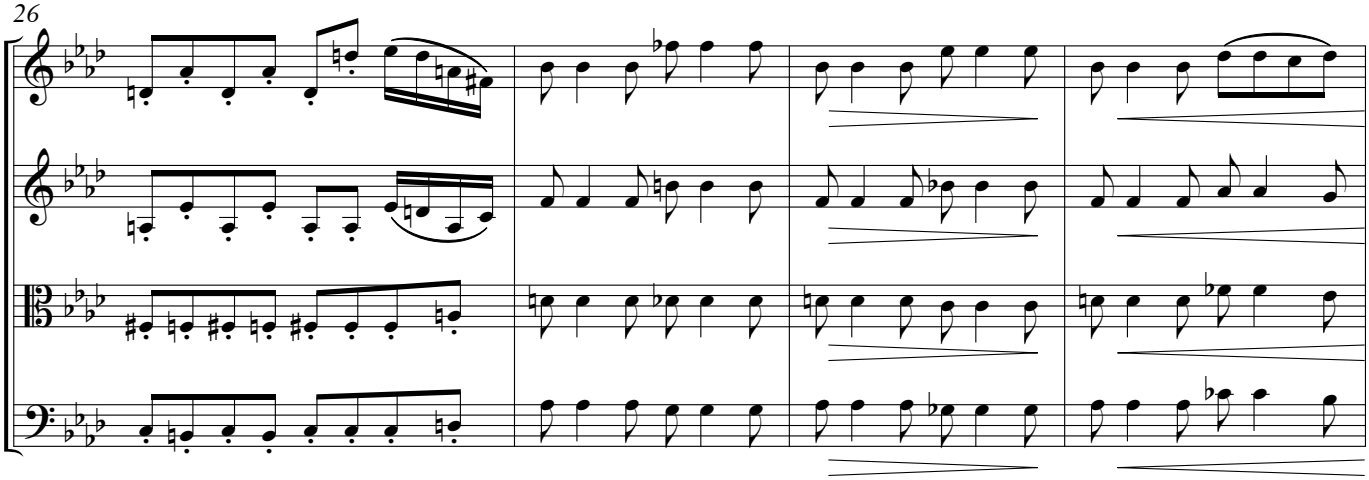
III

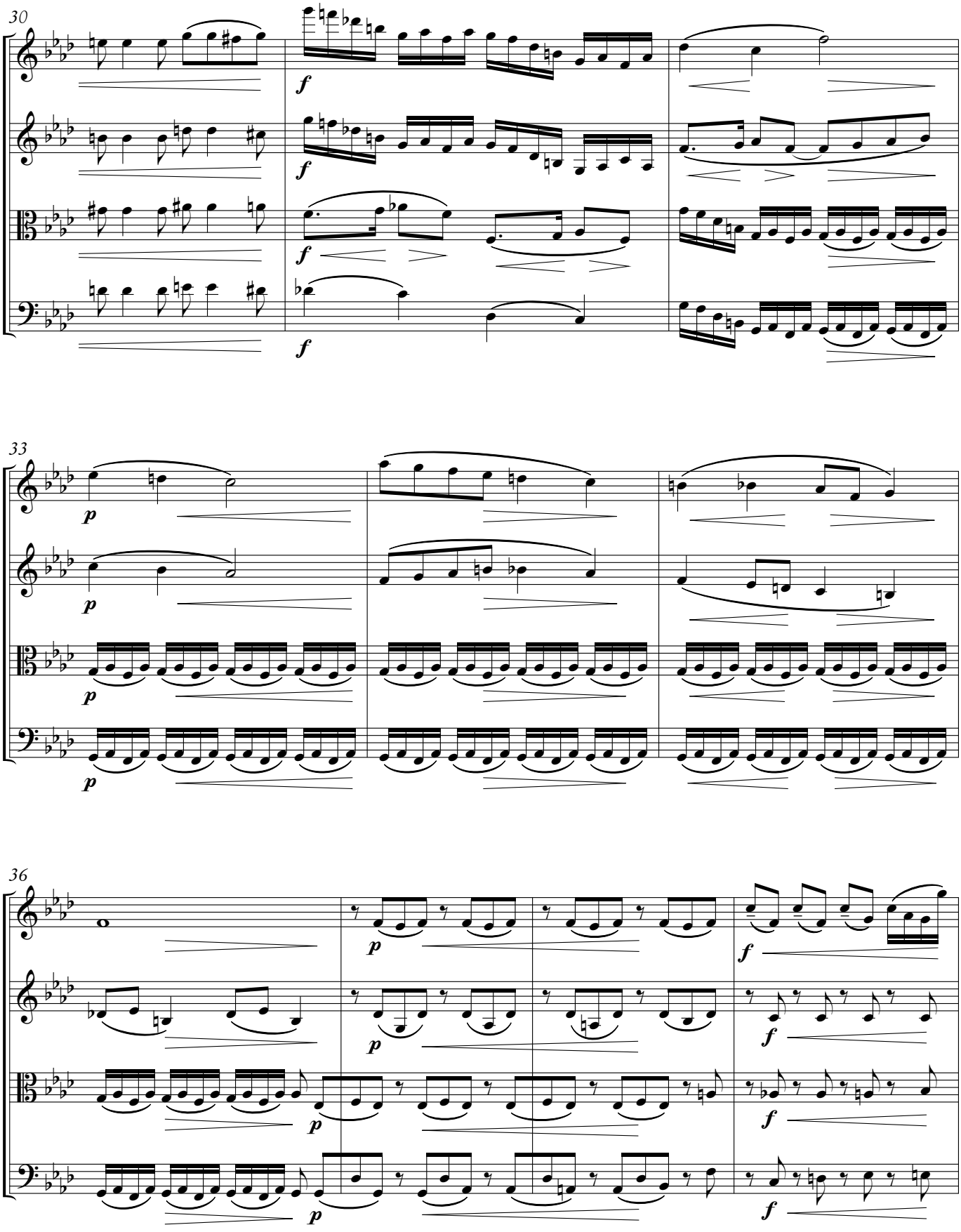


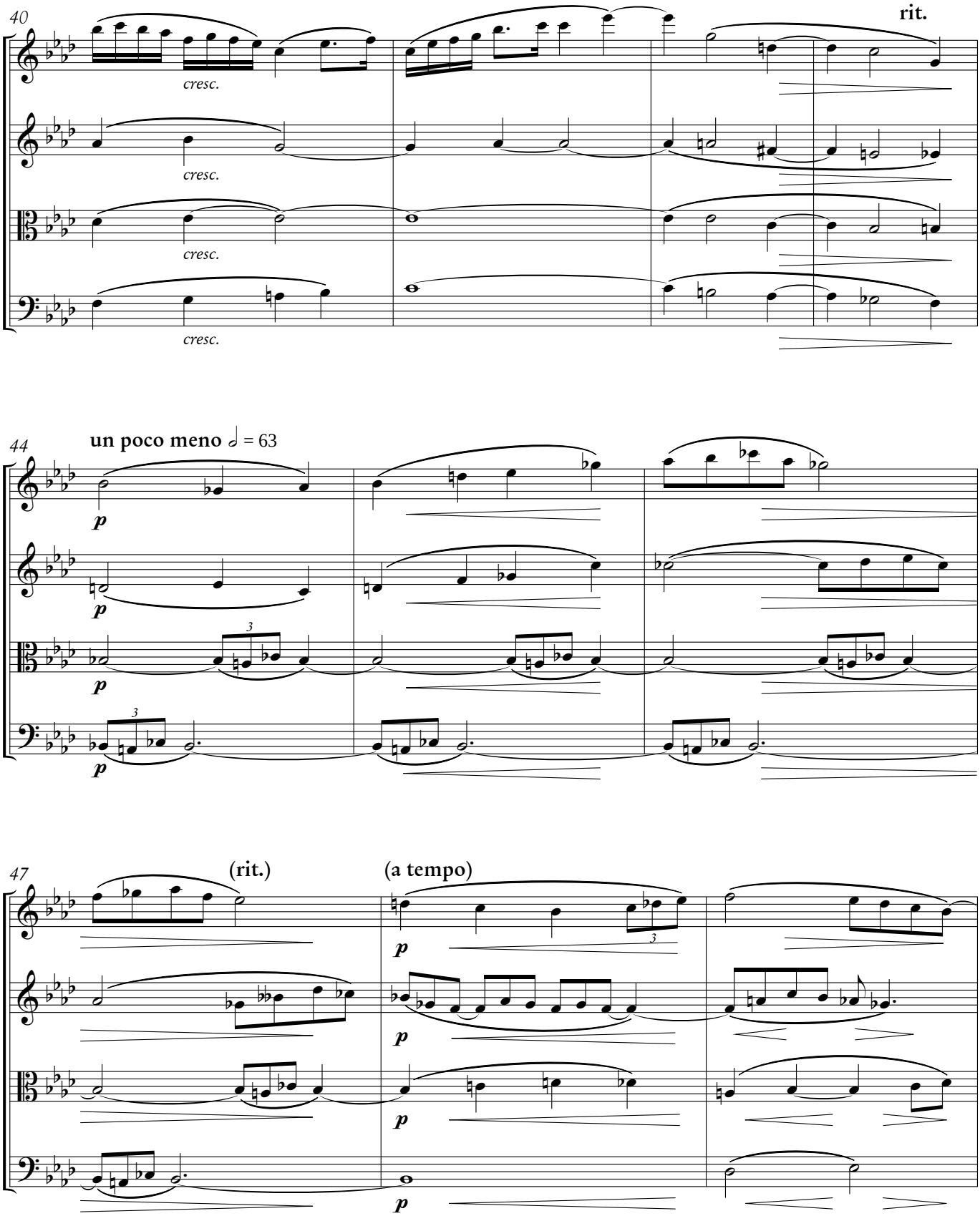

10
p
13
mp
p
16
risoluto
f
cresc.

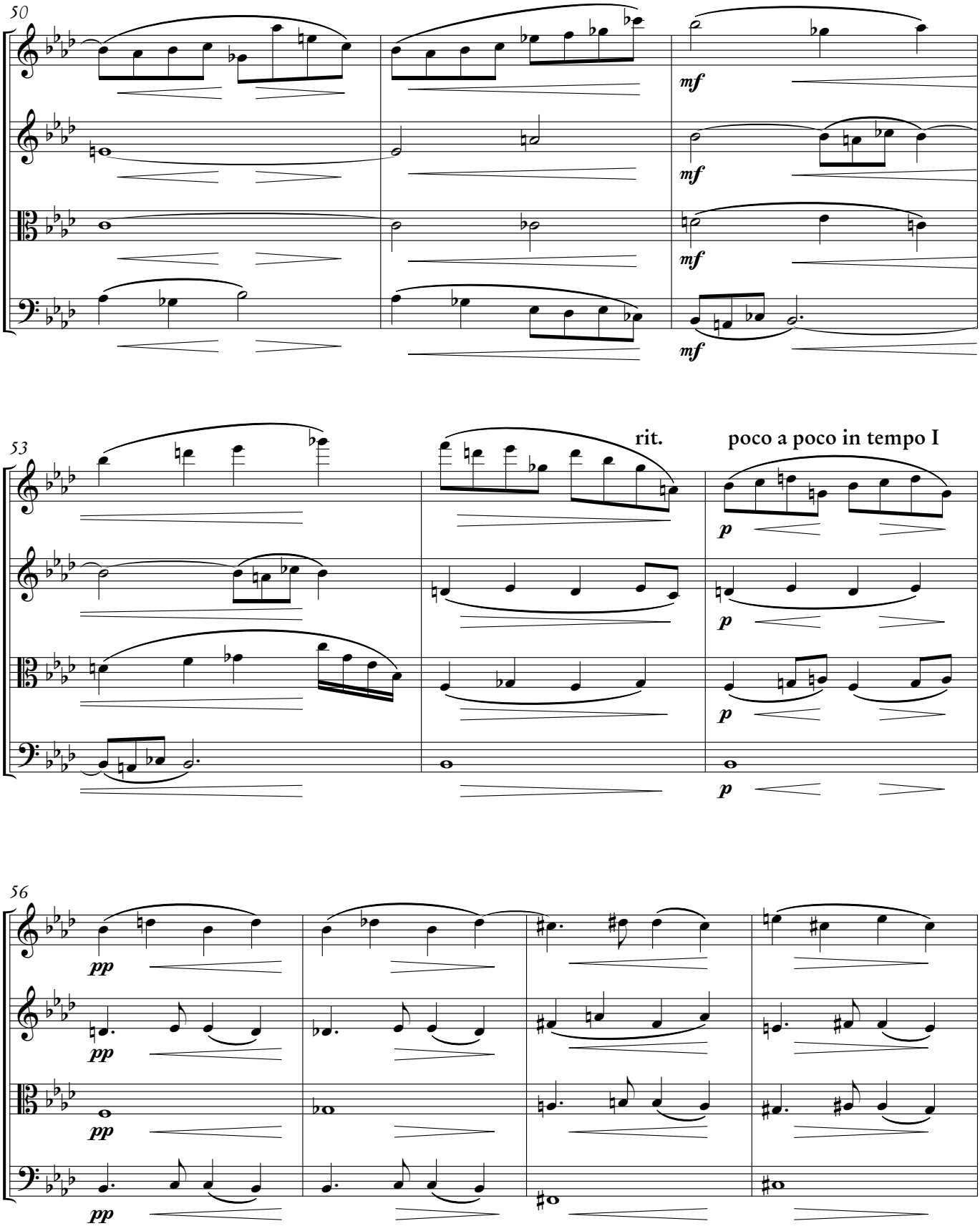

19
ff
ff
ff
ff

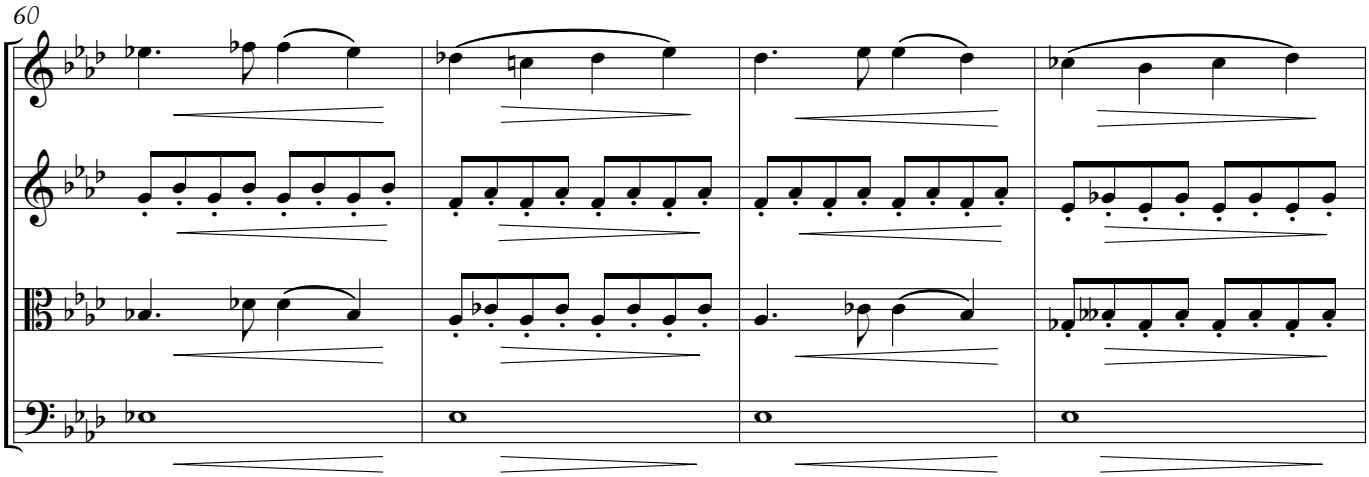

23
pp
pp
pp
pp
poco cresc.
poco cresc.
poco cresc.
poco cresc.

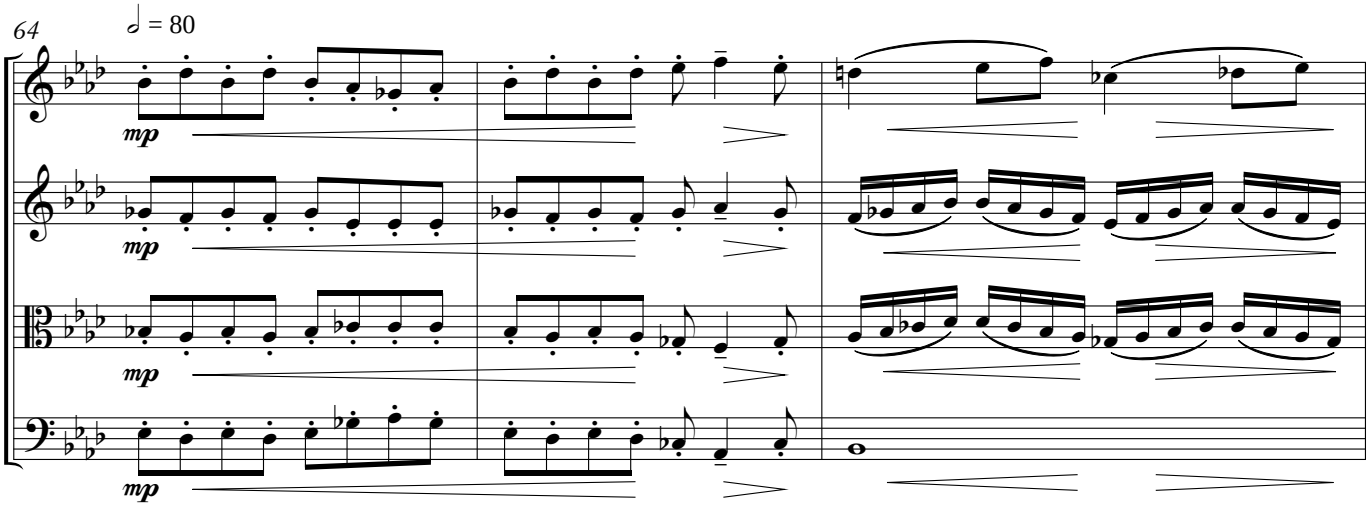

26

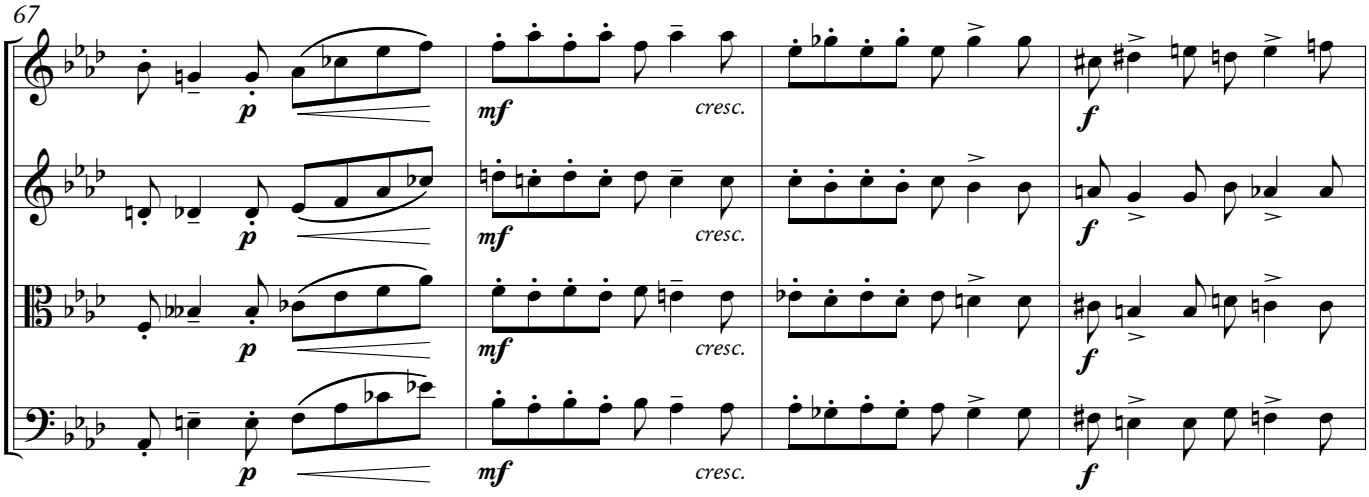

30
f
f
f
f
33
p
p
p
p
36
p
p
p
f
f
f

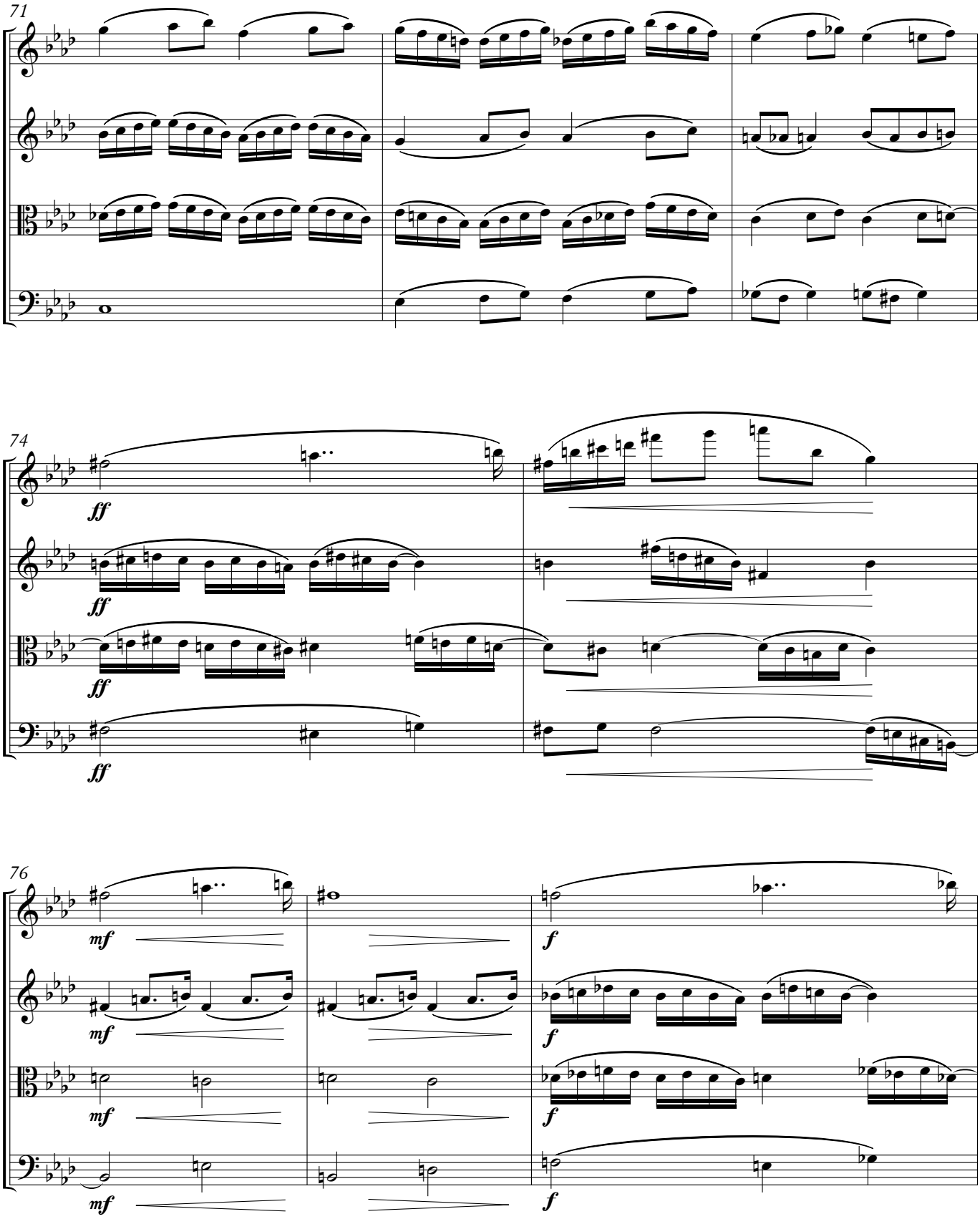

40
rit.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
44
un poco meno ♩ = 63
p
p
p
p
47
(rit.)
(a tempo)
p
p
p
p

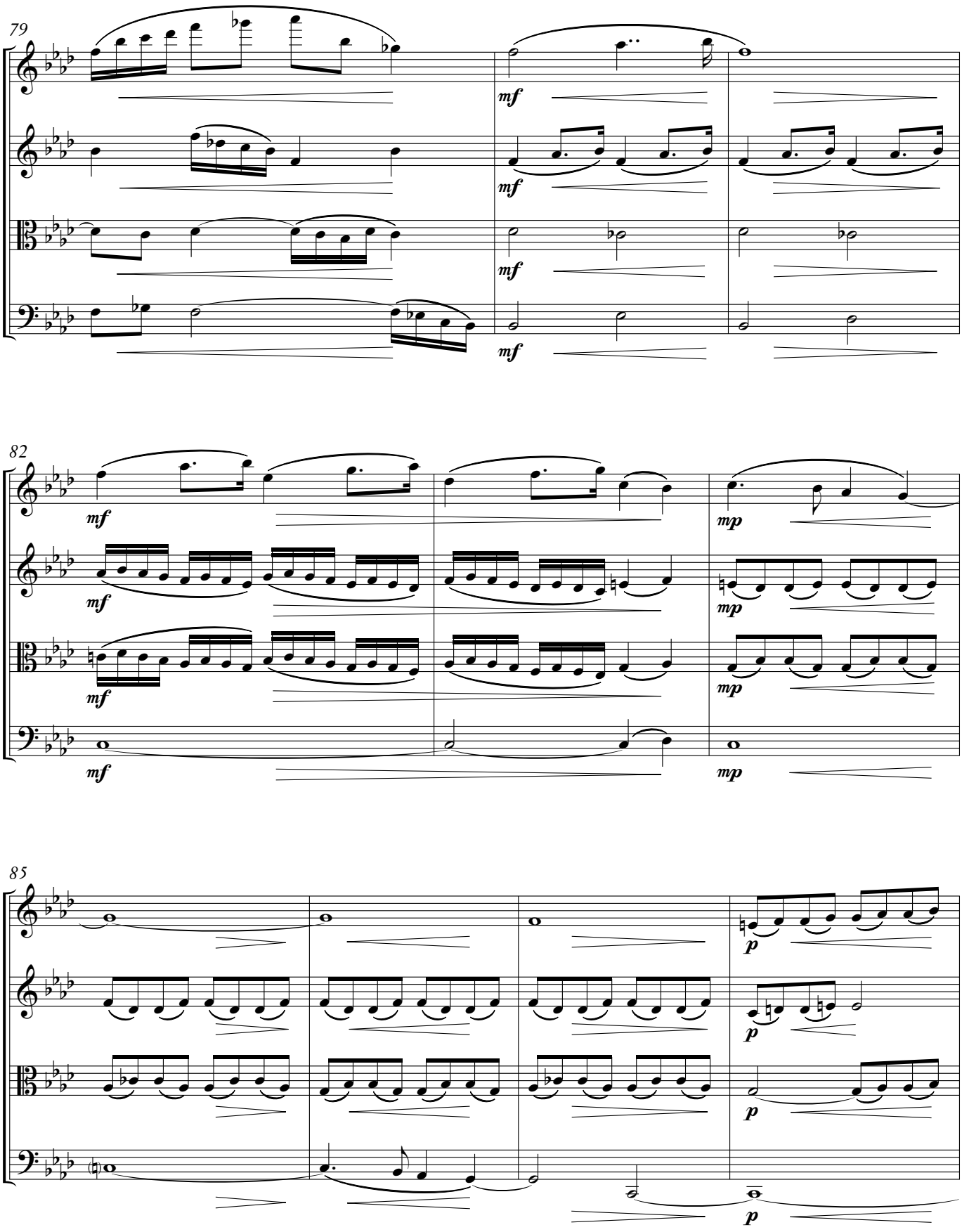

50
mf
mf
mf
53
rit.
poco a poco in tempo I
p
p
p
p
56
pp
pp
pp
pp

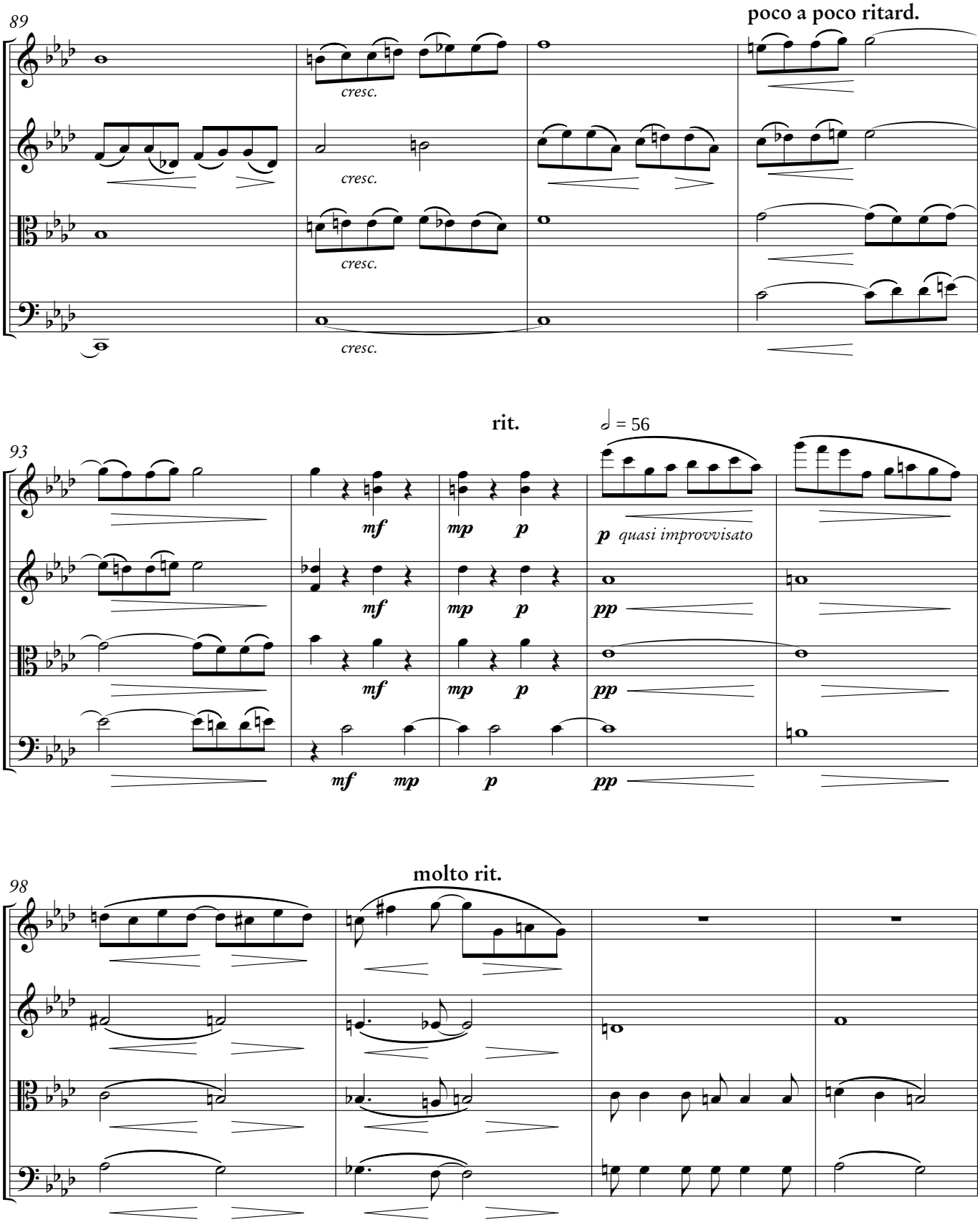

60

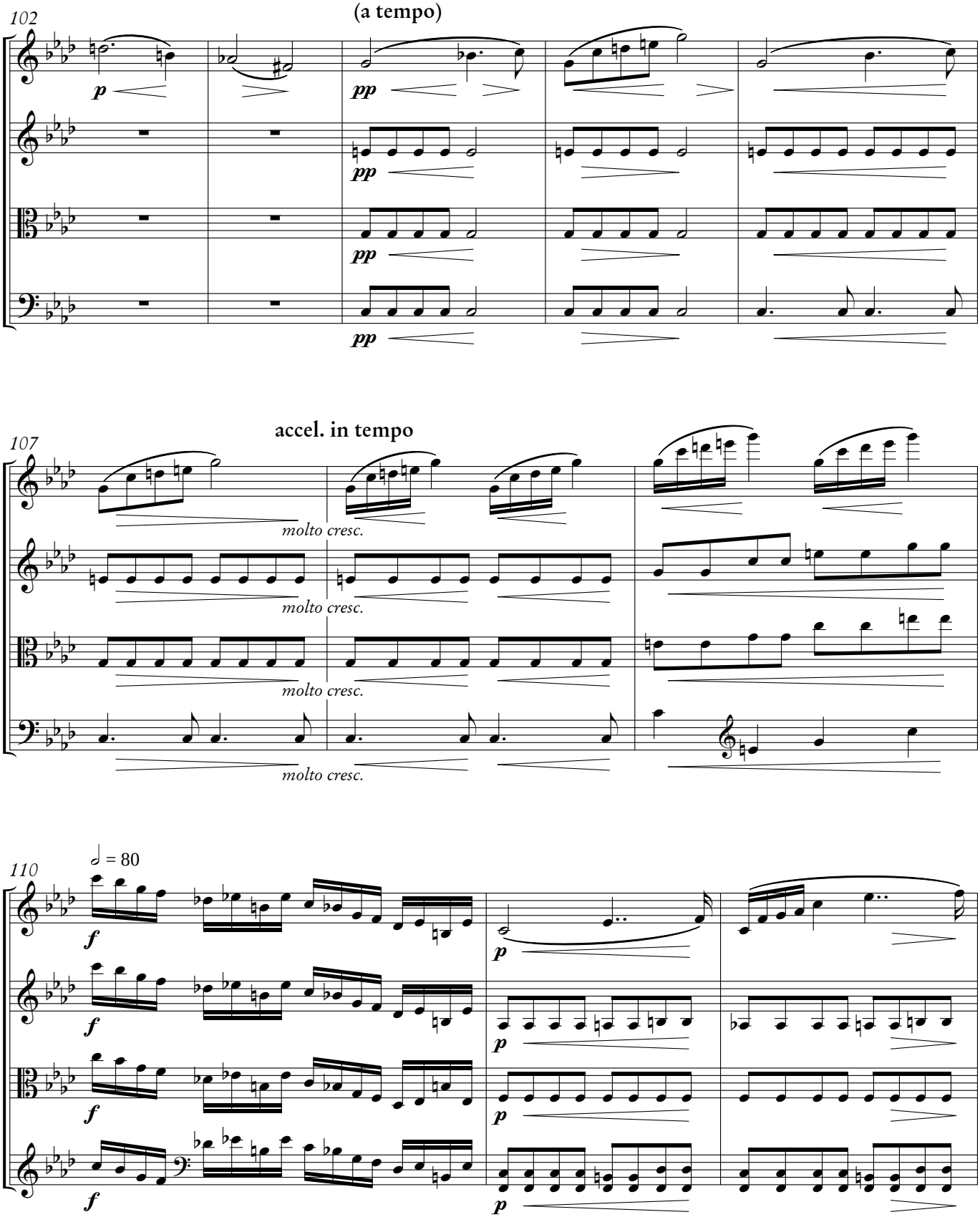

64
𝅗𝅥 = 80
mp
mp
mp
mp

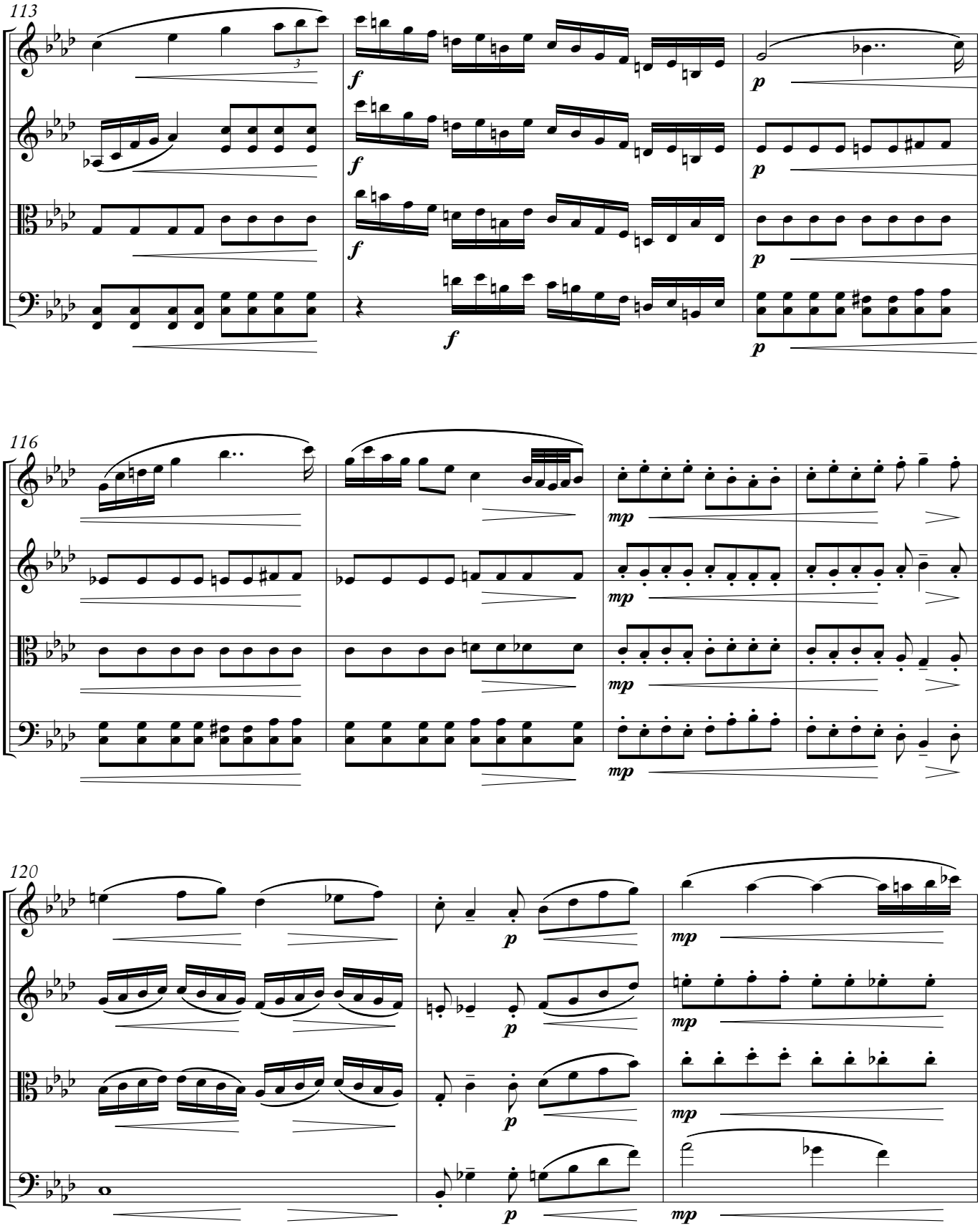

67
p
mf
cresc.
f
p
mf
cresc.
f
p
mf
cresc.
f
p
mf
cresc.
f

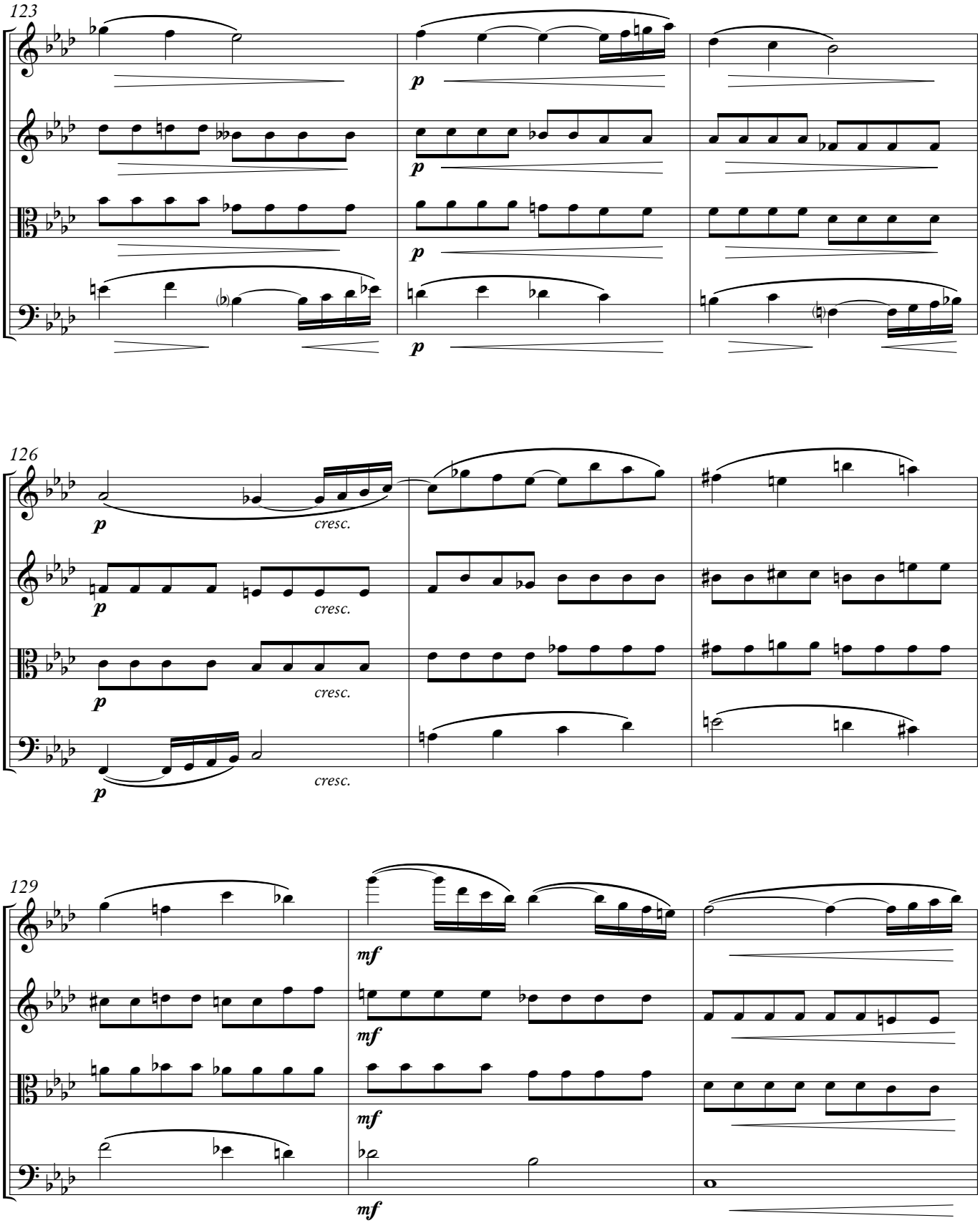

71
74
ff
ff
ff
76
mf
mf
mf
mf
f
f
f

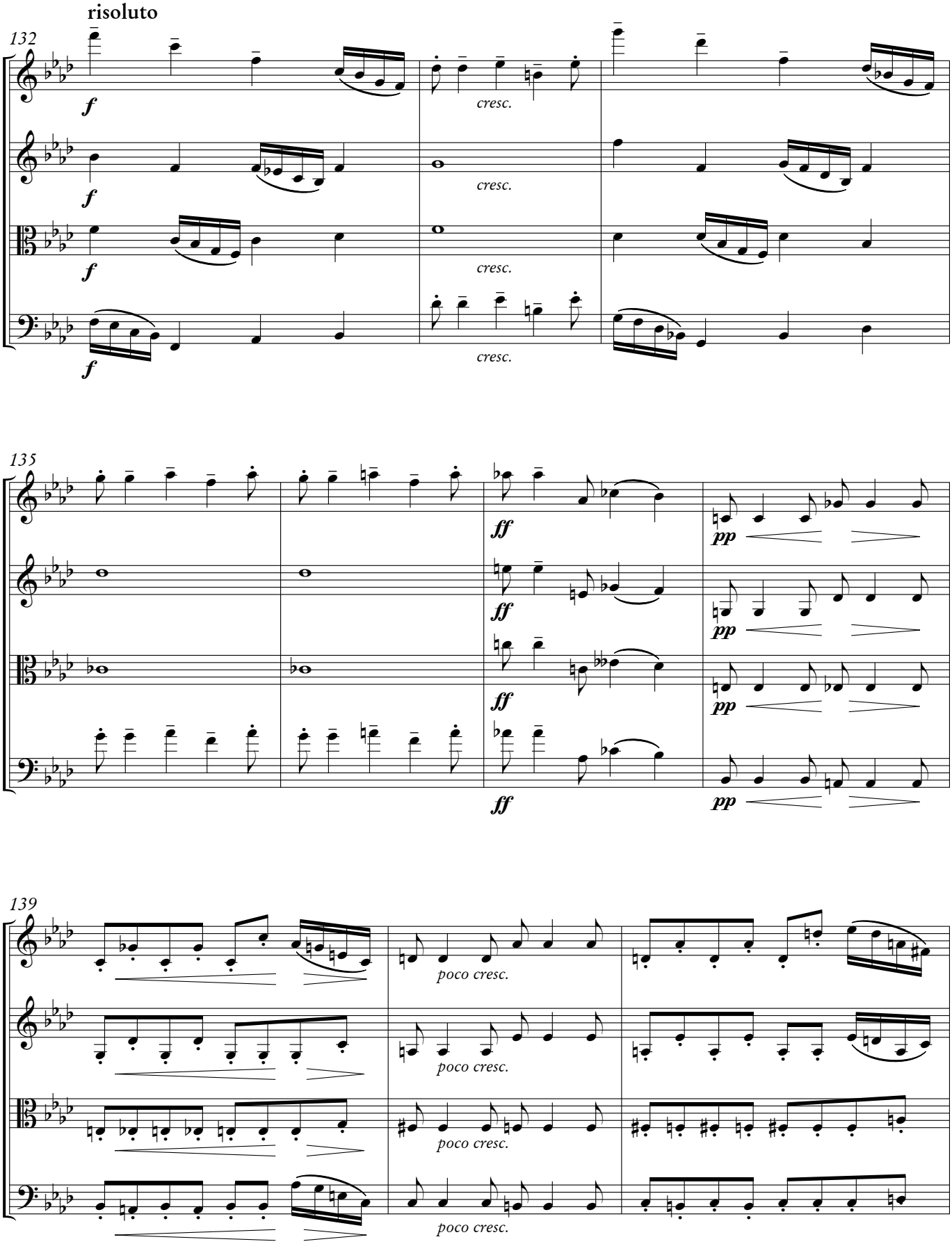

79
mf
mf
mf
mf
82
mf
mf
mf
mf
mp
mp
mp
mp
85
p
p
p
p

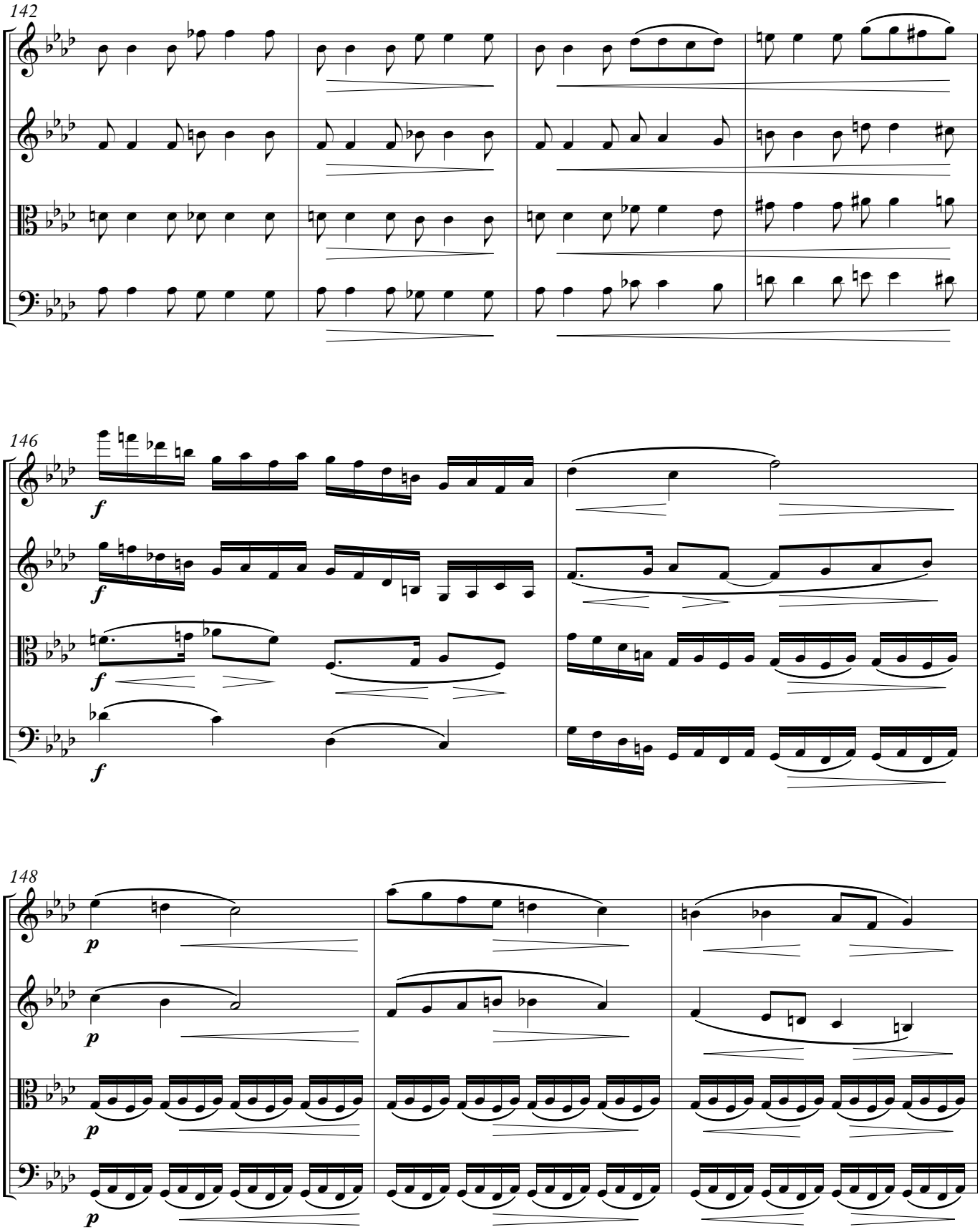

89
poco a poco ritard.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
93
rit.
♩ = 56
mf
mp
p
mf
mp
p
mf
mp
p
mf
mp
p
p quasi improvvisato
pp
pp
pp
98
molto rit.

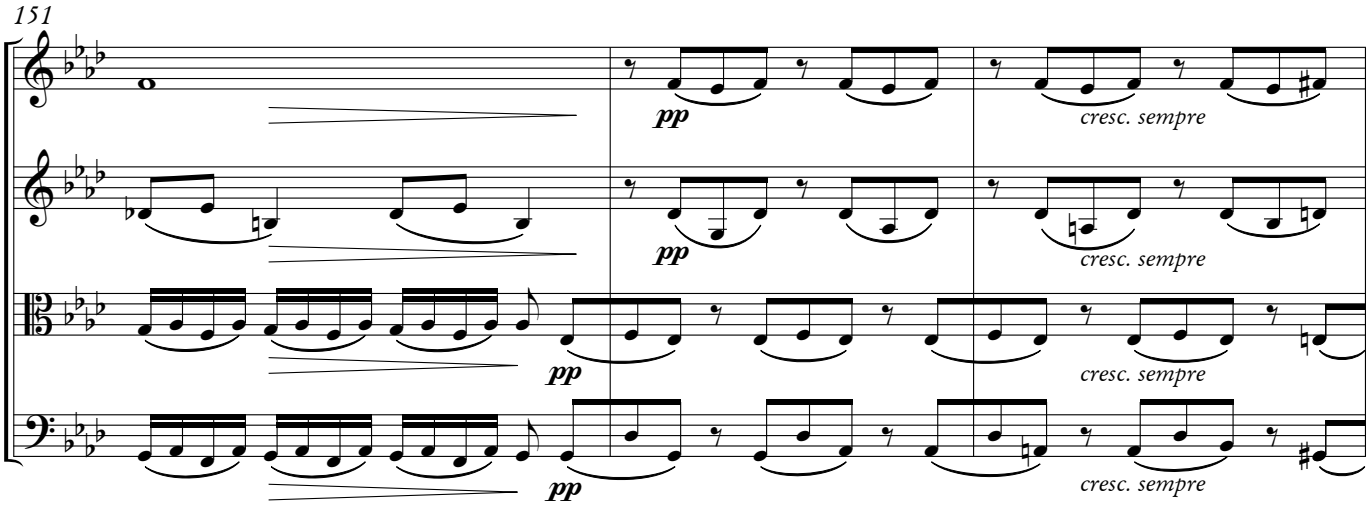

102
(a tempo)
p
pp
pp
pp
pp
107
accel. in tempo
molto cresc.
molto cresc.
molto cresc.
molto cresc.
110
♩ = 80
f
f
f
f
p
p
p
p

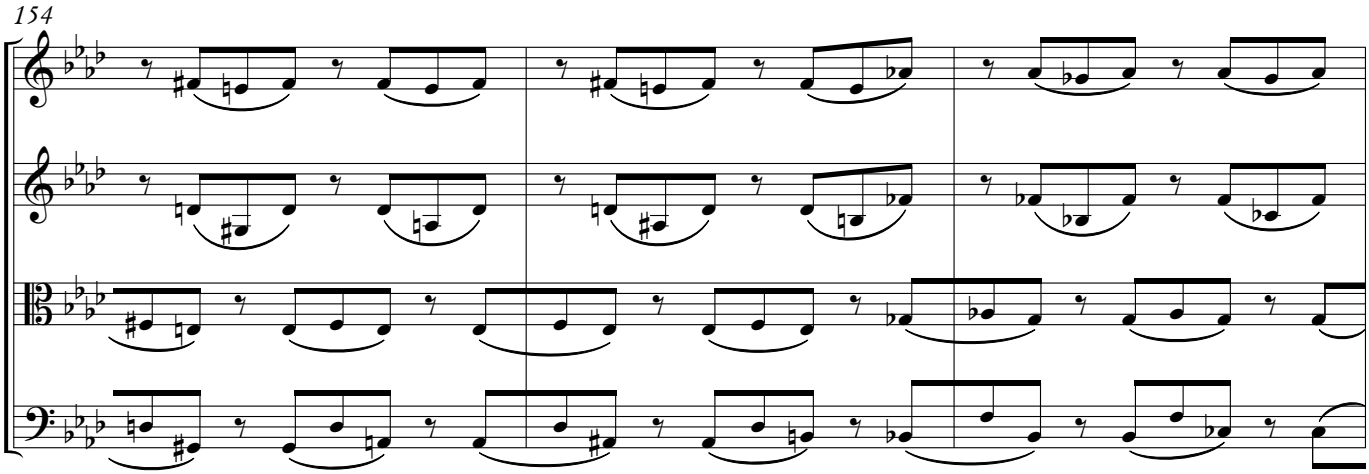

113
116
120

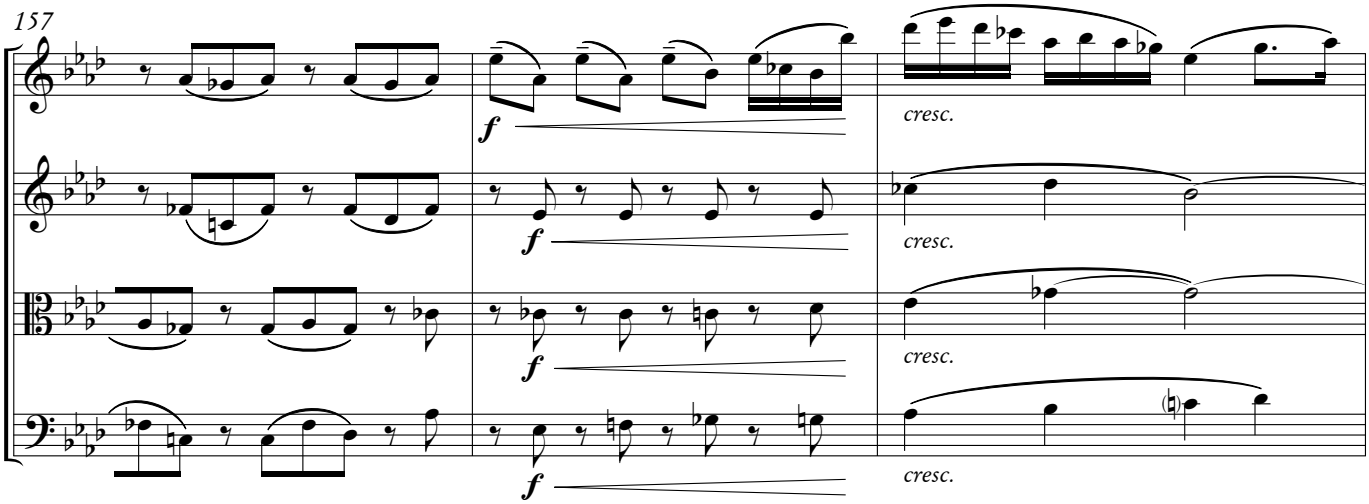

123
p
p
p
p
126
p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
129
mf
mf
mf
mf

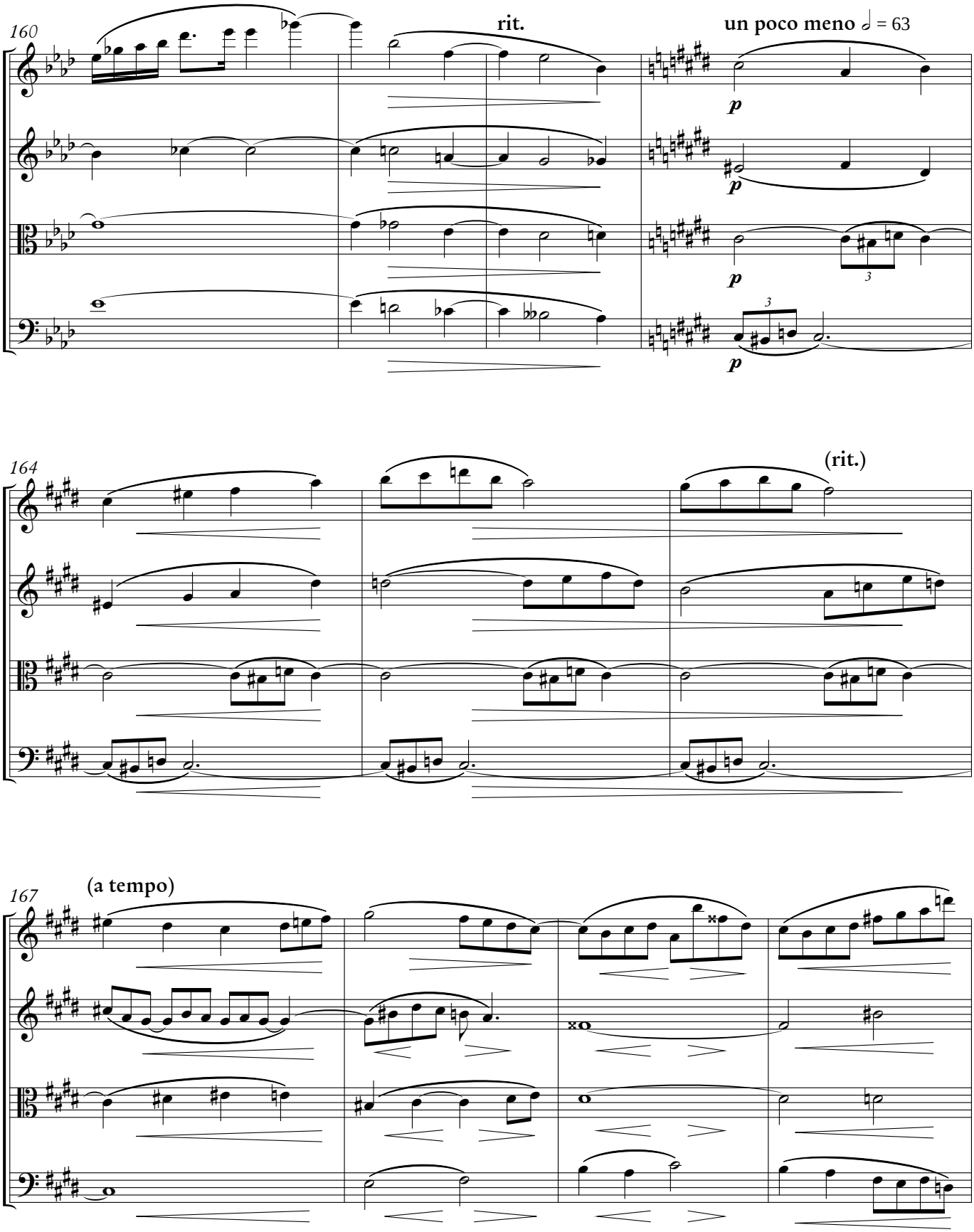

risoluto
132
f
cresc.
135
ff
pp
139
poco cresc.

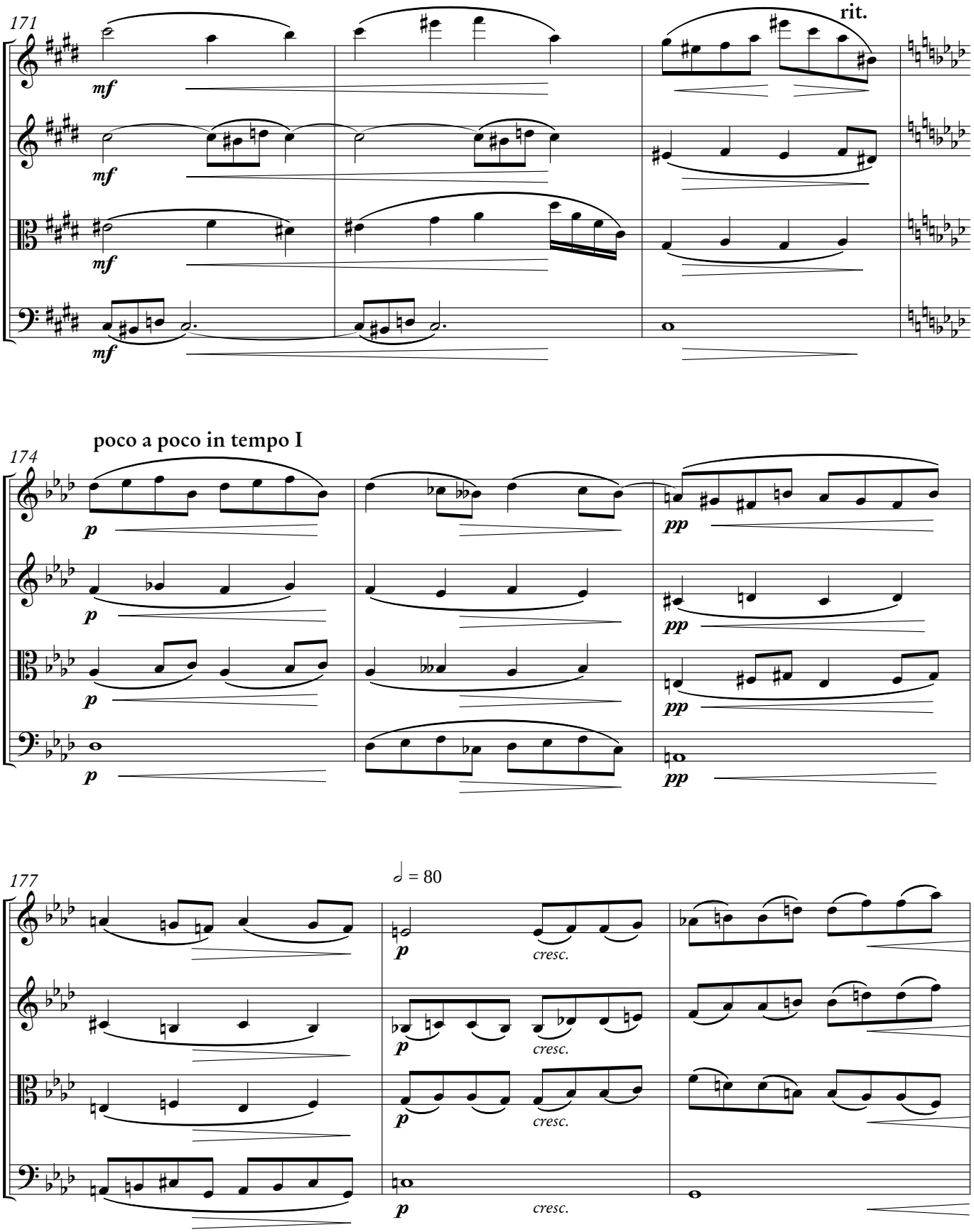

142
146
f
f
f
f
148
p
p
p
p

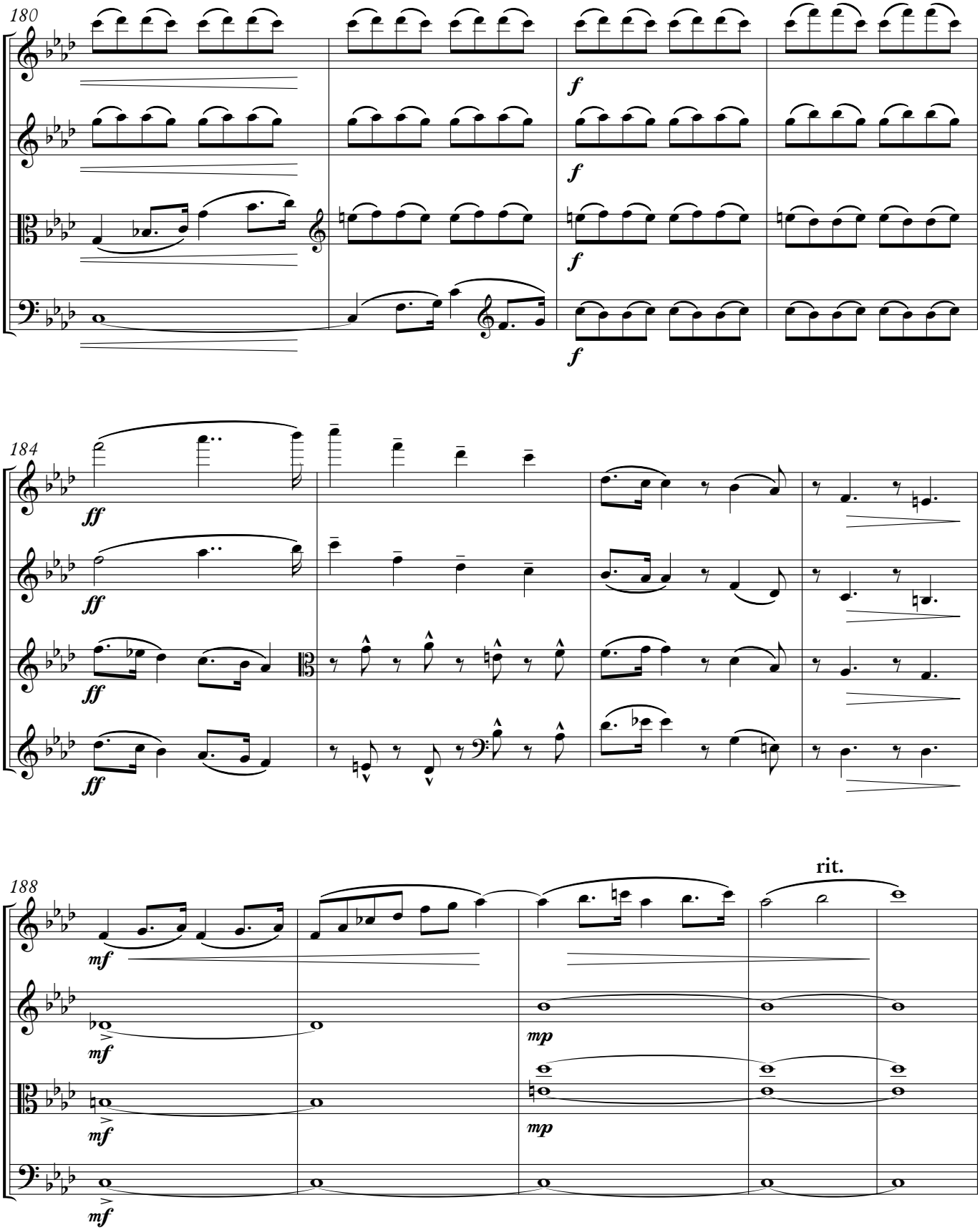

151
pp
cresc. sempre
pp
cresc. sempre
pp
cresc. sempre
pp
cresc. sempre

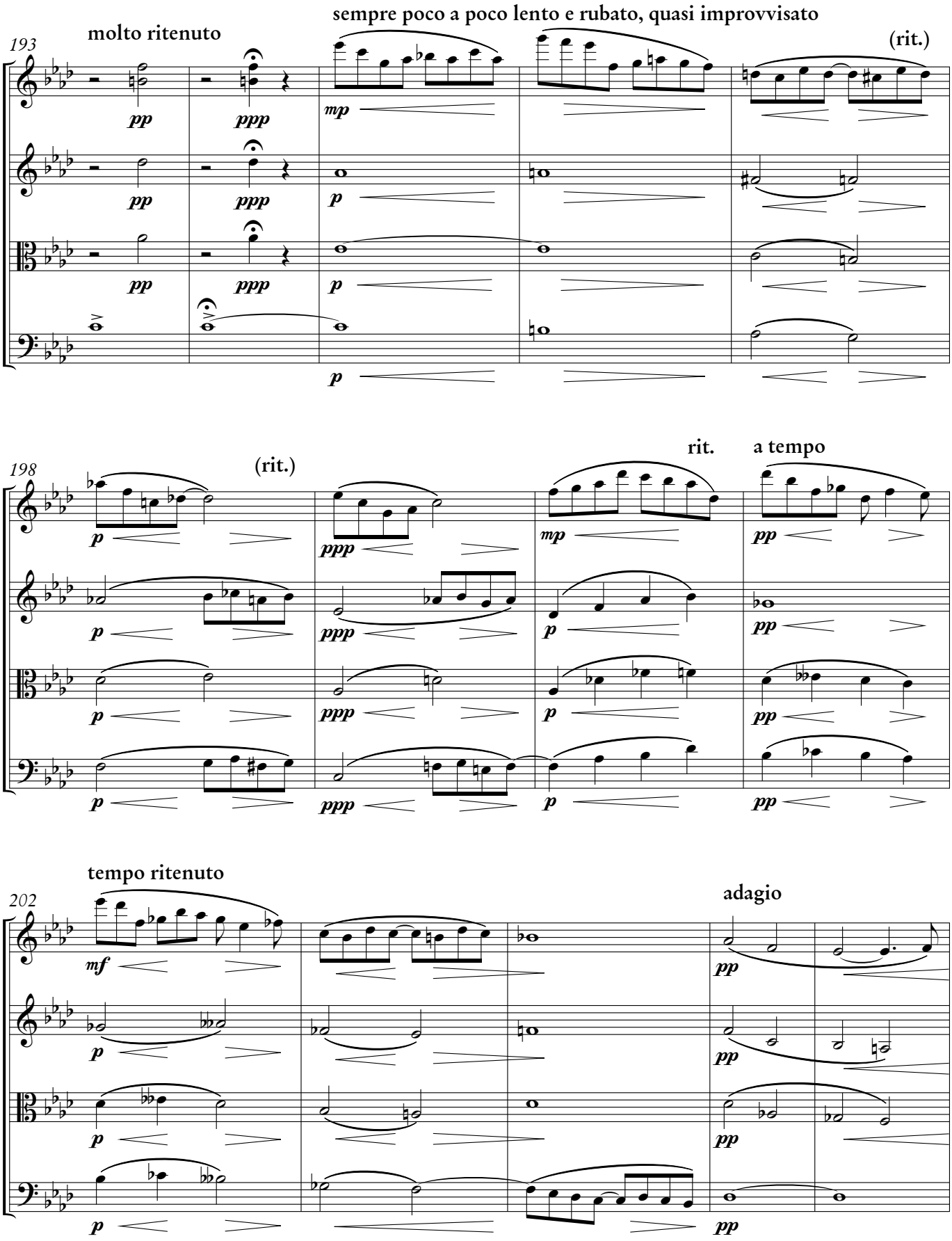

154

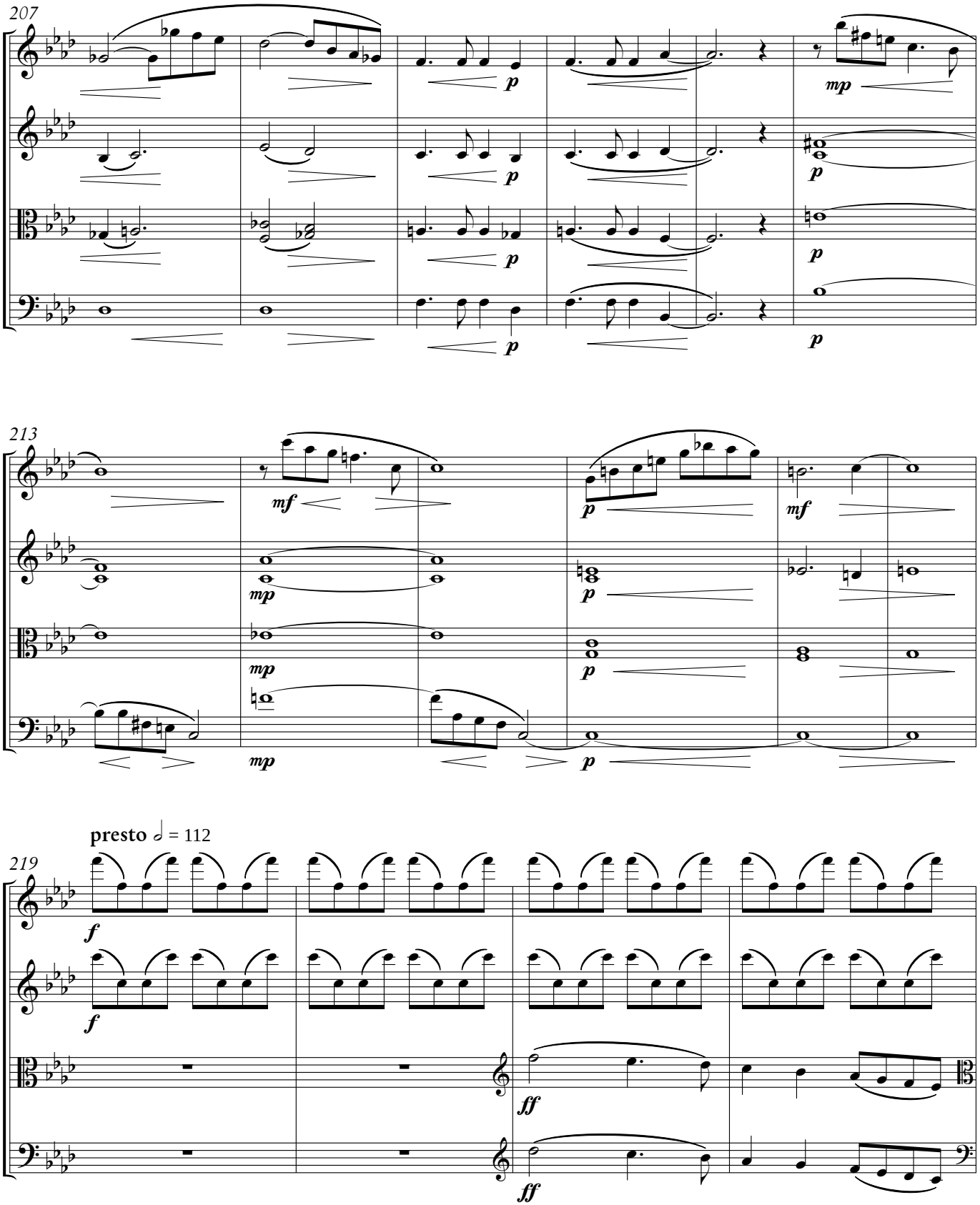

157
f
cresc.
f
cresc.
f
cresc.
f
cresc.

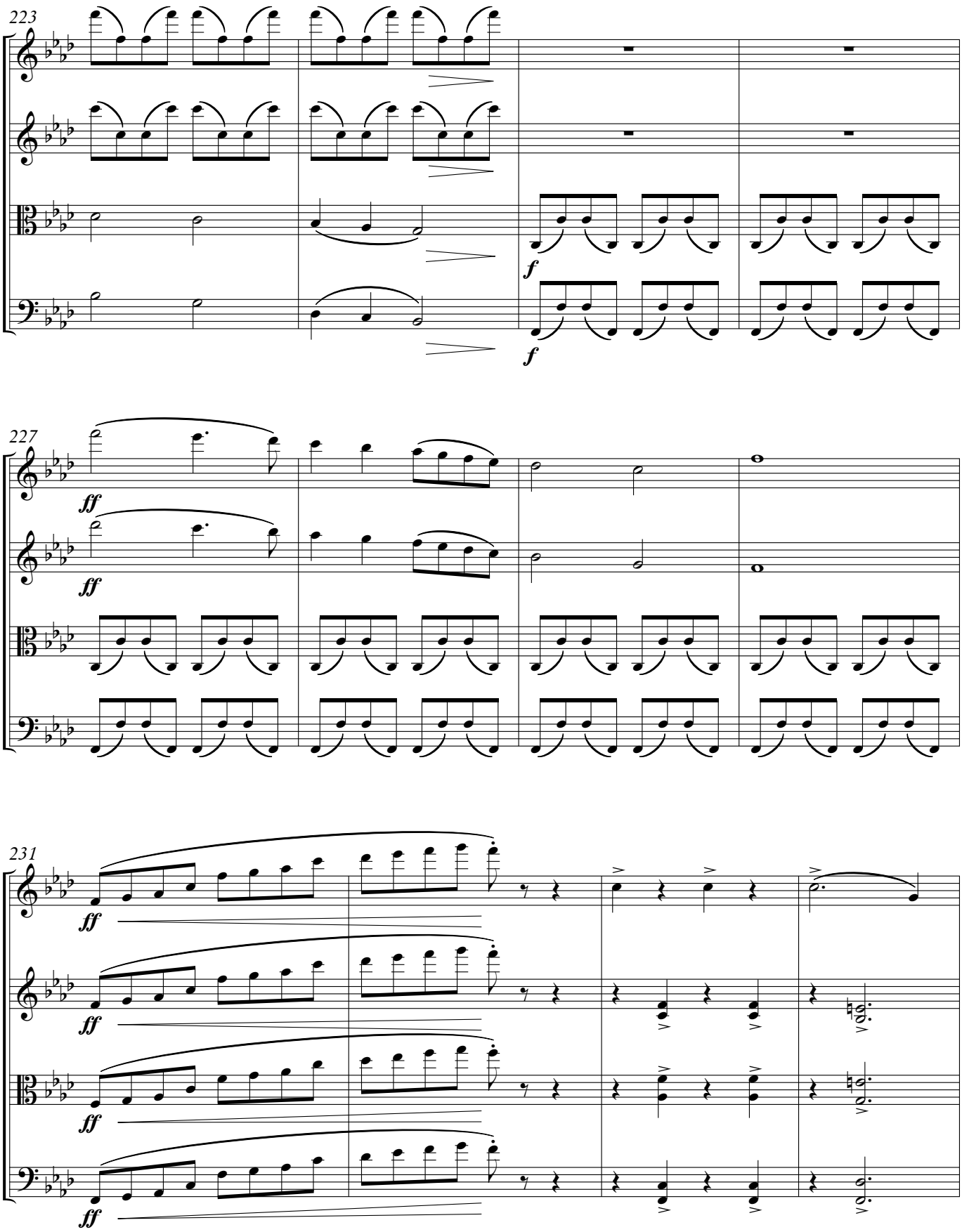

160
rit.
un poco meno ♩ = 63
p
p
p
p
3
3
164
(rit.)
167
(a tempo)

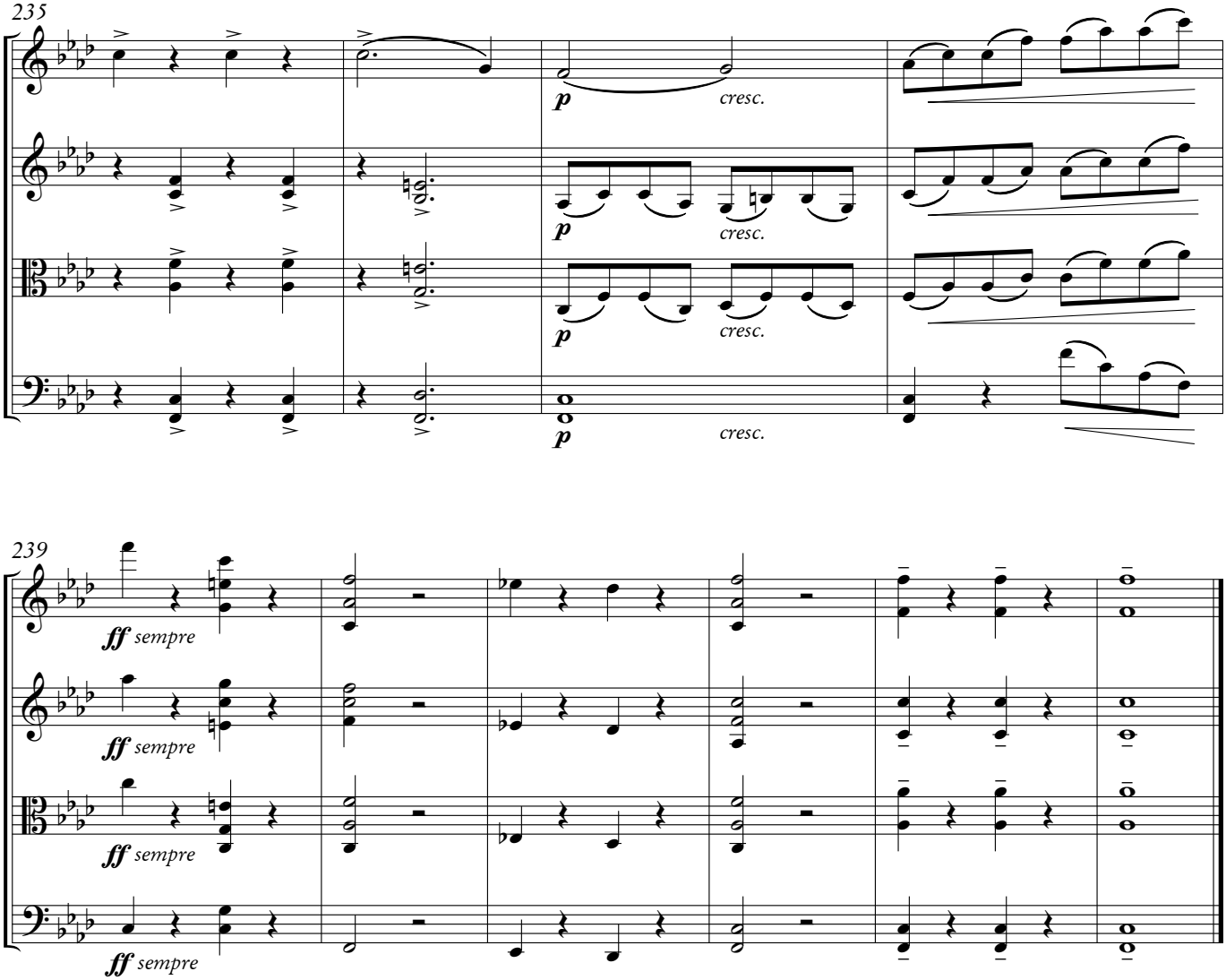

171
rit.
mf
mf
mf
mf
poco a poco in tempo I
174
p
p
p
p
pp
pp
pp
pp
177
♩ = 80
p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.


180
f
f
f
f
184
ff
ff
ff
ff
188
mf
mf
mf
mf
mp
mp
rit.


193
molto ritenuto
sempre poco a poco lento e rubato, quasi improvvisato
(rit.)
198
(rit.)
rit.
a tempo
202
tempo ritenuto
adagio


207
213
presto ♩ = 112
219


223
f
f
227
ff
ff
231
ff
ff
ff
ff



Komp. sept–okt 1919 Stockholm.

Henning Mankell

Henning Mankell växte upp i Härnösand, född där 1868. Hemmet var musikfyllt. Fadern Emil Theodor Mankell arbetade som lärare i teckning och gymnastik, men var därtill en skicklig amatörviolinist. Stadens musiker syntes ofta i hemmet. Med sina båda bröder bildade Henning Mankell en pianotrio.

Trots uppväxten i musikens tecken tvekade han om sin yrkesinriktning. Måleri och författarskap var alternativ. Men det blev en musikbana som inleddes med studier i Stockholm vid Musikkonservatoriet, där han avlade organistexamen 1889 och musiklärar- och kyrkosångarexamen 1891. Efter konservatorieåren tog han lektioner i pianospel för Hilda Thegerström 1892–95 och Lennart Lundberg 1895–99 samt i musikteori för Aron Bergenson.

Direkt efter studierna började han själv att undervisa i piano och harmonilära, vilket skulle komma att bli hans huvudsakliga syssla. Han arbetade också en period som musikkritiker: i *Svenska Morgonbladet* 1899–1907 och därefter en kortare tid i *Stockholms-Tidningen.*

Henning Mankell gifte sig 1905 med Agnes Lindblom som varit hans pianoelev. Han blev kvar i Stockholm livet ut och avled 1930 i sviterna av sin diabetes.

Sitt komponerande inledde Mankell redan under konservatoriestudierna. Merparten av hans produktion har det egna instrumentet i centrum: verk för piano solo (ca 150 stycken), men också kammarmusikverk med piano, till exempel en pianokvintett (1914–15) och en pianotrio (1915). Av verk i större format kan nämnas en pianokonsert (1917).

Länge hade Henning Mankells verk en blygsam plats i konsertrepertoaren. Efter första världskriget blev han mer uppmärksammad som tonsättare. Med den stimulansen stegrades hans kreativitet och stilen blev djärvare – han skrev länge med förebilder i skandinaviska tonsättare som Edvard Grieg och Emil Sjögren. Han tog intryck av fransk impressionistisk musik och inympade drag från den i det senromantiska komponerande som var hans grund.

© *Gunnar Ternhag,* Levande musikarv

Mankells kammarmusik

Tonsättaren Henning Mankell var autodidakt och komponerade huvudsakligen för piano, men skrev även ett antal kammarmusikverk för olika besättningar. Stilistiskt hade han sina ideal förankrade i traditionen från Frédéric Chopin och Franz Liszt, men bland förebilderna hittar man också skandinaviska kompositörer som Emil Sjögren och Edvard Grieg. Under sina senare år tog han framförallt starka intryck av Claude Debussy och Maurice Ravel.

Henning Mankell använde i sin pianomusik gärna obundna former som ballad, nocturne, preludium och impromptu, som han hade hämtat från Chopin. Inom ramen för dessa mindre former lät Mankell musiken utvecklas mycket

fritt. De flersatsiga kammarmusikverken och större verk som pianokonserten, utformade han däremot avsevärt mer symmetriskt.

Sonatformen dominerar bland kammarmusikverkens inledningssatser och är oftast mycket klart strukturerad, även om det också förekommer improvisatoriska utflykter och självständiga episoder, vilket särskilt gäller i den första stråkkvartetten i ciss-moll från 1914. Här avlöser en rad fritt formade episoder varandra där de inledande melodibågarna tjänar som melodiskt grundmaterial för den stort upplagda första satsen. Som ofta hos Mankell bearbetas här temat mycket fritt: det omformas och förändras, styckas och byggs in nya figurativa och melodiska helheter.

Mankell hade svårt att få sin musik spelad. Det var först våren 1918, när han skulle fylla femtio år, som hans musik på allvar började framföras offentligt. I mars uruppfördes förutom några sånger pianokvintetten i g-moll från 1915 och altviolinsonaten op. 28 i h-moll från 1916. Ungefär samtidigt tillkom också pianotrion i d-moll. Mankell komponerade dessutom flera verk för violin och piano, som de tidiga Sonata op. 2 och Andante op. 3. Omkring 1918 tillkom Berceuse op. 32 för samma besättning.

Mankells musik är högst personlig och självständig i en senromantisk-expressiv stil med inslag av impressionism. Karaktäristiskt för melodiken är att den antingen har en påtaglig uttrycksmättad laddning med stark kvintspänning eller består av stillastående sönderstyckade ansatser. Konservativt orienterade kritiker som Andreas Hallén och Wilhelm Peterson-Berger var mycket kritiska till hans musikaliska ”futurism”, medan han hade stöd av William Seymer och senare framförallt Ture Rangström och Kurt Atterberg.

Harmoniken i Mankells musik är ofta avancerad och var för sin tid djärv, men det går ändå att i de allra flesta verk identifiera ett tonalt centrum. I både den första och den andra stråkkvartetten finns imiterande polyfona avsnitt, men som helhet är stilen övervägande homofon med stark bindning mellan melodi och harmoni. Mankell komponerade några år senare, omkring 1924, även en tredje stråkkvartett, men lämnade sista satsen ofullbordad.

Emellanåt har Mankells musik en påtagligt ren och klar form, men då handlar det uteslutande om pastisch, som i sviten op. 16 och sonatinen op. 63, båda för piano. Det är också fallet i den barockorienterade sonatan för violin och piano i a-moll op. 65, där Mankell också angett ”pastisch” i partituret. Här finns flera barockattribut både i den tematiska utformningen, i de gravitetiska och långsamma avsnitten, liksom i de snabba och motoriska partierna. I sista takten använder han sig av en pikardisk ters och låter stycket som har tydlig molltonalitet sluta i dur – ett vanligt bruk i barocken fram till omkring 1750.

© *Göran Persson,* Levande musikarv

Kritisk kommentar

Källmaterial

Partitur och stämmor i kompositörens autograf ingår i en samling autografer av Mankell som donerades av Sveriges Radio Förvaltnings AB 2012 till Musik- och Teaterbiblioteket och återfinns där under katalogiseringen ”MTB, H. Mankells samling, M1:4”.

Partituret finns i ett helklotband, endast delvis utnyttjat och har titelsida m. anteckningar på baksidan. Stämmorna finns i separata, trådhäftade nothäften, några endast delvis utnyttjade; Vl. I, titelsida m. tom baksida; Vl. II, titelsida m. tom baksida; Va, titelsida, inklistrad ändring på baksidan; Vc, titelsida m. tom baksida.

Mankells autograf hänvisas här till på följande sätt: partitur **A**; stämmor **S1** (Vl. I), **S2** (Vl. II), **S3** (Va), **S4** (Vc.).

Verket benämns på titelbladet till autografens partitur (**A**) ”Kvartett / för / två violiner, altviolin och violoncell / op 48.”. På försättsbladet till varje stämma (**S1–4**) skrivs namnet emellertid ”Kvartett / № 2 (f-moll) / op 48. / för två violiner, altviolin / och violoncell.”. Utgåvan har som titel för verket ”Kvartett № 2”.

A har under sista takten ”Komp. sept–okt 1919 Stockholm”, **S1–4** ”14 sept–3 okt 1919 Hg Mankell”. Skillnaden mellan partitur och stämmor har behållits i utg.

Kommentarer

Förtecken, trioler m.m.

Uppenbart felande förtecken har lagts till och överflödiga förtecken har avlägsnats utan kommentar.

Siffror och klamrar för trioler och sextoler har avlägsnats utan kommentar där det klart framgår av notbilden (tidigare likartade förekomster, upprepningar, balkar) att sådana avses.

Dynamik

Mankells dynamikangivelser (beteckningar så väl som kilar) ger intrycket av att ha tillkommit tämligen spontant och brister vid många ställen i såväl exakthet som konsekvens.

Vid oklar placering av dynamikkilar har inget absolut företräde kunnat ges åt någondera källan, dvs. **A** resp. **S1–4**, då båda innehåller ung. samma grad av inkonsekvens. I några få fall har versionen i **S1–4**, vilka torde ha tillkommit senare, betraktats som mer avgörande.

Där det verkar uppenbart att tonsättaren har glömt att skriva ut dynamiken i bara någon av stämmorna i ett annars homofont och homogent parti har denna tillagts utan kommentar. Några oklara fall har redovisats.

Bågar

I partituret **A** är bågarna övervägande av typen längre fraserings- och/eller legatobågar. Vid typiska tvåtonsmotiv förekommer även stråkbågar över tonparen, t.ex. i första satsen sextondelspar, i den andra fjärdedel plus åttondel, i den tredje åttondelspar. I stämmorna **S1–S4** återfinns i stort sett samma, längre fraserings-/legatobågar som i partituret, men

dessutom genomgående kortare stråkbågar som troligen skrivits in senare av musiker som repeterat verket.

Eftersom det är obekant om tonsättaren själv har sett och godkänt de senare har i utgåvan endast medtagits de längre bågarna i **A**/**S1–4** vilket lämnar utrymme åt den presumtive musikern att själv skriva in de stråkbågar som passar just honom/henne. Liksom när det gäller dynamiken har uppenbart glömda bågar lagts till utan kommentar medan tveksamma fall redovisats.

Sats I

takt	**instrument**	**kommentar**
16–18	Vl. I	**A** har båge endast över t. 16, **S1** däremot över tt. 16–18.
17	Tutti	”rit.” endast i **A**, ej i **S1–4**.
31	Vc.	*mp* i **S4**, saknas i **A**.
33	Tutti	*f* saknas i **A**.
36	Vl. I	I **A** *mp*. Utg. har *mf* som **S1**, och i analogi m. parallellstället 191.
36	Vc.	**A** o. **S4** har *f*, men i utg. *mf* i analogi m. parallellstället 191.
38	Vl. I	En crescendokil på 1:a slaget finns i **S1**, men ej på parallellstället 193, och ej i **A**.
39	Tutti	”rit.” placerat på olika ställen i **A** och i **S1–4**, alltifrån 1:an i 39, till 1:an i 40. Det verkar fraseringsmässigt rimligt att välja placeringen i **A**, på 3:an i 39.
43	Vc.	Dynamik saknas i **A**, **S4** har *ppp*. Mer kongruent med dynamiken hos övriga är här *pp*, som också i **S4** vid parallellstället 198.
46	Tutti	*pp* som avslutning av frasen i *ppp*, finns endast här, men saknas vid parallellstället i 201.
56	Vl. II, Va	Staccaton plus bågar införda med blyerts endast ovanför andraviolinstämmans system i **A** och endast i denna takt. I utg. infört i 56 o. parallelltakten 211 hos Vl. II o. Va med fotnot.
56–7	Vc.	Dynamikkilar saknas, men har lagts till i analogi m. 60–1 o. 211–12.
86–87	Vl. II	Dynamik saknas i **A**, i **S1–4** crescendo- och diminuendokil över två takter.
124–9	Tutti	Bågar saknas på några ställen; det verkar troligt att åtminstone alla med triolrytmer har bågar över hela takter, och åtminstone fram till *ff* i 130.
134, 136	Vl. II, Va	Bågar saknas i **A**, **S2** o. **S3**.
163	Tutti	”rit.” i **A** placerat på 3:an i takten, i **S1–2** på 1:an, i **S3–4** på 2:an.
172–7	Vl. I	I **S1**, men ej i **A**, finns dynamikkilar inskrivna som delvis men inte helt konsekvent följer dynamiken hos Va o. Vc. Då varken **A** el. **S2** har några kilar för Vl. II (som ju borde följa med de andra i fall en homogen ensembledynamik önskats), då kilarna i **S1** inte helt

		stämmer med dynamiken hos de lägre instrumenten, och då en sådan dynamik ev. svär något mot ostinatot i violinerna, har de inte tillmätts någon slutgiltig betydelse.
191	Vl. I	**A** o. **S1** saknar crescendokil. Tillagd i analogi m. parallellstället i 36.
192	Tutti	**A** o. **S1–4** saknar *f* för alla och crescendokil för Vl. II, Va o. Vc. Har tillagts i analogi med t. 37.
198	Vc.	**A** har *p*, men utg. har följt **S4** som har *pp*. Jmf kommentar till parallellstället i 43.
211	Tutti	**A** har felaktigt ♩ = 126.
235	Tutti	”rit.” i **A** felaktigt placerat på 3:an.
259	Tutti	”(tempo)” finns endast i **S1**.

Sats II

9–12	Va	Bågar (över hela takter) endast i **S3**, ej i **A**.
32	Vl. I, Vc	Båge enligt **S4**.
44–50	Tutti	I **A** finns ett ”vide” infört omfattande tt. 44–50.
48–9 etc.	Tutti	Det ofta förekommande trettiotvåondelsmotivet har i **S1** konsekvent försetts med samma crescendokil som första gången det uppträder i 45. Även om **A** och **S2–4** inte är lika konsekventa har utg. följt modellen i **S1**.
51–2	Vl. I	Den något obekväma enharmoniska stavningen b–h för sista åttondelens upptakter och första tonen i följande takter motiveras av den konsekventa skrivningen av ackorden (parallellförda ofullständiga dominant-sekundackord). Den förekommer i **A**, liksom i **S1** i 151–2 (det utskrivna da capot), och har behållits trots att **S1** i 51–2 av någon orsak har den förenklade stavningen aiss–h.
56	Vl. II, Va	I **A** o. **S3** finns infört ”pizz ?” resp. ”pizz !”, dock inget ”arco”.
62/63, 162/163	Vl. I, II	**A** har *poco cresc.* i 62 vilket i **S1** överstrukits i det utskrivna da capot t. 162. **S2** har *poco cresc.* i 63, delvis överskrivet av en diminuendokil, men i 162 intakt.
74	Va	*p* saknas i **A**.
75	Vc.	*p* saknas i **A**.
76–83/ 176–183	Vl. II, Va	Ursprungligen staccato med punkter, men ändrat till pizzicato. (Beteckningen ”pizz.” för Vl. II o. Va i **A** har tydligt föregåtts av blyertsanteckningarna ”pizz ?” i marginalen vid båda systemen.)
88	Tutti	*subito p* ändrat till *p subito* för tydligare placering i takten.

95, 143, 145	Tutti	I **A** finns ett da capo av 44–95, med segno 𝄋 i 95, instruktionen ”D. C. vivace al segno 𝄋 e poi la coda” i 143 och överskriften ”Coda” i 145. **S1–4** saknar angivelse om da capo etc. och i stället är de berörda takterna utskrivna som tt. 144–195. Utgåvan har följt skrivsättet i stämmorna även i partituret för att erbjuda en enhetlig taktnumrering.
121–3	Tutti	I **A** går crescendokilen fram endast till slutet av 122, i **S1–4** och i utg. ända fram till mitten av 123.
178	Vc.	Båge mellan 1:an o. 2:an saknas i **A**.
191	Va	Båge mellan 1:an o. 2:an saknas i **A**.
197	Vl. I	**A** har *mf* utan dynamikkilar, **S1** *p* och crescendo- resp. diminuendokilar.
227	Tutti	Otydligt om fermaten är menad att stå över 2:a el. 1:a slaget hos Vl. I, II o. Vc.
240	Vl. I	**S1** har *mp*, vilket kan vara en felskrivning eller en påbörjad men ej genomförd ändring.

Sats III

1	Tutti	Metronomtalet, säkerligen felaktigt, 𝅗𝅥 = 84. I **S1–4** med överskrivning ändrat till 𝅗𝅥 = 80.
6	Tutti	*p* saknas i **A** men finns i **S3** o. **S4**.
6–7	Tutti	A har två crescendokilar, en i vardera takten. Utg. följer **S1** som har en sammanhängande crescendokil över två takter.
9–10/64–5/118–9	Tutti	I **A**, tt. 9–10 m. parallellställena 64–5 o. 118–9, sträcker sig crescendokilen bara över första takten; i **S1** och delvis **S2** över en och en halv takt vilket uppenbarligen stämmer bättre med frasen.
33	Vl. I, II	*p* saknas i **A** o. **S1–4**; tillagt i analogi m. 148.
44	Tutti	**A** har ”(ungefär)” tillagt efter tempobeteckningen.
52–5	Tutti	**A** har crescendokil över en takt, **S1** o. **S2** över två takter.
76	Tutti	*mf* saknas i **A** men finns i **S1**, **S3**, o. **S4** (annan handstil).
80	Tutti	*mf* saknas i **A** men finns i **S3**, o. **S4** (annan handstil).
91	Vl. II	**A** har 6:e åttondelen dess; **S2** återställt d.
95	Tutti	**A** har ”rit.” på 4:e fjärdedelen; flyttat t. 2:a, som i **S1** o. **S2**.
99	Tutti	**A** har ”molto rit.” på 3:e fjärdedelen; flyttat t. 2:a, som i **S1** o. **S2**.
104	Tutti	**A** saknar tempoangivelse efter ”molto rit.” i t. 99. **S3** o. S4 har ”a tempo” (blyerts), **S4** ”tempo” (annan handstil).
106	Tutti	*mp* endast i **S1**.
111	Tutti	*p* i analogi med parallellstället t. 2. Saknas i **A**, **S1** o. **S2** men finns i **S3** o. **S4**.

115	Tutti	*p* i analogi med parallellstället i t. 6. Saknas i **S1** o. **S2**.
115–6	Tutti	**A** har *molto cresc.* ung. mittemellan 115 o. 116, utg. har crescendokil över 2 takter, som i **S1** o. **S2**, och som vid parallellstället i 6–7 (samtidigt reserveras det utskrivna *molto cresc.* för den större stegringen i 107–9).
140–1	Tutti	**A** har två crescendokilar, en i vardera takten; **S1–3** och utg. en crescendokil över båda takterna.
159	Va	I såväl **A** som **S3** har de två första fjärdedelarna ess1–gess1 i st.f. fess1–gess1 vilket vore en korrekt transponering av parallellstället i 40.
161–2	Tutti	”rit.” i källmaterialet placerat på olika ställen, alltifrån 4:e fjärdedelen i 161 till 4:e i 162.
161–2	Tutti	I **A** *dim.* samt diminuendokil; i utg. som i **S1** o. **S2** inget *dim.* och diminuendokil över två takter.
166	Tutti	”rit.” i **A** på 4:e fjärdedelen, i **S1**, **S3** o. **S4** i närheten av 3:e fjärd.
168–9	Vc.	Bågar och dynamikkilar som i 49–50.
173	Vl. I	Crescendo- och diminuendokil enl. **S1**; i **A** endast diminuendokil.
188	Tutti	I **A** finns *mf* endast hos Vl. I; i stämmorna hos alla utom i **S2**.

Henning Mankell

Henning Mankell grew up in Härnösand, where he was born in 1868. His home was full of music. His father, Emil Theodor Mankell, worked as a teacher of both drawing and physical education, but was also a talented amateur violinist. Local musicians often paid visits to their home. Henning Mankell formed a piano trio together with his two brothers.

Despite growing up in a home brimming with music, he hesitated when it was time to make a decision about his choice of career. Painting and authorship were alternate choices. He ended up choosing a path in music, which he started in Stockholm at the Royal Conservatory of Music. There he completed his degree in organ performance in 1889 and degrees in music education and sacred choral music in 1891.

After his years at the conservatory he took piano lessons from Hilda Thegerström 1892–95 and Lennart Lundberg 1895–99, followed by music theory lessons from Aron Bergenson.

Immediately after his studies, he began to teach piano and harmony himself, which would turn out to be his main occupation. He also worked as a music critic for a period of time: at *Svenska Morgonbladet* 1899–1907 and for a short time afterwards at *Stockholms-Tidningen.*

In 1905 Henning Mankell married his piano student, Agnes Lindblom. He lived in Stockholm for the remainder of his life and died in 1930 from complications of diabetes.

Mankell first began composing already during his study years at the conservatory. Most of his production centres around his main instrument: works for solo piano (approximately 150), but also chamber music works with piano, for instance his piano quintet (1914–15) and a piano trio (1915). Works in a larger format include his piano concerto (1917).

Henning Mankell's works held a modest place in the concert repertoire for many years. After World War I he received greater attention as a composer. With this recognition his creativity flourished and his style became more daring – for a long time he wrote under the influence of Scandinavian role models such as Edvard Grieg and Emil Sjögren. He was also swayed by French impressionism, engrafting attributes from this into the late romantic compositional style that was his foundation.

© *Gunnar Ternhag,* Levande musikarv. Transl. Thalia Thunander

Mankell's chamber music

Composer Henning Mankell was self-taught, and even though he composed mainly for piano, he wrote several pieces for various kinds of chamber ensemble. Stylistically, his ideals were firmly anchored in the tradition passed down from Frédéric Chopin and Franz Liszt, but he also drew inspiration from Scan-

dinavian composers such as Emil Sjögren and Edvard Grieg, and during his later years from, above all, Claude Debussy and Maurice Ravel.

Henning Mankell liked to employ loose forms in his piano music, such as ballad, nocturne, preludium and impromptu, which he had borrowed from Chopin. Here he let the music evolve almost organically; his multi-movement chamber works, on the other hand, and his larger compositions such as the piano concerto had a much more symmetrical design.

The sonata form predominates in the opening movements of his chamber works and is usually clearly structured despite the occasional improvisational digression and independent episode, as are particularly evident in his first string quartet in C-sharp minor from 1914, where the opening melodic arcs from a sequence of freely formed episodes provide the melodic architecture for the epic first movement. Typical for Mankell, the theme is manipulated without constraint: it is reshaped, altered, dissected and fleshed out with new figurative and melodic units.

Mankell had trouble having his music played, and it was not until his fiftieth year, in the spring of 1918, that his music was seriously performed in public. March of that same year saw not only the first outings of some songs but also the premiere of his piano quintet in G minor from 1915 and the viola sonata op. 28 in B minor from 1916. The piano trio in D minor was also produced around this time. Mankell also composed several works for violin and piano, such as the early Sonata op. 2 and Andante op. 3. The same setting was also used for his Berceuse op. 32 in 1918.

Mankell's music is extremely personal and independent, and imbued with a late-romantic expressiveness that makes the odd excursion into impressionism. Melodically, it is characterised either by an expressly emotional charge with powerful dominant tension or static, disjointed articulations. Whereas conservatively minded critics like Andreas Hallén and Wilhelm Peterson-Berger sneered at his musical 'futurism', he was supported by the likes of William Seymer and subsequent others, above all Ture Rangström and Kurt Atterberg.

The harmonic structure of Mankell's music is often advanced and quite bold for its time, although the vast majority of his works do have an identifiable tonal centre. Both the first and second string quartets contain passages of imitative polyphony, but as a whole his style is overwhelmingly homophonic with melody and harmony intimately linked. A few years later, in around 1924, Mankell composed a third string quartet, but left the third movement unfinished.

At times, Mankell's music is positively pure and clear in form, but this applies only to his pastiches, such as in the op. 16 suite and op. 63 sonatina, both for piano. It is also true of the baroque orientated sonata for violin and piano in A minor op. 65, which Mankell explicitly identifies as a 'pastiche' in the score. The piece contains several baroque attributes in its thematic design, in the slow, solemn sections, and in the rapid, motoric passages. In the last measure he uses a Picardy third to bring the piece, which has a distinct minor tonality, to a major-chord conclusion – a common device in baroque music up until around 1750.

© *Göran Persson,* Levande musikarv. Transl. Neil Betteridge