AMANDA MAIER-RÖNTGEN

1853-1894

Violinkonsert

Violin Concerto

Källkritisk utgåva av/Critical edition by Klas Gagge

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 988/Edition No. 988
2015
Notbild/Score: Public domain. Texter/Texts: © Levande Musikarv
ISMN 979-0-66166-220-4

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.

Orkesterbesättning/Orchestra

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II in B

Fagotto I, II

Corno I, II in F

Tromba I, II in D

Timpani

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Violino solo

Concert

für Violine mit Begleitung des Orchesters

Allegro risoluto

Amanda Maier Röntgen
(1853-1894)

TUTTI

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in B

2 Fagotti

2 Corni in F

2 Trombe in D

Timpani in A, D

Allegro risoluto

Violino principale

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

[T. 3, se kommentar]

Swedish Musical Heritage, Kungl. Musikaliska akademien, Stockholm 2015. Public domain. www.levandemusikarv.se

A

6

SOLO

Fl.

Ob.

Cl.
in B

Fag.

Cor.
in F

Trbe
in D

Timp.

A

[A3:]

Vl. pr.

p

Vl. I

sf

p

Vl. II

sf

p

Va

sf

Vc.

pizz.

sf

p

Cb.

pizz.

p

12

Fl.

Ob.

Cl.
in B

Fag.

Cor.
in F

Trbe
in D

Timp.

[A2:]

[A3:]

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

p espress.

Vc.

Cb.

18

Fl.

I.

p

Ob.

p

Cl. in B

I.

p

Fag.

p

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

f

p

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

23

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

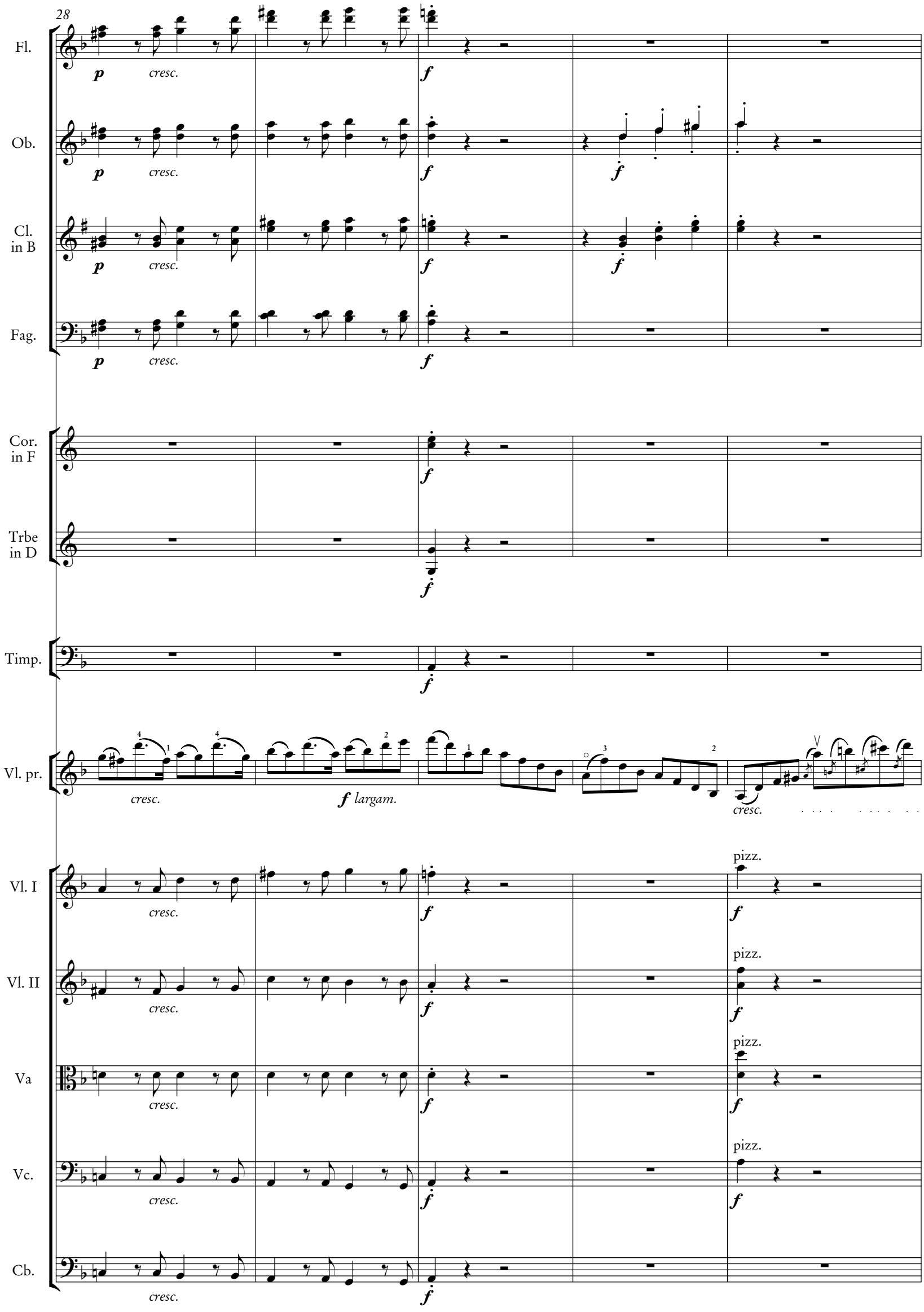
p

p

p

arco

arco


28
Fl.
Ob.
Cl. in B
Fag.
Cor. in F
Trbe in D
Timp.
Vl. pr.
Vl. I
Vl. II
Va
Vc.
Cb.
p
cresc.
f
largam.
pizz.

B TUTTI

33

Fl.
Ob.
Cl. in B
Fag.
Cor. in F
Trbe in D
Timp.
Vl. pr.
Vl. I
Vl. II
Va
Vc.
Cb.

ten.
a 2
ff
tr
B
[A2, A3:]
arco
3

39

Fl.
Ob.
Cl. in B
Fag.
Cor. in F
Trbe in D
Timp.
Vl. pr.
Vl. I
Vl. II
Va
Vc.
Cb.

sempre ***f***

sf *sempre* ***f*** ***sf*** ***sf***

45

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

a 2

a 2

Cor. in F

Trbe in D

I.

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

sf *sf* *sf*

[T. 49-52, se kommentar]

51

Fl.

Ob.

Cl. in B

I.

Fag.

(I.)

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

ff sempre

sf

tr

[T. 55-56, se kommentar]

57

SOLO

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

p dolce

p

pizz.

63

Fl.

Ob.

Cl. in B

I.

I.

Fag.

p

Cor. in F

II.

p

I.

p

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

arco

p

Cb.

arco

69

Fl.

Ob.

p

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

3

3

[**A3:** *segue*]

[**A3:** *poco a poco crescendo*]

p

cresc.

Vl. I

pp

Vl. II

pp

Va

Vc.

pizz.

pp

Cb.

pizz.

pp

C

74

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

C

[A3:]

Vl. pr.

[A3:]

Vl. I

Vl. II

Va

arco

Vc.

arco

Cb.

f *ff*

79

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

[A3: *p*]

[A3:]

p

pizz.

83

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

8va

cresc.

[A2:]

cresc.

Vl. I

pp

f

Vl. II

pp

f

Va

pp

f

arco

Vc.

pp

Cb.

87

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

I.

(I.)

p

p dolce

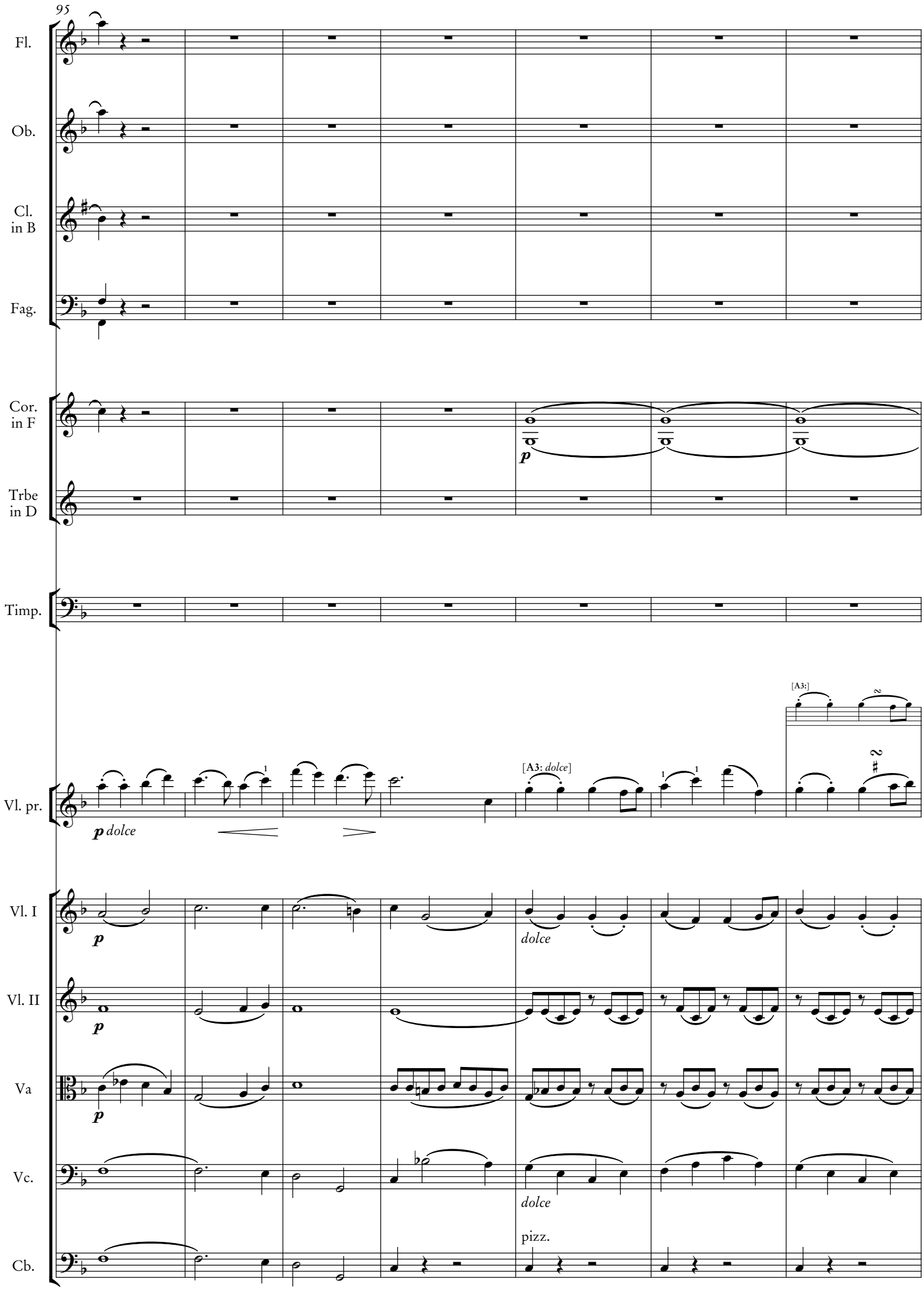
[A3: *largamente*]

f

sul g

espress.

arco


95
Fl.
Ob.
Cl. in B
Fag.
Cor. in F
p
Trbe in D
Timp.
[A3:]
[A3: dolce]
Vl. pr.
p dolce
Vl. I
p
dolce
Vl. II
p
Va
p
Vc.
dolce
pizz.
Cb.

102

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

I.

p

f

[A3:]

dim.

pp

dimin.

p<

arco

109

(I.)

Fl.

p dolce

Ob.

p

Cl. in B

Fag.

pp

I.

Cor. in F

pp

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

pp

[A3:]

[A2: *rit. un poco*]

[A3: *tranquillo*]

p [A2: *a tempo*]

Vl. I

sempre p

Vl. II

sempre p

Va

sempre p

Vc.

pp

sempre p

Cb.

pp

116

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

I.

cres - cen -

cres -

p

122

Fl.

do

f

Ob.

Cl. in B

Fag.

pp

pp

Cor. in F

pp

pp

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

cen -

do -

f

espress.

Vl. I

cresc.

f

Vl. II

cresc.

f

Va

cresc.

f

Vc.

Cb.

129

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

I.

p

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

p *cresc.* *f* *p*

[A3:]

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

p *f* *p*

135

TUTTI

SOLO

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

p *cresc.*

f

I.

p

cresc.

[A3:]

142

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

I.

p

pp

[A3:]

leggiero

pizz.

148

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

mf

f [A2: *mf*]

[A3: *cresc.*]

[A3: *f*]

arco

152

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

[A3: sul A]

[A3:]

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

mf

156

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

p

f

[A2, A3:]

cresc.

161

Fl.
Ob.
Cl. in B
Fag.
Cor. in F
Trbe in D
Timp.
Vl. pr.
Vl. I
Vl. II
Va
Vc.
Cb.

I.

p espress. *cresc.* *f*

a 2

8va

[T. 161-164, se kommentar]

167

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

p

p espress.

I.

espress.

p

[A2, A3:]

p

172

I.

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

[A3:]

cresc.

[A2:]

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

pp

177

Fl. *p cres- cen- do*

Ob. *p cres- cen-*

Cl. in B *p cres- cen- do*

Fag. *p cres- cen- do*

Cor. in F *p cres- cen-*

Trbe in D

Timp.

[A3:]

Vl. pr. *cresc.* *cres- cen- do*

Vl. I *cres- cen- do*

Vl. II *cres- cen- do*

Va *cres- cen do*

Vc. *cres- cen- do*

Cb. *cres- cen- do*

D

182

Fl.

Ob.

do

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

do

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

[A2:]

D

[A3:bleiben]

8va

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

f

ff

188

a 2

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

f

cresc.

tr

(8)

195

TUTTI

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

ff

a 2

202

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

a 2

ff

tr

[T. 203-206, se kommentar]

E

208

a 2

SOLO

Fl.

Ob.

I.

Cl. in B

a 2

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

tr

E

Vl. pr.

1

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

[T. 209-210, se kommentar]

214

I.

Fl.

p espress.

Ob.

I.

Cl. in B

p espress.

Fag.

Cor. in F

p

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

sempre p

8va

Vl. I

Vl. II

p

Va

Vc.

p

Cb.

p

220

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

sempre ***p***

sempre ***p***

pp

sempre ***p***

sempre ***p***

226

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

I.

f

p

cresc.

[A3: *p*]

232

Fl.
Ob.
Cl. in B
Fag.
Cor. in F
Trbe in D
Timp.
Vl. pr.
Vl. I
Vl. II
Va
Vc.
Cb.

I.
(I.)
[A2, A3:]
[A3: p]

237

I.

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

p dolce

[A2, A3:]

[A3: *cresc.*]

[A3: *f*]

p

242

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

cres- cen- do

p *cresc.*

p *cresc.*

8va

crescendo marcato

[A2:] 3

cres- cen- do **sf** **sf**

cres- cen- do **sf** **sf**

cres- cen- do **sf** **sf**

pizz.

arco

cres- cen- do **sf** **sf**

248

F

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

più cresc.

f

8va

[T. 248-249, se kommentar]

254

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

f *cresc.* *ff*

crescendo

ff *diminuendo*

p

259

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

pp

p

dim.

poco

a

pizz.

264

Fl.
Ob.
Cl. in B
Fag.
Cor. in F
Trbe in D
Timp.
Vl. pr.
Vl. I
Vl. II
Va
Vc.
Cb.

a 2

p *poco a poco cres- cen- do . . . . . .*

poco a poco cres- cen- do . . . . . .

cres- cen- do

col arco

269

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

cres-

cen-

do

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

G

273

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

G

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

ff sf sf sf sf sf sf sf sf

279

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

[A3:]

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

pizz.

Cb.

pizz.

284

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

f

pizz.

289

TUTTI

a 2

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

ten.

arco

ff

tr

3

295

a 2

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

sempre ***f***

sf *sempre* ***f***

301

H

SOLO

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

H

Vl. pr.

p

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

307 **rit.** **a tempo**

I.

Fl.

p *dolce*

Ob.

Cl. in B

p

Fag.

p

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

rit. **a tempo**

Vl. pr.

p *dolce sul g*

Vl. I

p

Vl. II

p

Va

p

Vc.

p

Cb.

p

313

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

p

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

8va

dolce

Vl. I

dolce

Vl. II

Va

Vc.

dolce

pizz.

Cb.

319

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

f

dimin.

pp

Vl. I

f

dimin.

pp

Vl. II

f

dimin.

pp

Va

f

dimin.

pp

Vc.

f

dimin.

pp

col arco

Cb.

f

dimin.

pp

325

Fl.
I.
p
p dolce

Ob.
p

Cl. in B
I.
p

Fag.
p
pp

Cor. in F
I.
pp

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.
4
1
p tranquillo

Vl. I
sempre p

Vl. II
sempre p

Va
sempre p

Vc.
pp
sempre p

Cb.
pp

332

Fl.

Ob.

I.

p

Cl. in B

p

Fag.

p

Cor. in F

p

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

337

Fl.

cres- cen- do

f

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

cresc.

f

[A3:]

p

Vl. I

p

cresc.

f

pp

Vl. II

p

cresc.

f

pp

Va

p

cresc.

f

pp

Vc.

pp

Cb.

343

Fl.

Ob.

Cl.
in B

Fag.

Cor.
in F

Trbe
in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

350

I

TUTTI

Fl.

Ob.

Cl. in B

I.

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

p cresc. *f*

356

SOLO

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

I.

p

[A3:]

[A 2:]

362

Fl. *pp* *mf*

Ob. *pp*

Cl. in B *pp* *mf*

Fag. *pp* *mf*

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr. *pp* *mf* *cresc.*

pizz.

Vl. I *pp*

pizz.

Vl. II *pp*

pizz.

Va *pp*

pizz.

Vc. *pp*

pizz.

Cb. *pp*

367

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

mf

f

arco

371

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

p

p

mf

mf

mf

mf

mf

375

I.

Fl.

Ob.

I.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

p

380

K

Fl.

Ob.

a 2

Cl. in B

Fag.

a 2

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

cresc.

K

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

385

TUTTI

Fl.
Ob.
Cl. in B
Fag.
Cor. in F
Trbe in D
Timp.
Vl. pr.
Vl. I
Vl. II
Va
Vc.
Cb.

a 2

f *marcato*

cresc.

390

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

cresc.

f

395

rit.

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

ff *sf* *f* *tr*

CADENZA

401 Vl. pr.

406 Vl. pr.

409 Vl. pr.

413 Vl. pr.

418 Vl. pr.

422 Vl. pr.

427 Vl. pr.

431 Vl. pr.

435 Vl. pr.

440 Vl. pr.

445 Vl. pr.

449 Vl. pr.

452 Vl. pr.

454

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

8va

f

tr

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

460

rit.

L

a tempo

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

a 2

f

ff

cresc.

tr

467

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

a 2

ff

p

f

8va

473

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

(8)

sempre ***f***

[A2:]

Vl. I

p

Vl. II

p

Va

p

Vc.

pizz.

p

arco

Cb.

pizz.

p

arco

478

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in F

Trbe in D

Timp.

Vl. pr.

Vl. I

Vl. II

Va

Vc.

Cb.

f *sf*

8va

482

Fl.
Ob.
Cl. in B
Fag.
Cor. in F
Trbe in D
Timp.
Vl. pr.
Vl. I
Vl. II
Va
Vc.
Cb.

ff

a 2

tr

[A3:]

[A2:]

8va

Amanda Maier-Röntgen

Violinisten och kompositören Amanda Maier-Röntgens (1853–1894) livsöde närmar sig en saga. Hon föddes i Landskrona, där hon till en början undervisades i musik av sin far, Carl Eduard Maier som var uppvuxen i sydtyska Riedlingen. Fadern som hade ett bageri i staden var själv musikutbildad.

Från 1869 studerade hon violin med flera ämnen vid Musikkonservatoriet i Stockholm och blev den första kvinnan i Sverige att erövra musikdirektörsexamen. Åren 1873–76 ägnade sig hon åt fördjupade studier i Leipzig: komposition för Carl Reinecke och Ernst Friedrich Eduard Richter och violin för tysk-holländske Engelbert Röntgen, konsertmästare vid Gewandhausorkestern i staden. Under åren i Leipzig tillkom flera betydande verk, bland annat en violinkonsert som framfördes av denna orkester med tonsättaren som solist. Efter studietiden turnerade Amanda Maier som violinist i och utanför Sverige, men komponerade också.

I Leipzig hade hon träffat sin violinlärares son, pianisten och tonsättaren Julius Röntgen som hon förlovade sig med 1879. De gifte sig i Landskrona 1880 och slog sig sedan ner i Amsterdam, där han fått en tjänst som pianolärare. Amanda Maier-Röntgen upphörde med sitt konserterande som tidigare hade varit både intensivt och framgångsrikt. Hon framträdde emellertid i musikaliska salonger som paret arrangerade. Och hon uppfostrade två söner som båda blev framstående musiker.

© *Gunnar Ternhag,* Levande Musikarv

Violinkonsert d-moll

Musikmiljön i Leipzig

Sommaren 1873 besökte Amanda Maier tillsammans med sin far släktingar i södra Tyskland och de reste sedan vidare till Leipzig, där hon ville fortsätta sina studier. Den 7 augusti spelade hon upp för Engelbert Röntgen, konsertmästare vid Gewandhausorkestern och lärare vid stadens berömda konservatorium. Hon blev nu antagen som hans privatelev.[1] Senare tog hon också privatlektioner i harmoni, kontrapunkt och komposition för två andra konservatorielärare: Carl Reinecke och Ernst Friedrich Richter.

I Röntgens hem vid Lehmansgarten blev Amanda snart en nästan daglig gäst, där hon lärde känna familjens medlemmar och även sonen, pianisten, violaspelaren och tonsättaren Julius. Man umgicks och musicerade flitigt med varandra; förutom det mesta av den gängse repertoaren för violin och piano spelade Julius och Amanda också varandras kompositioner. I december 1873 fullbordade hon i Leipzig sin violinsonat,[2] som de också spelade tillsammans, t.ex. den 27 februari 1875, vid den konsert på Skandinaviska sällskapet, där hon blev bekant med Edvard Grieg. Julius såg till att vara till nytta för Amanda genom renskrifter och råd gällande hennes verk.[3]

Överhuvudtaget var Röntgens hem platsen för ett mycket ivrigt och stimulerande hemmusicerande (trots att musiken var familjens näringsfång). Amanda kunde få tillfälle till stråkkvartettspel tillsammans med sin lärare, hans son Julius och dennes kusin, den senare så berömde cellisten Julius Klengel, till exempel i Beethovens *Grosse Fuge*.[4] Där mötte hon också en annan komponerande kvinna: Ethel Smyth. Amanda skrev i sin dagbok:

> På qvällen hos Röntgens der en engelska miss Smyth var. Julius spelade sin fantasi C. fyrh., nya, Lina sjöng, min sonat, det var rätt mycket men miss Smyth är ju mycket musikalisk, komponerar och vackert originelt, spelade ett Scherzo af sig ur en sonat.[5]

Smyth skrev senare uppskattande om Lehmansgarten och den där härskande musikglädjen:

> There was one more belonging to that household, a dear Swedish girl called Amanda Meyer [sic], violinist and composer, who afterwards married Julius; and then for the first time I saw a charming blend of art and courtship very common in those days. Thus it must have been in Bach's time, thus with the old Röntgens […] Sometimes of course they rehearsed one of their repertory numbers, but these meetings were mainly for the pleasure of making music. Then there was leisure in the world to love and practice art for its own sake, and that, is the tender grace of those dead days!... […] In those walls was the concentrated essence of old German musical life.[6]

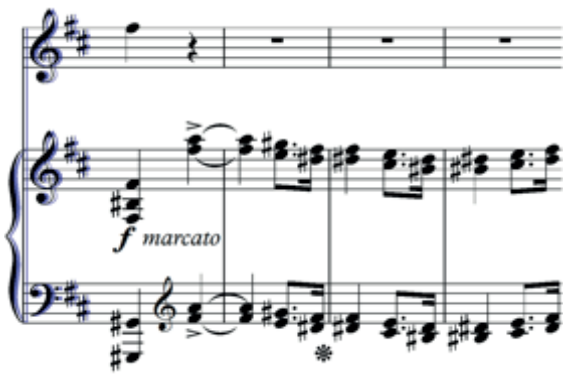
Till denna koncentrerade essens kom stimulansen från konserterna, bl.a. i Gewandhaus, där Amanda regelbundet lyssnade till generalrepetitioner och konserter. Bland de gästande artister som nämns i hennes dagbok under våren 1875 finns bl.a. Joseph Joachim, som hon kallade ”Violinens konung”. Senare skulle hon i Leipzig få höra honom uruppföra Brahms' violinkonsert.[7]

Tillkomst

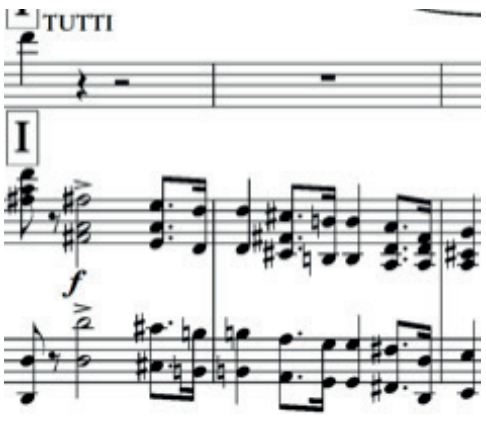
Då Amanda Maiers dagböcker för 1873–74 verkar ha förkommit saknas för närvarande säkra uppgifter om när violinkonserten påbörjades, liksom fallet är när det gäller violinsonaten. Konserten påbörjades säkert innan 1875, för redan den 12 januari 1875 läser vi i dagboken: ”På min första lektion hos Reinecke. Början på min konsert samt gick igenom Beethovens violinkonsert-partitur.”[7]

Intressant är för övrigt att se denna enstaka, snabbt passerande motiviska likhet mellan dessa två verk, skrivna i Leipzig:

Amanda Maier: Violinsonat h-moll, sats 3, t. 111–114:



Amanda Maier: Violinkonsert d-moll, t. 355:



Enligt flera anteckningar i dagboken var konserten ursprungligen flersatsig: ”Thorsdagen den 6 Mai, Christi Himmelfärdsdag. Hade brådtom med min sista sats.”[8]

I sin första form fullbordades konserten den 9 maj 1875, till Julius födelsedag:

> Söndagen den 9 Mai. Arbetade jag så att svetten lackade för att få min konsert färdig idag, då det är herr J. Röntgens födelsedag. 3/4 på ett drog jag med darrande hand det sista strecket […]. Klädde mig i hast och gick till Röntgens der jag gratulerade herr J. med en fältflaska. Han tyckte att det dock varit roligare om min konsert varit färdig. Jag urskuldade mig med att ej hafva haft tid. Då vi ätit middag sprang jag ut och hemtade sista satsen. […]. Det blef ju en icke liten öfverraskning och glad var jag och jag tror de andra med. Jag var mycket aufgeregt af allt arbete och kunde ej njuta af den sedvanliga middagsluren. Fick en lagerquist med början af alla tre satserna.[9]

Åter i Landskrona i början av juni fortsatte Maier likafullt arbetet med konserten, och hon kontaktade ”gode vännen och mecenaten Bengt Wilhelm Hallberg för att få goda råd”.[10] I dagboken skrev hon: ”Söndagen den 4 Juli. […] Skref violstämman till första satsen färdig. […] Måndagen den 12 Juli. Skickade af första satsen af min Concert (violstämman) till E. Röntgen.” [11]

9 juli 1875 skrev Maier (från Landskrona) i ett brev till Nina Grieg att hon ville möta henne och hennes make i Köpenhamn och då spela upp första satsen av sin konsert för att få råd om den ännu återstående instrumentationen. Inga belägg finns dock för att detta möte blev av.[12] Man kan notera att även om hon inte längre talar om verkets två sista satser var verket ännu flersatsigt, eftersom det senare, vid de offentliga framförandena, uppgavs vara konsertens första sats som spelades.

Hon återvände till Leipzig den 26 september. Tillsammans med Julius Röntgen[13] arbetade hon vidare med instrumentationen, som fullbordades den 2 november 1875.[14] Den 10:e lämnade hon konserten till notskrivaren och fick snart ett intressant erbjudande: ”Fick en glädjande nyhet att jag måhända skall spela i Halle min konsert. Väl hemkommen kom herr Röntgen med telegram att jag är engagerad. Fick rysligt brådtom med alla stämmorna.”[15]

Framföranden i Tyskland

Uruppförandet skedde i Halle an der Saale den 10 december 1875, vid en konsert arrangerad av Vereinigte Berggesellschaft i Logenhaus på Jägerberg (idag kallat Leopoldina):

> Foro herr J. Röntgen, Johanna och jag till Halle half 8 på morgonen. Som vi telegraferat dit funno vi ett förtjusande rum, varmt och skönt. Promenerade efter intaget kaffe och gingo sedan till ”Berget”, der repetitioner var. Det var en egendomlig känsla då jag hörde min konsert i orchestern. Gick just ej så särdeles i blåsinstrumenten. Derefter åto middag och foro tillbaka till Leipzig i det herrligaste väder, gingo till Röntgens, på isen, drucko thé och hem för att göra allt i ordning. Fredagen den 10 Dec. Foro åter samma sällskap till Halle, fingo tyvärr ej samma sköna rum. 15° kallt på morgonquisten. Nu klingar det annorledes i stora salen, som för öfrigt är mycket vacker. /…/ Kl 6 började konserten. Jag for förut med fröken B. och fru Otto. Märkvärdigt nog var jag ej det ringaste rädd. Gick utmärkt bra, likaså sonaten af Händel. Hur glad var jag ej och Röntgens med, hvilka voro mer upprörda än jag. [16]

Till uruppförandet av sin konsert hade hon fått låna en Stradivarius-violin av en Dr. Fiedler[17] i Leipzig, och med detta instrument utförde hon den 12 januari 1876 även Mendelssohns konsert med framgång på teatern i Glauchau. Men till nästa framförande av sin egen konsert fick hon låna en annan Stradivarius, tillhörande affärsmannen

och bassångaren Heinrich Flinsch, kassör för Leipzigs Bach-Verein och familjevän till Röntgens. Framförandet skedde i Gewandhaus i Leipzig, med Gewandhausorkestern under ledning (i detta nummer) av Engelbert Röntgen:

> Måndagen den 7 [februari 1876] Generalrepetition i Gewandhaus. På morgonen mycket upprörd, men då jag på vägen i Gewandhausgården föll så lång jag var, glömde jag allt och spelte utan den ringaste rädsla. Det gick utmärkt bra och vi gingo helt förnöjda till Röntgens på middag. Gick en stund hem och spelade och gick sedan åter till Röntgens. *Tisdagen den 8 Febr.* […]. Johanna Röntgen och Alvine hjelpte mig med klädnaden och half sju foro vi öfver i Gewandhaus. Hvilka känslor var det ej! […]. Fjerde nummer var jag, ej det ringaste upprörd kom jag in; herr E. Röntgen fick tag i mig just som jag var i begrepp att göra min skönaste kompliment. ”Alla dutta!”[18] Violen stämde och nu gick det löst. Det var så roligt och jag önskade att hafva ännu mer att spela. Då det var slut måste jag niga och niga i evighet, försvann men måste åter visa mig på styfva linan i nigningar. Åter utkommen träffades ju herr Röntgen senior och junior och nu var det en verklig Umarmung med den förre, det var det skönaste ögonblicket. Flintschs [sic], Schradieck m.fl. gratulerade mig. For hem, Röntgens hemtade eft. omtoilettering och nu gick man salig till Lehmansgarten. Herr Flintsch hade skickat ostron och Champagne och äfven Röntgens hade Champagne och tårta. ”Skål Amanda hip hip hurrah!” Aftonen var glad! Herr Röntgen telegraferade hem.[19]

Julius Röntgen skrev den 8 februari i sin dagbok: ”Gick mycket bra, klingade och mottogs utmärkt väl. Mycket lycklig.”[20] Pressreaktionerna var också i stort sett positiva:

> Mycket, nästan alltför mycket av det sköna och det goda bjöds denna afton. […]. Violinsolot låg i händerna på en frk. Amanda Maier från Landskrona i Sverige, som föredrog första satsen ur en av henne själv komponerad violinkonsert (med orkester). Komposition och utförande efterlämnade ett ganska tilltalande intryck, som hade varit ännu mer fördelaktigt, om den unga damen hade vetat att företaga några betydande strykningar i konsertsatsen. […]. [Jag meddelar också, att] det var hr. konsertmästare Röntgen som hanterade taktpinnen under frk. Maiers solospel. Samtliga nummer i det nästan alltför rikhaltiga programmet väckte ljudligt bifall hos den talrikt församlade åhörarskaran.[21]

När Amanda önskade sig ha haft mera att spela, kan hon möjligen ha tänkt på de två följande, nu försvunna satserna. Att recensenten däremot ville ha violinkonserten avkortad kan kanske också förstås, med tanke på kvällens mycket omfattande program, i tre stora avdelningar.

Den 23 mars framförde hon återigen sin konsert, nu i Schützenhaus i Crimmitschau.[22]

Framföranden i Sverige

Under flera år hade ryktet spridits i Sverige om den unga violinisten, så framgångsrik i utlandet. Under sin sydsvenska turné sommaren 1876, tillsammans med sångerskan Louise Pyk och pianisten Augusta Kiellander, kunde hon med sin egen konsert möta en förväntansfull publik, som t.ex. den 7 augusti på Malmö teater. Här följer citat ur två recensioner (*Sydsvenska Dagbladet* respektive *Malmö Nya Allehanda*):

> Fröken Amanda Maier, hvars violinspel med fog ställer henne i raden af konstnärinnor ex professo, och hvars namn också äfven från utlandet nämnes med stora loford, lät höra sig i åtskilliga ståtliga solonummer, först och främst i en storartad och ingalunda lättspelt concert för violin af henne sjelf.[23]

> Fröken Maier har utwecklat sig till en violin-virtuos af första rangen, i besittning af alla de förmåner, hvarpå man hos en sådan sätter wärde: en fin och mjuk ton; musikalisk uppfattning; en färdighet, som ej känner till några swårigheter, en owanlig säkerhet wid ansättningen af tonerna, samt först och främst en eldig

> liflighet, som wisar, att den unga konstnärinnan lefwer fullt inne i musikens werld och derför äfwen är wärdig att för andra tolka den. I sin ”Concert Allegro” – hwilken är hållen i stor stil och en betydande komposition, ehuru ej alldeles fri från imitation – lade hon isynnerhet dessa framstående egenskaper i dagen och häfdade sin plats bland fosterlandets framstående konstnärer.[24]

På Malmö teater anordnades den 18 oktober en festkonsert där kung Oscar II närvarade. Amanda gjorde åter lycka med sin konsert: ”Till /…/[de förnämsta företeelserna under konserten] räkna wi i första rummet fröken Amanda Maiers utförande af sin egen konsert för violin, ett musikwerk, som utfördes med en så öfwerlägsen talang, att dess skönhet framstod i de minsta detaljer.”[25] Inte minst verkar hon ha gjort intryck på monarken, som kallade henne till sig för att tacka. Det som mest intresserat honom under kvällen, var hennes framträdande.[26]

Den 21 oktober var Amanda i Köpenhamn: ”Nu gicks det till Gade i Konservatorium. Träffade honom straxt. Spelte min konsert; Gade var som förändrad, älskvärd och hjertlig och tänkte nog få mig instucken emellan i vinter. Nå det lyckades ju förträffligt.”[27]

Framgångarna i utlandet hade förstås uppmärksammats och skapat förväntningar även i den svenska huvudstaden. Den 18 november 1876 gav hon tillsammans med Louise Pyk, Anders Willman, Ludvig Norman och Hovkapellet en egen konsert på Kungl. Stora teatern i Stockholm, där violinkonserten utgjorde hennes första insats under kvällen. Även i Stockholmspressen fick hon nu goda omdömen överlag, såväl om spel som om kompositionstalang, dock inte utan invändningar. Om hennes virtuositet, teknik och poetiskt livfulla föredrag rådde inga tvivel, och hennes konstnärliga allvar imponerade. Likväl saknade man emellanåt energin och den stora tonen: *”den heroiska, intensiva ton, som först skapar violinartisten af första ordningen.”* [28] Angående hennes komposition var man också i stort sett ense om talangen, ”kombineringsförmågan” och den ovanligt säkra tekniken, vittnande om goda studier, men några anmälare saknade en självständig ingivelse hos den unga tonsättaren:

> Hennes konsert-allegro är ett stort och genomarbetadt verk, som röjer en redan med musikens svåraste uppgifter förtrolig talang. M:ll Maier tyckes, så vidt vi efter den flyktiga bekantskapen i lördags vid hennes konsert kunde döma, havfa sökt att skapa ett modernt verk med klassisk grundstämning. Delvis har hon lyckats åstadkomma någonting verkligt vackert, men man saknade stundom klarhet och strängt sammanhang; eklekticismen var öfvervägande. Konserten var utomordentligt svår, och vi spå, att icke många virtuoser skola våga sig på den samma.[29]

Detta var, såvitt känt för närvarande, sista gången konserten spelades med orkester. Hon återkom emellanåt till den under de följande årens turnéer tillsammans med Pyk och Kiellander. I början av december 1877 nåddes hon i Leipzig av det glädjande beskedet att hennes violinsonat antagits till tryckning av Musikaliska Konstföreningen i Stockholm. Den 27 september 1878 skickade hon även in sin violinkonsert, under mottot: ”Minnets stjernor lefva. Ej de sjunka”, men konserten antogs ej.[30]

© *Klas Gagge*, Levande Musikarv

[1] I flera källor påstås felaktigt att Amanda Maier tillbringade sin studietid vid konservatoriet i Leipzig, tidigast i en artikel av ”H.G.S.” i Idun nr 33, 1896. I ett brev till Lennart Lundholm 1992-02-25 i dennes arbetsmaterial om Maier, deponerat i Musik- och teaterbiblioteket (MTB) i Stockholm, meddelar dock Ellen Roeser vid Musikbibliothek der Stadt Leipzig att Maier inte återfinns i konservatoriets matriklar, och denna uppgift bekräftas på nytt i ett mail till förf. 2015-04-14 från Helene Dorfner vid dagens Hochschule für Musik und Theater ”Felix Mendelssohn Bartholdy” i Leipzig.
[2] Sonaten är tillägnad ”min käre fader”. Autografen i Julius Röntgens arkiv i Nederlands Muziek Instituut, Den Haag (NMI).
[3] Jurjen Vis, Gaudeamus, Het leven van Julius Röntgen (1855–1932), Componist en musicus, Zwolle: Waanders Uitgevers, 2007, s. 185–186.
[4] ”Cellons konung” enligt Joseph Joachim. Tonsättare, solocellist vid Gewandhausorkestern och lärare vid Leipzigs konservatorium. Även kallad ”Europas cellistmakare” på grund av sina cirka 1 000 celloelever, bland dem Emanuel Feuermann, Gregor Piatigorski, Guilherminia Suggia och William Pleeth.

[5] Amanda Maier: Dagbok (AMD), 22 november 1877, Amanda Maier-Röntgens samling, MTB.
[6] Ethel Smyth: Impressions That Remained. Memoirs, New York: Knopf, 1946 (1919), s. 142, 144.
[7] AMD, 12 januari 1875.
[8] AMD, 6 maj 1875.
[9] AMD, 9 maj 1875.
[10] Lennart Lundholm, ”Amanda Maier-Röntgen – En bortglömd svensk musikprofil”, 1995, opubl. uppsats.
[11] AMD, 4–12 maj 1875.
[12] Vis, s. 211. Brevet i Griegsamlingen, Bergen Offentlige Bibliotek.
[13] Vis, s. 186.
[14] Enligt en anteckning i orkesterpartiturets autograf, vilken bekräftas av dagboken, AMD, 2 november 1875.
[15] AMD, 30 november 1875.
[16] AMD, 9–10 december 1875. Musikalisches Wochenblatt, 24 december 1875, s. 671 omnämner konserten. Däremot verkar dagspressen i Halle inte ha skrivit om den. Enligt vad Ralf Jacob, Stadtarchiv Halle meddelar i brev till förf. 2015-04-21 saknas omnämnanden såväl i Hallesches Tageblatt för december 1875, i övrig relevant litteratur samt i arkivets egna teatersamlingar.
[17] AMD, 26 november 1875.
[18] I NMI finns, i Röntgenarkivet, ett stycke för stråkkvintett (1877) av Julius Röntgen med titeln: ”Nur ein alla dutta Sätzchen für die Feiertage.”. Uttrycket tycks alltså i familjen ha använts såsom betecknande något bagatellartat.
[19] AMD, 7–8 februari 1876.
[20] Vis, s. 186.
[21] *Musikalisches Wochenblatt*, vol. 7., nr 11, 1876 (sign. C.K.). E.ö. Här har de flesta källor felaktigt angivit Reinecke som dirigent. Visserligen dirigerade han flera av numren på konserten, men som ses av *Musikalisches Wochenblatts* referat var det hennes lärare Engelbert Röntgen som ”hanterade taktpinnen” under violinkonserten. Konserten också omnämnd bl.a. i *Neue Zeitschrift für Musik*, nr 7, 11 februari 1876; *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* nr 9, 1 mars 1876; *Signale für die Musikalische Welt*, nr 36, 1876.
[22] AMD, 23 mars 1876.
[23] *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* (SDS), 8 augusti 1876.
[24] *Malmö Nya Allehanda* (MNA), 9 augusti 1876.
[25] MNA, 21 oktober 1876. SDS uppger att hon spelade 1:a satsen ur Mendelssohns konsert, men även dagboken nämner ”min konsert”.
[26] AMD, 18 oktober 1876.
[27] AMD, 20–21 oktober 1876 (vid ett besök dagen innan hade Gade inte tyckts vara i ”rigtigt godt lynne”). Dock förefaller hon ändå inte, trots Gades positiva reaktion, ha blivit ”instucken” i Köpenhamns konsertsäsong.
[28] *Nya Dagligt Allehanda* 21 november 1876 (sign. Q = Emil von Qvanten).
[29] Ibid. Recensioner införda även i: *Fäderneslandet*, 18 november; *Stockholms Dagblad*, 20 november; *Aftonbladet*, 22 november (sign. A.L. = Adolf Lindgren); *Dagens Nyheter*, 25 november (förmodligen sign. W.B. = Wilhelm Bauck).
[30] Den 12 februari 1879 fick Maier ett brev från förläggare Hirsch, som meddelade att hennes konsert inte kunde delta i tävlan om utgivning, då den redan varit framförd. Av bevarade dokument i Musikaliska Konstföreningens arkiv i Riksarkivet förefaller det också som om några av bedömarna saknat tillgång till partituret.

Kritisk kommentar

Källmaterial

Källorna till denna (numera) ensatsiga violinkonsert förvaras sedan 1997 i Amanda Maiers samling i Musik- och teaterbiblioteket i Stockholm. De är tre:

Ett inbundet orkesterpartitur med hårda pärmar, **A1**: På pärmen: ”Concert / für / Violine / mit Begleitung des Orchesters / componirt / von / Amanda Maier.” 27 x 33,5 cm, 68 numrerade sidor.

Ett inbundet klaverutdrag med hårda pärmar, **A2:** På pärmen: ”Concert / för / Violin / af / Amanda Maier”; på klaverutdraget: ”Clavierbegleitung / Concert / für Violine / mit Begleitung des Orchesters / componirt / von / Amanda Maier.” 27 x 33 cm, 27 numrerade sidor.

En löst liggande violinstämma, **A3**: ”Violine Principale / Concert / für Violine und Orchester / von / Amanda Maier.” 27 x 34,5 cm, 9 notskrivna sidor.

Både **A1** och **A3** har bearbetats, förmodligen av tonsättaren själv, som genom sitt konserterande med detta stycke under de sista åren av 1870-talet hade tillfällen att pröva olika lösningar i praktiken.

A1 är en rakt igenom sammanhängande musik, trots att sidorna 40-41 är hopklistrade. På några ställen har lappar med ny musik klistrats in, både i soloviolinstämman och i orkesterstämmorna. Annars är **A1** en renskriven nottext, med slutorden ”M. Fine 2 November 1875.” De sista takterna av partituret är inklistrade på en lapp ovanpå det blad där dessa ord skrivits.

A2 är renskriven, nästan utan ändringar, med slutorden: ”Fine Leipzig Mai” (siffran delvis bortskuren).

A3 går innan kadensen inte längre än till t. 365, men kadensen är här något längre än i **A1**. Från och med kadensen blir notskriften alltmer skissartad. **A3** är överhuvudtaget den minst renskrivna, mest svårlästa källan, med många inklistrade lappar och ändringar. Datering saknas.

Källorna stämmer överens sinsemellan vad gäller taktförloppet (utom i kadensen), men skillnader finns på andra punkter. I orkesterpartiet gäller skillnaderna främst artikulation och dynamik, men ibland även vilka toner som skall spelas.

Tuttit i **A2**, t. 248-249, är i **A1** och **A3** inte något tutti, utan soloviolinen spelar där figurationer över det identiska orkesterpartiet. I **A1** är soloviolininsatsen i dessa takter inklistrad på en lapp, vilket skulle kunna tyda på att det korta tuttit var en första idé, som sedan övergivits.

I soloviolinpartiet skiljer det mer mellan de olika källorna än i orkesterpartiet.

Dateringen av **A1**: ”M. Fine 2 November 1875.” kan inte anses slutgiltig, då partituret har inklistrade lappar och hopklistrade sidor, och särskilt visar den inklistrade lappen på den sista sidan, där dateringen står (”M. Fine 2 November 1875.”), att en revision inträffat senare än detta datum. Ett tänkbart tillfälle för denna revision är inför inlämningen till Musikaliska Konstföreningen i september 1878.

Att **A2** är daterad ”Fine Leipzig Mai” kan betyda att vi här ser konsertens tillstånd den 9 maj 1875, då enligt dagboken[1] konserten fullbordades i sin icke orkestrerade form. Då det i dagboken vid detta datum ännu talas om en konsert i tre satser, kan **A2** i så fall möjligen vara den första satsen därur.

A1 återfinns här: http://carkiv.musikverk.se/www/Maier_Rontgen_Amanda_Konsert_Violin_autograf.pdf

Redovisningssätt

Allmänt

I denna edition har målsättningen i första hand varit att återge texten i **A1**, som i sig själv är sammanhängande och i stort sett korrekt. Några enstaka rättelser och ett antal ändringar har gjorts med ledning av de övriga källorna, se kommentarerna, där en rät-

telse eller ändring relativt **A1**: s text särskilt markerats genom att taktsiffran i tabellens vänstra kant skrivits med fet stil. Upplysningarna ”TUTTI” och ”SOLO” förekommer bara i **A2**, men har bedömts vara en användbar konvention och har förts in även här (även i t. 304, där ”SOLO” saknas i **A2**).

Repetitionsbokstäverna är Maiers egna.

Instrumentbeteckningarna i **A1** är, uppifrån och nedåt: ”Flauti, Oboi, Clarin. in B, Corni in f, Fagotti, Trombe in d, Timpani in a d, Viol. Princip., Viol. I, Viol. II, Viola, Cello, C. Basso.” Här har instrumentbeteckningarna normaliserats.

I **A1** är hornstämmorna således noterade mellan klarinettstämmorna och fagottstämmorna. Här har de placerats mellan fagottstämmorna och trumpetstämmorna.

För dirigentens information har några viktigare avvikelser från **A1** i **A2**:s ”orkesterparti” markerats med ”[Se kommentar]” i partituret.

För solostämman återges i första hand nottexten i **A1**, men på grund av svårigheten att datera respektive källa och för att

solisten skall ha möjlighet att bilda sig sin egen uppfattning återges passagevarianter från **A3** på ett system ovanför soloviolinstämman och varianter från **A2** under densamma, detta p.g.a. att några takter har tre möjligheter till utförande.

NB: För att spara utrymme anges alternativ artikulation i solostämman hämtad från **A2** eller **A3** med streckade legatobågar.

Dynamik samt övriga anvisningar från **A2** eller **A3** anges inom hakparenteser (se också kommentaren vid det aktuella stället).

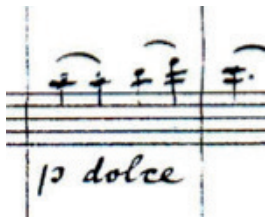
Då tonsättaren själv var en omvittnat skicklig violinist, och framförde verket vid många tillfällen, har även fingersättningar och upp- och nedstråkstecken i solostämman ansetts vara intressant information och har överförts från **A3**, vilken är den enda källa som innehåller sådan information. (Enda undantaget är t. 328, där samtliga källor anger att den punkterade halvnoten a3 skall spelas som en flageolett (o).)

Det i denna edition tryckta klaverutdraget är Maiers eget, **A2**.

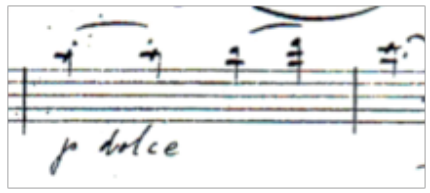
Portato – ett särskilt problem

Maiers sätt att notera portato är olika i respektive källa, och även inom källan varierar skrivsättet, som följaktligen ofta är inkonsekvent och otydligt.
Några handskriftsprov (soloviolinens första presentation av sidotemat, t. 95):

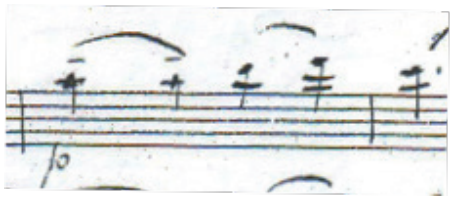
A1:



A2:



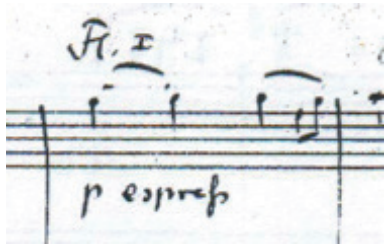
A3:



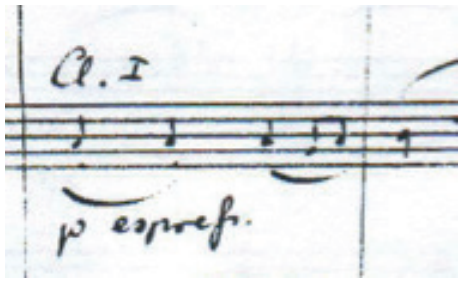
I exemplen ovan kan möjligen en viss förlängning av den första punkten anas i **A1**, medan **A2** klart har två punkter under legatobåge. I **A3** noteras detta ställe däremot som synes med två streck under båge.

[1] AMD flera datum våren 1875.

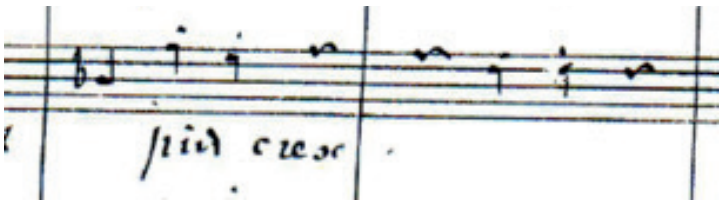
I **A1**, t. 101 däremot förefaller melodin i Fl. I tydligt noterad med streck-punkt under båge:



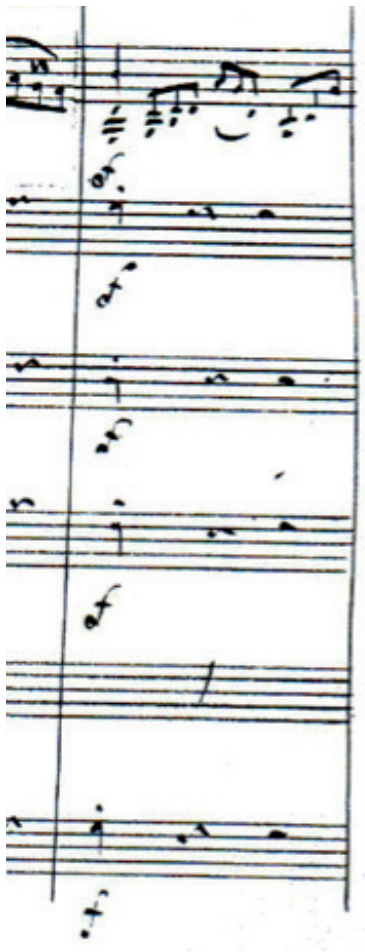
Men i denna takt spelar Clar. I samma melodi unisont med Fl. I, nästan lika tydligt noterad med punkt-punkt under båge:



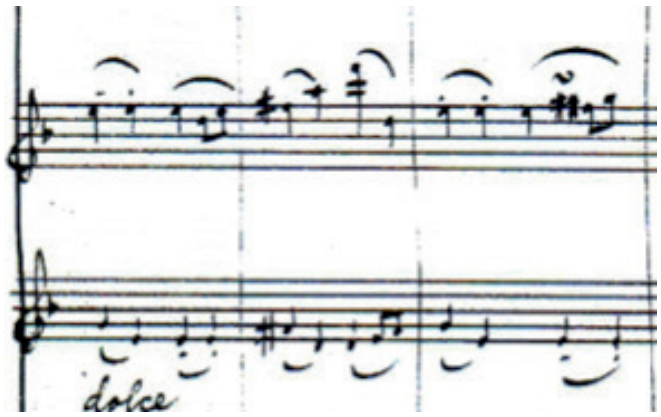
Som man kan se av Va-stämman i **A1**, t. 248-249 (ett utpräglat staccato-parti), tenderar i hennes handstil den första av två på varandra följande punkter att förlängas, så att den första av dessa mer liknar ett streck:



Va-stämman i **A1**, t. 250 visar att hon även annars lätt kan råka göra en punkt ”fetare”, så att den utan sitt sammanhang skulle kunna misstas för ett streck:



Rätt osannolikt är det att hon skulle ha spelat t. 316 och 318 på olika sätt (**A1**, Vl. pr., Vl. I):



Ännu mer osannolikt förefaller det att hon skulle ha velat att Vl. I skulle artikulera på olika sätt i dessa takter.

Huruvida hon i exempelvis t. 95 eller t. 101 verkligen avsett att skriva streck-punkt under legatobåge, eller om det snarare är hennes handstil på dessa ställen och andra som skall läsas som punkt-punkt under legatobåge är svårt att avgöra, och hon har, som exemplen i t. 101 och t. 316-318 visar, i så fall inte heller varit konsekvent. Därför har alla dessa ställen för enhetlighetens skull här återgivits som punkt-punkt under båge.

De takter i **A1** som i någon mån ser ut som streck-punkt under båge listas dock här:

T. 99 (Vl. II)

T. 101 (Vl. pr.)

T. 113 (Vl. I)

T. 125 (Vl. pr., Fag. I, Fag. II, Cor. I, Cor. II)

T. 127 (Vl. pr., Fag. I, Fag. II, Cor. I, Cor. II)

T. 161 (Fl. I, men ej Clar. I)

T. 163 (Fl. I, Clar. I)

T. 241 (Vl. I, Vl. II, men ej Fl. I)

T. 243 (Vl. I, Vl. II, men ej Fl. I)

T. 245 (Fl. I, Vl. II, men ej Vl. I)

T. 316 (Vl. pr.)

T. 318 (Vl. I, andra hälften av takten.)

T. 330 (Vl. I)

T. 342 (Vc.)

T. 344 (Vl. pr., Vl. II)

T. 378 (Fl. I, Clar. I)

T. 380 (Fl. I, kanske också Clar. I)

Kommentarer (Taktsiffra till vänster i fetstil betyder ändring i förhållande till **A1**.)

T. 1.	**A1**: *f* i alla stämmor. **A2**: *TUTTI sempre ff* – Anvisningen *TUTTI* införd här och på alla efterföljande ställen från **A2**.
T. 1-2.	**A2**, Tutti: *ten.* på 1:a och 3:e fjärdedelsslaget; t. 2: *ten.* på 1:a fjärdedelsslaget.
T. 3.	**A2** (v.h. = Fag., Vc., Cb. i **A1**): sista oktaven i takten i v.h. (Giss+giss) är en sextondel (och sammanfaller alltså rytmiskt med h.h).
T. 6.	**A1** (Ob. I, Ob. II): första fjärdedelen otydlig, men troligast är e2 i båda stämmorna.
T. 8 (med upptakt).	**A2**: *SOLO*, anvisningen saknas i **A1**, införd här och på alla efterföljande ställen från **A2**.
T. 9.	**A1** (Vl. pr.): sextondelsnoterna saknar staccatopunkt, men då punkter finns i t. 13 och även i bägge dessa takter i **A3** har de införts här.
T. 11.	**A3** (Vl. pr.), 4:e fjärdedelsslaget: jämna åttondelar på tonerna g2-f2.
T. 14.	**A2** (Vl. pr.), 3:e och 4:e fjärdedelarna: punkterade rytmer (punkterad åttondel-sextondel) på tonerna ciss3-d3-e3-f3.
T. 15.	**A3 (**Vl. pr.): legato mellan g3-a3, separat (med tenutostreck) mellan b3-g3, sedan legato över f3-e3-d3-ciss3, se streckade bågar.
T. 17.	**A3** (Vl. pr.): staccatopunkt på sextondelsnoten f2 och på de närmast följande sextondelsnoterna.
T. 18.	**A1** (Fl. I, Clar. I): legatobågen i Fl. I går ej fram till sista tonen, vilket den dock gör i Clar. I, som spelar i oktaver med Fl. I, ändrat här i enlighet med Clar. I. Se även t. 20.
T. 19.	**A2** (Vl. pr.): andra hälften av takten: *cresc.*
T. 20.	**A1** (Va): legatot går ej fram till giss i nästa takt, verkar osannolikt med tanke på omgivande takter, där legatot alltid går fram till den långa tonen, ändrat här.
T. 20.	**A1** (Fl. I, Clar. I): legatobågen i Clar. I går ej fram till sista tonen, vilket den dock gör i Fl. I, som spelar i oktaver med Clar. I, ändrat här i enlighet med Fl. I. Se även t. 18.
T. 28.	**A2, A3** (Vl. pr.): *cresc.* från andra fjärdedelen. I **A1** finns *cresc.* i alla stämmor utom i Vl. pr. på denna taktdel, infört här.
T. 30.	**A1** (tutti): fjärdedelen utan staccatopunkt (utom möjligen i Va), punkten införd här med ledning av **A2** och i analogi med t. 286, där blåsarna har staccatopunkt och Cb. en åttondel.
T. 30.	**A3** (Vl. pr.): tenutostreck på åttondelarna nr. 3-8.
T. 32.	**A2** (Vl. pr.): ingen legatobåge mellan de första två åttondelarna.
T. 32.	**A2**: *cresc.* först från 3:e fjärdedelen i takten.
T. 33.	**A2**: staccatopunkt på ackordet i ”orkestern”, införd från **A2**, också med ledning av att ackordet i föregående takt spelas pizzicato i stråkar och har staccatopunkt hos blåsarna.
T. 34.	**A2, A3** (Vl. pr.): har ackordet d1+f2+d3, f.ö. samma som **A1** har i t. 290.
T. 34.	**A1** (Trbe): *ten.* saknas, infört här i enlighet med övriga stämmor och t. 38.
T. 38.	**A1**: blåsarstämmor, andra fjärdedelen: *ten.*, **A2**: *sf.*
T. 38.	**A1** (Fl. I), andra fjärdedelen: otydlig, skulle även kunna tolkas som ett a3; jfr. dock med **A2**, som har ett f3, jfr. även med t. 294.
T. 38-40.	**A1** (Vl. pr.): tre inklistrade paustakter.
T. 46-48.	**A1** (Va): *col cello*, här upphör alltså sextondelarna tillfälligt.
T. 49-52.	**A2** har en annan dynamisk profil än **A1**: från andra åttondelen i t. 49 *f*; från sjätte åttondelen i t. 50 *ff*; från andra åttondelen i t. 51 *f*; från sjätte åttondelen i t. 52 *ff sempre*.
T. 52-58.	**A1** har under dessa takter *ff* endast i Trba I, Trba II och Timp. (från andra fjärdedelen i t. 53). Med ledning av dessa *ff* och av ”*ff sempre*” fr.o.m. de tre sista åttondelarna i **A2** har detta ”*ff sempre*” införts i tutti här.
T. 53.	**A1** (Fag. I, Fag. II, Cor. I, Cor. II), fr.o.m. fjärde fjärdedelen t.o.m. t. 56: inklistrade lappar med dessa noter.
T. 55-56.	**A1** (Vc., Cb.): *sf* saknas på 1:a och 3:e fjärdedelsslaget i t. 55 och på 1:a fjärdedelsslaget i t. 56. Då *sf* finns i blåsarstämmorna och i **A2** har de införts från **A2.** Jfr. även parallellstället t. 209-210.

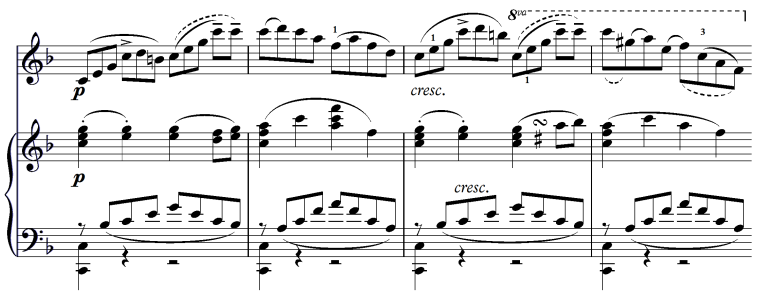
T. 59-60.	**A1** (Va): staccatopunkter endast över 5:e till 8:e åttondelen i t. 59, här infört för alla åttondelar i takten utom den första.
T. 62.	**A2** (Vl. pr.): legatobåge över de första två åttondelarna, samt både över åttondelarna 5-6 och 7-8 och över de fyra sista åttondelarna; **A3** (Vl.pr.)**:** legato över hela takten.
T. 63.	**A2** (Vl. pr.): legatobåge över de första fyra åttondelarna, legato över åttondel nr. 5-6, de två sista åttondelarna separata; **A3:** legato som **A1**.
T. 65.	**A1** (Cb.): *arco* saknas, men eftersom Vc. spelar ”col Basso” här och har sitt Fiss överbundet från t. 64, och Cb. dessutom har anvisningen *pizz.* i t. 71, har *arco* införts här.
T. 66.	**A3** (Vl. pr.): legato över hela takten.
T. 67.	**A1** (Cor. I): dynamik saknas, *p* infört här med ledning av den omgivande helheten.
T. 69-70.	**A1** (Cb.): *arco* saknas, infört här eftersom Vc. har *arco* och byter till *pizz.* tillsammans med Cb. i t. 72.
T. 70.	**A2, A3** (Vl. pr.): legato över de sista fyra åttondelarna.
T. 71.	**A1** (Vl. pr.): triolerna på de första två fjärdedelarna saknar staccatopunkter, men det beror på att triolerna på de kommande slagen är förkortat noterade i **A1** (punkterad fjärdedel med en triol-trea ovanför), och därför försetts med tre förtydligande punkter under varje punkterad fjärdedel. **A3** (Vl. pr.): accenter på varje fjärdedelsslag och den därmed sammanhängande instruktionen *segue*, införda från **A3**.
T. 72.	**A3** (Vl. pr.): *poco a poco crescendo.*
T. 73.	**A2**: *cresc.* i ”orkesterpartiet”.
T. 73-74.	**A1, A2, A3** (Vl. pr.): staccatopunkter saknas i alla källor vid triolåttondelarna, införda här i analogi med t. 71.
T. 75.	**A3** (Vl. pr.), första fjärdedelsslaget: stråkbåge även till tredje åttondelstriolen som också fått en förtydligande punkt; åttondelstriolerna nr. 8-10 har dubbelgreppet f1+d2 istället för a1+d2.
T. 77.	**A1** (Vl. pr.): accenter på andra, tredje och fjärde fjärdedelsslaget saknas, införda här från **A3**.
T. 79.	**A3** (Vl. pr.): *p*.
T. 80.	**A2** (Vl. pr.): legato utan staccatopunkter mellan åttondelarna 1-2 och från andra fjärdedelsslaget, takten ut; **A3**: legato mellan åttondelarna 1-3 och 4-5, stråkbåge med staccatopunkter från åttondel nr 6 och takten ut.
T. 81.	**A3** (Vl. pr.): staccatopunkter på 5:e och 6:e samt 11:te och 12:te triolåttondelarna endast i **A3**, ej i **A1**.
T. 82.	**A2** (Vl. pr.): samma bågar som **A3**, men utan staccatopunkter.
T. 83.	**A3** (Vl. pr.): åttonde triolåttondelen ser ut att vara diss3, vilket dock troligtvis är felskrivning för aiss2.
T. 87.	**A1** (Cb.). *arco* saknas, infört här.
T. 87.	**A3** (Vl. pr.): *largamente*.
T. 94-95.	**A1** (Ob. I): denna motstämma finns ej i **A2**.
T. 99.	**A3** (Vl. pr.): *dolce*.
T. 101.	**A3** (Vl. pr.), två sista åttondelarna f2-g2; följaktligen behövs inte korsförtecknet till ornamentet.
T. 102.	**A2** (Vl. pr.): legato hela takten.
T. 104.	**A3** (Vl. pr.): tenutostreck på åttondelarna.
T. 110.	I **A1** är Clar. I den enda stämma, vars crescendopil, som börjar i *p,* ändå landar i ett *p*. Orsaken är att Clar. I och Clar. II i **A1** är skrivna på samma system, och att Clar. II har paus innan denna takt och alltså behöver få en dynamisk instruktion. Detta *p* här borttaget i Clar. I med ledning av de övriga stämmorna. I **A2** står t. 107-112 i *pp*.
T. 110.	**A1** (Fag. I, Fag. II): diminuendopil saknas, införd här med ledning av övriga stämmor.
T. 112.	**A2** (Vl. pr.): legato hela takten, *rit. un poco*; **A3**: legato mellan fjärdedel 1-2 och mellan fjärdedel 3-4, tenutostreck över de två sista åttondelarna.

T. 113.	**A2** (Vl. pr.): *a tempo*; **A3**: *tranquillo*.
T. 113.	**A1**: melodin i två olika, samtidiga fraseringar i Fl. I och Vl. I, **A2** följer Fl. I:s frasering.
T. 114.	**A1** (Vl. II), sista fjärdedelen: g1; i **A2** har motsvarande stämma e1.
T. 118-119.	**A2** (Vl. pr.): legato hela takterna; uppstråkssymbolen införd här från **A3**.
T. 119.	**A1** (Fag. I, Fag. II): *p* saknas, infört här med ledning av övriga blåsarstämmor.
T. 121.	I **A2** börjar ”orkesterns” crescendo (i **A1** spelat av Fl. I och Fl. II) först i t. 122.
T. 129.	**A1** (stråkar): fjärdedelarna saknar artikulation; i **A2** har de legato över punkter.
T. 129.	**A2** (Vl. pr.): legato även över taktens andra hälft.
T. 130.	**A3** (Vl. pr.): de två sista åttondelarna ändrade från h1-a1, tonerna från **A1** och **A2** inskrivna i **A3** med tonnamnen: c2-h1.
T. 131.	**A1** (Vl. pr.): staccatopunkter på åttondelarna nummer 3-8 saknas, införda från **A3**.
T. 136.	**A3** (Vl. pr.): taktens första hälft har en annan utformning med åttondelarna f2-c2 och a2-f2, bundna två och två; men längre ned på sidan finns också ett inskrivet alternativ som överensstämmer med **A1** och **A2**.
T. 138.	**A1** (Vl. II, Va): legatobågar saknas för andra hälften av takten, införda här med ledning av de andra stråkstämmorna. Detta överensstämmer även med **A2**.
T. 141-142.	**A3** (Vl. pr.): crescendopil.
T. 143-144.	**A3** (Vl. pr.): de två sista triolåttondelarna och de två första i nästa takt är andra toner, inskrivna på en lapp, men tonerna i **A1** och **A2** är inskrivna med tonnamn (a2-g2-f2-e2).
T. 144-145.	**A1** (Clar. I, Clar. II): legato saknas mellan takterna, infört här med ledning av övriga blåsarstämmor, särskilt Fag. II.
T. 145.	**A1** (Vl. pr.): staccatopunkter på åttondelarna på andra och fjärde fjärdedelsslaget saknas, införda från **A3**.
T. 147.	**A1** (Vl. pr.): staccatopunkter på åttondelarna på andra och fjärde fjärdedelsslaget saknas, införda från **A3**.
T. 148.	**A1**, **A3** (Vl. pr.): nionde triolåttondelen fortfarande diss2, **A2** har korrekt ett d2; ändrat till d2 i enlighet med **A2**.
T. 149.	**A1** (Vl. pr.): staccatopunkter på triolåttondelarna på andra och fjärde fjärdedelsslaget saknas, införda från **A3** också med ledning av t. 153; också accenten på andra fjärdedelsslaget införd här.
T. 149.	**A2** (Vl. pr.): *mf*.
T. 149-151.	**A1** (Clar. I, Clar. II): inklistrade paustakter.
T. 150.	**A1** (Vl. pr.): staccatopunkterna på triolåttondelarna på andra fjärdedelsslaget saknas, införda från **A3** också med ledning av t. 153; accenterna på andra och fjärde fjärdedelsslaget likaså.
T. 151.	**A1**: stråkarna har *mf*; i **A2** har ”stråkarna” *f*.
T. 151-153.	**A1** (Vl. II): stämman har tacet i 3 takter, annars, på liknande ställen, deltar den alltid unisont med Vl. I. Ett troligt misstag, som rättats här.
T. 152-154.	**A1** (Clar. I, Clar. II): inklistrade paustakter.
T. 153.	**A1** (Vl. pr.): accenter på andra och fjärde fjärdedelsslaget saknas, införda från **A3**.
T. 155.	**A1** (stråkar): *mf*; i **A2** har ”stråkarna” *f*.
T. 157-158.	**A2, A3** (Vl. pr.): de tre första triolåttondelarna i respektive takt under en legatobåge, sedan en ny båge över resten av takten.
T. 158.	**A1** (Cb.): *p* saknas, infört från **A2** och med ledning av övriga stämmor.
T. 158.	**A1** (Vl. pr.): *cresc.* saknas, infört från **A3**.
T. 159.	**A1** (Vl. pr.): *f* saknas, infört från **A3**.
T. 159-160.	**A2** (Vl. pr.): legato över de 7 första triolåttondelarna, följande två triolåttondelar separata med tenutostreck; **A3** (Vl. pr.): legato över de 7 första triolåttondelarna, följande två triolåttondelar staccato.

T. 161. **A2, A3** (Vl. pr.): stråkbåge från tredje fjärdedelsslaget till sista åttondelen i takten.

T. 161 ff. **A1** (Vl. I och Va): ackorden är brutna på ett annat sätt än i **A2**.

T. 161-164. **A2** har en understämma, oftast på tersavstånd från den melodistämma, som i **A1** ligger i Fl. I och Clar. I, denna understämma saknas i **A1**.



T. 163. **A2, A3** (Vl. pr.): stråkbåge från tredje fjärdedelsslaget till sista åttondelen i takten.

T. 163. **A1** (Clar. I): saknar det ornament som Fl. I har, men då bägge dessa instrument spelar unisont här och då de bägge har ornamentet vid parallellstället i t. 380, har det införts även här.

T. 164. **A3** (Vl. pr.): skriven på en inklistrad lapp.

T. 164. **A2, A3** (Vl. pr.): legatobågar mellan första och andra åttondelen och över de fyra sista åttondelarna i takten.

T. 165-166. **A1** (Vl. pr.): accenter på sextondelsnoterna f2 saknas, införda från **A3**.

T. 167-169. **A2** (Vl. pr.): inga staccatopunkter.

T. 170. **A2, A3** (Vl. pr.): andra toner än i **A1**: åttondelar: dess1-ass2-f2-dess2-cess2-ass1-f1-cess1; **A2** har separat första åttondel och legato över de följande 7 åttondelarna, **A3** har separat första åttondel och legato över de tre följande åttondelarna och sedan nytt legato över de sista fyra åttondelarna.

T. 171. (Vl. pr.): **A2** har b första åttondelen; både **A2** och **A3** har separerade åttondelar på andra och fjärde fjärdedelsslaget, **A3** dessutom med staccatopunkter.

T. 172. (Vl. pr.): **A2** har legato mellan de två första åttondelarna, separata åttondelar på andra fjärdedelsslaget och legato över de fyra sista åttondelarna.

T. 173. (Vl. pr.): både **A2** och **A3** har separerade åttondelar på andra och fjärde fjärdedelsslaget, **A3** dessutom med staccatopunkter.

T. 174. **A2, A3** (Vl. pr.): fr.o.m. andra åttondelen ligger alla toner en oktav lägre än **A1**; **A2** har legato de första två åttondelarna, två separata åttondelar och så legato över de fyra sista åttondelarna.

T. 175. **A2, A3** (Vl. pr.): första fjärdedelen b (en oktav lägre än **A1**); **A2** har på andra fjärdedelsslaget tonerna ciss2-fiss1-aiss; **A2** saknar staccatopunkter.

T. 176. **A1, A2** (Vl. pr.): legato även över de sex första triolåttondelarna.

T. 177. **A1** (Vl. pr.): *cresc.* saknas, infört från **A3**; **A2** saknar staccatopunkter.

T. 178. **A2, A3** (Vl. pr.): legato även över de sex första triolåttondelarna.

T. 179-182. **A1, A2** (Vl. pr.). staccatopunkter saknas, införda från **A3**.

T. 181. **A3** (Vl. pr.): sextondelar: c1-e1-c2-g2; g2-c2-e1-c1; c1-f1-c2-a2; a2-c2-f1-c1.

T. 182. **A2** (Vl. pr.): andra och femte triolåttondelen e2; **A3** (Vl. pr.): sextondelar: c1-g1-e2-b2; b2-e2-g1-c1; c1-ass1-f2-h2; h2-f2-ass1-c1.

T. 183. **A2, A3** (Vl. pr.): legato mellan andra och tredje fjärdedelen, legato från sista åttondelen till nästa takt.

T. 184. **A2, A3** (Vl. pr.): legato mellan andra och tredje åttondelen; mellan fjärde och femte; mellan sjätte och sjunde, legato till nästa takt.

T. 187-188. **A2** (Vl. pr.): legato mellan halvnoten och följande åttondel, legato över de tre sista åttondelarna.

T. 188-190. **A1** (stråkar): staccatopunkter saknas, införda här i enlighet med t. 187 och **A2**.

T. 192. **A1** (Vl. pr.): accenter på halvnoterna saknas, införda från **A3**.

T. 194. **A1** (Trbe): *cresc.* först i denna t., sannolikt i medvetande om att redan det unisona spelet i föregående takter riskerar att bli för dominant.

T. 193-4. **A1, A2, A3** (Vl. Pr.): *cresc.* saknas i alla källor, tillagt här.

T. 203-206. **A2** har en annan dynamisk profil än **A1**: från andra åttondelen i t. 203 *f*; från sjätte åttondelen i t. 204 *ff*; från andra åttondelen i t. 205 *f*; från sjätte åttondelen i t. 206 *ff*.

T. 209-210. **A2** har *sf* på 1:a och 3:e fjärdedelsslaget i t. 209 samt på 1:a slaget i t. 210, i **A1** saknas dessa *sf*, men vid parallellstället t. 55-56 finns de i blåsarstämmorna. De saknas däremot vid bägge ställena i Vc. och Cb. *Sf* införda även här i blåsarstämmorna, och även i Vc. och Cb., såväl i t. 55-56 som i t. 209-210.

T. 213. **A3** (Vl. pr.): stråkbåge över de två sista fjärdedelsslagen, tenutostreck över fjärdedelen d2.

T. 213-214. **A1** (stråkar): accenter saknas, men eftersom Ob. I har dem och då de finns i **A2** har de införts här.

T. 214-215. **A1** (Ob. I): i **A2** saknas en motsvarande stämma med tonerna c3-d2.

T. 214. **A3** (Vl. pr.): stråkbåge över de två första fjärdedelsslagen, stråkbåge över de två sista fjärdedelsslagen, tenutostreck över fjärdedelen d2.

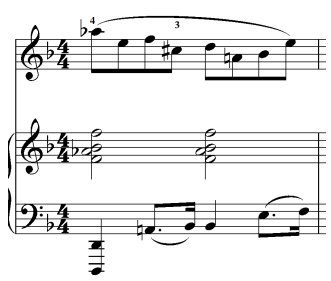
T. 215. **A1** (Vl. pr.): *sempre piano* saknas, infört från **A3**.

T. 216. **A2** (Vl. pr.): legato mellan femte och sjätte samt mellan sjunde och åttonde åttondelen; **A3**: legato hela takten.

T. 217. **A2** (Vl. pr.): separata åttondelar från andra fjärdedelsslaget; **A3** (Vl. pr.): legato hela takten.

T. 218. **A3** (Vl. pr.): legato hela takten.

T. 219. Harmonitonen ass1 finns i **A2**, men saknas i **A1**:



T. 220. **A3 (**Vl. pr.): inklistrad lapp.

T. 222. **A3** (Vl. pr.): legato hela takten.

T. 223. **A1** (Fag. I, Fag. II): *pp* t.o.m. början av t. 230, medan övriga stämmor har *sempre p* eller *p*. I **A2** har ”orkestern” *pp* under dessa takter.

T. 225. **A1** (Vl. pr.): 6: e åttondelen a2, skall vara ass2, rättat här i enlighet med både **A2** och **A3,** som har ass2.

T. 225. **A3** (Vl. pr.): crescendopil.

T. 226. **A3** (Vl. pr.): diminuendopil.

T. 227. **A3** (Vl. pr.): de tre sista åttondelarna sammanbundna med stråkbåge, sista åttondelen artikulerad med en punkt.

T. 227-263. **A3** (Vl. pr.): inklistrade lappar.

T. 228. **A2, A3** (Vl. pr.): de tre sista åttondelarna sammanbundna med stråkbåge, sista åttondelen artikulerad med en punkt.

T. 229-230. **A3** (Vl. pr.): sista åttondelen i t. 229 sammanbunden med de två första åttondelarna i t. 230.

T. 230. **A1** (Fl. II): legato saknas, men infört här med ledning av Fl. I, Clar. I och violinstämmorna.

T. 231. **A3** (Vl. pr.): *p* från andra fjärdedelsslaget.

T. 231-232. **A3** (Vl. pr.): triolåttondelarna bundna tre och tre med början efter andra fjärdedelsslaget; de två sista triolåttondelarna i t. 232 separata.

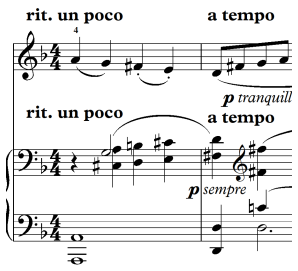
T. 233. **A2, A3** (Vl. pr.) triolåttondelarna bundna två och två fr.o.m. den andra triolåttondelen, de tre sista åttondelarna bundna.

T. 234. **A1** (Vl. pr.): *f* saknas, infört från **A3**.

T. 235-236. **A3** (Vl. pr.): triolåttondelarna bundna tre och tre med början strax efter andra fjärdedelsslaget; **A1** och **A2** har *f*, **A3** har *p*.

T. 237.	**A3** (Vl. pr.): *cresc.*
T. 238.	**A2, A3** (Vl. pr.): de tre första triolåttondelarna bundna, resten av takten i ett stråk.
T. 239.	**A3** (Vl. pr.): legato över de 7 första triolåttondelarna.
T. 240.	**A3** (Vl. pr.): legato över de 7 första triolåttondelarna.
T. 241.	**A1** (Va): 7:e åttondelen d1 stämmer överens med **A2**.
T. 241.	**A2, A3** (Vl. pr.): legatobåge över första hälften av takten; stråkbåge över andra hälften av takten.
T. 242.	**A1** (Fl. I, Vl. I , Vl. II): legato över de första tre fjärdedelarna, sista fjärdedelen separat; **A2**: legato över hela takten.
T. 242.	**A2, A3** (Vl. pr.): legato över andra hälften av takten.
T. 243.	**A2, A3** (Vl. pr.): legatobåge över första hälften av takten; stråkbåge över andra hälften av takten.
T. 244.	**A2, A3** (Vl. pr.): legato mellan de första två åttondelarna, två separata åttondelar, legato över de sista fyra åttondelarna.
T. 245.	**A2** (Vl. pr.): åttondelstrioler: a-ciss1-e1; a1-b1-giss1; a1-ciss2-e2; åttondelar: a2-a2 (med tenutostreck).
T. 246.	**A1** (Fl. II, Ob. I, Ob. II, Clar. I, Clar. II): saknar dynamisk angivelse vid start, *p* infört här med ledning av helheten.
T. 246.	**A2** (Vl. pr.): åttondelar, de två första legato: a2-b2; a2-f2; d2-a1; h1-g1.
T. 247.	**A2** (Vl. pr.): åttondelar, de två första legato: g2-a2; g2-e2; c2-g1; a1-f1.
T. 248-249.	**A2** (Vl. pr.): ett fjärdedelsackord på första slaget, d1+b1+f2, sedan paus.
T. 248-249.	Ett kort tutti i **A2**, men ej i **A1**. I tuttifallet spelas fjärdedelarna dock enligt **A2** *forte marcato*.
T. 250-255.	**A1** (Vl. pr.): accent på tredje fjärdedelslaget saknas, liksom på första, tredje och fjärde fjärdedelsslagen i t. 251; på tredje fjärdedelsslaget i t. 254, och på första, tredje och fjärde fjärdedelsslaget i t. 255, infört från **A2** och **A3**.
T. 252.	**A2** (Vl. pr.): legato över de fyra sista åttondelarna med förslag.
T. 254.	**A1**: staccatopunkt på 1:a fjärdedelen i blåsarsstämmorna och timpani enbart, infört här även med ledning av t. 250; **A2** har f.ö. staccatopunkt och *sf* på 1:a fjärdedelen.
T. 256.	**A1** (Vl. pr.) skriven på en inklistrad lapp. **A2** (Vl. pr.): legato mellan tredje och fjärde åttondelen med förslag.
T. 257.	**A1:** En grupp instrument (Fl. I, Fl. II, Cl. I, Cl. II, Fag. I, Fag. II) saknar det *ff* på fjärde fjärdedelsslaget som horn, trumpeter och pukor kommer in med, infört här även i den förstnämnda instrumentgruppen, också med ledning av **A2**.
T. 257.	**A2** (h.h.): sista fjärdedelsslaget är tydligt giss1+d2+giss2, men i **A1** har såväl Fl. I, Ob. I, Clar. I och Cor. I klingande g; dessutom har Vl. pr. i alla källor g3 på sista åttondelen i takten. Ackordet g1+d2+g3 infört i klaverutdraget.
T. 257.	**A2** (Vl. pr.): legato över de fyra sista åttondelarna.
T. 266.	**A1** (Vc.): *arco* saknas, infört här.
T. 258-259.	**A2** (Vl. pr.): legato från andra fjärdedelsslaget till slutet av t. 259.
T. 273.	**A3** (Vl. pr.): legato över taktens första hälft; legato över taktens andra hälft.
T. 275.	**A1** (Vl. pr.): sista sextondelen saknar staccatopunkt, infört här i analogi med t. 10.
T. 278, 280.	**A1** (Vl. I, Vl. II, Va, Vc.): bågar saknas på första och andra fjärdedelsslagen, införda här i analogi med t. 5 och 7.
T. 282.	**A1** (Vl. II): *p* saknas, infört här.
T. 283.	**A3** (Vl. pr.): tredje fjärdedelen dubbelpunkterad, alltså ingen paus innan sista sextondelen.
T. 285-287.	**A3** (Vl. pr.): från de två sista åttondelarna i t. 285 till första åttondelen i t. 287 finns en noterad, men sedan struken underoktav.

T. 286.	**A1**: staccatopunkter på 1:a fjärdedelen i blåsarstämmor och i timpani, men ej i stråkstämmorna. Eftersom **A2** har staccatopunkter på ackordet har de förts in i stråkstämmorna (utom i Vc. och Cb., som redan har en åttondel i pizzicato).
T. 289.	**A1** saknar staccatopunkter på 1:a fjärdedelen, införda från **A2**.
T. 294.	**A1**: andra fjärdedelen i blåsarstämmor: *ten*; **A2**: *sf*.
T. 301.	**A1** (Cor. I): fjärde fjärdedelen, svårläst, c2 (= klingande f1) är korrekt ackordton enligt **A2**.
T. 306-307.	**A2** (Vl. pr.): legatobågar över var och en av takterna.
T. 307.	**A3** (Vl. I) 5:e åttondelen b, både **A1** och **A2** har korrekt h.
T. 308.	**A1** (Vl. pr.): *sul g* saknas, infört från **A3**.
T. 312.	**A2** (stämman motsvarande Fl. I): legato över de tre sista fjärdedelarna.
T. 314-315.	**A1** (Clar. II, Fag. II): ej legato mellan takterna (till skillnad från Fl. I, Clar. I. och Fag. I).
T. 315.	**A1** (Vc.), fjärde fjärdedelen: f, **A2** har fiss, fiss troligare med tanke både på tonarten och att fiss finns både i Vl. II och Va, ändrat till fiss här.
T. 316.	**A1** (Vl. pr.): *dolce* saknas, infört från **A3**.
T. 329.	**A2**, andra fjärdedelen: ackordtonen g, som upplöses till fiss i nästa takt saknas i **A1**. Hornet har här samma rytm, men ligger stilla på ett e1 (= klingande a):



T. 330.	**A1**: melodin i två olika, samtidiga fraseringar i Fl. I och Vl. I, **A2** följer Fl. I:s frasering.
T. 330.	**A1** (Vl. pr.): *tranquillo* saknas, infört från **A3**.
T. 333.	**A3** (Vl. pr.): crescendopil (otydlig).
T. 334.	**A3** (Vl. pr.): diminuendopil (otydlig).
T. 335.	**A1** (Fl. I, Fl. II): legato hela takten, **A2** har separat första fjärdedel och sedan tre bundna fjärdedelar.
T. 336.	**A2** (Vl. pr.): legato hela takten.
T. 337.	**A3** (Vl. pr.): korsförtecken saknas på nionde triolåttondelen fiss2.
T. 339-340.	**A2** (Vl. pr.): legato över var och en av dessa takter.
T. 340.	**A1** (Vl. pr.): legato saknas i taktens andra hälft, infört här i analogi med t. 123.
T. 341.	**A3** (Vl. pr.): crescendopil i taktens andra hälft, inget *p* i t. 342.
T. 344.	**A1, A2, A3** (Vl. pr.): återställningstecknet till dubbelslaget saknas i alla källor, infört här i analogi med t. 127.
T. 346.	**A2** (Vl. pr.): legato över taktens andra hälft.
T. 348.	**A3** (Vl. pr.): sista åttondelen b, både **A1** och **A2** har korrekt h.
T. 351.	**A1, A2** (Vl. pr.), de fyra första åttondelarna separata.
T. 351.	**A3** (Vl. pr.): legato mellan de två första åttondelarna, sedan två separata åttondelar, de fyra sista åttondelarna legato.
T. 353.	**A3** (Vl. pr.): legato mellan de två första åttondelarna, legato över den därpå följande triolen, legato mellan de två sista fjärdedelarna.
T 355.	**A1** (Vl. II, Va): saknar legatobågar i andra hälften av takten, införda här med ledning av övriga stråkstämmor.
T. 358-359.	**A2** (Vl. pr.): crescendopil den första takten, diminuendopil den andra takten.

T. 360. **A3** (Vl. pr.): sista fjärdedelen och följande takt skrivna på inklistrad lapp, de två sista triolåttondelarna är på denna lapp e2-fiss2.

T. 360-361. **A2** (Vl. pr.): legato från andra fjärdedelen i t. 360 till slutet av t. 361.

T. 361. **A3** (Vl. pr.): de två första triolåttondelarna ciss2-d2.

T. 361-362. **A1** (Clar. II): saknar legato mellan takterna, infört här med ledning av Fag. II.

T. 362. **A1** (Vl. pr.): staccatopunkter under de 3:e och 4:e samt under de 7:e och 8:e åttondelarna saknas, införda från **A3**; **A2** har dessa åttondelar separata utan punkter.

T. 364. **A1** (Vl. pr.): staccatopunkter under de 3:e och 4:e samt under de 7:e och 8:e åttondelarna saknas, införda från **A3**; **A2** har dessa åttondelar separata utan punkter.

T. 366. **A1** (Vl. pr.): *mf* saknas, infört från **A2**.

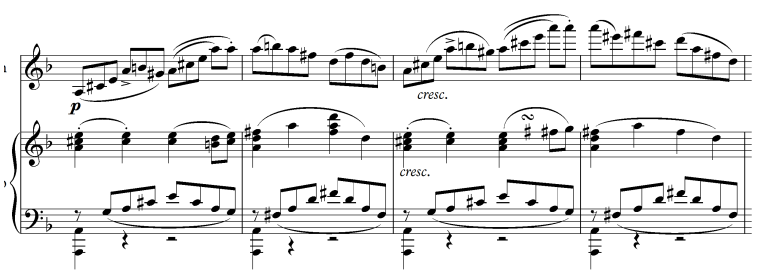
T. 368, t. 372. **A1** (stråkar): *mf*, **A2** har *f*.

T. 370. **A2** (v.h.): sista fjärdedelen A, skall vara Aiss, rätt i **A1**, rättat i klaverutdraget.

T. 375. **A1** (Cb.): *p* saknas, infört med ledning av **A2.**

T. 376-377. **A1** (Vl. pr.): Staccatopunkter saknas på takternas 8:e och 9:e triolåttondelar, införda här i analogi med **A2,** t. 159-160, också eftersom stråkbågarna i **A1** denna gång överensstämmer med **A2** i dessa takter.

T. 378-381. **A2** har en understämma, oftast på tersavstånd från melodistämman i Fl. I och Clar. I, denna understämma saknas i **A1**.



T. 380. **A1** (Fl. I, Clar. I); **A2** (h.h.): korsförtecken saknas *ovan* ornamentet, infört här.

T. 381. **A1** (Clar. I): saknar crescendopil, införd här med ledning av Fl. I.

T. 382-383. **A1, A2, A3** (Vl. pr.): accenter och punkter på sextondelsnoterna d3 saknas i alla källor, införda här i analogi med t. 165-166.

T. 384-386. **A1, A2, A3** (Vl. pr.): staccatopunkter saknas vid arpeggiotonerna i alla källor, införda här i analogi med t. 167-169.

T. 388. **A2**, ackordet på första fjärdedelen innehåller tonerna d1+f1+a1, dessa saknas i **A1**.

T. 388. **A1** (tutti): *marcato* saknas, infört från **A2**.

T. 391. **A1** (Fl. I, Fl. II, Ob. I, Ob. II, Clar. I, Clar. II): trots att instruktionen lyder *a 2* redan i t. 388 noteras denna takt med dubbla skaft.

T. 394-395. **A2**: rytmisering på sista fjärdedelen i takterna (punkterad åttondel-sextondel) saknas i **A1**.

T. 400. **A2**: *fff*.

T. 401. **A2** har en fjärdedel med samma ackord som i föregående takt, överbundet från denna takt.

T. 405. **A1** (Vl. pr.): åttondelarna på andra fjärdedelsslaget (f1-a1) saknar staccatopunkter, införda från **A3**.

T. 409. **A3** (Vl. pr.): de två sista noterna är noterade som trettiotvåondelar.

T. 417. **A3** (Vl. pr.): *cresc.*

T. 420-421. **A3** (Vl. pr.): mycket svårlästa takter, möjligen ser det ut som om sextondelarna från och med den andra sextondelen i t. 420 skall spelas i ett stråk och staccato, oklart hur länge.

T. 421. (Vl. pr.): för att spela enligt **A1**, gör ett språng efter denna takt, börja igen i t. 435, undre systemet. För att spela enligt **A3**, fortsätt utan språng, välj övre systemet i t. 435-436.

T. 421. **A3** (Vl. pr.), svårläst. Efter denna takt finns en svårläst takt inklistrad på en lapp, men då denna senare takt dessutom är struken har den utelämnats här.

T. 434.	**A3** (Vl. pr.): 8:e triolåttondelen saknar återställningstecken, rättat här (till h1).
T. 436.	**A1** (Vl. pr.): legato saknas mellan de två första åttondelarna, infört här med ledning av **A3**, t. 423.
T. 437.	**A1** (Vl. pr.): *ff* saknas, infört från **A3.**
T. 450.	**A1** (Vl. pr.): diminuendopil saknas, införd från **A3**.
T. 453.	**A3** (Vl. pr.): de sex sista sextondelarna förenade med en extra legatobåge, utöver de tre korta bågarna.
T. 454-457.	**A1** (stråkar): staccatopunkter saknas, införda i analogi med t. 187-190.
T. 456-458.	**A3** (Vl. pr.): de separata åttondelarna har staccatopunkter.
T. 458.	**A1** (Vl. pr.): legato mellan understämmans tre fjärdedelar saknas, infört i analogi med t. 459 och från **A2**.
T. 464.	**A2**: *ritardando* redan i denna takt.
T. 465.	**A3** (Vl. pr.): slutar med ett efterslag (d3-e3); sedan följer en inprickning av något som kanske är en tidigare version: orkestern upprepar i två takter motivet från satsens inledning, och återigen två takter senare läses: *Orchester dasselbe*.
T. 475.	**A2** (Vl. pr.): ingen paus i takten, eftersom fjärdedelen på tredje slaget är dubbelpunkterad.
T. 477.	**A1** (Cb., Vc.): den sista åttondelspausen i takten saknas, införd här.
T. 481.	**A2** (tutti): *sf* i alla ”orkesterstämmor”.
T. 481.	**A2** (tutti): septiman g1 finns i **A2**:s ackord men saknas i **A1**:s.
T. 481.	**A2** (Vl. pr.): legato t.o.m. 7:e åttondelsslaget, ackordet på sista åttondelen innehåller också a; **A3** (Vl. pr.): legato över de första tre fjärdedelsslagen, legato mellan de två sista åttondelarna.
T. 482.	**A1** (Timp.): *f*, inte *ff* som övriga stämmor, ändrat till *ff* här.
T. 484.	**A1** (Fl. I, Fl. II): insatsen skriven på en inklistrad lapp.
T. 484.	**A2** (Vl. pr.): dubbelgreppet på första åttondelen är f1+d2.
T. 485.	**A2** (Vl. pr.): åttondelstonerna (med två sextondelar på varje åttondel) d2-e2-f2-a2-d3-e3-f3-a3.
T. 485.	**A3** (Vl. pr.): fyra sista åttondelarna utan dubblerande sextondelar, legato mellan taktens 6:e och 7:e åttondel, sista åttondelen med staccatopunkt.
T. 485-488.	**A1**, alla stämmor: hela slutet är skrivet på en inklistrad lapp, dock ej slutorden: *M. Fine, 2 November 1875*. Det är möjligt att det är initialen *A.* (som i A.M.) som gömmer sig under denna inklistrade lapp.
T. 488.	**A1** (Timp.): fortfarande tremolo.

Instrumentförkortningar:

Fl.	=	Flauto
Ob.	=	Oboe
Clar.	=	Clarinetto
Fag.	=	Fagotto
Cor.	=	Corno
Trba	=	Tromba
Timp.	=	Timpani
Vl. pr.	=	Violino principale
Vl.	=	Violino
Va	=	Viola
Vc.	=	Violoncello
Cb.	=	Contrabbasso
h.h.	=	Höger hand
v.h.	=	Vänster hand

© *Klas Gagge*, Levande Musikarv

Amanda Maier-Röntgen

The life of violinist and composter Amanda Maier-Röntgen (1853–1894) was not unlike a fairy tale. She was born in Landskrona on the south-east coast of Sweden, where she was initially taught music by her father, Carl Eduard Maier, who had grown up in Riedlingen, south Germany. He owned a bakery in town and had a musical education himself.

From 1869 on, she studied violin and other subjects at the Royal Conservatory of Music in Stockholm, and became the first woman in Sweden to pass the Director of Music exam. In 1873–76, she broadened her studies in Leipzig: composition for Carl Reinecke and Ernst Friedrich Eduard Richter and violin for the German-Dutch Engelbert Röntgen, leader of the city's Gewandhaus Orchestra. During her years in Leipzig, she wrote several important works, including a violin concerto which was performed by the Gewandhaus Orchestra, with the composer as soloist. After her studies, Amanda Maier toured as a violinist in Sweden and abroad, but also continued to compose.

In Leipzig, she had met her violin teacher's son, the pianist and composer Julius Röntgen, to whom she became engaged in 1879. They married in Landskrona in 1880 and then settled in Amsterdam, where he had received a posting as a piano teacher. Amanda Maier-Röntgen ceased to perform in concerts, which she had previously done prolifically and successfully. She did however perform in musical salons organised by the couple. She also brought up two sons who both became prominent musicians.

© *Gunnar Ternhag,* Levande Musikarv. Transl. Martin Thomson.

Violin Concerto D Minor

Music Milieu in Leipzig

During the summer of 1873, Amanda Maier and her father visited relatives in southern Germany before traveling further to Leipzig where she wished to continue her studies. On 7 August she performed for Engelbert Röntgen, the concertmaster for the Gewandhaus Orchestra and teacher at the city's famous music conservatory. She was taken on as his private student.[1] Later she also took private lessons in harmony, counterpoint and composition from two other conservatory teachers: Carl Reinecke and Ernst Friedrich Richter.

Amanda became an almost daily guest at Röntgen's home on Lehmansgarten where she got to know the members of the family, including the son, pianist, violist and composer, Julius. The two frequently socialised and played music with one another; along with most of the prevalent repertoire for violin and piano, Amanda and Julius also played each other's compositions. In December 1873 in Leipzig she completed her violin sonata,[2] which they played together on 27 February 1875 (as well as on other occasions) in a concert at the Scandinavian Society. There she also met Edvard Grieg. Julius made sure to assist Amanda by seeing to it that she had fair copies of the music and by giving her advice regarding her compositions.[3]

On the whole, the Röntgen home was a place for very zealous and stimulating music making (despite the fact that music was the family's livelihood). Amanda had the opportunity to take part in playing string quartets, for example Beethoven's Grosse Fuge,[4] together with her teacher, his son Julius and Julius' cousin Julius Klengel, who later became a well-known cellist. It was there that she met another female composer, Ethel Smyth. Amanda wrote in her diary:

> In the evening at the Röntgen's home there was an English woman, a Miss Smyth. Julius played his fantasy C for four hands, new, Lina sang, my sonata, it was quite a lot but Miss Smyth is very musical, composes, and with beautiful originality, played a scherzo from a sonata she had written.[5]

Smyth later wrote enthusiastically about Lehmansgarten and its prevailing pleasure in

music making:

> There was one more belonging to that household, a dear Swedish girl called Amanda Meyer [sic], violinist and composer, who afterwards married Julius; and then for the first time I saw a charming blend of art and courtship very common in those days. Thus it must have been in Bach's time, thus with the old Röntgens […] Sometimes of course they rehearsed one of their repertory numbers, but these meetings were mainly for the pleasure of making music. Then there was leisure in the world to love and practice art for its own sake, and that, is the tender grace of those dead days!... […] In those walls was the concentrated essence of old German musical life.[6]

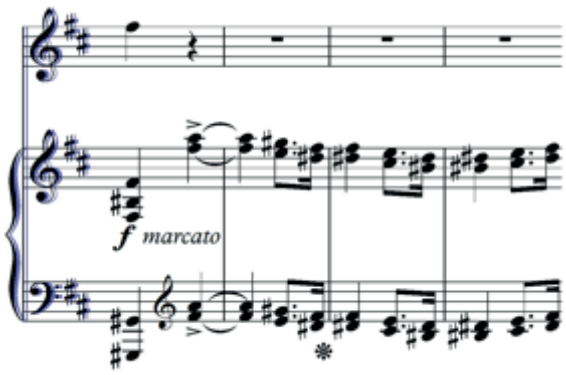
Added to this concentrated essence were stimuli from the performances at Gewandhaus, among other places, where Amanda listened regularly to rehearsals and concerts. Guest artists that are named in her diary during the spring of 1875 included Joseph Joachim, who she called 'King of the Violin'. Later in Leipzig, she would hear him give the premier performance of Brahms' Violin Concerto.

Genesis

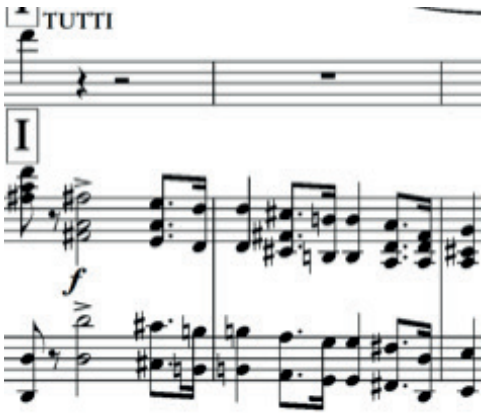
Since Amanda Maier's diaries for the years 1873–1874 have been lost, definitive information is currently lacking about when she began writing her violin concerto, and the same is true of her violin sonata. The concerto was certainly begun before 1875 because she wrote in her diary from 12 January 1875: 'At my first lesson with Reinecke. The beginning of my concerto, as well as going through the score of Beethoven's Violin Concerto.'[7]

It is interesting, moreover, to see this single, quickly passing motivic similarity between these two works, both written in Leipzig:

Amanda Maier: Violin Sonata in B minor, movement 3, bars 111–114:



Amanda Maier: Violin Concerto in D minor, bar 355:



According to several entries in her diary, the concerto originally had several movements: 'Thursday 6 May, Ascension Day. I was in a hurry with my last movement.'[8] In its first version the concerto was completed on 9 May 1875 for Julius' birthday:

Sunday 9 May. I worked so hard that the sweat ran in order to complete my con-

> certo today, because today is Mr J. Röntgen's birthday. Quarter to one I finished the last line with a trembling hand [...] I dressed hastily and went to the Röntgens' where I congratulated Mr J. with a flask. However, he thought that it would have been more fun if my concerto had been finished. I apologised saying that I had not had time. After we finished eating dinner I ran out and retrieved the last movement [...]. It was, to be sure, not a small surprise and I was happy, and I believe the others were too. I was a quite excited by all the work and could not enjoy the usual after-dinner nap. I received a laurel branch at the beginning of all three movements.[9]

Once Maier returned to Landskrona, Sweden, at the beginning of June, she nevertheless continued working with the concerto, and she contacted her 'good friend and benefactor Bengt Wilhelm Hallberg for some good advice'.[10] In her diary she wrote, 'Sunday 4 July, [...] I completed the violin part to the first movement, [...] Monday 12 July. I sent the first movement of my Concerto (violin part) to E. Röntgen.'[11]

On 9 July 1875 Maier wrote in a letter from Landskrona to Nina Grieg, that she wanted to meet Nina and her husband in Copenhagen to play the first movement of the concerto for him, in order to get advice on the remaining orchestration. There is no evidence, however, that the meeting took place.[12] One may note however, that even though she no longer speaks about the work's last two movements, it still had several movements, since when the concerto movement was played at several public performances, it was reported that it was the concerto's first movement.

She returned to Leipzig on 26 September. Together with Julius Röntgen[13] she worked more on the orchestration, which was completed on 2 November 1875.[14] On the 10th she left her concerto to the music copyist and quickly received an interesting invitation: 'I received the happy news that I might play my concerto in Halle. Once back home, Mr Röntgen came with a telegram that I had been engaged for the performance. I was in a terrible hurry with all the parts.'[15]

Performances in Germany

The premier performance took place in Halle an der Saale on 10 December 1875, at a concert arranged by Vereinigte Berggesellschaft in Logenhaus on Jägerberg (today called Leopoldina):

> Mr J. Röntgen, Johanna and I went to Halle at 7:30 in the morning. As we had telegraphed ahead, we found a delightful room, warm and comfortable. Went for a walk after having some coffee and then went to 'the Mountain' where the rehearsals were. It was a strange feeling when I heard the orchestra perform my own concerto. It did not go particularly well in the wind section. After that ate dinner and went back to Leipzig in glorious weather, went to Röntgens', on the ice, drank tea and then home to put everything in order. Friday, 10 December. Returned with the same company to Halle, unfortunately did not find the same nice room, minus 15 degrees Celsius in the early morning. Now it sounds different in the large hall, which by the way is very beautiful. /.../ The concert began at six o'clock. I went there beforehand with Miss B. and Mrs Otto. Remarkably enough, I was not a bit afraid. It went superbly well, as did the sonata by Handel. How happy I was, and so were the Röntgens, who were more excited than I.[16]

She was able to borrow a Stradivarius violin from a Dr Fiedler for the premier of her concerto in Leipzig, and played that instrument again on 12 January 1876 when she successfully performed Mendelssohn's concerto at the theatre in Glauchau. [17] However, for the next performance of her concerto she borrowed another Stradivarius belonging to the businessman and bass singer Heinrich Flinsch, treasurer for Leipzig's Bach-Verein and a family friend of the Röntgen's. The performance took place at Gewandhaus in Leipzig with the Gewandhaus Orchestra, under the baton of Engelbert Röntgen:

> Monday 7 [February 1876] Dress rehearsal at Gewandhaus. In the morning very upset, but as I, on the pathway in the Gewandhaus garden, tripped and fell to the ground, I forgot everything and played without the slightest fear. It went

> remarkably well and we went to Röntgens' for dinner completely contented. Went home for a bit and played and then went back to Röntgens'. *Tuesday 8 February*, [...]. Johanna Röntgen and Alvine helped me get dressed and at 6:30 we went over to Gewandhaus. There were so many feelings! [...] The fourth number was me, I came in and was not at all agitated; Mr E. Röntgen caught up with me just as I was about to go on and do my finest curtsy. 'Alla dutta!'[18] The violin was tuned and now it all went off. It was so fun and I wanted to have even more to play. And when it was over I had to curtsy and curtsy forever, disappeared but must show myself again in a long line of curtsies. Coming out again I met Mr Röntgens senior and junior and now it was a veritable embrace with the former, it was the most wonderful moment. Flintschs [sic], Schradieck and others congratulated me. Went home, the Röntgens picked me up after I changed clothes and now one went blissfully to Lehmansgarten. Mr Flintsch sent oysters and champagne and even the Röntgens had champagne and cake. 'Cheers Amanda hip-hip hurrah!' The evening was happy! Mr Röntgen telegraphed home.[19]

Julius Röntgen wrote on 8 February in his diary: ' Went very well, great sound and was received exceedingly well. Very happy.' [20]

The reactions of the press were also largely positive:

> Much, almost too much of the beautiful and the good was offered this evening. [...] The violin solo was in the hands of a Miss Amanda Maier from Landskrona in Sweden, who presented the first movement of a violin concerto (with orchestra), composed by herself. The composition and performance left one with a fairly pleasing impression, which would have been even better, had the young lady known to undertake significant deletions in the concerto movement. [...]. [I note also that] it was Concertmaster Röntgen who wielded the baton during Miss Maier's solo. All of the numbers in the almost too rich programme garnered loud applause from the large audience.[21]

When Amanda wished that she could have had more to play, perhaps she thought of the following two, and now vanished movements. That the reviewer wanted the violin concerto to be shorted is also understandable, given the evening's quite comprehensive programme consisting of three large parts. On 23 March she again performed her concerto in Schützenhaus in Crimmitschau.[22]

Performances in Sweden

For several years rumours had spread in Sweden about the young violinist who was so successful abroad. During her southern Swedish tour in the summer of 1876, together with the singer Louise Pyk and the pianist Augusta Kiellander, she was to meet an expectant audience with her own concerto, for example at the Malmö theatre on 7 August. Here follow quotes from two newspaper reviews (from *Sydsvenska Dagbladet* and *Malmö Nya Allehanda*):

> Miss Amanda Maier, whose violin playing logically puts her in the line of professional female composers, and whose name is also mentioned abroad with great praise, was heard in several magnificent solo numbers, first and foremost in a great and by no means easy to play concerto for violin that she herself wrote. [23]

> Miss Amanda Maier has developed into a violin virtuoso of the first rank, in possession of all the abilities which one considers worthy: a fine and soft tone; musical perception; a skill that knows no difficulties, an uncommon confidence in the attack of notes, as well as – first and foremost – a fiery vivacity that shows that the young artist lives fully in the world of music, and therefore is also ready to interpret it for others. In her 'Concerto Allegro' – which is done in great style and is a significant composition, though not altogether free from imitation – she revealed in particular these prominent characteristics and claimed her place among the

fatherland's prominent artists.[24]

A celebratory concert at the Malmö theatre was organised on 18 October, which King Oscar II attended. Amanda did well once again with her concerto: 'To /.../[the foremost events during the concert] we count as the high point Amanda Maier's performance of her own concerto for violin, a musical work that was played with such a high level of talent that its beauty revealed itself in even the smallest details.'[25] And not least, it seems she had made an impression on the monarch, who called her to him in order to thank her. That which was of the most interest for him during the evening, was her performance.[26]

On 21 October Amanda was in Copenhagen: 'Now proceeded to Gade at the Conservatory. Met him shortly. Played my concerto; Gade was as if altered, amiable and heartfelt and thought well enough he could fit me in between in winter. Well it went splendidly.'[27]

Successes abroad had, of course, attracted attention and created expectations even in the Swedish capital. On the 18th of November 1876 she, together with Louise Pyk, Anders Willman, Ludvig Norman and the Royal Court Orchestra, gave her own concert at the Royal Opera in Stockholm, where the violin concerto was the first contribution of the evening. Even in Stockholm's press she received good reviews overall, both regarding her playing and her talent as a composer, but not without some objections. About her virtuosity, technique, poetically vivid delivery, there was no doubt, and her artistic seriousness was impressive. Still one missed the energy and the great strains: *'the heroic, intensive tone, which first creates the violin artist of the highest grade.'*[28] Concerning her composition, all agreed upon her talent, her 'ability to combine' and her uncommonly confident technique gave witness to her good education, but several reporters missed an independent impulse in the young composer:

> Her concerto allegro is a large and well-crafted work, which reveals that she is talented and already familiar with the most difficult tasks in music. Mademoiselle Maier seems, as far as we can judge from our fleeting acquaintance at her concert on Saturday, to have sought to create a modern work grounded in a classical mood. She has partly succeeded in achieving something truly beautiful, however at times it lacked clarity and a strict context; the eclecticism was predominant. The concerto was extremely difficult, and we predict that not many virtuosos would venture to do the same.[29]

This was, as far as we know, the last time the concerto was played with an orchestra. She occasionally returned to it during tours in the following years, together with Pyk and Kiellander. In the beginning of December 1877 in Leipzig the good news reached her that her violin sonata had been accepted to be published by the Swedish Art Music Society in Stockholm. On 27 September 1878 she also sent her violin concerto in under the inscription: 'The stars of memory live. They do not sink', but the concerto was not accepted.[30]

© *Klas Gagge*, Levande Musikarv
Trans. Jill Ann Johnson

[1] In several sources it states wrongly that Amanda Maier received her education at the conservatory in Leipzig, the earliest in an article by 'H.G.S.' in Idun no. 33, 1896. In a letter to Lennart Lundholm, 25 February 1992, in his working material about Maier, deposited in the Music and Theatre Library (MTB) in Stockholm, Ellen Roeser from the Musikbibliothek der Stadt in Leipzig states that Maier' name is not to be found on the conservatory's registration list, and this information has been recently confirmed by an email to me on 14 April 2015 from Helene Dorfner at today's Hochschule für Musik und Theater 'Felix Mendelssohn Bartholdy' in Leipzig.
[2] The sonata is dedicated to "my beloved father". The autograph score in Julius Röntgen's archive at Nederlands Muziek Instituut, Den Haag (NMI).
[3] Jurjen Vis, *Gaudeamus, Het leven van Julius Röntgen (*1855–1932), *Componist en musi-*

cus, Zwolle: Waanders Uitgevers, 2007, pp. 185–186.
[4] 'the King of Cello' according to Joseph Joachim. Composer, cello soloist with the Gewandhaus Orchestra and teacher at Leipzig's conservatory. Also called 'Europe's cellist maker' because of his ca 1 000 cello students, among them Emanuel Feuermann, Gregor Piatigorski, Guilherminia Suggia and William Pleeth.
[5] Amanda Maier: Diary (AMD), 22 November 1877, Amanda Maier-Röntgen's collection, MTB.
[6] Ethel Smyth: *Impressions That Remained. Memoirs*, New York: Knopf, 1946 (1919), pp. 142, 144.
[7] AMD, 12 January 1875.
[8] AMD, 6 May 1875.
[9] AMD, 9 May 1875.
[10] Lennart Lundholm, 'Amanda Maier-Röntgen – En bortglömd svensk musikprofil', 1995, unpublished thesis.
[11] AMD, 4–12 May 1875.
[12] Vis, p. 211. The letter in the Grieg collection, Bergen Offentlige Bibliotek.
[13] Vis, p. 186.
[14] According to a note in the orchestra score's autograph, which is confirmed by the diary, AMD, 2 November 1875.
[15] AMD, 30 November 1875.
[16] AMD, 9–10 December 1875. *Musikalisches Wochenblatt*, 24 December 1875, p. 671 mentions the concert. However, it seems that the daily press in Halle did not write about it. According to what Ralf Jacob, Stadtarchiv Halle wrote in a letter to the author on 21 February 2015, there lacks mention both in *Hallesches Tageblatt* in December 1875, and other relevant literature in the archive's own theatre collection.
[17] AMD, 26 November 1875.
[18] In NMI there is, in the Röntgen archive, a piece for string quintet (1877) by Julius Röntgen titled: 'Nur ein alla dutta Sätzchen für die Feiertage.' The expression therefore appears to have been used in the family for denoting something trivial.
[19] AMD, 7–8 February 1876.
[20] Vis, pp. 186.
[21] *Musikalisches Wochenblatt*, vol. 7., no. 11, 1876 (signed C.K.), (my translation). Most sources here are incorrect regarding Reinecke as a conductor. In reality he did conduct several numbers of the concert, but as it is stated by *Musikalisches Wochenblatt's* reference, it was her teacher Engelbert Röntgen who 'handled the baton' during the violin concerto. The concerto was also mentioned in, among others, *Neue Zeitschrift für Musik*, no. 7, 11 February 1876; *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* no. 9, 1 March 1876; *Signale für die Musikalische Welt*, no. 36, 1876.
[22] AMD, 23 March 1876.
[23] *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* (SDS), 8 August 1876.
[24] *Malmö Nya Allehanda* (MNA), 9 August 1876.
[25] MNA, 21 October 1876. SDS states that she played the 1st movement from Mendelssohn's concerto, but even her diary says 'my concerto'.
[26] AMD, 18 October 1876.
[27] AMD, 20–21 October 1876 (during a visit the day before, Gade did not appear to be in a 'particularly good mood'). Despite Gade's positive reaction, it appears that she still was not 'fit in between' in the Copenhagen concert season.
[28] *Nya Dagligt Allehanda* 21 November 1876 (signed Q = Emil von Qvanten).
[29] Ibid. Reviews were inserted as well in: *Fäderneslandet*, 18 November; *Stockholms Dagblad*, 20 November; *Aftonbladet*, 22 November (signed. A.L. = Adolf Lindgren); *Dagens Nyheter*, 25 November (likely signed. W.B. = Wilhelm Bauck).
[30] On 12 February 1879 Maier received a letter from the publisher Hirsch, who wrote that her concerto could not be included in the competition for publishing, because it had already been performed. Of the surviving documents in the Swedish Art Music Society archive in the Riksarkivet (royal archive), it appears also that some of the judges lacked access to the score.

Critical commentary

Source materials

The sources for this (at the present time) one-movement violin concerto are since 1997 kept in Amanda Maier's collection in the Music and Theatre Library in Stockholm. The three sources are:

A bound orchestra score with hard binders, **A1:** Title on the binder: 'Concert / für / Violine / mit Begleitung des Orchesters / componirt / von / Amanda Maier.' 27 x 33,5 cm, 68 numbered pages.

A bound piano reduction with hard binders, **A2:** Title on the binder: 'Concert / för / Violin / af / Amanda Maier'; on the piano reduction: 'Clavierbegleitung / Concert / für Violine / mit Begleitung des Orchesters / componirt / von / Amanda Maier.' 27 x 33 cm, 27 numbered pages.

A separate violin part, **A3:** 'Violine Principale / Concert / für Violine und Orchester / von / Amanda Maier.' 27 x 34,5 cm, 9 pages with music.

Both **A1** and **A3** have been worked on, probably by the composer herself, who through her concertising with this piece during the late 1870's had opportunities to try out different solutions in a practical manner.

The music of **A1** is continuous right through, despite the fact that pages 40–41 have been pasted together. In some places patches of new music have been pasted to the score, in the solo violin part as well as in the orchestra parts. Otherwise **A1** is a fair text of music, ending with the words 'M. Fine 2 November 1875.' The last bars of the score are written on a patch, pasted to the page where these words are written.

A2 is a fair copy, almost without changes, ending with the words: 'Fine Leipzig Mai' (the date has been partly cut out).

A3 is going only to b. 365 before the cadenza, but the cadenza itself is here somewhat longer than in **A1**. From the cadenza on, the hand gets more and more sketchy. **A3** is on the whole the least clear source to read, with many patches and changes. A date is lacking.

The sources are consistent with each other regarding the course of the bars (except for the cadenza), but there are other divergencies. In the orchestra the differences mainly concern articulation and dynamics, but occasionally also which notes should be played.

The tutti in **A2**, b. 248–249, is not a tutti in **A1** or **A3**. Instead, the solo violin is to play figurations to the orchestra part. The orchestra part is identical in both cases. In **A1**, the solo part has been pasted in during these bars, which might indicate that this short tutti was an early idea, later abandoned.

In the solo part, the divergencies between the sources are more substantial than in the orchestra part.

The dating of **A1**: 'M. Fine 2 November 1875.' cannot be considered definitive, since the score has pasted-in patches and pages pasted together, and especially the patch on the last page, where the dating is written ('M. Fine 2 November 1875.'), shows that there has occurred a revisal later than that date. A possible date for that revisal would have been before September 1878, when the score was sent to the Musikaliska Konstföreningen (the Swedish Art Music Society).

The dating of **A2**: 'Fine Leipzig Mai', could indicate that this was the state of the concerto on 9 May 1875, since the concerto was completed in its non-orchestrated form at that date, according to her diary[1]. Since the diary still mentions a concerto in three movements, **A2** would then possibly be the first movement thereof.

A1 can be found here: http://carkiv.musikverk.se/www/Maier_Rontgen_Amanda_Konsert_Violin_autograf.pdf

[1] AMD at several dates during the spring of 1875.

Mode of account

General

The ambition in this edition has primarily been to render the text of **A1**, which is coherent in itself and almost correct. Some corrections and changes have been made with guidance from the other sources (see the comments) where a correction or change with regard to the text of **A1** has been distinctly indicated in the left part of the table by a bold bar number. The informations 'TUTTI' and 'SOLO' occur only in **A2**, but have been judged as a useful convention and have been introduced here as well (also in b. 304, where 'SOLO' is lacking in **A2**).

The rehearsal marks are Maier's own.

The indications of instruments in **A1** are, top to bottom: 'Flauti, Oboi, Clarin. in B, Corni in f, Fagotti, Trombe in d, Timpani in a d, Viol. Princip., Viol. I, Viol. II, Viola, Cello, C. Basso.' The indications have been normalised here.

Thus, in **A1** the horn parts are placed between the clarinet parts and the bassoon parts. Here they have been placed between the bassoon parts and the trumpet parts.

For the conductor's information some divergencies of greater consequence from **A1** in the 'orchestra part' of **A2** have been marked with '[Se kommentar]' [see commentary] in the score.

Primarily, the solo part is given here as it appears in **A1**, but, due to the difficulty to date the sources respectively, and also to give the soloist a possibility to form an independent opinion, variants of passages from **A3** are rendered on a system above the solo part, and variants from **A2** under it, since some bars can be executed in three different ways.

NB: To save space in the score, alternative articulations in the solo part, fetched from **A2** or **A3**, are indicated with dotted slurs.

Dynamics and other indications from **A2** or **A3** are given in square brackets (see also the commentary for the bar in question).

Since the composer was a reportedly skilful violinist, who performed her work at several occasions, her fingerings and signs for up- and downbow in the solo part have also been considered to be interesting information and have been transferred from **A3**, which is the only source to contain such information. (The only exception to that is b. 328, where all sources agree that the dotted minim a3 should be played as a harmonic (o).)

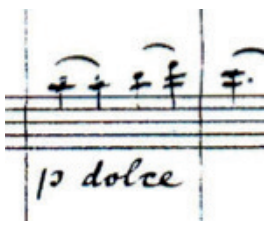
The piano reduction printed in this edition is Maier's own, **A2**.

Portato – a particular problem

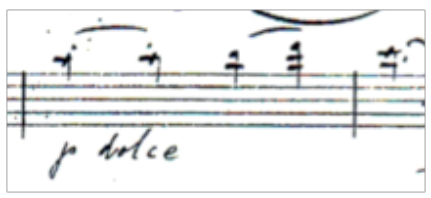
Maier's way of notating portato is different in each source, and also within a certain source the mode of writing may vary, which as a result often is inconsequent and unclear.

Some samples of hand (the first presentation by the solo violin of the second subject, b. 95):

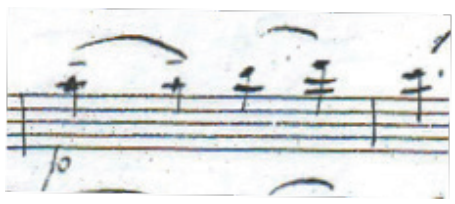
A1:



A2:

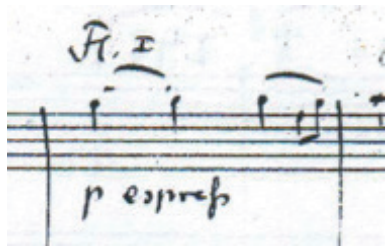


A3:

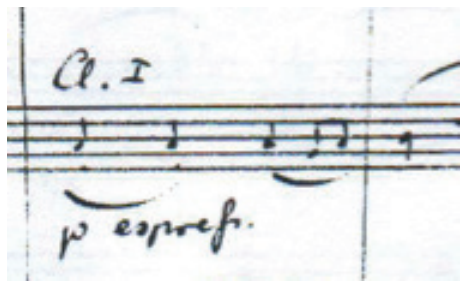


In the examples above, a slight prolongation of the first dot might possibly be perceived in **A1**, while **A2** clearly has two dots under a slur, whereas in **A3**, as can be seen, this is notated with two lines under a slur.

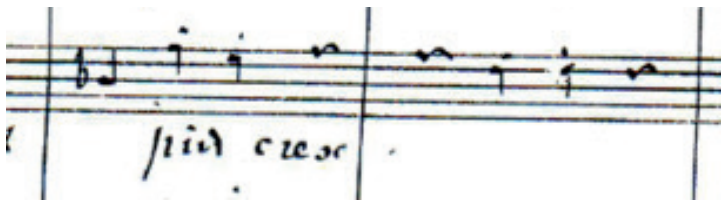
In **A1**, b. 101, on the contrary, the melody in Fl. I seems clearly notated with line and dot under a slur:



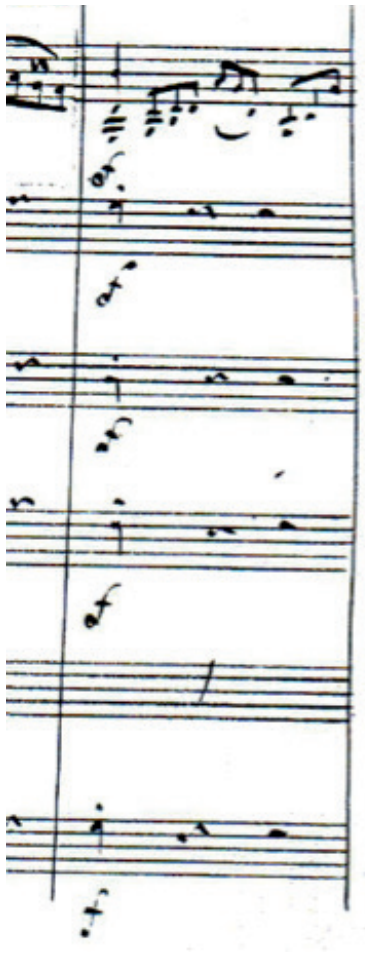
But in this bar Clar. I plays the same melody in unisono with Fl. I, almost as clearly notated with two dots under a slur:



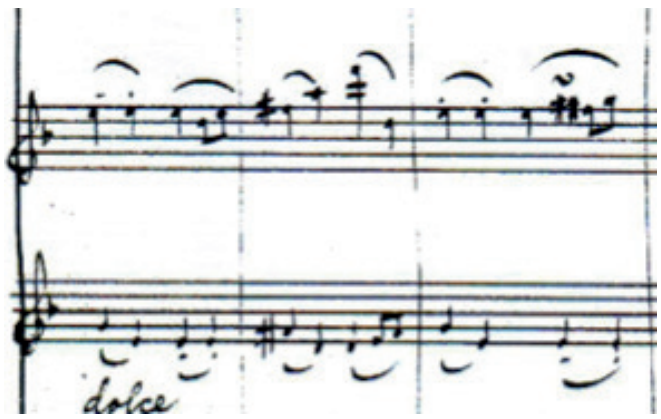
As can be seen from the Va-part in **A1**, b. 248–249 (a pronounced staccato-passage), there is a tendency in her handwriting to prolong the first of two consecutive dots, thereby making it more reminiscent of a line:



The Va-part in **A1**, b. 250, shows that she also otherwise easily might 'fatten' a dot, thereby causing a possible misconstruction, had we not had access to the context:



It is rather unlikely that she would have played b. 316 and 318 in different ways (**A1**, Vl. pr., Vl. I):



It seems even more unlikely that she would have wished Vl. I to articulate in different ways in these bars.

Whether she really meant to write line and dot under slur, for instance in b. 95 or b. 101, or if her hand rather should be read as two dots under slur in these places and others, is difficult to ascertain. As the examples from b. 101 and b. 316–318 show, if so, she has not been consistent.

So, for the sake of uniformity, all these places have been given here as two dots under a slur.

Still, the bars in **A1**, that more or less look like line and dot under a slur are listed here:

B. 99 (Vl. II)

B. 101 (Vl. pr.)

B. 113 (Vl. I)

B. 125 (Vl. pr., Fag. I, Fag. II, Cor. I, Cor. II)

B. 127 (Vl. pr., Fag. I, Fag. II, Cor. I, Cor. II)

B. 161 (Fl. I, but not Clar. I)

B. 163 (Fl. I, Clar. I)

B. 241 (Vl. I, Vl. II, but not Fl. I)

B. 243 (Vl. I, Vl. II, but not Fl. I)

B. 245 (Fl. I, Vl. II, but not Vl. I)

B. 316 (Vl. pr.)

B. 318 (Vl. I, second half of the bar.)

B. 330 (Vl. I)

B. 342 (Vc.)

B. 344 (Vl. pr., Vl. II)

B. 378 (Fl. I, Clar. I)

B. 380 (Fl. I, perhaps also Clar. I)

Commentaries (Bar number to the left in bold indicates a change from **A1**.)

B. 1.	**A1**: *f* in all parts. **A2**: *TUTTI sempre ff* – The information *TUTTI* introduced here from **A2** and in all following places.
B. 1–2.	**A2**, Tutti: *ten.* on the first and third crotchet of the bar; b. 2: *ten.* on the first crotchet of the bar.
B. 3.	**A2** (l.h. = Fag., Vc., Cb. in **A1**): the last octave in the bar in the l.h. (G♯+g♯) is a semiquaver (and thus coincides rhytmically with the r.h).
B. 6.	**A1** (Ob. I, Ob. II): the first crotchet is unclear, but the most likely note is e" in both parts.
B. 8 (with upbeat).	**A2**: *SOLO*, the information is lacking in **A1**, introduced here from **A2** and in all following places.
B. 9.	**A1** (Vl. pr.): the semiquavers lack staccato dots, but since there are dots in b. 13 and also in both these bars in **A3** they have been introduced here.
B. 11.	**A3** (Vl. pr.), the fourth crotchet in the bar: even quavers on the notes g"–f".
B. 14.	**A2** (Vl. pr.), third and fourth quavers: dotted rythms (dotted quaver-semiquaver) on the notes c♯'"–d'"–e'"–f'".
B. 15.	**A3 (**Vl. pr.): legato between g'"–a'", separately (with tenuto lines) between b♭'"–g'", then legato over f'"–e'"–d'"–c♯'", see the dotted slurs.
B. 17.	**A3** (Vl. pr.): staccato dot on the semiquaver note f" and on the semiquavers following thereafter.
B. 18.	**A1** (Fl. I, Clar. I): the legato slur in Fl. I is not quite reaching the last note, but does so in Clar. I, playing in octaves with Fl. I, changed here in line with Clar. I. See also b. 20.
B. 19.	**A2** (Vl. pr.): second half of the bar: *cresc.*
B. 20.	**A1** (Va): the legato is not quite reaching the g♯ in the next bar, which seems unlikely, considering the surrounding bars, where the legato always reaches the long note, changed here.
B. 20.	**A1** (Fl. I, Clar. I): the legato slur in Clar. I is not quite reaching the last note, but does so in Fl. I, playing in octaves with Clar. I, changed here in line with Fl. I. See also b. 18.
B. 28.	**A2, A3** (Vl. pr.): *cresc.* from the second crotchet. In **A1** there is a *cresc.* in all parts except for Vl. pr. in this part of the bar, introduced here.
B. 30.	**A1** (tutti): the crotchet is without a staccato dot (except perhaps in Va), the dot introduced here with guidance from **A2** and in analogy with b. 286, where the winds have a staccato dot and Cb. has a quaver.
B. 30.	**A3** (Vl. pr.): tenuto lines on the quavers no. 3–8.
B. 32.	**A2** (Vl. pr.): no legato slur between the first two quavers.
B. 32.	**A2**: *cresc.* only from the third crotchet of the bar.
B. 33.	**A2**: staccato dot on the chord in the 'orchestra', introduced from **A2**, also with guidance from the fact that the chord in the previous bar is played pizzicato in the strings and has a staccato dot in the winds.
B. 34.	**A2, A3** (Vl. pr.): has the chord d'+f"+d'", besides the same chord as in b. 290 in **A1**.
B. 34.	**A1** (Trbe): *ten.* is missing, introduced here in line with the other parts and with b. 38.
B. 38.	**A1**: wind parts, second crotchet of the bar: *ten.*, **A2**: *sf.*
B. 38.	**A1** (Fl. I), second crotchet: unclear, might also be interpreted as a'"; though cf. with **A2**, which has f'", cf. also b. 294.
B. 38–40.	**A1** (Vl. pr.): three pause bars pasted in.
B. 46–48.	**A1** (Va): *col cello*, thus the semiquavers stop here temporarily.
B. 49–52.	**A2** has a different dynamic profile compared to **A1**: from the second quaver in b. 49 *f*; from the sixth quaver in b. 50 *ff*; from the second quaver in b. 51 *f*; from the sixth quaver in b. 52 *ff sempre*.
B. 52–58.	**A1** only has *ff* in Trba I, Trba II and Timp. during these bars (from the second crotchet in b. 53). With guidance from these *ff* and from '*ff sempre*' starting with the three last quavers in **A2**, this '*ff sempre*' has been introduced in the tutti here.

B. 53.	**A1** (Fag. I, Fag. II, Cor. I, Cor. II), from the fourth crotchet until b. 56: patches with these notes pasted to the score.
B. 55–56.	**A1** (Vc., Cb.): *sf* lacking on the first and third crotchet of the bar in b. 55 and on the first crotchet of the bar in b. 56. Since there are *sf* in the winds and in **A2** they have been introduced from **A2.** Cf. also the parallel instance in b. 209–210.
B. 59–60.	**A1** (Va): staccato dots only over the fifth to the eighth quavers in b. 59, introduced here for all quavers in the bar except the first.
B. 62.	**A2** (Vl. pr.): legato slur over the first two quavers, and also over both the quavers no. 5–6 and 7–8 and over the four last quavers; **A3** (Vl.pr.): legato over the whole bar.
B. 63.	**A2** (Vl. pr.): legato slur over the first four quavers, legato over the quavers no. 5–6, the two last quavers separate; **A3:** legato as in **A1**.
B. 65.	**A1** (Cb.): *arco* is missing, but since Vc. plays 'col Basso' here and since the F♯ is tied over from b. 64, and since furthermore Cb. has the instruction *pizz.* in b. 71, *arco* has been introduced here.
B. 66.	**A3** (Vl. pr.): legato the whole bar.
B. 67.	**A1** (Cor. I): dynamics are lacking, *p* introduced here with guidance from the surrounding dynamics.
B. 69–70.	**A1** (Cb.): *arco* is lacking, introduced here since Vc. has *arco* and changes to *pizz.* together with Cb. in b. 72.
B. 70.	**A2, A3** (Vl. pr.): legato over the last four quavers.
B. 71.	**A1** (Vl. pr.): the triplets on the first two crotchets in the bar are lacking staccato dots, but that is because the triplets on the coming beats are notated in an abbreviated way in **A1** (dotted crotchet with a triplet figure above), and therefore have been furnished with three explanatory dots under each dotted crotchet. **A3** (Vl. pr.): accents on every crotchet beat in the bar and the instruction *segue*, associated with that, introduced from **A3**.
B. 72.	**A3** (Vl. pr.): *poco a poco crescendo.*
B. 73.	**A2**: *cresc.* in the 'orchestra part'.
B. 73–74.	**A1, A2, A3** (Vl. pr.): staccato dots lacking in all sources on the quaver triplets, introduced here in analogy with b. 71.
B. 75.	**A3** (Vl. pr.), first crotchet beat in the bar: bowing slur also to the third quaver triplet, which also has been given an explanatory dot; the quaver triplets no. 8–10 have the double stop f'+d" instead of a'+d".
B. 77.	**A1** (Vl. pr.): accents on the second, third and fourth crotchet beat in the bar are lacking, introduced here from **A3**.
B. 79.	**A3** (Vl. pr.): *p*.
B. 80.	**A2** (Vl. pr.): legato without staccato dots between the quavers 1–2 and from the second crotchet beat in the bar, till the end of the bar; **A3**: legato between the quavers 1–3 and 4–5, bowing slur with staccato dots from quaver no. 6 till the end of the bar.
B. 81.	**A3** (Vl. pr.): staccato dots on the fifth and sixth and also the eleventh and twelveth triplet quavers only in **A3**, not in **A1**.
B. 82.	**A2** (Vl. pr.): the same slurs as in **A3**, but without staccato dots.
B. 83.	**A3** (Vl. pr.): the eighth triplet quaver looks like a d♯'", which however probably is a miswriting for a♯".
B. 87.	**A1** (Cb.). *arco* is lacking, introduced here.
B. 87.	**A3** (Vl. pr.): *largamente*.
B. 94–95.	**A1** (Ob. I): this counter voice is lacking in **A2**.
B. 99.	**A3** (Vl. pr.): *dolce*.
B. 101.	**A3** (Vl. pr.), the two last quavers are f"–g"; accordingly the gruppetto has no need of a sharp sign.
B. 102.	**A2** (Vl. pr.): legato the whole bar.

B. 104.	**A3** (Vl. pr.): tenuto lines on the quavers.
B. 110.	In **A1** Clar. I is the only voice, whose crescendo hairpin, starting from *p,* still ends in a *p*. The reason is that Clar. I and Clar. II are written on the same system in **A1**, and that Clar. II has a rest before this bar, and thus needs a dynamic instruction. This *p* has been removed here in Clar. I with guidance from the other voices. In **A2** b. 107–112 are in *pp*.
B. 110.	**A1** (Fag. I, Fag. II): diminuendo hairpin is lacking, introduced here with guidance from the other parts.
B. 112.	**A2** (Vl. pr.): legato the whole bar, *rit. un poco*; **A3**: legato between crotchets 1–2 and between crotchets 3–4, tenuto lines over the two last quavers.
B. 113.	**A2** (Vl. pr.): *a tempo*; **A3**: *tranquillo*.
B. 113.	**A1**: the melody appears in two different, simultaneous phrasings in Fl. I and Vl. I, **A2** follows the phrasing of Fl. I.
B. 114.	**A1** (Vl. II), last crotchet: g'; in **A2** the corresponding voice has e'.
B. 118–119.	**A2** (Vl. pr.): legato the whole bars; the upbow symbol introduced here from **A3**.
B. 119.	**A1** (Fag. I, Fag. II): *p* is lacking, introduced here with guidance from the other wind parts.
B. 121.	In **A2** the crescendo of the 'orchestra' (in **A1** played by Fl. I and Fl. II) starts only in b. 122.
B. 129.	**A1** (strings): the crotchets are lacking articulation; in **A2** they have legato over dots.
B. 129.	**A2** (Vl. pr.): legato also over the second half of the bar.
B. 130.	**A3** (Vl. pr.): the two last quavers have been changed from b'–a', the notes from **A1** and **A2** have been written in in **A3** with the names of the notes: c"–b'.
B. 131.	**A1** (Vl. pr.): staccato dots on the quavers no. 3–8 are lacking, introduced here from **A3**.
B. 136.	**A3** (Vl. pr.): the first half of the bar has a different shape with the quavers f"–c" and a"–f" slurred two and two together; but further down on the page an alternative has also been written in, corresponding with **A1** and **A2**.
B. 138.	**A1** (Vl. II, Va): legato slurs are lacking for the second half of the bar, introduced here with guidance of the other string parts. This furthermore corresponds with **A2**.
B. 141–142.	**A3** (Vl. pr.): crescendo hairpin.
B. 143–144.	**A3** (Vl. pr.): the two last triplet quavers and the two first in the next bar are different notes, written in on a patch, but the notes in **A1** and **A2** have been written in with the names of notes (a"–g"–f"–e").
B. 144–145.	**A1** (Clar. I, Clar. II): legato is lacking between the bars, introduced here with guidance from the other wind parts, especially Fag. II.
B. 145.	**A1** (Vl. pr.): staccato dots on the quavers on the second and fourth crotchet beats in the bar are lacking, introduced here from **A3**.
B. 147.	**A1** (Vl. pr.): staccato dots on the quavers on the second and fourth crotchet beats in the bar are lacking, introduced here from **A3**.
B. 148.	**A1**, **A3** (Vl. pr.): the ninth triplet quaver is still d♯", **A2** has a correct d"; changed here to d" in accordance with **A2**.
B. 149.	**A1** (Vl. pr.): staccato dots on the triplet quavers on the second and fourth crotchet beats are lacking, introduced here from **A3** also with guidance of b. 153; the accent on the second crotchet beat in the bar also introduced here.
B. 149.	**A2** (Vl. pr.): *mf*.
B. 149–151.	**A1** (Clar. I, Clar. II): pause bars pasted in.
B. 150.	**A1** (Vl. pr.): staccato dots on the triplet quavers on the second crotchet beat in the bar lacking, introduced here from **A3** also with guidance of b. 153; the accents on the second and fourth crotchet beats in the bar as well.
B. 151.	**A1**: strings have *mf*; in **A2** the 'strings' have *f*.
B. 151–153.	**A1** (Vl. II): the part has tacet for 3 bars, otherwise, in similar places, it is always participating in unisono with Vl. I. A probable mistake, corrected here.

B. 152–154. **A1** (Clar. I, Clar. II): pause bars pasted in.

B. 153. **A1** (Vl. pr.): accents on the second and fourth crotchet beats in the bar lacking, introduced here from **A3**.

B. 155. **A1** (strings): *mf*; in **A2** the 'strings' have *f*.

B. 157–158. **A2, A3** (Vl. pr.): the three first triplet quavers in each bar with a slur, then a new slur over the rest of the bar.

B. 158. **A1** (Cb.): *p* is lacking, introduced here from **A2**, also with guidance from the other parts.

B. 158. **A1** (Vl. pr.): *cresc.* lacking, introduced from **A3**.

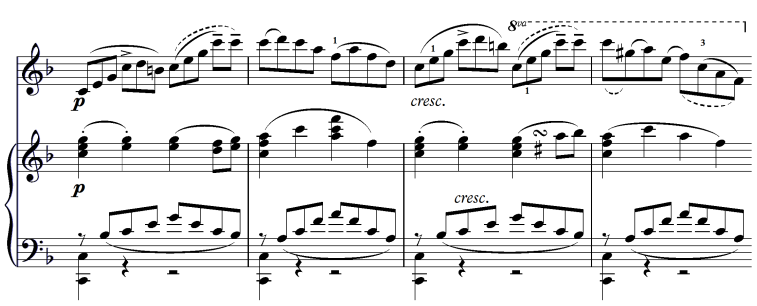
B. 159. **A1** (Vl. pr.): *f* lacking, introduced here from **A3**.

B. 159–160. **A2** (Vl. pr.): legato over the seven first triplet quavers, the following two triplet quavers separately with tenuto lines; **A3** (Vl. pr.): legato over the seven first triplet quavers, the following two triplet quavers staccato.

B. 161. **A2, A3** (Vl. pr.): bowing slur from the third crotchet beat in the bar till the last quaver in the bar.

B. 161 ff. **A1** (Vl. I och Va): the chords broken in a different manner than in **A2**.

B. 161–164. **A2** has a secondary voice, generally a third below the melody part, which in **A1** is in Fl. I and Clar. I. This secondary voice is lacking in **A1**:



B. 163. **A2, A3** (Vl. pr.): bowing slur from the third crotchet beat in the bar till the last quaver in the bar.

B. 163. **A1** (Clar. I): is lacking the ornament that Fl. I has, but since both these instruments are playing in unison here and since they both have this ornament at the parallel place in b. 380, it has been introduced here as well.

B. 164. **A3** (Vl. pr.): written on a patch pasted in.

B. 164. **A2, A3** (Vl. pr.): legato slurs between the first and second quavers and over the four last quavers in the bar.

B. 165–166. **A1** (Vl. pr.): accents lacking on the semiquavers f", introduced here from **A3**.

B. 167–169. **A2** (Vl. pr.): no staccato dots.

B. 170. **A2, A3** (Vl. pr.): other notes than the ones in **A1**: quavers: d♭'–a♭"–f"–d♭"–c♭"–a♭'–f'–c♭'; **A2** has a separate first quaver and legato over the following seven quavers, **A3** has a separate first quaver and legato over the following three quavers and then a new legato over the last four quavers.

B. 171. (Vl. pr.): **A2** has a b♭ the first quaver; both **A2** and **A3** have separated quavers on the second and fourth crotchet beats of the bar, **A3** with staccato dots as well.

B. 172. (Vl. pr.): **A2** has legato between the two first quavers, separate quavers on the second crotchet beat in the bar and legato over the four last quavers.

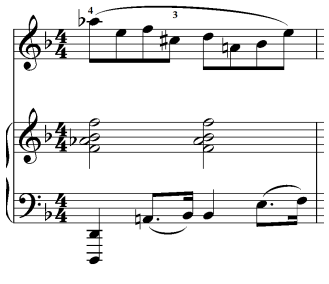
B. 173. (Vl. pr.): both **A2** and **A3** have separerated quavers on the second and fourth crotchet beats in the bar, **A3** with staccato dots as well.

B. 174. **A2, A3** (Vl. pr.): beginning with the second quaver all notes are an octave lower compared to **A1**; **A2** has legato between the two first quavers, two separate quavers and then legato over the four last quavers.

B. 175. **A2, A3** (Vl. pr.): the first crotchet b♭ (an octave lower than **A1**); on the second crotchet beat in the bar **A2** has the notes c♯"–f♯'–a♯; **A2** has no staccato dots.

B. 176. **A1, A2** (Vl. pr.): legato also over the first six of the triplet quavers.

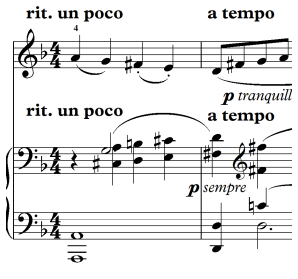
B. 177.	**A1** (Vl. pr.): *cresc.* is lacking, introduced here from **A3**; **A2** has no staccato dots.
B. 178.	**A2, A3** (Vl. pr.): legato also over the first six of the triplet quavers.
B. 179–182.	**A1, A2** (Vl. pr.). staccato dots are lacking, introduced here from **A3**.
B. 181.	**A3** (Vl. pr.): semiquavers: c'–e'–c"–g"; g"–c"–e'–c'; c'–f'–c"–a"; a"–c"–f'–c'.
B. 182.	**A2** (Vl. pr.): the second and fifth triplet quavers e"; **A3** (Vl. pr.): semiquavers: c'–g'–e'–b♭"; b♭"–e"–g'–c'; c'–a♭'–f"–b"; b"–f"–a♭'–c'.
B. 183.	**A2, A3** (Vl. pr.): legato between the second and third crotchets, legato from the last quaver to the next bar.
B. 184.	**A2, A3** (Vl. pr.): legato between the second and third quavers; between the fourth and fifth; between the sixth and seventh, legato to the next bar.
B. 187–188.	**A2** (Vl. pr.): legato between the minim and the following quaver, legato over the three last quavers.
B. 188–190.	**A1** (strings): staccato dots are lacking, introduced here in accordance with b. 187 and **A2**.
B. 192.	**A1** (Vl. pr.): accents are missing on the minims, introduced here from **A3**.
B. 194.	**A1** (Trbe): *cresc.* not until this b., probably in awareness that already the unisono playing in the preceding bars might be too dominant.
B. 193–4.	**A1, A2, A3** (Vl. pr.): *cresc.* lacking in all sources, added here.
B. 203–206.	**A2** has a different dynamic profile than **A1**: from the second quaver in b. 203 *f*; from the sixth quaver in b. 204 *ff*; from the second quaver in b. 205 *f*; from the sixth quaver in b. 206 *ff*.
B. 209–210.	**A2** has *sf* on the first and the third crotchet beats in the bar in b. 209 as well as on the first beat in b. 210, in **A1** these *sf* are lacking, but in the parallel place in b. 55–56 they can be found in the wind parts, whereas they are lacking in Vc. and Cb in both places. *Sf* introduced here also in the wind parts, as well as in Vc. and Cb., also in b. 55–56 and in b. 209–210.
B. 213.	**A3** (Vl. pr.): bowing slur over the two last crotchet beats in the bar, tenuto line over the crotchet d".
B. 213–214.	**A1** (strings): accents are lacking, but since they can be found in Ob. I and since they exist in **A2** they have been introduced here.
B. 214–215.	**A1** (Ob. I): a corresponding voice with the notes c'"–d" is lacking in **A2**.
B. 214.	**A3** (Vl. pr.): bowing slur over the two first crotchet beats in the bar, bowing slur over the two last crotchet beats in the bar, tenuto line over the crotchet d".
B. 215.	**A1** (Vl. pr.): *sempre piano* is lacking, introduced here from **A3**.
B. 216.	**A2** (Vl. pr.): legato between the fifth and the sixth as well as between the seventh and the eight quavers; **A3**: legato the whole bar.
B. 217.	**A2** (Vl. pr.): separate quavers from the second crotchet beat in the bar; **A3** (Vl. pr.): legato the whole bar.
B. 218.	**A3** (Vl. pr.): legato the whole bar.
B. 219.	The harmony note a♭' occurs in **A2**, but is lacking in **A1**:



B. 220.	**A3 (**Vl. pr.): patch pasted in.
B. 222.	**A3** (Vl. pr.): legato the whole bar.
B. 223.	**A1** (Fag. I, Fag. II): *pp* until the beginning of b. 230, while the other voices have *sempre p* or *p*. In **A2** the 'orchestra' has *pp* during these bars.

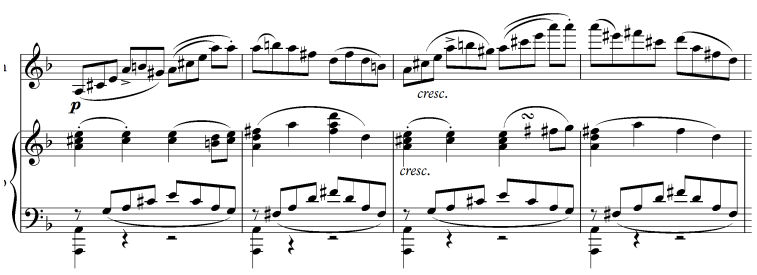
B. 225.	**A1** (Vl. pr.): sixth quaver a", should be a♭", corrected here in accordance with both **A2** and **A3,** both having a♭".
B. 225.	**A3** (Vl. pr.): crescendo hairpin.
B. 226.	**A3** (Vl. pr.): diminuendo hairpin.
B. 227.	**A3** (Vl. pr.): the three last quavers connected with a bowing slur, the last quaver articulated with a dot.
B. 227–263.	**A3** (Vl. pr.): patches pasted in.
B. 228.	**A2, A3** (Vl. pr.): the three last quavers connected with a bowing slur, the last quaver articulated with a dot.
B. 229–230.	**A3** (Vl. pr.): the last quaver in b. 229 slurred to the two first quavers in b. 230.
B. 230.	**A1** (Fl. II): legato is lacking, but introduced here with guidance from Fl. I, Clar. I and the violin parts.
B. 231.	**A3** (Vl. pr.): *p* from the second crotchet beat in the bar.
B. 231–232.	**A3** (Vl. pr.): the triplet quavers slurred three and three beginning at the second crotchet beat in the bar; the two last triplet quavers in b. 232 separate.
B. 233.	**A2, A3** (Vl. pr.) the triplet quavers slurred two and two starting with the second triplet quaver, the three last quavers legato.
B. 234.	**A1** (Vl. pr.): *f* is lacking, introduced here from **A3**.
B. 235–236.	**A3** (Vl. pr.): the triplet quavers slurred three and three beginning just after the second crotchet beat in the bar; **A1** and **A2** have *f*, **A3** has *p*.
B. 237.	**A3** (Vl. pr.): *cresc.*
B. 238.	**A2, A3** (Vl. pr.): the three first triplet quavers slurred, the rest of he bar in one bow.
B. 239.	**A3** (Vl. pr.): legato over the seven first triplet quavers.
B. 240.	**A3** (Vl. pr.): legato over the seven first triplet quavers.
B. 241.	**A1** (Va): the seventh quaver d' is consistent with **A2**.
B. 241.	**A2, A3** (Vl. pr.): legato slur over the first half of the bar; bowing slur over the second half of the bar.
B. 242.	**A1** (Fl. I, Vl. I , Vl. II): legato over the first three crotchets, the last crotchet separately; **A2**: legato over the whole bar.
B. 242.	**A2, A3** (Vl. pr.): legato over the second half of the bar.
B. 243.	**A2, A3** (Vl. pr.): legato slur over the first half of the bar; bowing slur over the second half of the bar.
B. 244.	**A2, A3** (Vl. pr.): legato between the first two quavers, two separate quavers, legato over the four last quavers.
B. 245.	**A2** (Vl. pr.): quaver triplets: a–c♯'–e'; a'–b♭'–g♯'; a'–c♯"–e"; quavers: a"–a" (with tenuto lines).
B. 246.	**A1** (Fl. II, Ob. I, Ob. II, Clar. I, Clar. II): lacking dynamic instruction at the start, *p* introduced here with guidance from the whole.
B. 246.	**A2** (Vl. pr.): quavers, the two first legato: a"–b♭"; a"–f"; d"–a'; b'–g'.
B. 247.	**A2** (Vl. pr.): quavers, the two first legato: g"–a"; g"–e"; c"–g'; a'–f'.
B. 248–249.	**A2** (Vl. pr.): a crotchet chord on the first beat, d'+ b♭'+f", then rest.
B. 248–249.	A short tutti in **A2**, but not in **A1**. In the tutti case, however, according to **A2**, the crotchets should be played *forte marcato*.
B. 250–255.	**A1** (Vl. pr.): accent on the third crotchet beat in the bar is lacking, as well as on the first, third and fourth crotchet beats in the bar in b. 251; on the third crotchet beat in the bar in b. 254, and on the first, third and fourth crotchet beats in the bar in b. 255, introduced here from **A2** and **A3**.
B. 252.	**A2** (Vl. pr.): legato over the four last quavers with appoggiatura.

B. 254.	**A1**: staccato dot on the first crotchet only in the winds and timpani introduced here, also with guidance from b. 250; **A2** has a staccato dot and *sf* on the first crotchet.
B. 256.	**A1** (Vl. pr.) written on a patch, pasted in. **A2** (Vl. pr.): legato between the third and fourth quaver with appoggiatura.
B. 257.	**A1:** a group of instruments (Fl. I, Fl. II, Cl. I, Cl. II, Fag. I, Fag. II) are lacking the *ff* on the fourth crotchet beat in the bar that horns, trumpets and timpani enter with, introduced here also in the first group, also with guidance from **A2**.
B. 257.	**A2** (r.h.): the last crotchet beat in the bar clearly is g♯'+d"+ g♯", but in **A1** both Fl. I, Ob. I, Clar. I and Cor. I have a concert g; moreover Vl. pr. has g"' on the last quaver of the bar in all sources. The chord g'+d"+g"' introduced in the piano reduction.
B. 257.	**A2** (Vl. pr.): legato over the four last quavers.
B. 266.	**A1** (Vc.): *arco* is lacking, introduced here.
B. 258–259.	**A2** (Vl. pr.): legato from the second crotchet beat in the bar till the end of b. 259.
B. 273.	**A3** (Vl. pr.): legato over the first half of the bar; legato over the second half of the bar.
B. 275.	**A1** (Vl. pr.): the last semiquaver lacks a staccato dot, introduced here in analogy with b. 10.
B. 278, 280.	**A1** (Vl. I, Vl. II, Va, Vc.): slurs are lacking on the first and second crotchet beats in the bar, introduced here in analogy with b. 5 and 7.
B. 282.	**A1** (Vl. II): *p* is lacking, introduced here.
B. 283.	**A3** (Vl. pr.): the third crotchet double-dotted, thus no rest before the last semiquaver.
B. 285–287.	**A3** (Vl. pr.): from the two last quavers in b. 285 till the first quaver in b. 287 there is a notated, but then omitted lower octave.
B. 286.	**A1**: staccato dot on the first crotchet in winds and timpani, but not in the strings. Since **A2** has a staccato dot on this chord it has been introduced in the string parts (except in Vc. and Cb., who already have a quaver in pizzicato).
B. 289.	**A1** lacks staccato dots on the first crotchet, introduced here from **A2**.
B. 294.	**A1**: the second crotchet in the winds: *ten*; **A2**: *sf*.
B. 301.	**A1** (Cor. I): fourth crotchet, difficult to read, c" (= concert f') is a correct chord note according to **A2**.
B. 306–307.	**A2** (Vl. pr.): legato slurs over each of these bars.
B. 307.	**A3** (Vl. I) fifth quaver b♭, both **A1** and **A2** have a correct b.
B. 308.	**A1** (Vl. pr.): *sul g* is lacking, introduced here from **A3**.
B. 312.	**A2** (the part corresponding to Fl. I): legato over the three last crotchets.
B. 314–315.	**A1** (Clar. II, Fag. II): no legato between bars (unlike Fl. I, Clar. I. and Fag. I).
B. 315.	**A1** (Vc.), fourth crotchet: f, **A2** has f♯, f♯ seems more likely considering both the key and the fact that there are f♯'s in both Vl. II and Va, changed to f♯ here.
B. 316.	**A1** (Vl. pr.): *dolce* is lacking, introduced here from **A3**.
B. 329.	**A2**, second crotchet: the chord note g, resolved into f♯ in the next bar, is lacking in **A1**. The horn here has the same rythm, but does not move from its e' (= concert a):



B. 330.	**A1**: the melody appears in two different, simultaneous phrasings in Fl. I and Vl. I, **A2** follows the phrasing of Fl. I.
B. 330.	**A1** (Vl. pr.): *tranquillo* is lacking, introduced here from **A3**.

B. 333.	**A3** (Vl. pr.): crescendo hairpin (unclear).
B. 334.	**A3** (Vl. pr.): diminuendo hairpin (unclear).
B. 335.	**A1** (Fl. I, Fl. II): legato the whole bar, **A2** has a separate first crotchet and then three slurred crotchets.
B. 336.	**A2** (Vl. pr.): legato the whole bar.
B. 337.	**A3** (Vl. pr.): a sharp sign is lacking before the ninth triplet quaver f♯".
B. 339–340.	**A2** (Vl. pr.): legato over each of these bars.
B. 340.	**A1** (Vl. pr.): legato is lacking in the second half of the bar, introduced here in analogy with b. 123.
B. 341.	**A3** (Vl. pr.): crescendo hairpin in the second half of the bar, no *p* in b. 342.
B. 344.	**A1, A2, A3** (Vl. pr.): the natural sign for the gruppetto is lacking in all sources, introduced here in analogy with b. 127.
B. 346.	**A2** (Vl. pr.): legato over the second half of the bar.
B. 348.	**A3** (Vl. pr.): the last quaver b♭, both **A1** and **A2** have a correct b.
B. 351.	**A1, A2** (Vl. pr.), the first four quavers separate.
B. 351.	**A3** (Vl. pr.): legato between the two first quavers, then two separate quavers, the four last quavers legato.
B. 353.	**A3** (Vl. pr.): legato between the two first quavers, legato over the following triplet, legato between the two last crotchets.
B. 355.	**A1** (Vl. II, Va): lacks legato bows in the second half of the bar, introduced here with guidance from the other string parts.
B. 358–359.	**A2** (Vl. pr.): crescendo hairpin the first bar, diminuendo hairpin the second bar.
B. 360.	**A3** (Vl. pr.): the last crotchet and the following bar written on a patch, pasted in, the two last triplet quavers are e"– f♯" on this patch.
B. 360–361.	**A2** (Vl. pr.): legato from the second crotchet in b. 360 till the end of b. 361.
B. 361.	**A3** (Vl. pr.): the two first triplet quavers c♯"–d".
B. 361–362.	**A1** (Clar. II): lacks legato between the bars, introduced here with guidance from Fag. II.
B. 362.	**A1** (Vl. pr.): staccato dots under the third and fourth as well as under the seventh and eighth quavers are missing, introduced here from **A3**; **A2** has these quavers separate without dots.
B. 364.	**A1** (Vl. pr.): staccato dots under the third and fourth as well as under the seventh and eighth quavers are missing, introduced here from **A3**; **A2** has these quavers separate without dots.
B. 366.	**A1** (Vl. pr.): *mf* is lacking, introduced here from **A2**.
B. 368, 372.	**A1** (strings): *mf*, **A2** has *f*.
B. 370.	**A2** (l.h.): last crotchet A, should be A♯, **A1** is right, the piano reduction has been corrected.
B. 375.	**A1** (Cb.): *p* is missing, introduced here with guidance from **A2.**
B. 376–377.	**A1** (Vl. pr.): staccato dots are missing on the eighth and ninth triplet quavers of the bars, introduced here in analogy with **A2,** b. 159–160, also since the bowing slurs in **A1** this time correspond with **A2** in these bars.
B. 378–381.	**A2** has a secondary voice, generally a third below the melody part in Fl I and Clar I, this secondary voice is lacking in **A1**:



B. 380.	**A1** (Fl. I, Clar. I); **A2** (r.h.): sharp signs *above* the gruppetto are lacking, introduced here.

B. 381.	**A1** (Clar. I): lacking crescendo hairpin, introduced here with guidance from Fl. I.
B. 382–383.	**A1, A2, A3** (Vl. pr.): accents and dots on the semiquavers d''' are missing in all sources, introduced here in analogy with b. 165–166.
B. 384–386.	**A1, A2, A3** (Vl. pr.): staccato dots are missing at the arpeggio notes in all sources, introduced here in analogy with b. 167–169.
B. 388.	**A2**, the chord on the first beat includes the notes d'–f'–a', which are missing in **A1**.
B. 388.	**A1** (tutti): *marcato* is missing, introduced here from **A2**.
B. 391.	**A1** (Fl. I, Fl. II, Ob. I, Ob. II, Clar. I, Clar. II): despite the instruction already in b. 388: *a 2*, this bar is notated with double stems.
B. 394–395.	**A2**: the rythm on the last crotchet of the bars (dotted quaver -semiquaver) is lacking in **A1**.
B. 400.	**A2**: *fff*.
B. 401.	**A2** has a crotchet with the same chord as in the previous bar, tied over from that bar.
B. 405.	**A1** (Vl. pr.): the quavers on the second crotchet beat of the bar (f'–a') lack staccato dots, introduced here from **A3**.
B. 409.	**A3** (Vl. pr.): the two last notes notated as demisemiquavers.
B. 417.	**A3** (Vl. pr.): *cresc.*
B. 420–421.	**A3** (Vl. pr.): these bars are very hard to read, possibly the semiquavers should be played in one bow and staccato, starting with the second semiquaver of b. 420, unclear for how long.
B. 421.	(Vl. pr.): to play according to **A1**, make a cut after this bar, start again in b. 435, lower system. To play according to **A3**, go on without a cut, choose the upper system in b. 435–436.
B. 421.	**A3** (Vl. pr.), difficult to read. After this bar there is another bar that is difficult to read, pasted on a patch, but since furthermore this latter bar has been crossed out, it has been omitted here.
B. 434.	**A3** (Vl. pr.): the eighth triplet quaver lacks a natural sign, corrected here (to b').
B. 436.	**A1** (Vl. pr.): legato is lacking between the two first quavers, introduced here with guidance from **A3**, b. 423.
B. 437.	**A1** (Vl. pr.): *ff* is lacking, introduced here from **A3.**
B. 450.	**A1** (Vl. pr.): diminuendo hairpin is lacking, introduced here from **A3**.
B. 453.	**A3** (Vl. pr.): the six last semiquavers have been connected with an extra legato slur, in addition to the three shorter slurs.
B. 454–457.	**A1** (strings): staccato dots are missing, introduced here in analogy with b. 187–190.
B. 456–458.	**A3** (Vl. pr.): the separate quavers have staccato dots.
B. 458.	**A1** (Vl. pr.): legato between the three quavers of the lower part is lacking, introduced here in analogy with b. 459 and from **A2**.
B. 464.	**A2**: *ritardando* already in this bar.
B. 465.	**A3** (Vl. pr.): ends in a afterbeat (d'''–e'''); then there follows something that might be a cue to an earlier version: for two bars the orchestra repeats the motif from the introduction to the movement, and two bars later one reads: *Orchester dasselbe*.
B. 475.	**A2** (Vl. pr.): no rest in the bar, since the crotchet is double-dotted.
B. 477.	**A1** (Cb., Vc.): the last quaver rest of the bar is missing, introduced here.
B. 481.	**A2** (tutti): *sf* in all 'orchestra parts'.
B. 481.	**A2** (tutti): the seventh g' can be found in the chord of **A2**, but is lacking in **A1**.
B. 481.	**A2** (Vl. pr.): legato until the seventh quaver beat, the chord on the last quaver also includes a; **A3** (Vl. pr.): legato over the first three crotchet beats in the bar, legato between the two last quavers.
B. 482.	**A1** (Timp.): *f*, not *ff* like every other part, changed to *ff* here.
B. 484.	**A1** (Fl. I, Fl. II): the entry is written on a patch, pasted to the score.
B. 484.	**A2** (Vl. pr.): the double stop on the first quaver is f'+d''.

B. 485.	**A2** (Vl. pr.): the quaver notes (with two semiquavers on every quaver) d"–e"–f"–a"–d"'-e"'-f"'-a"'.
B. 485.	**A3** (Vl. pr.): the four last quavers without doubling semiquavers, legato between the sixth and seventh quavers of the bar, the last quaver with a staccato dot.
B. 485–488.	**A1**, all parts: the whole ending is written on a patch, pasted to the page, however not the final words: *M. Fine, 2 November 1875*. Possibly an initial *A.* (as in A.M.) is hidden under the patch.
B. 488.	**A1** (Timp.): still tremolo.

Instrument abbreviations:

Fl.	=	Flauto
Ob.	=	Oboe
Clar.	=	Clarinetto
Fag.	=	Fagotto
Cor.	=	Corno
Trba	=	Tromba
Timp.	=	Timpani
Vl. pr.	=	Violino principale
Vl.	=	Violino
Va	=	Viola
Vc.	=	Violoncello
Cb.	=	Contrabbasso
r.h.	=	Right hand
l.h.	=	Left hand