



AUGUST SÖDERMAN

1832–1876

Sånger
för röst och piano

Songs
for voice and piano

Källkritisk utgåva av/Critical edition by Axel Helmer

DIGITALISERING AV/DIGITISATION OF MONUMENTA MUSICAE SVECICAE VOL. 11

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 musikkivet i Sverige. Numera är akademien en fristående institution som förenar tradition med ett aktivt engagemang i dagens och morgondagens musikliv.

Swedish Musical Heritage and The Royal Swedish Academy of Music

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

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

www.levandemusikarv.se

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

Copyright © 1981 by Svenska samfundet för musikkforskning and Edition Reimers AB, Stockholm

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

Levande Musikarv/Swedish Musical Heritage
Kungl. Musikaliska akademien/The Royal Swedish Academy of Music
Utgåva nr 582–596, 608–610, 614–615, 622, 626, 629–631, 650–656
Edition nos 582–596, 608–610, 614–615, 622, 626, 629–631, 650–656
2015
Notbild/Score: Public domain.
ISMN 979-0-66166-046-0

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.

INDEX

Flickan i skogen – <i>E. von Quanten</i>	2
Majvisa – <i>C.F. von Zeipel</i>	4
Blomman – <i>Anon.</i>	8
Serenad – <i>Anon.</i>	12
Bönen – <i>Anon.</i>	14
Till en liten fågel – <i>Anon.</i>	16
Vaggvisa – <i>Anon.</i>	18
Rosenknoppen – <i>Anon.</i>	19
Jungfrun i rosengård – <i>Anon.</i>	23
Jungfrun i det gröna – <i>Anon.</i>	26
Ich hab' im Traum geweinet – <i>Anon.</i>	29
I dunkelgröna skogen – <i>J.F. Hoving?</i>	32
Så glad och lycklig – <i>J.F. Hoving?</i>	34
Romance. Ojämt delat – <i>Anon.</i>	36
Romance. Tankar på min egen lycka – <i>Anon.</i>	39
Mädchen mit dem roten Mündchen – <i>H. Heine</i>	44
Tannhäuser. Ballade – <i>E. Geibel</i>	47
Die Verlassene Mühle – <i>A.F.A. Schmetzler</i>	60
Visa. Nu klär sig våren igen så grön – <i>Z. Topelius</i>	72
Du är min ro – <i>Z. Topelius</i>	74
Hymn – <i>E. Wallmark</i>	78
Flyg ej undan – <i>J.L. Runeberg</i>	82
Mitt älskade lilla sockerskrin – <i>Anon.</i>	87
Kung Heimer och Aslög – <i>F. Hedberg</i>	88
Afton, huru skön – <i>J. Nyblom</i>	97
Der schwarze Ritter – <i>Ballad av Uhland</i>	100
Sjung för mig – <i>Anon.</i>	118
<i>Anhang:</i>	
Jag håller dig så kär	122
Min flamma	123
Till Lilli (Version 1) – <i>Z. Topelius</i>	125
Till Lilli (Version 2) – <i>Z. Topelius</i>	127
På den röda älvens botten	130
Nachts	131

Flickan i skogen
Das Mädchen im Walde
 (E. von Qvanten/Übers. L. Eppstein)

Andante

Gedr. 1854

p *leggiero*

The piano introduction consists of two systems of music. The first system features a treble clef with a 12/8 time signature and a bass clef. The melody in the treble clef is marked *p* and *leggiero*. The bass clef provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

3 *p* *rit.*

En - sam i dunk - la sko - gar - nas famn går jag ens - lig stig.
 Ein - sam im dunk - len Wal - des - grund geb ich ver - borg - nen Pfad.

p *rit.*

The first system of the vocal and piano accompaniment begins with a treble clef and a 12/8 time signature. The vocal line starts with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment is marked *p* and *rit.* The lyrics are written below the vocal line.

5 *a tempo* *con dolore* *p*

En - sam i dunk - la sko - gar - nas famn går jag ens - lig stig.
 Ein - sam im dunk - len Wal - des - grund geb ich ver - borg - nen Pfad.

a tempo *p*

The second system of the vocal and piano accompaniment begins with a treble clef and a 12/8 time signature. The vocal line is marked *a tempo* and *con dolore*. The piano accompaniment is marked *a tempo* and *p*. The lyrics are written below the vocal line.

7 *pp* *cadenza ad lib.* *p dolce*

Dof - - ten ro - - sor! Dof - ten blommor och fläk - tars sus,
 Duf - tet, ibr Ro - - sen! Duf - te, bol - der Blü - ten - kranz,

p

The third system of the vocal and piano accompaniment begins with a treble clef and a 12/8 time signature. The vocal line is marked *pp* and *cadenza ad lib.*. The piano accompaniment is marked *p* and *dolce*. The lyrics are written below the vocal line.

9

dof - ten al - la vid stjär - nors ljus! Dof - ta hjär - ta, dof - ta hjär - ta,
 duf - te im mil - den Ster - nen - glanz! Dufte, mein Her - ze, duf - te, mein Her - ze,

mf *pp*

mf *pp*

11

dof - ta stil - la i nat - ten!
 duf - te in nächt - li - cher Stil - le!

rit. dim. *mf*

2.
 Ensam i mörka skogarnas djup
 går jag enslig stig.
 Sjungen skogar!
 Sjungen grottor och källors sus,
 sjungen alla vid månens ljus
 sjung mitt hjärta,
 sjung, o, stilla i natten!

3.
 Ensam i gröna skogarnas lund
 går jag enslig stig.
 Vaknen andar!
 Vaknen andar i lunders sus,
 vakna alla vid nattens ljus,
 vakna hjärta,
 vakna stilla i natten!

2.
 Einsam im tiefen Waldesgrund
 geh' ich verborg'nen Pfad.
 Singet, ihr Wälder!
 Singet, ihr Bäume im Blätterskranz,
 singet, ihr Quellen im Mondesglanz!
 Singe, mein Herze,
 singe in nächtlicher Stille!

3.
 Einsam im grünen Waldeshain
 geh' ich verborg'nen Pfad.
 Lauschet, ihr Geister!
 Lauschet, ihr Geister am Waldessaum!
 lauschet im hellen Sternenraum!
 Lausche mein Herze,
 lausche in nächtlicher Stille!

Majvisa
Mailed
 (C.F. von Zeipel/Übers. L. Eppstein)

Allegretto grazioso

Gedr. 1855

4

Blom - - mor - na knop - pas och fåg - lar - na slå
 Vö - - ge - lein sin - gen auf blü - ben - der Au

dim. *p*

7

jub - - lan - de säng - er mot him - - me - lens blå;
 ju - - beln - de Lie - der im Him - - mels - blau;

cresc. *e* *accelerando*

9

bäc - kar - na bru - sa och kul - len är grön, vin - dar - na le - ka kring
 Bä - che durch - brau - sen ibr grü - nen - des Reich, Win - de um - säu - seln den

12 *rit. e dim.*

spēg - lan - de sjön;
spie - geln - den Teich;

dim. *mf* *pp*

15 *p* *dim.*

fjä - ri - lar kom - ma med fröj - dan - de bud om Maj och hans brud, om
Fal - ter ver - kün - den die Bot - schaft so traut von der Mai - en - braut, von der

tenuto *dim.*

18 *pp rit.* *con brio*

Maj och hans brud. Dig då, min flic - ka, jag hel - gar min skäl!
Mai - en - braut. Dir, du mein Mäd - chen, dir weib' ich mein Lied!

pp *mf*

21 *p*

Kär - le - ken vin - kar till skön - he - tens mål. Sko - gen han su - sar;
Lie - be uns win - ket aus Laub und Ried! Hörst du den Wald? Er

dolce

24

skön är hans röst; ö - ga mot ö - ga och bröst e - mot bröst!
 brau - set vor Lust, Au - ge in Au - ge und Brust an Brust!

cresc. *rit.*

cresc. *rit.*

27

pp dolce

Sån - - gen som milt ge - nom gre - - - nar - na går,
 Lei - - se ein Lied durch die Zwei - - - ge gebt,

pp

29

kär - lek, blott kär - lek, blott kär - lek för - står, blott kär - lek för -
 Lie - be, nur Lie - be, nur Lie - be ver - stebt, nur Lie - be ver -

rit. *p*

sempre pp *dim.* *rit.*

32

a tempo

står. Blom - mor - na knop - pas och fåg - lar - na slå
 stebt. Vö - ge - lein sin - gen auf blü - ben - der Au

dim. *a tempo*

35 *cresc.* *accelerando*

jub - lan - de säng - er mot him - me - lens blå.
ju - beln - de Lie - der im Him - mels - blau;

accelerando

37 *dim.* *rit.*

Fjä - ri - lar kom - ma med fröj - dan - de bud om Maj och hans brud, och hans
Fal - ter ver - kün - den die Bot - schaft so traut, so traut, von der Mai - en -

dim.

40

brud.
braut.

p a tempo

Leg.

43 *perdendosi*

pp

Blomman
Die Blume
 (Anon./Übers. G. Sandqvist)

Allegretto amabile

1850er Jahre?

16 *p*

På vår - grön äng en blom - ma står, som him - len
 Auf grü - ner Flur das Blu - men - kind steht him - mel -

23

blå. På vakt kring blom - man vin - den går,
 blau, um - webt vom er - sten Len - zes - wind,

29 *amoroso* *dim. a tempo*

men ky - ler så. Och so - len kys - ser
doch nicht nur lau. Und auch die Son - ne

amoroso *dim. a tempo*

35

varmt dess kind, sin brud för - stör. Göm
bringt Ge - fabr so wie der Wind, ver -

41 *f* *lento p sotto voce*

dig, du sol, var tyst, du vind, se blom - man dör!
sengt mit beis - sen Strab - len gar das zar - te Kind!

colla voce *a tempo* *stringendo*

47 *Meno allegro p*

Mot jor - den stän - geln böjt sig nyss
Wie sich der schlan - ke Sten - gel neigt,

cresc. *p dolce*

54

för vin - dens makt, och knop - pen, rädd för so - lens kyss,
vom Wind ge - presst, im Son - nen - glut die Blü - te beugt

62

sig sam - man - lagt, men trös - ten högt där up - pe går,
und schliesst sich fest. Doch Trost zieht schon am Him - mel hier,

70

du blom - ma blå! Vem gav din kalk den stil - la
du Blu - me blau! Wer gab die stil - le Trä - ne

77

tår, som glän - ser så? "Ett moln så tyst för -
dir, die glänzt wie Tau? "Die Wol - ke, die am

Tempo I

84

bi mig gick, en tår föll ner, av mör - ka
Him - mel ging und wie - der wich, von ibr ich

91

mol - net tröst jag fick, ej lu - tar mer!"
küh - les Nass emp - fing, sie stärk - te mich!"

98

105

ad lib.
f *p*
string.

112

leggiere
p *pp* *rit.*

Serenad
Serenade
 (Anon./Übers. G. Sandqvist)

Allegro affettuoso

1850er Jahre?

5

p

Kär - leks - dik - ter, lju - va bik - ter, hul - da kring - svä - va!
 Lie - bes - lie - der reich - ten wie - der zar - tes Ge - heim - nis.

9

To - ner - nas vagg - säng sak - ta vyssj - ar dig till ro.
 Wohlklang der Tö - ne wie - get lie - be - voll dich ein.

13

Sång - en är blott en dröm, göm på dess skat - ter, göm!
 Traumland mit Klän - gen zart mit sei - nen Schät - zen harrt.

17

p
 Kär - lek, skön - het, fröjd och väl - ljud sång - ens myr - ten - tjäll be - bo,
 Lie - be, Schön - beit, Freu - de, Wohl - klang war - ten loc - kend, Lieb - ste, dein,

p dolce

21

p
 kär - lek, skön - het, fröjd och väl - ljud sång - ens tjäll be - bo.
 Lie - be, Schön - beit, Freu - de, Wohl - klang war - ten, Lieb - ste, dein.

p *fz* *fz* *pfz* *pp* *dim. rit.*

Bönen
Das Gebet
 (Anon./Übers. G. Sandqvist)

Andante grazioso
leggiero

1850er Jahre?

The piano introduction consists of four measures. The right hand plays a series of chords and dyads in a descending sequence, while the left hand provides a simple bass line. The tempo is marked 'Andante grazioso leggiero' and the dynamics are 'p'.

5

mf

Fram en suck sig smy - -
 Herz, dein Seuf - zer be - -

dim. pp

Measures 5-9. The vocal line begins with a rest in measure 5, followed by the lyrics. The piano accompaniment continues with chords and dyads. Dynamics include 'mf', 'dim.', and 'pp'.

10

ger, hörd av in - - gen vän,
 bet, wird vom Wind ver - weht;

Measures 10-14. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment features chords and dyads. Dynamics include 'pp'.

14

bö - - nens du - va fly - -
 auf zur All - macht schwe - -

18

ger dock till Gud med den.
 bet den - - - noch dein Ge - bet.

22

p *pp* *dim.*

Till en liten fågel
An ein Vöglein
 (Anon./Übers. G. Sandqvist)

Allegro moderato

1850er Jahre?

f

p

4 *mf*

Säg mig du li - ten få - gel,
 Sag' mir, du klei - ner Vo - gel,

mf

7

där mel - lan al - mens blad, hur kan du stän - digt
 tief im Grün ver - senkt, wer hat zu dei - nem

10

sjun - ga och stän - digt va - ra glad?
 Lie - de dir ste - te Freud' ge - schenkt?

13

Jag hör din röst var mor - gon, jag hör den var - je
 Du weckst mich je - den Mor - gen, singst a - bends mich zur

16

kväll;
 Rub',

men li - ka ren är stäm - man och to - nen li - ka
 und im - mer bör' dem Lie - de mit glei - chem Dank ich

colla voce

20

säll.
 zu!

f

24

p

dim.

Vaggvisa
Wiegenlied
 (Anon./Übers. G. Sandqvist)

Andante lusingando

1850er Jahre?

p

Sov, sov, sov, min vän, kan - ske du får ej me - ra ä - ter den ro i - gen
 Schlaf, schlaf, schla-fe ein, weisst noch nichts von Sor - gen, wirst nie - mals mehr so sein

p

7

du nu ej vet vär - de - ra. Ligg som en blom - ma i sin knopp, slu - ten för las - ten och
 ru - big so bis zum Mor - gen. Wie ei - ne Blü - te kannst du rein noch auf der Er - de ver -

p *cresc.*

12

f. *p* *Call. [calando]*

flär - den, snart, som ur bo't en fäg - la - tropp, far du för - lo - rad i värl - den.
 wei - len. Wirst doch bald ein Sün - der sein und ibr dann wie - der ent - ei - len.

p *f.* *p*

17

mf *cresc.* *f.* *p*

Rosenknoppen
Die Rosenknospe
 (Anon./Übers. F. Arlberg)

Andantino

1855

Piano introduction in G major, 3/4 time. The piece begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) and ends with a piano (*p*) dynamic and the instruction *con espressione*.

Mitt hjär - ta är en ro - sen - knopp, en
 Mein Herz, es gleicht dem Mor - gen - glüb'n, dem

The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *dim.* and *p*. A *rit.* (ritardando) is indicated in the piano part.

ro - senknopp, en ro - - senknopp, så slu - - ten och så
 Mor - genglüb'n, dem Mor - - gen-glüb'n der Ro - - sen-knosp' im

The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *cresc.*, *pp* (pianissimo), and *dim.*. The instruction *colla parte* is present in the piano part.

tyst; dock läng - tar den att veck - las opp, att
 Tal; drin regt es sich, um auf - zu - blüb'n, um

The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *pp* (pianissimo).

* Vgl. kritischer Bericht

14 *cresc.* *pp* *dim.*

veck - las opp, att veck - las opp, av so - lens strå - le
 auf - zu - blüb'n, um auf - zu - blüb'n, ge - küss vom Son - nen -

cresc. *pp* *colla parte* *dim.*

17

kysst.
strabl.

cresc.

21 *pp*

Den öpp - nas stil - - la, blad vid blad sig bly - ga trän - ga
 Da öff - net sich voll Him - mels - lust ibr Schoss in keu - scher

dim. *p*

24 *cresc.*

fram, sig bly - ga trän - ga fram. Jag är i - bland där - vid så
 Glut, ibr Schoss in keu - scher Glut; oft weint die Seel' in ban - ger

cresc.

27

glad, så glad, i - bland så all - var - sam, så all - var -
Lust, oft lacht drin sel' - ger Mut, oft lacht drin sel' - ger, sel' - ger

ff *dim.*

30

sam.
Mut.

ritard.

33

a tempo
p

un poco più lento En ro - sen - gård av stil - la glöd, av
Voll Fried' und Duft ein Ro - sen - bain, ein

a tempo

pp *dim.*

36

cresc. *pp* *dim.*

stil - la glöd, av stil - la glöd, jag tyst in - om mig
Ro - sen - bain, ein Ro - sen - bain tief, still im Her - zen

cresc. *pp* *colla parte* *dim.*

bär, glüht; och då min kind blir has - tigt röd, blir
der Wan - ge Rot ist Wi - der - schein, ist

42 *cresc.* *pp* *dim.*
has - tigt röd, blir has - tigt röd, av hjär - tats mil - da ro - sen - doft ett
Wi - der - schein, ist Wi - der - schein vom Ro - sen - gar - ten, der voll Duft tief,

colla parte

45 *rit.*
ä - - - ter - sken det är.
tief im Her - zen blüht.

49 *rit.*
p con espressione
pp *dim.*

Jungfrun i rosengård
Die Jungfrau im Rosengarten
 (Anon./Übers. F. Arlberg)

Moderato M. M. ♩=92
il canto marc.

1855

The piano introduction consists of two staves in G major (one sharp) and 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

4

Nog vet jag en mö i ro - sen - de - gård,
 Wohl weiss ich 'ne Maid im ro - si - gen Hain,

p sostenuto

The first system shows the vocal line starting at measure 4. The piano accompaniment continues with a sustained texture, marked *p sostenuto*.

7

hell dig, du vä - na lil - ja! Till hen - ne står all min
 beil dir im Hei - lig - tu - me! Ich den - ke an sie nur, und

The second system shows the vocal line starting at measure 7. The piano accompaniment continues with a sustained texture.

10

lång - tan och håg, till hen - ne det lys - ter mig gil - ja; på
 dürf - te ich frei'n, o lausch - te die lieb - li - che Blu - me! Ibr

13

hen - ne jag tän - ker, då so - len går opp. Hell dig, du sol - sken kla - ra! Till
 denk' ich, wenn mor - gens die Son - ne auf - geht, beil dir, du gol - de - ne Son - ne! Und

17

hen - ne jag ha - ver min lit och mitt hopp, till hen - ne det lys - ter mig
 Hoff - nung mir freu - dig den Bu - sen durchwebt. O dürft' ich bei ibr sein, o

rall.

rall.

20 *dim.* *a tempo*

fa - ra; på hen - ne jag tän - ker, då so - len går ned.
 Won - ne! Ibr denk' ich bei A - bend - und Ster - nen - ge - schein,

23 *f* *dim.* *pp*

Hell dig, du sol - sken kla - ra! Då går jag så en - sam på
 heil euch, ibr e - wi - gen Ster - ne! Nie wandl' ich so ein - sam, ver -

26 *rall.*

vil - lan - de hed och får ej hos ung - - mön va - ra.
 las - sen, al - lein, und trau - ernd in wei - - ter Fer - ne.

29 *il canto marc.*

a tempo *f*

Jungfrun i det gröna
Die Jungfrau im Grünen
 (Anon./Übers. G. Sandqvist)

[M.M. ♩ = 76-80]

Stockholm 6 april 1859

p



Det var en gång en jung - fru, hon satt i ro - sen - gård. De
 Ein Mäd - chen ging im Gar - ten, in ih - rem Ro - sen - bain, und

3



ro - sor - na hon ha - de jämt så kä - ra. Och var - je li - tet blom - ster - stånd hon
 woll - te im - mer neu - e Ro - sen fin - den. Sie pfleg - te je - den klei - nen Strauch: er

6



tog u - ti sin vård, ty städs hon vil - le fri - ska kran - sar bä - ra. ———
 soll - te bli - bend sein, um all - weil fri - sche Krän - ze draus zu bin - den. ———

9

Och hen - nes mo - der var - na - de sin un - ga dot - ter
 Doch ib - re Mut - ter warn - te oft mit die - sen Wor - ten

11

så: "Det smy - ger or - mar un - der blom - ster - stäng - lar." Men
 sie: "Es rin - geln Schlan - gen un - ter die - sen Blü - ten." Je -

14

un - ga dott - ren ak - ta - de ej myc - ket där up - på: "För
 doch das Mäd - chen ach - te - te auf die - se Wor - te nie, "Vor

16 *ritard.* *[p]*

or - mar - na nog vak - ta mig Guds äng - lar." Att or - men läg i ro - sen - stånd, det
 Schlan - gen wird mich Got - tes Schutz be - hü - ten." Ob es wohl ei - ne Schlan - ge war, die

19

sä - ger ic - ke jag, men nog var ro - sen gif - tig i - bland
 un - ter Blü - ten lag? Das Mäd - chen tauch - te zwi - schen Ro - sen

21

fle - ra, ty skö - na jung - frun tvät - tar sig i
 nie - der. Seit - dem nun a - ber ba - det sie in

23 *f* *rit.*

tå - rar natt och dag, men vit som förr hon bli - ver al - drig me - ra.
 Trä - nen Tag um Tag, doch rein wie einst - mals wird sie nie - mals wie - der.

Ich hab' im Traum geweinet
I drömmen har jag gråtit
(H. Heine/Übers. Anon.)

Leipzig 18. Dez. 1856

Etwas bewegt

p
Ich
I

4

hab' im Traum ge - wei - - - net, mir träum - te, du lä - gest im
dröm - men har jag grä - - - tit, jag dröm - de, du läg up - på

7

Grab. Ich wach - te auf, und die Trä - - - ne floss
bär. Jag vak - na - de och av tå - - - rar bar



10 *poco cresc.*

noch von der Wan - ge her - ab. Ich hab' im Traum ge -
kin - den de fuk - ti - ga spär. I dröm - men har jag

cresc.

13 *f* *pp* *dim.* *p*

wei - - - net, mir träumt', du ver - lie - ssest mich. Ich
grä - - - tit, jag dröm - de, du mig för - sköt. Jag

f *pp colla parte*

16

wach - te auf, und ich wein - te noch lan - ge bit - - ter -
vak - na - de och än län - ge mitt ö - ga i tä - - rar

19 *p*

lich. Ich hab' im Traum ge - wei - net, mir
flöt. I dröm - men bar jag grå - tit, jag

22 *f*

träum - te, du blie - best mir gut. Ich wach - te auf, und noch
dröm - de att när du mig stod. Jag vak - na - de och än

25 *p* *ritard.*

im - mer strömt mei - ne Trä - nen - flut.
all - tid ström - mar min tä - re - flod.

28 *f* *dim.*

I dunkelgröna skogen
Im dunkelgrünen Walde
 (J.F. Hoving?/Übers. G. Sandqvist)

Allegretto pastorale

1852

I dun - kel - grö - na
 Im dun - kel - grü - nen

sko - gen, där är mitt rät - ta hem, det är så skönt, så här - ligt u - ti
 Wal - de, da ist mein Heim und Herd; es ist so schön, so herr - lich hier im

sko - gen. Och kom - ma vil - da dju - ren, ej bä - var jag för
 Wal - de. Und all' die wil - den Tie - re, sie sind mir lieb und

16

dem, se'n län - ge re'n med dem jag är för - tro - gen. Så
wert; ick füb - le mich ge - bor - gen tief im Wal - de. Kühn

21

djärv jag är som ör - nen, så snabb som ök - nens hind, så glad som lil - la
bin ick wie ein Ad - ler, wie Re - he so ge - schwind, frob bin ick wie ein

26

fä - geln, så frisk som him - lens vind; vad skul - le jag väl fruk - ta för i
Vo - gel und frisch wie Früb - lings - wind. Was soll - te ick wohl fürch - ten bier im

31

sko - gen.
Wal - de?

1.2. 3.

Så glad och lycklig
So froh und heiter
 (J.F. Hoving?/Übers. G. Sandqvist)

Allegretto

1852

Så glad och lyck - lig jag i dag högt
 So froh und bei - ter sing' ich beut' aufs

5

sjun - ger om min lil - la vi - sa. Vad fruk - tar jag i
 neu - e mei - ne klei - nen Lie - der. Was fürcht' ich bier im

8

skog? Gud nog i nöd mig styr - ka kan och li - sa. Prin -
 Wald? Zum Schutz schickt Gott mir sei - ne En - gel nie - der. Die

11

ses - san med Hans hjälp långt bor - ta är, men ko - lar - flic - kan ser ni
Für - stin wei - let nun am fer - nen Ort, das Köb - ler - mäd - chen a - ber

(Vcl. solo)

14

än - nu här, prin - ses - san med Hans hjälp långt bor - ta är, men
geht nicht fort, die Für - stin wei - let nun am fer - nen Ort, das

17

*ad lib.**Lento*

ko - lar - flic - kan ser ni här i sko - - gen.
Köb - ler - mäd - chen a - ber bleibt im Wal - - de.

Romance. Ojämnt delat
Romanze. Ungleiche Teilung
 (Übers. Anon./F. Halm)

Agitato M. M. ♩ = 96

Stockholm 9. Sept. 1856

Baryton

Violoncell

Piano

4

p

Mig kva - let gavs att ska - pa den sång som fröjd dig ger, den sång som fröjd dig
 Für dich des Lie - des Klän - ge, für mich des Schaf - fens Qual, für mich des Schaf - fens

8

ger! För mig är muss - lans smär - ta, mot dig dess pärl - glans ler! Dig
 Qual. Für mich der Mu - schel Lei - den, für dich der Per - le Strabl. Für

rall. *f* *dolce*

rall.

mf

a tempo

11

skänk - tes ro - sens väl - lukt, dess tör - - ne -krans blev min. Min
 dich die Lor - beer - kro - nen, die Dor - - nen -krän - ze mir. Für

a tempo

[a tempo]
p

15

stråt är ö - de he - - dens, i skugg - rik dal går din!
 mich die dür - ren Hö - ben, die grü - nen Tä - ler dir.

p

19

För mig de vre - da stor - - mar, dig lyc - kans sol - ljus blott! Mig
 Für mich des Her - zens Stür - - me, dir sein Son - nenschein. Für

mf *rall.* *f*

[*mf*] *energico*

mf *rall.* *f*

23 *a tempo* *rall.* *p*

bjuds av vi - net dräggen, dess söt - ma du, dess sötma du har fått! "Det
 mich des Be - chers He - fen, der süsse Schaum, der süsse Schaum sei dein. Und

a tempo *f* *rall.* *f* *p*

28 *a tempo*

är för o - jämnt de - lat!" Visst så ditt hjär - ta tror, visst så ditt hjär - ta tror! Dock
 sagst du: "Un - gleich tei - len war nie der Lie - be Brauch, war nie der Lie - be Brauch", so

a tempo *cresc.*

32 *f appassionato* *rallentando*

vet, en sa - lig tjus - ning i själ - va smär - tan bor, i själ - va smär - tan, i
 weiss, es wohnt Ent - zük - ken in ib - rem Schmer - ze auch, in ib - rem Schmer - ze, in

f appassionato *rallentando* *mf rallentando*

35 *a tempo* *p* *rall.*

själ - va smär - tan bor! *a tempo*
 ib - rem Schmer - ze auch!

a tempo *p sost.* *rall.*

Romance. Tankar på min egen lycka
Romanze. Ach, du Traum vom eig'nen Glücke
 (Anon./Übers. L. Eppstein)

Andante mosso M.M. ♩=76

Juli 1856

6

Tan - - kar på min e - gen lyc - - ka,
 Ach, du Traum vom eig' - nen Glük - - ke,

9

I som of - ta re'n fått smyc - - ka fram - - ti -
 schlägst mir ei - ne gold - ne Brük - - ke; schmückst die

den med skö - na ro - sor ut, med skö - na ro - sor ut.
 Zu - kunft mir mit Ro - sen aus, mit schö - nen Ro - sen aus.

[f] ritard. [a tempo]

Vi - - ken bort i - från mitt hjär - - ta, en - - dast sak - nad, en - dast
 Wei - - che nur aus mei - nem Her - - zen, ach, am En - de bloss mit

dolce pp

22

smär - - ta, läm - nen I åt mig till slut,
Schmer - - zen blei - bet mir der vol - le Strauss.

25 (rit.) a tempo

läm - nen I åt mig till slut. Dock, om hon mig äl - ska
blei - bet mir der vol - le Strauss. Doch, wenn sie mich lie - ben

28

kun - - de, O! vad sa - lig - het då stun - de, för min
könn - - te, o, wenn mir das Glück sie gönn - te, wel - che

själ vad ljuv - lig lyc - kas höjd, vad ljuv - lig lyc - kas höjd.
 Won - - ne füll - te mei - ne Brust, ach, füll -, te mei - ne Brust.

dim.

dim.

34 *un poco più mosso*

Skyn - da då, o hul - da flic - - - ka, kom att med din dom mig
 Ei - le, mei - ne Not zu en - - - den, mir den Rich - ter - spruch zu

p

37

skic - - ka e - vig smär - ta el - ler fröjd,
 sen - - den: ew' - ge Qua - len o - der Lust,

f

40

p *ritard.* *p* *v*

e - vig smär - ta el - ler fröjd!
 ew' - ge Qua - len o - der Lust.

p *colla parte*

43

p *pp* *ppp*

47

pp *dim.* *dim.*

Mädchen mit dem roten Mündchen
Flicka med den röda munnen
 (H. Heine/Übers. Anon.)

Etwas langsam und zurückhaltend

rit.

1869/70?

pp

5 *[pp]*

Mäd - chen mit dem ro - ten Münd - chen, mit den
 Flic - ka med den rö - da mun - nen, med en

a tempo

8

Äug - lein süß und klar, du mein lie - bes, klei - nes Mäd - chen,
 blick så klar och blå, du min e - gen, lju - va flic - ka,

11 *[a tempo]*

dei - ner denk' ich im - mer - dar, dei - ner denk' ich im - mer - dar.
 dig jag stän - digt tän - ker på, dig jag stän - digt tän - ker på.

[rit.]

a tempo

15

Lang ist heut' der Win - ter -
 Lång - - - samt skri - - - der vin - ter -

18

- a - bend, und ich
 - kväl - len. Vo - - - re

21

möch - te bei dir sein, bei dir sit - zen, mit dir
 jag hos dig än - dä, fin ge sit - ta där och

25

schwät - - - zen im ver - trau - ten Käm - mer -
 språ - - - ka lugnt med dig i kam - marns

29 *[p]* *[a tempo]*

- lein. An die Lip - pen wollt' ich pres - sen
vrå! Fin - ge blott en kyss jag tryc - ka

a tempo

[p]

33

dei - ne klei - ne, weis - se Hand, und mit Trä - nen sie be - net - zen,
på din lil - la, vi - ta band, och med tā - rar den be - gju - ta,

37 *[a tempo]*

dei - ne klei - ne, weis - se Hand.
den - na lil - la, vi - ta band!

rit. *p a tempo* *poco rit.*

41

Tannhäuser. Ballade
Tannhäuser. Ballad
 (E. Geibel/Übers. Anon.)

Leipzig 28. Nov. 1856

Moderato (Nicht zu schnell) M.M. ♩ = 100

pp sostenuto *trem.*

6

11

p

Wie wird die Nacht so lü - stern! Wie blüht so reich der Wald! In
 Hur trå - nads - full är nat - ten! Hur doft - rik sko - gen står! Och

pp ben sostenuto

16

al - len Wip - feln flü - stern viel Stim - men man - nig - falt. Die
 sak - ta stäm - mor vis - ka från lun - dens al - la snår. Och

p

Bä - - che blin - ken und rau - schen, die
 bäc - - ken glind - rar och sor - lar, och

Blu - - men duf - ten und glühh, die
 blom - - man dof - tar så skön, och

Mar - mor - bil - der lau - schen her -
 mar - mor - bil - der skym - ta ur

vor aus dunk - lem Grün.
 par - - ken dun - kel - - grön.

28

parlando

3

Die Nach - ti - gall ruft: Zurück! zurück! Der Knab' schickt nur vor -
 Och näk - ter - galn slår: Fly bort! Fly bort! Men gos - sens blick är

32

aus den Blick. Sein Herz ist wild, sein Sinn ge - trübt, ver -
 skum och kort, bans hjär - ta vilt, bans sin - ne tårt, för -

35

- ges - sen al - les, was er liebt.
 - gä - tet allt som förr var kärt.
pp sostenuto

39

pp

p

Er kommt zum Schloss im Gar - ten; die Fen - ster sind voll
 Han slot - tet när i par - ken, be - lyst av fönst - rens

p trem.

50

Glanz, am Tor die Pa - gen war - ten, und dro - ben klingt der
 glans. Vid por - ten pa - ger vän - ta och o - van skämt och

Tanz. Er schrei - - tet hin - auf die
 dans! Han upp - - för trap - por - na

marc.

Trep - pen, er tritt hin - ein in den
 sti - ger och trä - - der in u - ti

poco

56

Saal. Da rau - schen die Sam - met -
 saln, där fra - sa de ri - ka

a - poco cresc. stringendo

58

schlep - pen , da blinkt der
 dräk - ter, där tön - - - mes

60

Gold - po - - kal, der
 guld - po - - kaln, töms

ff

f

62

Gold - - po - - kal.
 guld - - po - - kaln.

fffz

rall. (7)

a tempo
p parlando

Die Nach - ti - gall ruft: Zurück! zu - rück! Der
Och näk - ter - galn slär: Fly bort! Fly bort! Men

p sostenuto
- a tempo

Knab' schickt nur vor - aus den Blick. Sein Herz ist wild, sein Sinn ge - trübt, ver -
gos - sens blick är skum och kort, hans hjär - ta vilt, hans sin - ne tärt, för -

ges - sen al - les, was er liebt.
gä - tet allt som förr var kärt.

Animato
p
dolce

p
Die Den

dim.

83

schön - ste von den Frau - en reicht ihm den Be - cher hin. Ihm
 skö - na - ste bland skö - na po - ka - len bo - nom ger. En

87

rinnt ein süs - ses Grau - en selt - sam durch Herz und Sinn. Er
 ljuv - lig rys - ning trån - ger i hjär - tat säll - samt ner. Han

91

leert ihn bis zum Grun - de, da spricht am Tor der Zwerg: Der
 den i bot - ten tøm - mer, då jub - lar slot - tets dvärg: Nu

95

Uns - re bist zur Stun - de, dies ist der Ve - nus - berg. Die
 är han vår för all - tid, ty här är Ve - nus - berg! Och

parlando

rit. *p* *p*

Tempo I

99

Nach - - ti - gall ruft nur noch von fern. Den Kna - ben treibt sein
 näk - - ter - galn långt från fjär - ran slår, men gos - sens on - da

102

bö - ser Stern. Sein Herz ist wild, sein Sinn ge - trübt, ver - ges - sen al - les,
 än - gel rår. Vilt bjär - tat är och sin - net tårt, för - gå - tet allt som

dim.

106

was er liebt.
 förr var kärt.

111 *p*

Und end - lich fort vom Rei - gen führt ihn das schö - ne Weib;
 Och slut - ligt han från dan - sen förs vid den skö - nas arm.

ppp dolce
cresc.
trem.

115

ihr Au - ge blickt so ei - gen, ver - loc - kend glüht ihr Leib.
 Dess ö - gon trän - fullt blic - ka, för - fö - risk hävs dess barm!

stringendo
rit.

Lento

119

Fern von des Fests Ge - wim - mel, da blü - hen die Lau - ben so dicht. In
 Långt i - från fes - tens vim - mel så tät stä de lum - mi - ga träd, men

dolce

123

Wol - ken birgt am Him - mel der Mond sein An - ge - sicht,
 sorg - sen up - på him - len i moln gär mä - nen ned,

p

127

p

der Mond sein An - ge - sicht. Der
i moln gâr mâ - nen ned! Och

pp

131

Nach - ti - gall Ruf ist lang' ver - halt, den Kna - ben treibt der
näk - ter - galns slag dött bort ef - ter band, men gos - sen drivs av

pp

134

Lust Ge - walt. Sein Herz ist wild, sein Sinn ge - trübt, ver -
kän - slans brand. Vilt hjär - tat är och sin - net türt, för -

137

ges - sen al - les, was er liebt.
 gä - tet allt som förr var kärt.

molto cresc. *ffp*

141

145

150

Und als es wie - der ta - get, da
 Och när det ä - ter da - gas, al -

p *trem.* *pp*

154

liegt er ganz al - lein; im Wal - de um ihn ra - get ver -
 le - na är ban då, och runt - om - kring i sko - gen blott

wil - der - tes Ge - stein.
 vil - da klip - por stå.

160 *cresc.*
 Kühl geht die Luft von Nor - den und
 Storm vi - ner kall från nor - den, allt

162 *ff*
 streut das Laub um - her. Er
 viss - - nar för dess röst; ban

164
 selbst ist grau ge - wor - den, und bang sein Herz und leer.
 själv är gam - mal vor - den och tomt och kallt bans bröst.

168

parlando

Er sitzt und star - ret vor sich hin, und
 Han stir - rar mörk mot rymdens land, och

mp
p *f* *3* *p* *pp*

172

schüt-telt das Haupt in ir - rem Sinn. Die Nach-ti - gall ruft: Zu
 sin - net för - tärs av van - vetts brand. Men näk - ter - galn slår: För -

mf *3*

175

dim. rit.

spät! zu spät! Der Wind die Stim-me von dan - nen weht.
 bi! för-bi! Och bort för vin - den dess me - lo - di.

f *3*
ben tenuto

181

ppp dolcissimo

ppp dolcissimo

188

pp *rit.* *pp*
trem.

Die verlassene Mühle
Kvarnruinen
 (A.F.A. Schnetzler/Übers. Anon.)

Leipzig 10. März 1857

Lento (Langsam) M.M. $\text{♩} = 116$

con declamazione (Deklamatorisch vorgetragen)

Das Was - ser rauscht zum Wald hin - ein, es
 I vä - ter blek - nar da - gens sken och

pp poco staccato (*pp sostenuto*)

5
 rauscht im Wald so küh - le. Wie mag ich wohl ge - kom - men sein vor
 va - kan slår i bäc - ken. Hur kom jag väl i kväl - len sen till

9
 die ver - lass' - ne Müh - le? Die
 kvar - nen här vid bäc - ken? Nu

13
 Rä - der stil - le, morsch, be - moost, die sonst so fröh - lich her - um - ge - tost;
 bju - let täcks av mos - sa blott, sen förr det lus - tigt i ring - dans gätt;

sempre pp e stacc.

17

Dach, Gäng' und Fen - ster al - le im
tak, dörr och fön - ster al - la, de

poco a poco cresc.

21

dro - hen - den Ver - fal - le.
bo - ta smart för - fal - la.

mf marc.

24

f p dim.

Più vivo (Schneller) ♩=132

sotto voce (halb geflüstert)

27

Al - lein bei Son - nen - un - ter - gang,
Men tyst, nu slock - nar so - lens brand.

pp sempre pp e stacc.

30

da kni - ster - ten die Äs - te. Da schli - chen sich
Vad säll - samt brus i lun - den! Vad smy - ger där

pp e stacc.

den Bach ent-lang gar son - der - ba - re Gä - ste: Viel
 vid bä - ckens rand i hem-ska af - ton - stun - den? En

Männ - lein grau, von Zwer - gen - art, mit dik - kem Kopf und
 dvär - ga - flock sig när - mar ren med klum - pig kropp och

p marc.

lan - gem Bart, sie schleppten Mül - ler - sä - cke, sie schleppten Mül - ler -
 kor - ta ben, de slä - pa sto - ra säc - kar, de slä - pa sto - ra

pp

säk - ke da - her aus Busch und He - cke.
 säc - kar ur bu - skar, snär och häc - kar.

p

45

cresc.

48

f p mf

51

Und al - so -
Och nu, må

p

54

bald im Mül - ler - haus be - ginnt ein re - ges Le - ben.
tro, i mjöl-narns bus [stacc.] det blir ett liv, en gam-man.

57

Die Rä - der drehen sich im Saus, das Glöcklein schellt da - ne - ben.
Hör hju - lets larm och bä - ckens brus! Och klo - ckan "rin - ger sam - man".

64

60

Die Männ-lein lau - fen ein und aus, mit Sack hin - ein und Sack her - aus,
 Det vil - da sorl vill ej ta slut och säck bärs in och säck bärs ut,

pp

marc.

62

mit Sack hin - ein und Sack her - aus, ein je - der von den
 och säck bärs in och säck bärs ut. En - var av den - na

pp

mf

65

Klei-nen scheint nur ein Sack mit Bei - nen, und
 ska-ra en säck med ben tycks va - ra, en -

[mf]

mf marc.

68

je - der von den Klei-nen scheint nur ein Sack mit Bei-nen.
 var av den-na ska-ra en säck med ben tycks va - ra.

ff

p

ff

p

Campana

71

p *cresc.*

74

p

77

fp *p* *mf* *pp* *p*

80

Und im - mer tol - ler schwärm - ten sie wie
Och an - de - sy - nen vä - xer till, mer

dim. *pp* *stacc.*

83

Bie - nen um die Zel - len, und im - mer tol - ler lärm - ten sie durch
trolsk blir var - je skep - nad. Min blod är kall, jag flyk - ta vill, men

das Ge - tos' der Wel - len. Mit wil - der Hast das Glöck - lein scholl, bis
 vu - xit fast av häp - nad. Och kloc - kan rin - ger bemskt och vilt tills

stacc.

al - le Säk - ke wa - ren voll, und klar am Him - mel o - - ben der
 al - la säc - kar - na man fyllt och mä - nens ble - ka strim - - ma för -

Voll - mond sich er - ho - - ben.
 skin - grat nat - tens dim - - ma.

dim. *ff.* *Campana p*

Da
 Då

p dim. *marc.* *ff.* *rall.* *p*

95 Adagio (Sehr langsam) ♩=66
sost.

öff - net sich ein Fen - ster - lein, das ein - zi - ge noch gan - - ze. Ein
 sy - nes, stödd mot fön - strets karm, en fli - cka ung och fa - - ger med

con espressione

sost.

99

schö - nes blei - ches Mäg - de-lein zeigt sich im Mon - des - glan - ze, und
 lil - je - kind och lil - je-barm, i må - nans mil - da da - ger, och

103 *dolce*

ruft ver - nehm - lich durchs Ge - braus mit süs - ser Stim - me Klang hin - aus: „Nun
 ro - par bögt med stäm - ma skär till dvär - gar - na som lar - ma där: "Snart

dolce pp

107

habt ihr doch, ihr Leu - te, ge - nug des Mehls für heu - - -
 ly - ser so - len kla - ra, ty män I bä - dan fa - - -

tc."
ra."

p
pp marc.
poco cresc.

114

117

120

ff
decresc.

123

a tempo

Da neigt das gan - ze Lum - pen - pack sich vor dem hol - den Bild - : : :
 Dä bu - gar var som ban kan bäst sig för den tär - nan bli - : : :

mf colla parte

126

- nis, und je - der sitzt auf sei - nem Sack und rei - tet in die Wild - nis.
- da och sti - ger på sin säck till häst att in - åt sko - gen ri - da.

p *cresc.* *f*

129

Schön Mül - le - rin schliesst's Fen - ster zu, und al - les liegt in al - ter
Nu flic - kan slu - ter fön - stret till, och allt blir ö - de, tyst och

p poco rall. *dolce*

132

Ruh'; still. des Sig

136

(dim.) Lento (Langsam) $\text{♩} = 116$

Mor - gens Ne - bel ha - ben die Müh - le ganz be - gra - ben.
sy - nen läng - samt dö - jer och dim - ma nej - den böl - jer.

(dim.) (poco staccato) *p*

140

Und als ich kam am an - dern Tag in
Och när jag an - dra da - gen kom i

[p]

144

trü - ber Ah - nung Schau - ern, die Müh - le
fri - ska mor - gon - stun - den, den kvorn som

poco a poco cresc. -

148

ganz zer - fal - len lag bis auf die letz - ten Mau - ern.
lar - mat nat - ten om, läg ram - lad ned till grun - den.

p

152

Das Was - ser rau - schet ne - ben mir hin,
Var det en dröm, den syn jag såg,

155

es weiss wohl, was ich füh - le.
 för - run - nen snabbt som ström - men?

158

Und
 Dock

cresc. *f*

161

nim - mer - mehr will aus dem Sinn mir die zer - fall' - ne
 al - drig går den ur min båg, den un - der - ba - ra

marc. *ff* *dim.*

164

Müh - le.
 dröm - men.

p *rall.*

Visa. Nu klär sig våren igen så grön
Lied. Nun prangt der Frühling im grünen Kleid
 (Z. Topelius/Übers. L. Eppstein)

Allegretto

Göteborg 1859

1. Nu klär sig vå - ren i - gen så grön, och al - la lun - der bli un - ga, och
 1. Nun prangt der Früb - ling im grü - nen Kleid, ge - löst von Win - ters Ban - den. Und

5

al - la vå - gor gå fritt i sjön, och al - la fåg - lar de sjun - ga. Jag en - sam sit - ter vid
 al - le Was - ser sind eis - be - freit, weil neu - es Le - ben sie fan - den. Ich se - he, wie sich die

10

stran - dens väg och är så sorg - sen ut - i min håg, och al - la tan - kar bli tun - ga.
 Wel - le bricht, doch mei - ne Trau - er ver - läst mich nicht, und schwe - re sind mei - ne Ge - dan - ken.

2

På dig jag tänker, du forna vän,
 som svor att aldrig mig svika;
 din ed, du dyre, hur höll du den?
 Hur höll du löftena rika?
 Som vinden far och som vågen ror,
 så kom du hastigt och hastigt for,
 och alla eder tillika.

3

Men fast du svikit din flickas tro,
 så skall hon aldrig dig glömma,
 och fast du stört hennes hjärtas ro,
 så skall hon icke dig döma.
 När tusen bilder i livets storm
 för henne växla gestalt och form,
 din bild hon ensam skall glömma.

2

An dich ich denke, du Liebster mein,
 du wollt'st mich niemals vergessen.
 Die heissen Schwure — nur leerer Schein!
 Wer will mein Leid ermessen?
 Und so wie Wind und Weale fliehn,
 so kam und ging die Lieb dahin;
 wer hätt' sie je besessen?

3

Wenn auch zerbricht meines Lebens Traum,
 so werd' ich niemals dich schmähen.
 Und wird auch eng meines Daseins Raum,
 nie wird mein Lieben vergehen.
 Und braust das Leben mit Sturmgewalt,
 dann denk' ich deiner und hundertfalt
 werd' ich dein Bild vor mir sehen!

Du är min ro
Du bist die Ruh
 (Z. Topelius/Übers. L. Eppstein)

Andante

Ca. 1859?

Piano introduction in 12/8 time, marked *pp legato* and *p*. The right hand features a simple harmonic accompaniment, while the left hand plays a flowing eighth-note pattern.

3 *p dolce* *dim.*

Du är min ro, du är min ro, du är min
 Du bist die Ruh, du bist die Ruh, du bist die

Vocal line starting at measure 3, marked *p dolce* and *dim.*. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand, marked *p* and *pp*.

5

ro, min tröst, min frid, min him - mel
 Rub, mein Trost, mein Frie - den, mein Him - mel,

Vocal line starting at measure 5, with lyrics: ro, min tröst, min frid, min him - mel; Rub, mein Trost, mein Frie - den, mein Him - mel. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand.

7 *f* *p*

blid, mitt hopp, min tro, min läng - tans
 mei - - - - - ne Hoff - nung du! Mein Seh - nen

9

hamn! Vart an - de - drag, o, bred i
 still', föbr mich nach Haus! O, brei - te

11 *dim.* *rit.* *pp*

dag mot mig din famn!
 dei - - - - - ne Ar - me aus!

colla parte *pp*

dim.

Min själ är trött,
Mein Sinn ist trüb,
min läng-tan
mein Seb-nen

pp *p*

värm
warm.

Låt vid din barm
o süss-se Rub
mig vi-la
in dei-nem

pp *p rit.*

rit. *pp a tempo*

sött!
Arm!

Du är mitt liv,
Du teu-res Lieb,

min o-ro
du süs-se

pp

19

säll, till li vets kväll hos mig för -
 Pein, dir will ich weib'n das Le - ben

f

21

bliv! Till li - vets kväll hos mig för -
 mein! Dir will ich weib'n das Le - ben

f *rit.*

23

bliv!
 mein!

p

legato

25

pp

Hymn
Hymnus
 (E. Wallmark/Übers. L. Eppstein)

Stockholm 15. Nov. 1863

Andantino M.M. ♩=92

p sostenuto

9 *sostenuto*

Fjär - ran, ack fjär - - ran o - van stjär - nor
 Fer - ne, ack fer - - ne, ü - ber den Ster - nen

p

13

al - la bor han, som värl - - dar har ur in - tet
al - len wohnt Er, der Wel - - ten aus dem Nichts er -

17

bragt! In - för hans tron mil - lio - ner ne - der -
schuf! Vor sei - nem Thron Mil - lio - nen nie - der -

21

fal - la och sjung - a hans lov, hans ä - ra, hans
fal - len, zum Preis sei - ner Macht er - scbal - let ibr

f *dim.*

25

makt! Från ho - nom, all full - kom - - lig - he - tens
Ruf! Aus ihm, der Quel - le al - - ler Herr - lich -

con espressione

29

käl - la, här - stam-mar ock det skö - - na här på
 kei - ten, ent - spring-et auch das Schö - - ne auf die

ff *rall.* 125

33

jo - ren. Det är hans spe - - gel-bild!
 Er - de, es ist sein Spie - - gel-bild!

a tempo

a tempo *con espressione*

37

Dit läng - tar an - - den,
 Ihu föblt der Geist in

[p]

p

41

när i fräls - nings - stun - den hon höj - - er vin - - gen
 sei - nen bes - ten Stun - den, er - bebt den Blick aus

45

ut - ur jor - dens grus. Där hen - nes blick, ej
dunk - ler Er - den - sibt. Die See - le dort weiss, sie

p *il canto marcato*

49

mer av mör - ker bun - den, skå - da skall blott
bat den Weg ge - fun - den, und darf einst schau - - en

f

53

sa - lig - het och ljus, blott sa - lig - het - och ljus!
Se - lig - keit und Licht, nur Se - lig - keit und Licht!

rall.

rall. *p* *a tempo*

57

rall.

Flyg ej undan
Flieg nicht fort
 (J.L. Runeberg/Übers. L. Eppstein)

Allegro scherzando M.M. ♩=184

30. März 1869

Vill du ve - ta skälmska
 Willst du wis - sen, lo - ses

6

flic - ka hur om hös - ten va - kor fän - gas?
 Mäd - chen, wie im Herbst man fängt die Dros - seln?

11

Jag skall va - ra få - gel - fän - garn,
 Ich will sein der Vo - gel - fän - ger,

15

du skall lät - sa va - ra va - ka.
und du spielst, als seist du Dros - sel.

20

poco rall.
Märk hur få - gel - fän - garn
Hör' des Vo - gel - fän - gers

poco rall.

24

a tempo
ta - lar: "Flyg ej un - - dan, skö -
Wor - te: "Flieg' nicht fort, du schö -

a tempo *dolce*

30

na va - ka, sitt på kla - sen trygg och
ne Dros - sel, sitt' nur still auf dei - - nem

37

stil - - la. Sna - ran
Zwei - - ge, denn - die

8... p

43

gör dig in gen ska - da, sna - ran
Schlin - - ge wird dir nicht scha - den, sie will

p

50

vill din hals blott sme - - - - - ka."
nur den Hals dir strei - - - - - cbeln."

p

57

Ha!
Ob,

f pp

p

63

din skalk, du lät dig fån - ga.
du Schalk, du lästst dich fan - gen?

68

Kyss mej då, kyss mej då, så skall du
Küss' mich doch, küss' mich doch, dann sollst du

colla parte

72

slip - pa. Vill du
frei sein! Willst du

pp a tempo

77

ve - ta skålm - ska flic - ka hur om hös - ten va - kor fån - gas?
wis - sen, lo - ses Mäd - chen, wie im Herbst man fängt die Dros - seln?

81

Jag skall va - ra få - gel - fän - garn,
Ich will sein der Vo - gel - fän - ger,

85

du skall lät - sa va - ra va - ka,
und du spielst als seist du Dros - sel.

89

cresc.

93

lento

jag skall va - ra få - gel - fän - garn!
Ich will sein der Vo - gel - fän - ger!

f *p sost.*

Mitt älskade lilla sockerskrin
 Geliebter kleiner Honigschrein
 (Übers. L. Eppstein)

♩ = Långsamt

Leipzig 11. Nov. 1869

p

Om jag än res - te till värl - dens än - da, så ro - par mitt hjär - ta till
 Wenn ich auch stün - de am Rand der Er - de, mein Her - ze, es ru - fet nach

p

4 *agitato f*

dig, till dig, till dig, min vän och äl - skogs-blom - ma: Ack, att vi kun - de till -
 dir, nach dir, nach dir, mein Lieb, du Freu - den - quel - le: Ach, dass du wä - rest all -

cresc. molto f

8 *dim. pp* *rall.*

sam - man kom - ma! Och jag vo - re vän - nen din, och du all - ra kä - re - stan
 bier zur Stel - le! Und ich wär' der Lieb - ste dein und du wärst mein Schät - ze - lein

dim. pp *rall.*

12 *a tempo f* *rall.*

min, du ä - de - la ros och för - gyl - lan - de skrin, för - gyl - lan - de "Soc - ker - skrin"!
 fein, du ed - le Ro - se, du gol - de - ner Schrein, du gol - de - ner "Ho - nig - schrein"!

a tempo f *rall. pp*

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. The first system (measures 1-3) is marked 'p' and 'Långsamt'. The second system (measures 4-7) is marked 'agitato f'. The third system (measures 8-11) is marked 'dim. pp' and 'rall.'. The fourth system (measures 12-15) is marked 'a tempo f' and 'rall.'. The piano accompaniment includes various dynamics and articulations such as 'cresc. molto', 'dim.', and 'pp'.

Kung Heimer och Aslög. Ballad
König Heimer und Aslög. Ballade
 (F. Hedberg/Übers. Anon.)

Ca. 1870?

ad lib.

Andante ♩=138

7

p *cresc.*

Det ski - ner sol ö - ver dal och fjäll,
 Es schein die Sonn' ü - ber Fel - sen bell,

dim. *cresc.*

12

f

kung Hei - mer öpp - nar sin har - pa: "Träd
 König Hei - mer öff - net die Har - fe: "Her-

f *ff*

17 *cresc.*

ut, li - ten As - lög, i fa - ger kväll, i
 vor, du klein As - lög, sieh' dort den Quell, so

p

cresc.

Red. *

19

sva la käl - lan två fo - ten mjäll, här
 kübl am A - bend uns lockt die Well', bier

f

Red. *

21

so - - va de vin - - - dar skar - -
 schlum - - mert der Wind, der schar - -

f

p.

16

24

pa!
 fe!

p.

dim.

16

28 *p*

Träd ut, träd ut, li - ten As - - lög vän, lät
Her - vor, ber - vor, du klein As - - lög, steig, ans

31 *mf*

tå - - rar - na mer ej ström - - ma! Till
Herz will ich frob dich pres - - sen! Sieb,

33 *p*

Nor - - ges fjäl - lar vi kom - - mit hän; kom,
Fel - - sen dort schon in Nor - - wegs Reich, borch

35 *f*

lyss - - na till har pan vid gub - - bens knän, här
auf denn, ick schlag' nun die Har - - fe weich, wir

37

mf

vil - - ja vi sor - ger - na glöm - sor - ma. Träd
 wol - - len die Sor - gen ver - ges - sen. Her -

39

mf

ut, träd ut, li - ten As - - lög fin, att
 vor, ber - vor, du klein As - - lög fein, zu

41

f

lö - - ga i käl - - lan den kla - - ra! Göm
 ba - - den in kla - - rer Quel - - le. Die

43

mf

tä - rar - na som ett kost - - ligt vin, här
 Trä - nen be - - ge wie ed - - len Wein, bier

ff

kvitt - - ra sva - - lor, här sur - - ra bin, här
 zvit - - scbern Schwal - - ben, und Bie - - nen klein hier

dim.

kun - na vi tryg - ga va - - - - -
 sum - men an sich' - rer Stel - - - - -

Un poco più mosso [*p*][*p*]

ra!
 le!

Här vil - ja vi glöm - ma all
 Hier wol - len wir las - sen die

mf marc. p mf marc. p

[*mf*]

nöd, allt kval, och mord och ram - lan - de tro - - ner;
 Not und Qual, den Mord und stür - zen - de Tbro - - ne;

ff mf p

58

Här vil - ja vi min - nas kung Si - gurds sal, och din
 hier wol - len wir den - ken an Si - gurds Saal und der

dolce

61

mo - ders, Bryn - hil - das ät - tar - tal, vid le - - kan - - de
 Mut - ter, Brün - bil - des, Ab - nen - zahl bei spie - - len - - dem

64

har - po - - to - - - - - ner! Här
 Har - fen - - - - - ne! Hier

mf marc. *p*

67

lu - rar ej mord, ej mörkt för - sät på
 drobt nicht Ver - rat, nicht fin - strer Mord der

mf marc. *p* *ff* *marc.* *f*

71

dot - tern av Faf - - ners - - ba - - - ne. Här
 Toch - ter des Faf - - nir - - ba - - - ne. Hier

p

75

gä - star fri - den på öds - lig stråt; träd ut, li - ten As - lög, och
 lä - cbelt Frie - de am ö - den Ort. So komm, du klein As - lög, die

78

stäm din gråt, me - dan lju - sa - - re ti - der vi
 Furcht weich' fort, neu - e Freu - den dein Her - ze bier

81

a - - - - ne!
 ab - - - - ne!

Träd
 Her -

rall. *f*

83 *Tempo I*

ut, träd ut, li - ten As - - - lög vän, lät
 vor, ber - vor, du klein As - - - lög, steig', ans

85 *f*

tå - - rar - na mer ej ström - mer - ma! Till
 Herz will ich froh dich pres - sen! Sieb,

87 *mf*

Nor - - ges fjäl - lar vi kom - - mit hän; kom,
 Fel - - sen dort schon in Nor - - wegs Reich, borch

89 *ff*

lyss - na till har - - pan vid gub - - bens knän, här
 auf denn, ich schlag' nun die Har - - fe weich, wir

dim.

vil - - ja vi sor - ger - na glöm - - -
 wol - - len die Sor - gen ver - ges - - -

dim.

93

ma!"
 sen!"

ad lib.

8

8

94

8

p

98

Afton, huru schön
Schöner Abend du
 (J. Nybom/Übers. L. Eppstein)

Andante

Gedr. 1872

Af - ton hu - ru schön!
 Schö - ner A - bend du,

6

I me-lo - disk bön drän - ker jag var jor - disk smär - ta. I din mil - da frid
 tief in dei - ner Rub' sen - ke ich all' mei - ne Schmerzen. Dei - nen Frie - den breit,

10

stan - nar li - vets strid, stor - men i ett män - sko - hjär - ta; var - je kväll mot dik - tens
 lö - se al - len Streit, der da stürmt im Men - schen - ber - zen. A - bends in der Dich - tung

14

lju - sa fo - ster - värld flyr i to - ner an - den med sin of - fer - gärd.
 bel - le, schö - ne Welt flieht der Geist in Tö - nen, wenn es ihm ge - fällt.

f

17

Af - ton hu - ru skön! I me - lo - disk bön drän - ker jag var jor - disk smär - ta.
 Schö - ner A - bend du, tief in dei - ne Rub' sen - ke ich all' mei - ne Schmerzen.

p

1. 2.

(20) 3.

3. nju - tit!
 3. gos - sen.

3.

2

Dagen föds och dör,
 sången lyckliggör
 för vad stunden kanske brutit;
 mången fröjd jag njöt,
 mången blomma bröt;
 jag är glad med vad jag njutit.
 Sviker livet ungdomshoppet någon gång,
 icke sviken I, min kärlek och min sång.
 Dagen föds och dör,
 sången lyckliggör
 för vad stunden kanske brutit.

3

Somna varma själ;
 domna, tag farväl
 av den dag du fridsamt njutit!
 Mången blomma skön
 re'n har gjort sin bön
 och sitt milda öga slutit.
 Kläd din värld i dikt och sätt din själ i sång!
 Då är leva härligt, striden blir ej lång.
 Somna varma själ!
 Domna, tag farväl
 av den dag du fridsamt njutit!

2

Tage kommen, geh'n;
 Lied, du magst verweh'n
 was an Tränen ich vergossen;
 Blüten auch ich brach,
 drum am heut'gen Tag
 hab' ich Freud' und Schmerz genossen.
 Wenn mir auch am Tage Unrecht oft geschieht,
 niemals trügt die Liebe, niemals trügt mein Lied!
 Tage kommen, geh'n;
 Lied, du magst verweh'n
 was an Tränen ich vergossen.

3

Schlumm're friedlich ein!
 In die Seele dein
 hat der Schlaf dir Fried' gegossen.
 Feld und Wald und Ried
 singen noch ein Lied,
 Blümlein hat sein Aug' geschlossen.
 Mach aus deiner Seele, deinem Schmerz Gesang!
 Dann ist Leben herrlich, und der Kampf nicht lang.
 Schlumm're friedlich ein!
 In die Seele dein
 hat der Schlaf dir Fried gegossen.

Der schwarze Ritter
Den svarte riddaren
 Ballade von Uhland

Ziemlich langsam

Stockholm 5. März 1874

5

p

molto cresc.

f

dim.

p

10

Pfing-sten war, das Fest der Freu-de, das da fei-ern Wald und

14

Hei-de.

dim.

18

Hub der Kö - nig an zu spre - chen:

cresc.

22

"Auch aus den Hal - len der al - ten Hof - - burg al - len

p

26

soll ein rei - cher Früh - - ling bre - chen."

f

Allegro marziale

mf

30

poco cresc.

33

f

Trom - meln und Trom - pe - ten schal - len,

36

ro - te Fah - nen fest - lich wal - len.

39

42

Sah der Kö - nig vom Bal -

3 dim. *pp* *sempre p*

45

ko-ne; in Lan-zen - spie - len die Rit - ter al - le fie - len vor des

marcato

48

Kö - - nigs star - kem Soh - ne.

51

A - ber

dim. e rit. *pp*

55

vor des Kam - pfes Git - ter ritt zu - letzt ein schwar - zer Rit - ter.

sempre poco cresc. e string.

58

"Herr, wie ist Eu'r

a tempo

ff

61

Nam' und Zei - chen?"

Un poco lento

ppp

66

"Wü'd' ich es sa - gen, ihr möch - tet zit - tern und

stringendo e cresc.

69

za - gen; bin ein Fürst von gros - sen Rei - chen."

ff

rit.

a tempo

73

Als er in die Bahn ge - zo - gen, dun- kel

pp *più cresc. e stringendo*

77

ward des Him - mels Bo - gen, und das Schloss be - gann zu be - - ben.

Ossia:

a tempo e marcato

79

fff

82

Beim er - sten Stos - se der Jüng - - - ling sank vom

ff *p* *fff*

Più lento

85

p

rit.

Ros-se,

konn-te kaum sich wie - der

85

p *rit.*

Ros-se, konn-te kaum sich wie - der

p *molto cresc.* *fz* *ppp* *rit.*

88

dim.

Tempo I

he - ben.

Tempo I

88

dim. Tempo I

he - ben. Tempo I

dim. *p.*

94

molto cresc.

f

94

molto cresc. *f*

p.

99

99

p. *pp*

104

dim.

pp

104

dim. *pp*

111 Allegro

pp

118

p

124

mf

131

dolce
cresc.
f

139

mf

147

fz
fz
dolce
mf

154 *mf*

Pfeif' und Gei - ge ruft zu Tän - - zen, zu Tän - -

160

zen,

166

Fak - keln durch die

fz *dolce*

173

Sä - le glän - zen;

dim. *ffp* *marc.*

(halb gesprochen)

180

wankt ein gros - ser Schat - ten drin - nen.

186

192

tr

pp

199

Er tät mit Sit - ten des Kö - nigs Toch - ter

206

bit - ten, tät den Tanz mit ihr be - gin - nen,

214

tanzt im schwar-zen Kleid von Ei-sen, tan-zet

221

schau-er-li-che Wei-sen, schlingt sich kalt um ih-

228

re Glie-der.

234

fffz
 pp

242

Von Brust und Haaren entfallen

Musical score for measures 242-247. It features a vocal line in the bass clef and a piano accompaniment in the grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The piano part includes various textures such as chords, arpeggios, and melodic lines.

248

mf

ihr die klaren Blümlein welk zur Er-

Musical score for measures 248-253. It features a vocal line in the bass clef and a piano accompaniment in the grand staff. The key signature has one sharp. The piano part includes various textures such as chords, arpeggios, and melodic lines. A dynamic marking of *p* is present in the piano part.

254

Ziemlich langsam

de nie - der.

Musical score for measures 254-260. It features a vocal line in the bass clef and a piano accompaniment in the grand staff. The key signature has one sharp. The piano part includes various textures such as chords, arpeggios, and melodic lines. Dynamic markings include *dim.* and *pp*.

261

molto cresc.

Musical score for measures 261-265. It features a vocal line in the bass clef and a piano accompaniment in the grand staff. The key signature has one sharp. The piano part includes various textures such as chords, arpeggios, and melodic lines. A dynamic marking of *molto cresc.* is present in the piano part.

Feierlich

266

ff

Musical score for measures 266-271. It features a piano accompaniment in the grand staff. The key signature has one sharp. The piano part includes various textures such as chords, arpeggios, and melodic lines. A dynamic marking of *ff* is present in the piano part. There are also markings for triplets (3).

270

274

Und zur

mf

277

rei - - chen Ta - - fel ka - men al - le Rit - ter, al - le

cresc.

280

Da - men.

ff

283

Zwischen Sohn und Toch - - ter

ffz pp

286

in - nen mit ban - gem Mu - te der al - te Kö - nig ruh - te,

289

sah sie an mit stil - lem Sin - -

293

nen. Bleich die

299

Kin - der bei - de schie - - - - - nen; bot der

303

Gast den Be - cher ih - nen:

307

"Gold - ner Wein macht euch ge - ne - sen!"

311

sotto voce
Die Kin - der tran - ken, sie

315

tä - ten höf - lich dan - ken: "Kühl ist die - ser

319

Trunk ge - we - - - sen."

dim. e rall.

324

Un poco più lento

An des Va - ters Brust sich schlangen Sohn und Toch - ter;

pp

328

ih - re Wan - gen tä - ten völ - lig sich ent - fär - ben.

331

Wo - hin der grau - - e er - schrock - ne Va - ter

cresc.

334

schau - e, sieht er eins der Kin - der ster - ben. "Weh! die

339

hol - den Kin - der bei - de nahmst du hin in Ju - gend - freu - de;

343

nimm auch mich, den Freu - de - - lo - - sen!"

348 Più lento

Da sprach der Grim - me mit hoh - ler dumpfer Stim - me:

352

Musical score for measures 352-357. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score consists of a treble and bass clef system. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. The treble line has a melodic line with a crescendo marking. The dynamic markings are *mp* at the beginning and *cresc.* later in the system.

358

Musical score for measures 358-364. This system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "Greis, im Früh - ling brech' ich Ro - - - sen." The piano accompaniment has a dynamic marking of *p* and *pp*. The key signature changes to three sharps (F#, C#, G#) at the end of the system.

365

Musical score for measures 365-370. The piano accompaniment continues with a *poco cresc.* marking. The treble line has a melodic line with a crescendo marking. The dynamic markings are *pp* and *cresc.*

371

Musical score for measures 371-376. The piano accompaniment has a dynamic marking of *mf* and *cresc.*. The treble line has a melodic line with a crescendo marking. The dynamic markings are *mf* and *cresc.*

377

Musical score for measures 377-382. The piano accompaniment has dynamic markings of *p*, *dim.*, *rall.*, *pp*, and *ppp*. The treble line has a melodic line with a crescendo marking. The dynamic markings are *p*, *dim.*, *rall.*, *pp*, and *ppp*.

Sjung för mig
Sing' für mich
 (Anon./Übers. H. Eppstein)

Allegretto

p 1850er Jahre?

Kom och sätt dig
 Sit - ze bier an

vid min si - da, sjung för mig än - nu en gång! Lär - kan slår i rym - den vi - da,
 mei - ner Sei - te, sing' für mich aus tiefster Brust! Ler - chen - ruf in Him - mels - wei - te -

11
 sjung ock du för mig en sång! Sjung om kär - lek, om den lyc - ka, som ditt ri - ka
 sing' auch du zu mei - ner Lust. Sing' von Lie - be, von dem Glük - ke, das dein Herz so

2

Kom och sätt dig vid min sida,
 sjung för mig ännu en gång!
 Själens sår ej mera svida,
 då jag lyssnar till din sång.
 Sjung om konstens gudaflamma,
 om allt härligt, stort och skönt.
 Sjung för mig! Sjung för mig!
 Sjung för mig ännu en gång!

3

Kom och sätt dig vid min sida,
 sjung för mig ännu en gång!
 Än en stund kan du väl bida,
 kvällens timma är så lång,
 Sjung till dess mitt öga slutes,
 sjung för mig i drömmen se'n.
 Sjung för mig! Sjung för mig!
 Sjung för mig den sista gång!

2

Sitze hier an meiner Seite,
 sing' für mich aus tiefster Brust!
 Keinen Kummer fühl' ich heute;
 ahnest du, wie wohl du tust?
 Sing' von dem, was gross und herrlich,
 was des Künstlers Seele füllt.
 Sing' für mich! Sing' für mich!
 Sing' ein Lied zu meiner Lust!

3

Sitze hier an meiner Seite,
 sing' für mich aus tiefster Brust!
 Singend gib mir das Geleite,
 wenn vor mir du scheiden musst.
 Sing', bis sich mein Auge schliesset,
 singe, wenn im Traum ich ruh'.
 Sing' für mich! Sing' für mich!
 Sing' mich ein in Himmelslust!

16 *cresc. e string.* *frit.*

hjär - ta kánt! Sjung för mig! Sjung för mig! Sjung för mig än - nu en gång!
 in - nig föhlt. Sing' för mich! Sing' för mich! Sing' ein Lied zu mei - ner Lust!

21 *p*

Kom och sätt dig vid min si - da, sjung för mig än - nu en gång!
 Sit - ze hier an mei - ner Sei - te, sing' för mich aus tief - ster Brust!

26

Sjä - lens sår ej me - ra svi - da, då jag lyss - nar till din sång. Sjung om kon - stens
 Kei - nen Kum - mer föhlt' ich beu - te; ab - nest du, wie wohl du tust? Sing' von dem, was

31 *cresc. e string.*

gu - da - flam - ma, om allt här - ligt, stort och skönt. Sjung för mig! Sjung för mig!
 gross und herr - lich, was des Künst - lers See - le föhlt. Sing' för mich! Sing' för mich!

36 *f rit.* *p*

Sjung för mig än - nu en gång! Kom och sätt dig vid min si - da,
Sing' ein Lied zu mei - ner Lust! Sit - ze hier an mei - ner Sei - te,

41

sjung för mig än - nu en gång! Än en stund kan du väl bi - da, kväl - lens tim - ma
sing' für mich aus tief - ster Brust! Sin - gend gib mir das Ge - lei - te, wenn von mir du

46

är så lång. Sjung till dess mitt ö - ga slu - tes, sjung för mig i dröm - men se'n.
scheiden musst. Sing', bis sich mein Au - ge schlies - set, sin - ge, wenn im Traum ich rub'.

51 *cresc. e string.* *f rit.*

Sjung för mig! Sjung för mig! Sjung för mig den si - sta gång!
Sing' für mich! Sing' für mich! Sing' mich ein in Him - mels - lust!

Jag håller dig så kär
(*Ich habe dich so lieb*)

Jag hål - ler dig så kär jag

p

hål - ler dig så kär i lust och nöd i lif och

f

ritardando

död jag vill dig al - drig mis - ta!

Min flamma
(*Meine Flamme*)

Allegro con brio

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features dynamic markings of *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The vocal line includes lyrics in Swedish and German. The score is divided into systems, with measure numbers 6, 11, and 16 indicated at the beginning of their respective systems.

System 1 (Measures 1-5): The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "Ljuf och täck, som en". The piano accompaniment starts with a *ff* dynamic and includes a *p* dynamic marking.

System 2 (Measures 6-10): The vocal line continues with "bäck, som bland maj - blom - mor går, är min mö Ro - sen - röd är dess". The piano accompaniment continues with various dynamics.

System 3 (Measures 11-15): The vocal line continues with "mund som en vår. Ren som guld, och så huld Är hon blyg som en". The piano accompaniment includes a *dim.* (diminuendo) marking and a *p* dynamic.

System 4 (Measures 16-20): The vocal line concludes with "ros, För dess röst ur mitt bröst flyk - tar sor - gen sin kos Him - mel". The piano accompaniment includes a *p* dynamic and a *teneramente* marking.

21

blå In - te så Ler som ö - go - nens glans, Och dess barm Är så

26

varm snö ej hvit som den fanns. *p* Ej så rik hörs mu - sik, Som dess

31

stäm - ma är mjuk, som dess hy, *cres* - *cen* - *do* Pur - pur - sky Mängds med lil - ja på

36

a tempo duk. Smärt om lif Som mitt vif Är ej

Till Lilli
An Lilli
(Z. Topelius/Übers. L. Eppstein)

Tämligen långsamt. Med varmt och hjärtligt föredrag. (Version 1. gedr. postum 1882)

O, vor' jag ett
O, wär' ich Er-

p legato

p legato

Red.

6

min - ne och bands ej av tid, och fin - ge be - stän - digt dig
inn' - rung von ew' - gem Be - stand, und dürf - te auf im - mer dir

[simile]

Red. **Red.* **Red.* *

11

föl - ja, och fin - ge be - gju - ta din lev - nad med
nab' sein, den Kum - mer dir lin - dern mit lei - se - ster

f

Red. *



16 *p* *dim.* *pp*

frid, din grav med väl - sig - nel - ser höl - ja, och
 Hand und seg - nen dein Grab und dein Da - sein, und

21

göm - ma ditt liv i min vår - dan - de famn, och lä - ra en
 ber - gen dein Le - ben an schüt - zen - der Brust, so dass ei - ne

pp

26 *f* *ritard.* *p* *långsammare*

värld, att ditt äl - ska - de namn med tå - rar av kär - lek be -
 Welt dich mit lie - bender Lust er - ken - ne und füb - le dein

31 *dim.* [*☺*]

sköl - ja.
 Wabr - sein!

dim. *p* *ritard.*

Till Lilli
An Lilli
 (Z. Topelius/Übers. L. Eppstein)

Andante

(Version 2: bearb. von F. Arlberg. Gedr. 1889)

p

O vor' jag ett min - ne och bands ej av tid, och
 O, wär' ich Er - inn' - rung von ew' - gem Be - stand, und

[p]

5 *mf*

fin - ge be - stän - digt dig föl - ja, och fin - ge be -
 dürf - te auf im - mer dir nab' sein, den Kum - mer dir

10 *pp*

gju - ta din lev - nad med frid, din grav med väl -
 lin - dern mit lei - se - ster Hand und seg - nen dein

2

O vor' jag en tanke och bands ej av rum,
men fing' i ditt hjärta mig dölja,
och finge dig leda där strömmen är skum,
och där han är slipprig dig följa,
och lysa din väg genom skuggornas land
till sällhetens evigt förklarade strand,
långt hän över tidernas bölja!

2

O wär' ich Gedanke, gesponnen im Traum,
und dürfte im Herzen dir leben,
und dürfte dich führen, wens dunkelt im Raum
und Ängste den Sinn dir umweben,
erleuchten den Weg durchs beschattete Land,
bis endlich uns schimmert der Seligen Strand,
wo Räume und Zeiten entschweben!

På den röda älvens botten
(Auf dem Grund des roten Stromes)
 (J.L. Runeberg, De fångna)

Allegro moderato ♩ =

Piano introduction in G major, 6/8 time. The music features a flowing melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include *p* (piano) and *cres* (crescendo). There are two trill ornaments marked with [tr].

5

På den rö - da elf - vens

Vocal line starting at measure 5. The piano accompaniment continues with a dynamic of *f* (forte) and includes a *p* (piano) dynamic later in the phrase.

10

bot - ten Fis - ka - de en gos - se per - lor, Fann en

Vocal line starting at measure 10. The piano accompaniment continues with a dynamic of *f* (forte).

13

per - la blå som him - len

Vocal line starting at measure 13. The piano accompaniment continues with a dynamic of *f* (forte) and includes a *p* (piano) dynamic later in the phrase. There are two trill ornaments marked with [tr].

Nachts

Langsam

Dem stil - len Hau - se blick' ich zu, ge - lehnt an ei - nen

3
Baum; dort liegt sie wohl in schö - ner Ruh, er - glüht in süs - sem Traum.

6
Nach Him - mel seh' ich dann em - por, er hängt mit Wol - ken

9
dicht, ach! zwischen schwarzem Wol - ken - flor er - glänzt des Vollmonds Licht.

INLEDNING

August Söderman (1832-76) var son till teaterkapellmästaren Johan Wilhelm Söderman och var själv teatermusiker. Hans yttre levnadsdata är föga dramatiska och kan tecknas i få linjer. Han fick en tämligen sporadisk musikutbildning privat och vid konservatoriet i Stockholm, där han lärde sig något harmonilära, blev en god pianist och skaffade sig färdigheter i violin- och oboespelning. Några examina avlade han inte. Men han var bara 19 år gammal när han — av en samtida berättelse att döma närmast av en tillfällighet — ”upptäcktes” av teaterchefen Edvard Stjernström och engagerades som kapellmästare vid dennes teatersällskap (1851). Därefter var hela hans yrkesverksamma musikerliv knutet till scenen. Vad som till äventyrs hade saknats i hans musikaliska utbildning, kompenserades snart fullt ut av den rutin uppgiften gav att för ibland mycket begränsade ensembler komponera, arrangera, instrumentera, instudera och dirigera musik till en lång rad pjäser.

Totalt omfattar Södermans sceniska produktion 84 verk. Av dessa skrevs 57 för den stjernströmska scenen under turnén i Finland 1851-53 och vid Mindre teatern i Stockholm 1853-61. Bland scenverken från denna tid återfinns även tre operafragment och ett ofullbordat sångspel. Några av pjäserna består av endast ett par scenkupletter, andra av fullständig musik med uvertyr och en lång rad nummer.

Söderman lämnade Mindre teatern 1860, när han blev kormästare vid Kungl. teatern i Stockholm; här stannade han till sin död och uppehöll även 1862-68 tjänsten som andre kapellmästare. För denna scen komponerade och/eller arrangerade Söderman 1861-74 musik till 21 pjäser, var till kommer ännu ett operautkast samt den omfattande men ofullbordade musiken till Ibsens *Peer Gynt*.

De enda avbrotten i denna arbetsmättade teatermusikaliska verksamhet var två korta men betydelsefulla studieresor. Båda gick till Tyskland. Vid den första (1856-57) vistades han i Leipzig; den andra (1869-70) var en rundresa med ett längre uppehåll i Dresden.

Södermans tonsättarverksamhet var så gott som helt förankrad i musikalisk praxis, vilket är en för svenska kompositörer vid denna tid ovanlig situation, i varje fall utanför kyrkan. Hans verk vid sidan av scenmusiken är förhållandevis få; nämnas må utom solosångerna den profana kantaten *Signelills färd*, vidare körvisor och ett begränsat antal instrumentalverk. I flera av hans icke-sceniska verk, såsom t. ex. den märkliga *Katolsk mässa* (1875) har i stor utsträckning stoff ur teatermusiken kommit till användning.

Södermans sångskapande fördelar sig i tiden på två klart åtskilda perioder, en tidig och en sen. Den första perioden omfattar ungdomsverken från 1850-talet. Några av dessa är mer eller mindre lyckade försök och stilstudier med återklanger bl. a. av samtida klassicistiskt förankrad stiltradition; här finns vidare ekon av den i Sverige mycket populära Mendelssohn (*Majvisa*, 1855). Men här finns också ett personligt präglat verk som hans första större ballad *Havsfrun* (1855). Till det första tidsavsnittet hör också verken från studietiden i Leipzig 1856-57 samt balladcykeln *Die Werbung* (1859).

Studievistelsen i Leipzig innebar en första vändpunkt och gränsöverskridande nyorientering i Södermans utveckling som tonsättare. Han var aldrig inskriven vid konservatoriet utan studerade enskilt kontrapunkt för E. F. Richter. Samtidigt gjorde han sig förtrogen med den ”nya” tyska musiken, inte minst verk av Schumann, Liszt och Wagner. I synnerhet grundlades här en beundran för Wagners musik, som han behöll livet igenom,

oberörd av varningar han stundom fick att alltför ensidigt vara beroende av de tyska förebilderna.

De övermåttan arbetsfyllda studiemånaderna blev en viktig tid för Söderman. Mycket av det han komponerade kom till användning senare, både som konkret musikaliskt stoff till olika verk och som stilistiska och konstnärliga utgångspunkter. Materialet från kontrapunktstudierna har t. ex. använts i *Der arme Peter* 3 (ett montage som väl inte är helt lyckat); musiken till "226. psalmen" fick lämna material till såväl det inledande avsnittet i *Die verlassene Mühle* som kyrkoarian *Hymn*. Att mötet med Schumanns musik blev en stark upplevelse för Söderman kan spontant avlyssnas ur samlingen *Heidenröslein*, som till största delen komponerades under de första veckorna av hans vistelse i Leipzig, dvs. innan han hade hunnit smälta sina intryck; det gör att han — ibland på gränsen till stilcitat — anammar en rad typiska schumannska stilmedel. Ändå: mer än kanske någon annan svensk tonsättare vid denna tid har Söderman fångat in något väsentligt av den sensibla och förfinade lyriken i Schumanns lieder. Det finns många graderingar här, alltifrån den hektiskt glödande harmoniken i *Lehn' deine Wang'* till brytningen mellan "nordiskt" fräsch melodik och kontrasterande harmoniska finesser i *Im wunderschönen Monat Mai*. Att det rörde sig om något nytt i svensk musik insåg man redan tidigt. Det var med samlingen *Heidenröslein*, skrev Adolf Lindgren, som "den schumannska romantikens högsommar höll sitt intåg i vår litteratur" (Svensk musiktidning 1889, s. 35).

Man kan med Lindgren också undra över varför dessa sånger snart kom att undanskymmas av andra verk av Söderman. Dels förstod nog den dåtida svenska musikpubliken knappast denna öppet subjektiva vokallyrik. Dels var antagligen de tyska texterna — trots de svenska översättningarna i utgåvan — ett hinder för en större spridning av verken. Den relativt avancerade stilen väckte vid sångernas utgivning (1859) också opposition på sina håll, t. ex. från den kunnige men samtidigt rätt traditionellt inställda L. Norman, som bl. a. anmärkte på den fria kadensen i slutet av *Deine weissen Lilienfinger*. Men Norman invände också, väl inte helt obefogat, att Söderman haft en benägenhet att "taga allt hos Heine

för allvar, även där han menar ironi" (rec. i Tidning för theater och musik 1859, nr 3).

Heidenröslein-samlingen blev av olika orsaker närmast en parentes i Södermans eget skapande. Han var i grunden ingen inåtvänd subjektivist, däremot väl teatermusiker med vaket öra för den psykologiska innebörden i olika vokalmusikaliska tonfall. Det blev i längden inte så mycket lyrikern som balladtonsättaren Schumann som kom att spela en större roll för honom — vid sidan av bl. a. K. Loewe. Medan balladen *Tannhäuser* i klang och harmonisk kolorit närmar sig en högromantisk uttryckssfär, kan *Die verlassene Mühle* otvivelaktigt föras till balladtraditionen efter Loewe — detta trots Södermans egen protest, att "jag är hellre en levande hund än ett dött 'Loewe'" (odat. brevkoncept).

Berättande texter och texter som direkt eller indirekt återger situationer och händelser är vanliga i Södermans sånger. Där finns den folktonsartade *Jungfrun i det gröna*; där finns *Treuer Tod* och balladcykeln *Die Werbung* med en oförblommerad glorifiering av krigarlivets heroiska blodsoffer. Texter som rymmer replikväxlingar är vanliga (*Du är min egen*; *Flyg ej undan*; flera av solosångerna i samlingen *Digte og sange*). I många mindre sånger kan Söderman inta en lekfull eller lätt ironisk distans till texten. Men i de stora balladerna, särskilt *Tannhäuser* och *Der schwarze Ritter*, skriver han med en närhet till stoffet, som tyder på att det var en personlig angelägenhet för honom. Bland solosångerna är det nästan enbart i dessa verk, som Söderman gestaltar en tragisk uttrycksdimension.

I svensk balladtradition kunde Söderman, förutom i fråga om motiv och ämnen, anknyta till bl. a. melodramen, dvs. diktläsning till musik. Härifrån härrör, som G. Jeanson har framhållit, ett av de mest karakteristiska inslagen i hans stora ballader, nämligen den psalmodiartade recitationen i vissa verk (särskilt i *Tannhäuser*, med motsvarigheter i andra sånger som *Mutter, ach Mutter*). Men som helhet utvecklade han sin starkt personliga balladteknik på grundval av intryck från Schumanns, Loewes o.a. verk samt, ifråga om inslagen av ledmotivik, av samtida opera och då framför allt Wagner.

Särskilt märker man de tre stora — G. Jeanson

kallade dem "monodramatiska", dvs. för en solostämman komponerade — balladerna *Tannhäuser*, *Die verlassene Mühle* och *Der schwarze Ritter*. Med dem gjorde Söderman en nydanande och på flera sätt personlig insats i svensk solosång. Gemensamt har de uppläggningsen i följer av avsnitt; ritornellartat i *Tannhäuser*, som en serie måleriska bilder i *Die verlassene Mühle*, i *Der schwarze Ritter* en närmast scenisk-dramatisk uppläggning av wagnersk art med genomförd ledmotivik och med instrumentalsatsen som formbildande element. En motvikt bildar i alla balladerna Södermans strävan till knapphändig och koncentrerad gestaltning. Efterföljande svenska tonsättare (Hallén, Peterson-Berger, Stenhammar o.a.) gick härvidlag andra vägar och skrev närmast symfoniskt upplagda verk, som inte har mycket gemensamt med Södermans i princip strofiskt grundade balladformer.

När Söderman vid 1860-talets slut på nytt i större omfattning ägnade sig åt att komponera sånger, var det med starkt förändrade förtecken. Under det gångna decenniet hade hans personliga, "södermanska" stil vuxit fram. Från denna, den andra och sista fasen i Södermans sångskapande, härrör också några av hans både då och senare mest sjungna sånger, bl. a. *Kung Heimer och Aslög*, *Der Mummelsee* och några av sångerna i *Digte og sange*.

Musiken har blivit lättfattlig och lättillgänglig. Den är ofta utpräglad visartad, med rigoröst genomförd strofisk form och en enkel musikalisk faktur på gränsen till den samtida körvisan. Det är uppenbart att den offentligt verksamme teater-tonsättaren Söderman efterhand hade lärt sig vilken musik som bäst nådde publiken. Men det är också en del av hans storhet som tonsättare, att denna popularisering i det stora hela skedde utan att det konstnärligt väsentliga reducerades.

En yttre manifestation av hans förankring i musiklivet var utnämningen till den förste Jenny Lind-stipendiaten (1869), och under 1870-talet framstod han alltmer som en av Sveriges mest betydande och representativa tonsättare. Många musikaliska stildrag i Södermans musik från denna tid kom också för samtiden och de närmast följande generationerna att ingå i den allmänna bilden av den "svenske" Söderman och blev, så

länge de nationalistiska drivkrafterna var verksamma på musikområdet, i mycket normerande för föreställningen om en "svensk" stil. Det gäller vissa rytmiskt pregnanta dursatser med treklangspräglad melodik; det gäller också hans personliga hantering av folkmusikaliska stilmedel.

Själv tycks Söderman inte ha haft närmare kontakt med samtida folkmusikaliskt uppteckningsarbete och det är svårt att säga om det var tjušnjungen hos en verkningsfull lokalkolorit eller manifestationen av nationell egenart som lockade honom mest. Bland solosångerna är *Afton, huru skön* en förenklad omformning av folkvisan "Jord och himmel jag" och den lilla visan *Mitt älskade lilla sockerskrin* ett vackert prov på hur en folkvisa ("Kristallen den fina") kan omformas till en konstmusikalisk melodi. Dock är folktonsanknytningarna inte lika vanliga eller påtagliga i hans sånger som i teatermusiken.

Hans sätt att arbeta med folkton och andra stilmodeller är i sin tur en del av Södermans — sceniskt skolade! — teknik att allt efter texternas ämne och innehåll använda därtill passande och i tiden gängse musikaliska uttryckssätt. Härvidlag var Söderman mera klarsynt än de flesta.

Liksom Schumann roade han sig ibland också med musikaliska fixeringsbilder. Början av *Ballade (Heidenröslein 3)* anspelar på G.J. Voglers berömda hymn "Hosianna". Och i *Abschied (Die Werbung 5)* citeras den österrikiska nationalhymnen "Gott erhalte Franz den Kaiser". (Att den tidiga sången *Till en liten fågel* påtagligt erinrar om A. Henselts Ballad op. 31 för piano har nog en enklare förklaring än att vara någon sorts musikalisk referens: verket är en stilstudie av en ung tonsättare.)

Söderman var knappast någon mera sparsmakad litteraturläsare och förefaller inte ha sökt med ljus och lykta efter texter, som kunde inspirera honom. De stora balladdikterna förefaller härvidlag vara ett undantag. Men i allmänhet tog han sina texter där han var och där han fann dem eller där de sattes i händerna på honom. Åtskilliga i samtiden mycket lästa men nu bortglömda "minor poets" i svensk litteratur återfinns bland textförfattarna. Hans första sånger under studieåret i Leipzig utgörs av en rad Heinetsättningar.

Överhuvud taget är praktiskt alla tonsättningarna till tyska texter komponerade eller skisserade under hans vistelser i Tyskland. Och hemma i Stockholm på 1870-talet sammanföll hans arbete med den norske författaren Bjørnsons dikter (*i Digte og sange*) med den vogue för norsk kultur, som då berörde svenskt kulturliv. Men denna tidsaktualitet hos dikterna är nog inte den enda, möjligen inte ens den främsta drivfjädern för Södermans textval: den så att säga slutna strofstrukturen i Bjørnsons dikter svarade nära mot Södermans egen strävan till en visartad strofisk form, en formtyp som han helst håller sig till och kunde utforma med särskilt konstfull förenig av enkelhet och finess just i Bjørnsonstonsättningarna.

Spännvidden i Södermans musikaliska stil är stor. Särskilt i hans senare verk bryter sig en folkligt enkel och visartad, diatonisk stil mot den excessivt kromatiska harmoniken i t. ex. den sista stora balladen *Der schwarze Ritter*. Ibland kan han experimentera, som i *Für dich des Liedes Klänge* med starkt kromatisk melodik, eller som i *Mädchen mit dem roten Mündchen*, där han driver sin lust till orgelpunkter och liggande stämmor

nästan till det absurda med en sorts bitonalitet som följd.

Men sådant är extremfall. Som helhet rör det sig om en vokalmusik med säker och tveklöst fast formgivning, med ofta dansant rytmisk spänst och en vitt spänd melodik, som utnyttjar hela röstomfånget. Formen är gärna aforistiskt koncentrerad, även i större verk. Uttrycket kan vara på en gång osentimentalt och intensivt. Det drar en frisk och stundom sval vind genom denna musik. Den skiljer sig rätt avsevärt från den salongsmässiga och ofta oklara stämningslyrik, som präglade mycket av den samtida svenska vokallyriken.

Bakgrunden är inte svår att se. Teatermusikern Söderman arbetade "objektivt" och framställande med sitt musikaliska stoff. Det sceniska, karaktärsskildringen, engagerade honom mera än den lyriska stämningen. Det är kanske i detta Södermans egenart som sångtonsättare framför allt ligger.

EINLEITUNG

August Söderman (1832-1876) war der Sohn eines Theaterkapellmeisters, Johan Wilhelm Söderman, und war selbst Theatermusiker. Sein Lebenslauf war undramatisch und lässt sich in wenigen Sätzen zusammenfassen.

Söderman erhielt nur eine lückenhafte musikalische Ausbildung, teils privat und teils am Konservatorium in Stockholm, wo er etwas Harmonielehre studierte, ein tüchtiger Pianist wurde und Violin- sowie Oboenspiel betrieb. Er legte keinerlei Examen ab. Mit neunzehn Jahren wurde er — nach einem zeitgenössischen Bericht durch einen Zufall — durch den Theaterdirektor Edvard Stjernström "entdeckt" und kam 1851 als Kapellmeister an dessen Theatergesellschaft. Von da an gehörte er beruflich ausschliesslich dem Theater an. Was seiner Ausbildung eventuell mangelte, glich wachsende Erfahrung bald aus; er erwarb sie, indem er für eine lange Reihe von Stücken (oft bei stark beschränkten äusseren Möglichkeiten) Musik komponierte, arrangierte, instrumentierte, einstudierte und leitete. Im ganzen umfasst Södermans szenische Produktion 84 Werke, darunter 57 für Stjernström, dessen Truppe 1851-53 in Finnland, danach an Mindre teatern in Stockholm spielte. In manchen Fällen handelt es sich hierbei nur um ein paar Couplets, in anderen dagegen um eine komplette Bühnenmusik mit Ouverture und zahlreichen Nummern. Zu den Werken aus dieser Zeit gehören auch drei Opernfragmente und ein unvollendetes Singspiel.

1860 gab Söderman diese Anstellung auf und wurde Chormeister an der Königl. Oper in Stockholm; in dieser Stellung wirkte er bis zu seinem Tod, war daneben 1862-68 aber auch 2. Kapellmeister. Hier schrieb und/oder arrangierte er zwischen 1861 und 1874 Musik zu 21 Stücken; hierzu kommt ein weiterer Opernentwurf sowie eine zahlreiche Sätze umfassende, aber nicht ab-

geschlossene Bühnenmusik zu Ibsens "Peer Gynt".

Unterbrochen wurde diese intensive Tätigkeit nur durch zwei kurze, für Söderman aber bedeutungsvolle Studienreisen nach Deutschland. Die erste (1856-57) führte ihn nach Leipzig, die zweite (1869-70) war eine Rundreise mit längerem Aufenthalt in Dresden.

Södermans schöpferische Arbeit war fast ausnahmslos in seiner praktischen Tätigkeit verankert — eine unter den schwedischen Komponisten seiner Zeit ausser etwa bei Kirchenmusikern recht ungewöhnliche Situation. Ausser Bühnenmusik hat er verhältnismässig wenig geschrieben; neben Sologesängen sind hier hauptsächlich die weltliche Kantate *Signelills färd*, Chorlieder und eine kleinere Anzahl Instrumentalwerke zu nennen. In mehreren seiner nichtszenischen Werke, z.B. der bemerkenswerten *Katolsk mässa* (1875), ist Material aus den Bühnenmusiken verwendet.

Södermans Liedschaffen gehört zwei deutlich getrennten Lebensabschnitten an, einem frühen und einem späten. Die erste Periode umfasst Jugendwerke aus den 1850er Jahren. Manche darunter sind nur als mehr oder minder gelungene Versuche oder als Stilstudien, z.T. im Anschluss an den zeitgenössischen Klassizismus, zu bewerten; hier finden sich auch Anklänge an den in Schweden sehr geschätzten Mendelssohn (*Majvisa*, 1855). Aber auch ein Werk persönlichen Gepräges wie Södermans früheste grössere Ballade *Havsfrun* (1855) gehört in diese Zeit, ebenso eine Reihe von Werken aus der Studienzeit in Leipzig 1856-57 sowie der Balladenzyklus *Die Werbung* (1859).

Der Studienaufenthalt in Leipzig wurde zu einem ersten Wendepunkt in Södermans Entwicklung als Komponist und führte zu einer bedeutsa-

men Erweiterung seines Blickfelds. Während er bei E.F. Richter privat Kontrapunkt studierte (am Konservatorium schrieb er sich überhaupt nicht ein), machte er sich mit "neuer" deutscher Musik bekannt, besonders Schumann, Liszt und Wagner. Hier liegen die Anfänge seiner lebenslangen Bewunderung für Wagners Musik, von der er sich durch keinerlei Warnung vor einseitiger Abhängigkeit von deutschen Vorbildern abbringen liess.

Vieles von dem, was er in diesen arbeitserfüllten Studienmonaten schrieb, wirkte sich in seinem weiteren Schaffen aus, sei es als konkreter musikalischer Stoff oder als stilistischer und künstlerischer Ansatz. Kontrapunktisches Studienmaterial ist z.B. — wenn auch ohne volles Gelingen — in *Der arme Peter* 3 verwendet; die Komposition "Psalm 226" gab Material zum Einleitungsabschnitt in *Die verlassene Mühle* wie auch für die Kirchenarie *Hymn*. Die starke Wirkung, die Schumanns Musik auf ihn ausübte, kommt in der Sammlung *Heidenröslein*, die grösstenteils während Södermans ersten Wochen in Leipzig entstand, also ehe er seine Erlebnisse verarbeiten konnte, zu spontanem Ausdruck; hier übernimmt er, gelegentlich nahezu in reiner Stilmachung, eine Reihe von typisch schumannschen Ausdrucksmitteln. Aber es ist ihm auch besser als anderen schwedischen Komponisten seiner Ära gelungen, etwas von der sensiblen und verfeinerten lyrischen Substanz in Schumanns Liedkunst einzufangen. Hier gibt es vielerlei Nuancen, von der hektisch glühenden Harmonik in *Lehn' deine Wang'* bis zu der Mischung von "nordisch" frischer Melodik und harmonischer Raffinesse in *Im wunderschönen Monat Mai*. Dass hier etwas Neues in der schwedischen Musik aufklang, begriff man schon bald. Mit der Sammlung *Heidenröslein*, schrieb Adolf Lindgren, "zog der Hochsommer der Schumannschen Romantik in unsere Literatur ein" (Svensk musiktidning 1889, S.35).

Lindgren fragte sich auch, warum diese Lieder so bald von anderen Werken Södermans überschattet wurden. Ein Teil der Ursache mag darin liegen, dass dem musikalischen Publikum das Verständnis für eine derartige offen subjektive Vokallyrik fehlte. Vermutlich hinderten auch die deutschen Texte (trotz der Beigabe einer schwedi-

schen Übersetzung in der 1859 erschienenen Ausgabe) eine grössere Verbreitung. Auch ihr vergleichsweise moderner Stil stiess auf Opposition, u.a. bei dem gebildeten, in seiner Einstellung aber recht traditionsgebundenen Ludvig Norman, der z.B. die freie Kadenz am Ende von *Deine weissen Lilienfinger* tadelte. Nicht ganz unbegründet war indessen Normans kritische Bemerkung, Söderman habe eine Neigung, "Heine auch da ernst zu nehmen, wo dieser es ironisch gemeint habe" (Besprechung in *Tidning för theater och musik* 1859, Nr.3).

Aus verschiedenerlei Ursachen stellen die *Heidenröslein*-Lieder einen Ausnahmefall in Södermans Schaffen dar. Im Grunde war er kein introvertierter Subjektivist, sondern Theatermusiker, begabt mit einem wachen Sinn für den psychologischen Ausdruck unterschiedlicher vokaler Wendungen. Auf die Dauer spielte für ihn der Balladenkomponist Schumann eine grössere Rolle als der Lyriker, und mehr noch als dieser Karl Loewe. Nähert er sich mit der Ballade *Tannhäuser* den Ausdrucksbezirken der Hochromantik, so knüpft *Die verlassene Mühle* unzweifelhaft an die von Loewe ausgehende Balladentradition an, und dies trotz Södermans Protest, er sei "lieber ein lebender Hund als ein toter 'Loewe'" (undatierter Briefentwurf).

Erzählende Texte und solche, die direkt oder indirekt Situationen oder Geschehnisse darstellen, finden sich oft in Södermans Liedern. Hierher gehören etwa das volksliedartige *Jungfrun i det gröna*, ferner *Treuer Tod* und der Balladenzyklus *Die Werbung*, beide mit unverblümter Verherrlichung des Soldatenlebens und seiner heroischen Blutsopfer. Texte mit Wechselgesprächen sind häufig (*Du är min egen; Flyg ej undan*; mehrere der Solostücke in der Sammlung *Digte og sange*). In kleineren Liedern tritt oft eine Tendenz zu spielerischer oder leise ironischer Distanz zum Text hervor. In den grossen Balladen aber, besonders *Tannhäuser* und *Der schwarze Ritter*, ist Söderman seinem Stoff so nahe, dass man sein persönliches Engagement herausfühlt. Unter den Solokompositionen sind dies beinahe die einzigen, in denen er eine tragische Ausdruckssphäre gestaltet.

An die einheimische Balladentradition konnte Söderman nicht nur bei der Wahl von Motiven

und Stoffen anknüpfen, sondern auch in Bezug auf das Melodram. Von dem letzteren stammt, wie Gunnar Jeanson hervorhebt, einer der charakteristischsten Züge in seinen grossen Balladen, nämlich ein psalmodieartiges Rezitieren, wie es besonders in *Tannhäuser* (mit Entsprechungen in Liedern wie *Mutter, ach Mutter*) hervortritt. Im ganzen gesehen entwickelte Söderman seine sehr persönliche Balladentechnik aber auf der Grundlage von Eindrücken von vor allem Schumann und Loewe sowie, was die Einschlüge von Leitmotivik betrifft, von zeitgenössischen Opern, vor allem denen Wagners.

Besonders bedeutsam sind die drei grossen, nach Jeanson "monodramatischen", d.h. für Solostimme komponierten Balladen *Tannhäuser*, *Die verlassene Mühle* und *Der schwarze Ritter*; sie stellen einen neuartigen und stark persönlichen Einschlag in der Entwicklung des schwedischen Sololieds dar. Gemeinsam ist ihnen ein Aufbau in Abschnitten: ritornellartig in *Tannhäuser*, in einer Reihe farbkräftiger Bilder in *Die verlassene Mühle*, fast bühnendramatisch im Stil Wagners mit durchgeführter Leitmotivik und dem Instrumentalsatz als formbildendem Element in *Der schwarze Ritter*. Ein Gegengewicht hierzu bildet überall Södermans Streben nach knapper und konzentrierter Gestaltung. Seine schwedischen Nachfolger (Hallén, Peterson-Berger, Stenhammar usw.) gingen hier andere Wege und tendierten zu einem symphonischen Aufbau, der kaum etwas mit Södermans im Prinzip strophisch angelegten Balladenformen zu tun hat.

Ende der 1860er Jahre begann Söderman von neuem, sich eingehender mit Liedkomposition zu befassen, nun aber auf stark veränderter Grundlage. Während der vorangehenden Jahre hatte er einen persönlichen Stil entwickelt, und in dieser zweiten und letzten Phase seines Liedschaffens entstanden einige seiner bekanntesten Lieder, u.a. *Kung Heimer och Aslög*, *Der Mummelsee* und einige Nummern aus *Digte og sange*.

Seine Musik ist nun unkompliziert und leichtverständlich, oft volksliedähnlich, rigoros strophisch und von einfacher, dem zeitgenössischen Chorlied angenäherter Faktur. Der Theaterkomponist Söderman hatte nach und nach gelernt, welche Art von Musik beim Publikum am

besten ansprach. Dass diese Popularisierung im wesentlichen ohne eine Senkung des künstlerischen Niveaus erfolgte, macht einen bedeutsamen Teil seiner Grösse als schaffender Musiker aus. Ein äusseres Zeichen seines wachsenden Ansehens im Musikleben bildet seine Wahl zum ersten Jenny-Lindstipendiaten (1869), und in den Jahren nach 1870 wurde er mehr und mehr als einer der bedeutendsten und repräsentativsten schwedischen Komponisten anerkannt. Die Züge, die in diesen Jahren seine Musik kennzeichnen, machten für seine Zeitgenossen und die nächstfolgenden Generationen zu einem wesentlichen Teil das Bild des "schwedischen" Söderman aus und blieben, solange nationale Triebkräfte an der Entwicklung der Musik teilhatten, weitgehend normbildend für Vorstellungen eines "schwedischen" Stils. Dies gilt besonders von gewissen rhythmisch prägnanten Dursätzen mit dreiklangsbetonter Melodik, aber auch von Södermans spezieller Art des Gebrauchs volksmusikalischer Stilmittel.

Mit den Kreisen, die sich mit der Einsammlung von Volksmusik befassten, scheint Söderman keine nähere Verbindung gehabt zu haben, und es ist ungewiss, ob es mehr der Reiz eines effektvollen Lokalkolorits oder das spezifisch Nationale war, was ihn in diese Richtung zog. Unter den Sololiedern ist *Afton, huru skön* eine vereinfachende Umbildung des Volkslieds "Jord och himmel jag", während das kleine Lied *Mitt älskade lilla sockerskrin* in feinsten Weise zeigt, wie eine Volksweise ("Kristallen den fina") zu einer Kunstmelodie umgeformt werden kann. Jedoch knüpft er in seinen Liedern weniger oft und auch weniger deutlich an den Volkston an als in seiner Bühnenmusik.

Södermans Art der Verwendung von Volkston und ähnlichen Stilvorbildern ist ihrerseits ein Teil seiner — szenisch geschulten — Technik, dem Inhalt des jeweiligen Textes entsprechende und für den Hörer leicht verständliche musikalische Ausdrucksarten zu nutzen. In dieser Beziehung sah er klarer als viele andere.

Ähnlich wie Schumann unterhielt er sich gelegentlich mit musikalischen Anspielungen. Der Anfang von *Ballade (Heidenröslein 3)* spielt auf Abt Voglers bekannte, in schwedischen Kirchen noch heute in der Weihnachtszeit vielgesungene

Adventshymne "Hosianna" an, und in *Abschied* (*Die Werbung* 5) zitiert er die österreichische Nationalhymne "Gott erhalte Franz den Kaiser". (Dass das frühe *Till en liten fågel* an A.Henselts Klavierballade op.31 erinnert, dürfte weniger auf einer musikalischen Abhängigkeit beruhen als darauf, dass hier ein werdender Komponist eine Stilstudie schreibt.)

Man darf sich Söderman nicht als einen verfeinerten Poesieleser vorstellen, der sich eingehenden Studien hingab, um inspirierende Liedertexte zu finden. Nur die grossen Balladen bilden hier eine Ausnahme. Im übrigen aber nahm er Texte, wo und wie sie sich ihm eben boten oder wie man sie ihm in die Hände legte. Zahlreiche damals vielgelesene, heute aber vergessene Tagesgrössen der schwedischen Literatur tauchen in seinen Liedern auf. Die ersten Lieder aus seiner Leipziger Studienzeit sind Kompositionen nach Heine, und auch im übrigen sind Södermans Vertonungen deutscher Texte wenigstens im Entwurf fast ausnahmslos während seiner Aufenthalte in Deutschland entstanden. Seine Verwendung von Gedichten des Norwegers Björnson in den 1870er Jahren in (*Digte og sange*) deckt sich zeitlich mit der Mode, die damals durch Schweden ging, für norwegische Kultur zu schwärmen. Doch war diese Aktualität keineswegs die einzige und wohl kaum die stärkste Triebfeder für Södermans Textwahl, denn die sozusagen geschlossene Strophenstruktur in Björnsons Gedichten entsprach weitgehend Södermans eigener Tendenz zu volksliedmässiger strophischer Form, die er gerade bei diesen Vertonungen in einer besonders kunstvollen Synthese von Einfachheit und Verfeinerung verwirklichen

konnte.

Die Spannweite innerhalb von Södermans musikalischem Stil ist erheblich. Besonders in seinen späteren Werken steht einer volkstümlich einfachen, liedmässigen Diatonik eine avancierte chromatische Harmonik gegenüber, beispielshalber in der letzten grossen Ballade *Der schwarze Ritter*. Gelegentlich greift er zu Experimenten, etwa in *Für dich des Liedes Klänge* durch eine stark chromatisch gefärbte Melodik, oder in *Mädchen mit dem roten Mündchen*, wo Orgelpunkte und andere liegende Stimmen fast zum Absurden getrieben werden und zu einer Art Bitonalität führen.

Derlei sind indessen Ausnahmefälle. Im ganzen gesehen zeichnet sich Södermans Lied durch sichere und feste Formgebung, lebensvolle, oft tanzmässige Rhythmik und eine weitausgreifende, oft den Stimmumfang voll ausnützende Melodik aus. Die Form ist auch in grösseren Werken oft aphoristisch konzentriert. Der Ausdruck ist oft intensiv und unsentimental zugleich. Ein frischer, mitunter kühler Wind durchströmt diese Musik, die sich deutlich von der salonhaften und oft unklaren Stimmungslirik absetzt, die einen grossen Teil des gleichzeitigen schwedischen Vokalschaffens kennzeichnet.

Die Ursache für diese Verschiedenheit ist nicht schwer zu finden. Der Theatermusiker Söderman behandelt seinen musikalischen Stoff "objektiv" und "darstellend". Das szenische Moment, die Charakterschilderung bedeuten für ihn mehr als lyrische Stimmung, und hierin dürfte das Schwerkraft seiner Eigenart als Liedkomponist liegen.

Übersetzung: Hans Eppstein

INTRODUCTION

August Söderman (1832–76) was the son of theatre music director Johan Wilhelm Söderman, and was himself a theatre musician. His biography is hardly dramatic and can be traced in just a few lines. He received a fairly sporadic music training privately and at the Royal Conservatory of Music in Stockholm, where he learnt a little harmony theory, became a decent pianist and acquired skills in playing the violin and oboe. While he never took any degree, he was ‘discovered’ – by contemporary account almost accidentally – at the young age of 19 by theatre director Edvard Stjernström and engaged as director of music for the latter’s drama company (1851). From then on, his entire professional life as a musician was tied to the stage. What happened to be lacking in his musical education was soon fully compensated for by the routine composing, arranging, orchestrating, coaching and conducting of music, sometimes to be played by very small ensembles, for numerous plays.

Söderman’s output for the stage amounts to 84 works, 57 of which were written for the Stjernström stage during a tour of Finland from 1851 to 1853, and at Stockholm’s Mindre teatern from 1853 to 1861. His stage works from this period include three opera fragments and an unfinished comic opera. Some of the plays consist of only a couple of stage couplets, others of a full score complete with overture and multiple numbers.

Söderman left the Mindre teatern in 1860 when he was appointed choirmaster at the Royal Opera in Stockholm, where he remained until his death. He was also *andre kapellmästare* (second conductor of the Royal Court Orchestra). Here, between 1861 and 1874, he composed and/or arranged music for 21 plays, as well as another opera draft and the large but incomplete score for Ibsen’s *Peer Gynt*.

The only interruption in his busy stage music

career were two brief but important study trips, both to Germany, the first to Leipzig (1856–57), the second a tour with a sojourn in Dresden (1869–70).

Söderman’s activities as a composer were as good as fully anchored in musical praxis, unusual for Swedish composers of the time, at least those outside the church. His production beyond the stage is relatively sparse: besides his solo songs, the profane cantata *Signelills färd*, other choral songs and a handful of instrumental works may be mentioned. Many of his non-stage works, such as the remarkable *Katolsk mässa* (1875), recycle considerable material from his dramatic music.

Söderman’s songs fall into two distinct periods, an early and a late. The former comprises his juvenile works from the 1850s, some of which are more or less successful experiments and stylistic studies steeped musically in the traditions of the contemporary classical style, one (*Majvisa*, 1855) echoing Mendelssohn, then a darling of the Swedish people. But there is also a highly personal work here, his first major ballad *Havsfrun* (1855). His early period also contains works from his studies in Leipzig and the ballad cycle *Die Werbung* (1859).

His stay in Leipzig marks the first turning point and a cross-boundary reorientation in Söderman’s development as a composer. He was never actually enrolled at the conservatory, but took private lessons in counterpoint for E.F. Richter. At the same time, he became acquainted with the ‘new’ German music, not least the works of Schumann, Liszt and Wagner. Söderman established a particular admiration for Wagner that he retained throughout his life in flagrant disregard of the warning he occasionally received not to become too one-sidedly dependent on the German exemplars.

The extremely work-packed months of study were a seminal time for Söderman. Much of what he com-

posed came to be used later both as concrete musical material for different works and as stylistic and artistic starting points. The material from his counterpoint studies, for example, reappears in *Der arme Oeter 3* (a none-too successful montage); the music for '226. psalmen' lent material to the introductory passage from *Die verlassene Mühle* and the church aria *Hymn*. The powerful impact that Schumann made on Söderman can be spontaneously detected in the *Heidenröslein* collection, which was largely composed during his first weeks in Leipzig – that is, before he had had time to assimilate his impressions. This means that he adopts – sometimes to the point of citation – a number of typical Schumannesque stylistic devices. Still: more than perhaps any other Swedish composer of the time, Söderman captured a key element of the sensitive and refined lyricism of Schumann's lieder. There are many gradations here, from the hectically ardent harmonies of *Lehn' deine Wang'* to the breach between fresh 'Nordic' melody and contrasting harmonic subtleties of *Im wunderschönen Monat Mai*. It was clear from early on that this was something new in Swedish music. It was with the *Heidenröslein* collection, wrote Adolf Lindgren, that 'the Schumannesque romantic high summer made its entrance into our literature' (*Svensk musiktidning* 1889, p. 35).

One might join Lindgren in wondering why these songs soon came to be obscured by other works of Söderman. For one thing, it is likely that the Swedish audiences of the time found it hard to understand the openly subjective vocal lyricism; another consideration is that the German lyrics – despite the Swedish translations provided – were a hindrance to wider dissemination of the work. The relatively advanced style also provoked opposition from various quarters on the songs' publication (1859), including from the knowledgeable yet conservatively minded L. Norman, who found fault with, amongst other things, the free cadence at the end of *Deine weissen Lilienfinger*. But Norman also objected, and not without justification, to Söderman's tendency to 'take everything about Heine seriously, even where he means irony' (review in *Tidning för theater och musik* 1859, no. 3).

For various reasons, the *Heidenröslein* collection became almost a parenthesis in Söderman's own creation. He was no introverted subjectivist at heart, but a stage musician with an alert ear for the psycho-

logical implications of different vocal music intonations. In the end, it was not so much the lyricist as the ballad composer Schumann who had the greater impact on him – alongside the likes of K. Loewe. While the ballad *Tannhäuser* in its sound and harmonic timbre approaches a high-romantic expressional sphere, *Die verlassene Mühle* can definitely be assigned to the ballad tradition following on from Loewe – despite Söderman's own protest that 'I would rather be a living dog than a dead "Loewe"' (undated letter concept).

Narrative texts and texts that directly or indirectly depict situations and events are common in Söderman's songs. There is the folk-music-like *Jungfrun i det gröna*; and there is *Treuer Tod* and the ballad cycle *Die Werbung* with an undisguised glorification of the heroic blood sacrifices of the warrior existence. Lyrics that include conversational exchanges are also common (*Du är min egen*; *Flyg ej undan*; several of the solo songs in the *Digte og sange* collection). While in many of his smaller songs Söderman can take a playful or slightly ironic distance from the lyrics, in the large ballads, especially *Tannhäuser* and *Der schwarze Ritter*, he writes with an intimacy towards the material that suggest that it was a personal concern for him. Of all his solo songs it is almost only in these works that Söderman gives musical voice to a tragic dimension.

Other than when it came to motif and subject, Söderman could re-engage with other aspects of the Swedish ballad tradition, such as melodrama (the reading of poems to music). From here, as G. Jeanson has argued, emerges one of the most characteristic features of his major ballads, namely the psalmody-like recitation found in certain works (particularly *Tannhäuser*, with analogues in other songs such as *Mutter, ach Mutter*). But on the whole he developed his strongly personal ballad technique on the impressions he derived from the works of Schumann, Loewe and others, and, as regards leitmotifs, from contemporary opera, primarily Wagner. Of particular note are the three grand – G. Jeanson called them 'monodramatic'; i.e. composed for a solo voice – ballads *Tannhäuser*, *Die verlassene Mühle* and *Der schwarze Ritter*. With them, Söderman made an innovative and in many ways personal contribution to Swedish solo song. They share a sequential structure: ritornello-like in *Tannhäuser*, as a series of picturesque images in *Die verlassene*

Mühle, and in *Der schwarze Ritter* an almost Wagneresque stage-drama formed from leitmotifs and instrumental passages. Söderman's ambitions towards brevity and compaction provide a counterweight in all his ballads. In this respect successive Swedish composers (e.g. Hallén, Peterson-Berger, Stenhammar) took a different path and wrote works of an almost symphonic nature that have little in common with Söderman's effectively strophic ballad form.

When, by the end of the 1860s, Söderman returned with more devotion to songs, it was with very different overtones. The past decade had seen the growth of his personal 'Södermanian' style, and from this, the second and last phase of Söderman's songwriting, come some of his most sung works (then and later) amongst them *Kung Heimer och Aslög*, *Der Mummelsee* and some of the songs in *Digte og sange*.

The music is easy to grasp and accessible, and often distinctly folk-like with rigorous strophic forms and a simple musical texture bordering on the contemporary choral song. It is clear that the publicly active Söderman had gradually learnt what kind of music best appealed to audiences. But it is also part of his greatness as a composer that this popularisation on the whole occurred without compromising on what was artistically important.

His receipt of the first Jenny Lind scholarship (1869) is another manifestation of his solid establishment on the music scene, and during the 1870s he grew as one of Sweden's most influential and representative composers. Many stylistic features of Söderman's music from this time came to be included in the general impression that his contemporaries and future generations had of the 'Swedish' Söderman and, for as long as the forces of nationalism were alive in music, became widely normative for the notion of a 'Swedish' style. I refer here to certain rhythmically meaningful major movements with triad-based melodies, and to his personal handling of the stylistic tools of folk music.

Söderman himself was thought not to have much contact with the recording of folk music that was going on at the time, and it is difficult to say if it was the delight of an effective local timbre or the manifestation of a distinctive national style that attracted him more. Amongst his solo songs, *Afton, huru skön* is a simplified reworking of the folk song 'Jord och himmel jag', and the little song *Mitt älskade lilla*

sockerskrin a beautiful example of how a folk song ('Kristallen den fina') can be transformed into an art-music melody. However, the folk references are not as common or blatant in his songs as in his stage music.

His approach to folk tones and other stylistic models is, in turn, one of Söderman's – dramatically schooled! – techniques for using appropriate and modern musical modes of expression suited to the subject and content of the lyrics. In this regard, Söderman was more perspicacious than most.

Like Schumann, he also sometimes amused himself with musical illusions. The beginning of *Ballade (Heidenröslein 3)* plays with G.J. Vogler's famous hymn 'Hosianna', and in *Abschied (Die Werbung 5)* he cites the Austrian national anthem 'Gott erhalte Franz den Kaiser'. (The glaring resemblance of the earlier song *Till en liten fågel* to A. Henselt's Ballad op. 31 for piano has a more straightforward explanation than being some sort of musical reference: the work is a stylistic study by a young composer.)

Söderman was hardly a fastidious literature lover and seems not to have looked particularly hard for inspirational texts. The major ballad poems are apparently an exception in this respect. In general, however, he took his texts from wherever he found himself and found them, or from whatever was placed in his hands. A great many widely read but now forgotten minor poets of Swedish literature are amongst the authors of his lyrics. His first songs during his year of study in Leipzig comprise a number of Heine compositions. In the main, all the compositions to German lyrics were composed or sketched out during his travels in Germany. And back at home in Stockholm in the 1870s, his work with the poems of Norwegian author Bjørnson (*I Digte og sange*) coincided with the vogue for Norwegian culture that was flourishing in Sweden. But the trendiness of these poems is not the only, not perhaps even the main motive for Söderman's choice of texts: the closed, so to speak, strophic structure of Bjørnson's poems was close to Söderman's own endeavours to create a folk-like strophic form, a form type to which he was keen to adhere and which he was able to manipulate with a particularly artistic blend of simplicity and finesse in these very songs.

The breadth of Söderman's musical style is considerable. Especially in his later works a folkishly

simple, diatonic style contrasts with the excessive chromatic harmony of a work such as the large ballad *Der schwarze Ritter*. Sometimes he can experiment, as in *Für dich des Liedes Klänge* with strongly chromatic melodies, or as in *Mädchen mit dem rotten München* where he pushes his penchant for pedal points and droning voices to the point of absurdity with a resulting kind of bitonality.

But these are extreme cases. Taken as a whole, his is a vocal music of sure and undoubtedly firm form that is often imbued with dancingly rhythmic vigour and broad melodies that exploit the entire vocal range. The form is often aphoristically concentrated, even in the larger works, and his expression can be

at once unsentimental and intense. A brisk, sometimes chilly wind blows through this music, which differs appreciably from the salon-esque, often vague sentimentalism that pervaded contemporary Swedish vocal lyricism.

The background is not hard to see. Stage musician Söderman worked 'objectively' and representatively with his musical material. The scenic element, the depiction of character, engaged him more than the lyrical mood. It is perhaps above all in this that Söderman's uniqueness as a composer of songs lies.

Trans. Neil Betteridge

KRITISK BERÄTTELSE

Handskrifterna (autografer och avskrifter) till Södermans sånger finns nästan undantagslöst i Kungl. Musikaliska akademiens bibliotek i Stockholm (Skma), huvuddelen i "Deposition Söderman", några på andra ställen av handskriftssamlingarna. Detta gäller för såväl de självständiga solosångerna som för några sånger som härstammar från scenmusikaliska verk.

Under tidens lopp har olika förteckningar gjorts av Södermans kompositioner. Den äldsta från 1880-talet härstammar från Adolf Lindgren, som stödjer sig på en ännu tidigare, inte publicerad förteckning som möjligtvis sammanställdes av Ludvig Norman, en personlig vän till Söderman (jämför nedan nämnda arbeten av G. Jeanson och A. Helmer). Lindgren offentliggjorde resultaten av sina studier i artikelserien "August Södermans manuskriptsamling" i *Svensk musiktidning 1888-89*.

Såvida Södermans manuskript inte blivit liggande i arkiven på de teatrar där han var anställd, tycks de i stor utsträckning ha hamnat i händerna på kollegor, vänner och förläggare. Detta har försvårat eller omöjliggjort upptäckten eller den närmare bestämningen av en rad verk. Med åren har gradvis många manuskript kommit fram i ljuset, vilket möjliggjorde att Gunnar Jeanson i sin avhandling *August Söderman. En svensk tondiktarens liv och verk* (Stockholm, 1926) kunde erbjuda en väsentligen fullständigare och utförligare förteckning. Men också Jeanson måste i många fall konstatera att det handskriftliga källmaterialet var av osäker autenticitet eller också försvunnet. I min avhandling *Svensk solosång 1850-1890* har jag på nytt förtecknat och flertalet gånger kunnat komplettera och rätta Lindgrens och Jeansons uppgifter. Fortfarande är dock autografer omöjliga att finna till vissa under Södermans livstid tryckta eller postumt publicerade verk.

Urvalsprinciper

I mitt ovan nämnda arbete har jag gjort ett försök att definiera genren solosång. Denna omfattar självständigt komponerade verk för en stämman med ackompanjemang, för det mesta med klaver (här och där med obligat violin- eller cellostämma eller liknande), tillfälligtvis också med orkester. Principiellt inräknas här således inte solonummer ur scenmusikaliska verk, kantater eller liknande. Skarpa grändragningar är emellertid varken möjliga eller nödvändiga att göra. Också i föreliggande arbete finns några få stycken som ursprungligen tycks ha hört till scenmusik och senare publicerats separat.

Besättningen är i de flesta fall en sångstämma med pianoackompanjemang; därtill kommer två verk med obligat violoncell. Körsånger i samlingen *Digte og sange*, som inkluderats i föreliggande utgåva, är ett fall för sig – det tycks lämpligt att inte störa den tidstypiska blandningen av solo- och körsånger i denna samling.

Förlagorna

Som förlagor har i första hand valts tryck från Södermans livstid, som han bevisligen (där korrektur finns bevarade) eller förmodligen granskat eller godkänt. I alla tvivelaktiga fall har existerande manuskript (renskrifter; skisser) rådfrågats. Till många tryckta verk, däribland också några postuma, är inte autografer bevarade eller har inte hittats. Om sådana verk utgivits under Södermans livstid, måste dessa tryck gälla som autentiska förlagor. De postumt tryckta verken ger en annan och ofta mer komplicerad bild. I några fall kunde autografer för dessa utgåvor användas som förlagor. Svårare är läget när det gäller verk, där det är osäkert om en autograf (som sedan förlorats) existerat som tryckförlaga (t.ex. klaverutdraget till *Die verlassene Mühle*). I sådana fall måste olika vägar prövas för att eventuellt

kunna bestämma en urversion (t.ex. *Kung Heimer och Aslög*). Enskildheter rörande dessa frågor meddelas nedan under varje särskilt verk.

Texterna

Söderman komponerade sina sånger till svenska, norska och tyska dikter. Till sångerna med svenska och norska texter, som inte har tyska översättningar i källorna, tillfogas tyska översättningar. I vissa fall kan redan tillgängliga texter användas oförändrade eller efter omarbetning (*Serbiska folksånger* och *Digte og sange*); detta har i varje enskilt fall angivits. För andra sånger måste nya översättningar skapas. Dessa översättningar är gjorda av Lilli Eppstein (*Flickan i skogen, Majvisa, Visa "Nu klär sig våren", Du är min ro, Hymn, Flyg ej undan, Mitt älskade lilla sockerskrin, Afton, huru skön*, bearbetningen av översättningen till *Digte og sange, Två sånger* (Wergeland) (*Till Lilli*), Hans Eppstein (*Sjung för mig*) och Gisela Sandqvist (*Blomman, Serenad, Bönen, Till en liten fågel, Vaggvisa, Jungfrun i det gröna, I dunkelgröna skogen, Så glad och lycklig*). Mitt varmaste tack ges härmed till alla dessa liksom till fru Veslemøy Gee, som granskat de norska texterna till *Digte og sange* och *Två sånger* (Wergeland).

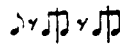
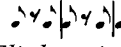
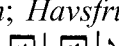
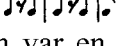
Vid anpassningen av de existerande melodierna till de nya texterna måste ofta tillfogas deklamationsrytmiska varianter i noterna. Sådana tillägg är inte markerade som avvikelser i urtexten då deras ursprung omedelbart framgår av sammanhanget.

I utgåvan har genomgående originaltexten ställts ovanför översättningen, något som i vissa fall avviker från förlagan. I svenska utgåvor av sångerna med tysk text och i svenska översättningar från Södermans egen tid sattes nämligen översättningen vanligtvis överst (samlingen *Heidenröslein* utgör här ett undantag). Detta beslut om avvikelse gentemot originaltexten har inte tagits med lätt hjärta, då några av de ursprungligen till tysk text komponerade sångerna egentligen bara spridits med svensk text (t.ex. den genom Jussi Björlings grammofoninspelningar välkända balladen *Trollsjön/Der Mummelsee*).

Editionstekniska anmärkningar

Källorna till Södermans sånger är av olika slag: kompletta autografer och delar av autografer, avskrifter, enskilda tryck, tryck i musikantologier och tidskrifter. För den föreliggande utgåvan, som vill

tjäna praktiska ändamål för musiklivet, måste vissa editionstekniska standardiseringar företas. Dessa har genomförts utan några redaktionella kommentarer. Tillsatta bågar, förtecken etc. är däremot typografiskt angivna (bågar punkterade, förtecken i klammer o.s.v.) I tvivelaktiga fall har dessa kommenterats i den kritiska berättelsen. Ortografiska enskildheter i notbilden som skaftning och pauser har blivit normaliserade. Har en textstavelse fler toner är dessa förenade med bågar; förlagorna är i dessa fall inte enhetliga. I sångtexterna har mindre inkonsekvenser i rättstavning och interpunktion avlägsnats utan kommentar; likaså har den äldre praxisen att i början på versraderna markera dessa med versaler ändrats utan kommentar. I allmänhet har rättstavningen moderniserats men med kvarhållande av ålderdomliga ordformer.

Några egendomligheter i Södermans notskrifter skall här nämnas. Förlängning av toner noterade han ofta med överbindning istället för punktering. I utgåvan har i allmänhet den senare formen använts. I 3/8 takt noterade Söderman tillfälligt utan att därmed ha avsett en speciell motivisk struktur  (Notex.)  eller (Notex.)  (t.ex. *Flickan i skogen; Havsfrun*); här har i regel ändrats till (Notex.) .

Även om Söderman var en rutinerad pianist är hans skrivsätt för piano influerat av hans verksamhet som orkester- och körledare. Så noterar han t.ex. ackordtoner i ett slags stämnotering genom skaft ovanifrån och ner. Sådana ackordtoner som tydligt tillhör en "spelhand" erhåller i allmänhet ett gemensamt skaft. På motsvarande sätt blir för det mesta bara den yttre bågen bibehållen vid fördubblad båg-sättning. Särskilt påfallande är Södermans benägenhet till omfattande bruk av varningsförtecken; detta något pedantisk-pedagogiska skrivsätt kan härröra från dåliga erfarenheter han haft som ensembleledare av sångares och instrumentalisters bristande notläsningskunskap. Notbilden är ibland (t.ex. i *Der schwarze Ritter*, t. 52ff., detta är dock ett extremt fall) överlastat med förtecken som snarare försvårar än underlättar läsbarheten. I föreliggande utgåva har försökts att förenkla notbilden utan att inkräkta på tydligheten.

ANMÄRKNING TILL DE ENSKILDA SÅNGERNA. Enskilda anmärkningar hänför sig till originalversionerna. I fråga om källor i handskrift är

inte autografer särskilt utmärkta, däremot alltid vid avskrifter. Anmärkningar rörande källäget gäller endast de förlagor som ligger till grund för denna utgåva. Utförligare uppgifter finns i utgivarens arbete *Svensk solosång 1850-1890*.

Förkortningar

AH	A. Helmer, <i>Svensk solosång 1850-1890. 1. En genrehistorisk Studie. 2. Sångförteckning</i> . Stockholm 1972. Siffrorna efter AH hänvisar till de löpande numren i sångförteckningen
kl.	klaver
ms.	manuskript
v.h.	vänsterhand
h.h.	höger hand
SMTB	Statens Musik och Teaterbiblioteket i Stockholm

Tonhöjdsangivelser

C stora oktaven, c lilla oktaven, c', c'' etc. ett-, tvåstrukna oktaven etc.

FLICKAN I SKOGEN

Ms.: partitur och stämmor (SMTB). Tryck: Stockholm 1854, Hirsch (klaverutdrag.). (AH 1513.)

Förlaga: tryck 1854.

T. 2 kl. h.h.: bågen slutar på c''. (Den här delade bågen går till slutackordet.)

T. 5 kl. h.h.: bågen slutar med den 2:a 8-delen.

MAJVISA

Ms.: skiss (SMTB). Tryckt i *Förgät mig ej (Album för sång)* s. 27-29, Stockholm 1855. (AH 1514.)

Förlaga: tryck 1855.

T. 2, 41: accenttecken.

T. 18 kl.: fermatet står över åttondelspausen.

De följande sångerna *Blomman*, *Serenad*, *Bönen*, *Till en liten fågel* och *Vaggvisa* trycks här enligt förlaga i handskrift. Dessa handskrifter Sång vid piano af J. A. Söderman (Junior) (SMTB) är förmodligen en tidig autograf, som senare (i början på 1870-talet?) redigerades av tonsättaren. Det postuma trycket *Sånger... N:o 2 av efterlämnade arbeten*, Stockholm 1880, Hirsch, avviker i flera enskildheter från denna förlaga. I den nämnda handskriften står också *Min flamma* (i bilagan till föreliggande utgåva).

Blomman (AH 1515.)

Förlaga: ms. (som ovan).

Serenad (AH 1516.)

Förlaga: ms. (som ovan).

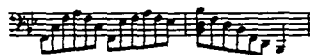
Bönen (AH 1517.)

Förlaga: ms. (som ovan).

Till en liten fågel (AH 1518.)

Förlaga: ms. (som ovan).

T. 26-27 kl. v.h.: de i manuskriptet förekommande ändringarna och tilläggen (övertagna i det postuma trycket)



är förmodligen inte av Söderman.

VAGGVISA (AH 1519.)

Ms. (som ovan). Den lilla sången stod ursprungligen i Fiss-dur och transponerades förmodligen av tonsättaren själv genom ändring av förtecknen till F-dur.

T. 21: längden på bågen i manuskriptet är oklar.

ROSENKNOPPEN

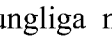
Ms.: "Romance, Ballade und Lied" (= *Rosenknoppen*, *Jungfrun i rosengård* och *Havsfrun*), daterad

17 november 1855. (SMTB). Tryckt 1880 i *Sånger... N:o 2 av efterlämnade arbeten* (jämför anmärkningen ovan till *Blomman, Serenad. .*). (AH 1520.)

Förlaga: ms.

Fritz Arlbergs översättning skrevs 1857 (ms. Stockholm, Musikmuséet) och infördes av Söderman i ms. men är inte upptagen i trycket 1880.

T. 3, 19: bågen börjar vid *h* - förmodligen skrivfel.

T. 11, 17, 30-33, 39, 46 kl. v.h.: den ovanliga noteringen i basstämman i förlagan har här bibehållits: förmodligen rör det sig inte om överbindningar utan om tonupprepningar *legato*. I t. 46 har Söderman ändrat den ursprungliga noteringen  som här återgivits. (oklart)

JUNGFRUN I ROSENGÅRD

Ms.: ”*Romance, Ballade und Lied*”, daterat 17 nov. 1855 (SMTB). Tryckt i *Svenska familj-journalen* 1872, Ss 158. (AH 1521.) Arlbergs översättning tillkom 1857; jämför anmärkningen till den föregående sången.

Förlaga: tryck 1872, jämfört med ms.

T. 12 kl.: bågen fis-fis som i ms.

T. 13-14, 17-18 kl.: bågen över 16-delen efter ms.: oklar i tryck.

T. 20 sångstämma: dim. efter ms.

T. 21 a tempo bara i tryck.

T. 23 sångstämma. sista 4-del: i tryck två lika 8-delar.

T. 24-25; föredragsbeteckning efter ms..

T. 28 kl. v.h. 2:a 4-del: båge efter ms.

T. 32 kl. överst: bågar efter ms.

JUNGFRUN I DET GRÖNA

Ms. (SMTB), uppenbar förlaga till en renskrift som använts för trycket 1880. Tryckt i *Sånger... N:o 2 av efterlämnade arbeten*, Stockholm 1880 (jämför anmärkning ovan till *Blomman, Serenad. .*). Detta tryck avviker i många hänseenden, framförallt i fraseringen, från ms. I ms. t. 17-20 (musikaliskt nästan identiskt med t. 1-3) är bara sångstämma och text utskrivna. (AH 1522.)

Förlaga: ms., jämfört med trycket 1880.


T. 1: Tempoangivelse saknas. Den i trycket förekommande beteckningen I folkton övertogs från en överskrift i ms.

T. 6 kl. v.h.: i ms. slutar bågen med den 6:e 8-delen förmodligen oavsiktligt.

ICH HAB' IM TRAUM GEWEINET


Ms. i SMTB, mer skiss än renskrift. Musiken är nästan fullständigt noterad, av den tyska texten emellertid enbart den första raden och den svenska är överhuvudtaget inte angiven. Tryckt i *Sånger... N:o 2 av efterlämnade arbeten*, Stockholm 1880 (jämför anmärkning ovan till *Blomman*). Denna postuma version torde gå tillbaka till en inte bevarad renskrift som emellertid, i likhet med andra sånger i denna utgåva, delvis har bearbetats. (AH 1523.)

Förlaga: ms., med vissa nedan angivna undantag. T. 11 kl. överst: legatobågen bara i tryck.

T. 13 sångstämma: i ms.  ; på grund av texten har tryckets version valts.

T. 21 kl.: inte utskrivet i ms., här kompletterat enligt t.5.

T. 22-23 svensk text: i tryck den onaturliga ordföljden *Jag drömde att när du mig stod*.

T.25-26 sångstämma: i ms. den mindre lyckliga rytmiseringen  ; här enligt trycket.

De båda följande sångerna *I dunkelgröna skogen* och *Så glad och lycklig* (AH 1524-25) är musikinlagor av Söderman till J.F. Hovings scenverk *Prinsessan och kolarflickan* (uppfört i Åbo, Finland, 12 mars 1852). De var emellertid ursprungligen inte tänkta för detta; texterna finns inte i de bevarade textböckerna (otryckta; Stockholm, Drottningholms teatermuseum). Södermans musik (partitur, Stockholm, Kungl. Dramatiska teaterns bibliotek) är skrivet för sång och 5-stämmig stråkensemble. Något klaverutdrag av Söderman själv är inte känt. Sångerna trycktes postumt i *Sånger... N:o 2 av efterlämnade arbeten*, Stockholm 1880 (jämför anmärkning ovan till *Blomman, Serenad. .*) och är bearbetade av utgivaren (i likhet med alla stycken i denna samling). Ackompanjemanget har återgivits med ett efter Södermans partitur nyskapat klaverutdrag av utgivaren.

ROMANCE. OJÄMNT DELAT / UNGLEICHE TEILUNG

Ms. (SMTB), daterat Stockholm 9 september 1856. Tryckt Stockholm 1872, Hirsch. Tillägnad Fritz Söderman. I ms. med tillägnet till F. Grützmaker. (AH 1526.)

(Fotnot: Efter tryckläggningen av utgåvan framkom att texten till denna sång är tysk i original; den härstammar från F. Halm. Om Söderman har tonsatt

den ursprungliga texten eller den svenska översättningen framgår inte entydigt av musiken.)

Förlaga: tryck 1872.

T. 22 tysk text: *seinem* - förmodligen skrivfel.

T. 27 cellostämma: återställningstecken för E saknas.

T. 35 7:e sista 16-del cellostämma: legatobågar i partitur, inte i cellostämma.

ROMANCE. TANKAR PÅ MIN EGEN LYCKA

Komponerat i juli 1856 som inlaga i komedin *Guld-korset* (Melesville-Brazier; översättning. Högfelt; uppfört 20 april 1857, Stockholm). Tryckt i *Fra nordiske komponister*, Kopenhagen 1871. (AH 1527.)

Förlaga: tryck 1871.

T. 8, 10, 28 sångstämma: bågar mellan tonerna.

T. 19 sångstämma: föredragsbeteckning *Con dolce*.

MÄDCHEN MIT DEM ROTEN MÜNDCHEN

Ms.: avskrift med autografiska anvisningar i början (SMTB); tryckförlaga. Tryckt i *Svenskt sångalbum*, häfte 1, s. 45-47, Stockholm 1893. Kompositionsdatum framgår inte av källorna. A. Lindgrens förmodan att stycket komponerades 10/6 1857 i Gohlis (jämför *Svensk musiktidning* 1889, s. 77), torde bero på en förväxling med sången *Till Lilli*. Dateringen försvåras bl.a. av den experimenterande, till bitonalitet gränsande harmoniken; sången torde ha skrivits under en av Södermans båda Tysklandsresor, förmodligen den 1869-70. (AH 1536.)

Förlaga: ms. Frånsett några detaljer är den tryckta versionen identisk med ms.

T. 1: föredragsbeteckningen i tryck *Poco lento e sostenuto*.

T. 16 sångstämma: i tryck *c*".

T. 18 kl. 2:a 16-del:  före *d'* och *d''* saknas i ms och i trycket.


TANNHÄUSER

Ms. daterat Leipzig 28 november 1856 (SMTB). Balladen skisserades förmodligen före Södermans avresa till Leipzig hösten 1856. Tryckt partitur. Stockholm 1860, Hirsch; klaverutdrag. postumt Stockholm 1882, Hirsch. Korrektur (Partitur) i SMTB. (AH 1537.)

Förlaga: På den understa ackoladen i det tryckta partituret är noterat klaverutdrag. Den tyska texten står här i den med violinklav noterade sångstämman;

i partituret är sångstämman i basklav tillsammans med den svenska texten. I vår utgåva är den för en mansstämma entydigt tänkta solostämman noterad i basklav. Den i förlagan bitvis stora deklamationsrytmiska skillnaden mellan svensk och tysk version, är på några ställen återgivet med separat notering till förmån för bättre läsbarhet. Det postumt tryckta klaverutdraget avviker på en rad musikaliska och textliga enskildheter jämfört med Södermans klaverutdrag.

T. 1; partitur. Föredragsbeteckning *Nicht zu schnell*.

T. 24, 25 och därefter: tecknet  skall förmodligen tydas som arpeggio-anvisning.

DIE VERLASSENE MÜHLE

Ms.: partiturskiss, daterad Leipzig 10 mars 1857 (SMTB).

Tryckt partitur Stockholm 1867, Hirsch/Musikaliska konstföreningen; klaverutdrag (postumt) Stockholm 1882, Hirsch. (AH 1538.)

Förlaga: klaverutdrag som torde gå tillbaka på en idag inte tillgänglig autentisk version. Det har jämförts med det under Södermans livstid tryckta partituret. Därifrån övertagna tillägg är satta inom (). I partituret är sångstämman noterad i basklav; den tyska texten står här i motsats till klaverutdraget över den svenska.

T. 24 kl. v.h.: tonföljden *gis-g-fis-f-e* i partiturets violastämma *legato*.

T. 30 kl.: *f'* som två 16-delar som i partituret.; i klaverutdraget en 8-del.

T. 71: *cresc.* i klaverutdraget först i andra takt-halvan.

T. 157 3:e-5:e 4-del kl. h.h.: i partitur och klaverutdrag. Bågar bara för *c''-h'*- förmodligen tryckfel.

VISA. NU KLÄR SIG VÅREN IGEN SÅ GRÖN

Ms. daterat Göteborg 1859 (Skma). Tryckt *Svenska familj-journalen* 1872, s. 95. (AH 1543)

Förlaga: tryck 1872.

DU ÄR MIN RO

Ms. i Skma. Kompositionsdatum okänt. G. Jeanson föreslog ca. 1859 (Jeanson s. 113). Opublicerat. (AH 1543a)

Förlaga: Ms.

T. 1 etc.: Bågarna över den upprepade 16-delsfiguren är mycket olika och slarvigt dragna; de har här dragits på likartat sätt och genomgående till följande

de 8-del respektive 4-del.

T. 20 kl. h.h. och T. 22 kl. v.h.: arpeggiotecken saknas.

HYMN

Ms.: olika skisser och nedteckningar. Komponerat 15 november 1863. Tryckt Stockholm 1872, Hirsch. Tillägnat Fredrika Stenhammar. (AH 1550.) A. Lindgren förmodar säkerligen med rätta att texten i efterhand lagts till en redan existerande komposition. (*Svensk musiktidning* 1889, s.76).

Förlaga: tryck 1872.

T. 8-9 kl. h.h.: bågen över taktgränsen räcker felaktigt bara till den sista 8-delen.

T. 27 början på kl. h.h.: bågen g^2 - g^2 saknas.

FLYG EJ UN DAN

Ms. daterat 30 mars 1869 (SMTB). Tryckt i *Nordiske musikblade*, häfte 1, Kopenhagen 1872. (AH 1554.)

Förlaga: tryck.

MITT ÄLSKADE LILLA SOCKERSKRIN

Ms.: renskrift (SMTB). Tryckt i *Svenska familj-journalen* 1880, s. 32. (AH 1559.)

Förlaga: ms.

KUNG HEIMER OCH ASLÖG

Ms.: avskrifter (SMTB). Tryckt Stockholm 1882, Hirsch (postumt) med tillägnet August Malmström och Frans Hedberg (av tonsättaren?). Autografen är försvunnen. Tillkomsttiden av verket kan av stilistiska grunder förläggas till åren kring 1870. Första trycket går förmodligen tillbaka på en autograf. Ett av Richard Henneberg färdigställt partitur 1896 går (enligt *Svensk musiktidning* 1896, s. 151) tillbaka på tonsättarens instrumentationsanvisningar. Förstatrycket och detta partitur går båda i E-dur, vilket torde gälla som originaltonart; utgåvan för baryton (i C-dur, Stockholm 1886) och bas (i B-dur, ibid. 1893) får ses som transponeringar. (AH 1560.)

Förlaga: förstatryck 1882, jämfört med Hennebergs Partitur.

AFTON HURU SKÖN

Ms.: nr. 3 i *Sånger vid piano* (1850-talet?) av Söderman (SMTB), här i h-moll (med anteckning "a-moll") och med folkvisetexten "Jord och him-

mel jag". Inte daterat. Tryckt i *Svenska familj-journalen* 1872, s. 222-223. (AH 1561.)

Förlaga: tryck 1872, jämfört med ms.

T. 3-4, 19-20: i ms. stod ursprungligen ett repris-tecken som senare blev överstruket. Också repris-tecknet i slutet av t. 20 tycks ha satts dit först senare (av Söderman?).

T. 13 1:a 8-del kl. h.h.: e' - förmodligen tryckfel.

T. 13 kl. v.h.: bågen går här från e' till e' i t. 14, vilket beror på de begränsade möjligheterna hos nottypstrycket; ändringar i anslutning till ms.

DER SCHWARZE RITTER

Ms.: partiturskisser/klaverutdrag. (SMTB) med instrumentationsantydningar, daterat Stockholm 5 mars 1874. Tryck postumt Stockholm 1886, Huss & Beer; klaverutdrag av Emil Sjögren. Det är oklart om detta klaverutdrag går tillbaka på Södermans skisser eller på en mellanliggande, inte bevarad renskrift. Frånsett några enskildheter stämmer de båda versionerna bra överens. Säkert var det Södermans avsikt att själv instrumentera balladen; på grund av sjukdom och tilltagande svaghet kom detta emellertid inte till utförande. (AH 1575.)

Förlaga: tryck klaverutdrag; i alla tvivelaktiga fall är Södermans partiturskiss utslagsgivande. Ms. och tryck skiljer sig ofta åt bl.a. med avseende på fraseringsbågar, dynamiska beteckningar, ackordsbestånd; här har utformningen av manuskriptet huvudsakligen varit vägledande. Där ms. avviker från trycket har (om inte annat anges) tryckets utformning anförts nedan.

T. 13 3:e 4-del kl.: c ''.

T. 14 sångstämma: i ms. ursprungligen *ciss'h*, utdrerat och ändrat i oktavsprånget.

T. 15: *dim.* saknas.

T. 29: *mf* saknas.

T. 30-31 kl. 1:a-2:a 4-del: triolfigurerna saknas i ms.

T. 31-32: *poco cresc.* saknas.

T. 32: *staccatopunkter* saknas.


T. 37 4:e 4-del kl: f '' istället för es ''.

T. 39 kl. v.h. 2:a och 4:e 4-del: ackorden *e-gis-cis'* respektive *dis-gis-h*.

T. 41-42: dynamiska beteckningar (förutom *sf*) saknas.

T. 45 och 49 kl. 1:a 4-del: *sf*.

T. 47 kl. h.h. 2:a 4-del: 2 åttondelar (ingen punktering).

- T. 51: *dim. e rit.* saknas
 T. 53 och därefter: i tryck sättning av bågen genomgående , något som väsentligt avviker från angivna artikulation i Södermans ms..
 T. 55-56 kl.: *sempre* bara i tryck.
 T. 63: *Un poco lento* saknas.
 T. 78: *Ossia*-variant bara i tryck.
 T. 83 sångstämma: i tryck fjärdedel *d'c'*.
 T. 95 kl. v.h.: bågar i ms. otydliga, här som i h.h.
 T. 131-132 kl. h.h.: *Tremolo*-notering saknas.
 T. 201 kl. v.h.: *ciss'* saknas i ms.
 T. 253 kl. v.h.: i ms. bågar, som förmodligen är tänkta som legatobeteckningar, inte som överbindningar.
 T. 338-342 kl. h.h.: i trycket ett *c'* i ackordet; inte i ms.
 T. 370 kl. v.h.: 1:a ackord: efter ms., saknas i tryck.
 T. 381: punkt bara i ms.

SJUNG FÖR MIG

Ms. och tillkomsttid okänd. Tryckt postumt Stockholm 1899, C. Gehrman, med beteckningen *Visa. Efterlämnat arbete*. Kompositionen är med all sannolikhet autentisk. G. Jeanson (Jeanson s. 111) förmodar, säkert med rätta, att sången är komponerad i Södermans yngre år. Möjligen var den tänkt för ett sceniskt sammanhang. Ett arrangemang för manskvartett (i A-dur) av H. Berens utkom 1913. (AH -)
 Förlaga: tryck 1899.

JAG HÅLLER DIG SÅ KÄR

Ms.: i SMTB. Enligt källäget är stycket en komposition av Söderman, säkerligen från de tidiga ungdomsåren. Ej tryckt (AH 1512.)
 Förlaga: ovannämnda ms. Här avtryckt utan redaktionella ändringar.

MIN FLAMMA

Ms.: nr. 6 i samlingen (ms.) "*Sånger vid piano...*" (SMTB; som ovan S.XX?). Sången är inte fullständigt bevarad. I ms. är den överstruken. Tillkomsttid: förmodligen på 1850-talet. Textförfattaren är okänd. (AH 1527a.)
 Förlaga: ovannämnda ms. Här utan redaktionella ändringar.

TILL LILLI (Version 1)

Ms.: en renskrift av Södermans hand är inte känd. Skisserna (SMTB) till en tonsättning av dessa texter är fragmentariska och stämmer bara i början överens med den här tryckta kompositionen. Man kan i alla fall anta att den tryckta versionen går tillbaka på ett i dagsläget okänt ms. av Söderman. Tryckt postumt i *Svenska familj-journalen* 1882, s. 294-295. (AH 1542.)
 Förlaga: tryck 1882.

TILL LILLI (Version 2)

Ms. inte av Södermans hand (SMTB). Tryckt i *Svensk musiktidning* 1889, Bilaga 1 (=Musikalalbum III), s. 2-3. Här med överskriften: *Visa av August Söderman. Ord av Topelius*. Förkommen och efter 32 år upptecknad ur minnet av Fritz Arlberg. Arlbergs datering tyder på att sången skrevs kring 1857 (förmodligen under Södermans studieuppehåll i Leipzig). Överskriften "Till Lilli" bekräftar denna datering, då Söderman skrev en rad brev till en "Lilli" under sin Leipzig-tid, som emellertid uppenbarligen snart åter försvann ur hans tillvaro. Vem hon var är obekant. Arlberg stod i nära förbindelse med Söderman under denna tid; hans anteckning "ur minnet" kan syfta på ett arrangemang av en för honom bekant enskild vokalstämma för sång och klaver. Uppenbarligen har han inte känt till den 1882 tryckta versionen (AH 1542.)
 Förlaga: tryck 1889.

PÅ DEN RÖDA ÄLVENS BOTTEN

Ms.: ofullbordad renskrift (SMTB). Text: början på dikten *De fångna* av J. L. Runeberg. Opublicerad. Kompositionsdatum okänt; förmodligen komponerad runt 1869/70, då Söderman tonsatte en rad dikter av Runeberg. (AH 1558.)
 Förlaga: ovannämnda ms.

NACHTS

Ms.: autograf (SMTB) och avskrift av Adolf Lindgren i förlaget Gehrman's bestånd, Stockholm. Fragment. Opublicerat. (AH -)
 Förlaga: ms. (SMTB).

KRITISCHER BERICHT

Die Handschriften (Autographen und Abschriften) zu den Liedern Södermans befinden sich fast ausnahmslos in Kungl. Musikaliska Akademiens bibliotek in Stockholm (Skma), der Hauptteil in der "Deposition Söderman", einige an anderen Stellen der Handschriftensammlungen. Dieses gilt sowohl für die selbständigen Sololieder als auch für einige aus bühnenmusikalischen Werken stammende Lieder.

Zu Södermans Kompositionen sind im Laufe der Zeit verschiedene Verzeichnisse erschienen. Das älteste, aus den 1880er Jahren, stammt von Adolf Lindgren, der sich auf ein noch früheres, nicht publiziertes Verzeichnis stützte, das möglicherweise von dem Komponisten Ludvig Norman, einem persönlichen Freund Södermans, angefertigt worden war (vgl. die unten genannten Arbeiten von G. Jeanson und A. Helmer). Lindgren veröffentlichte die Ergebnisse seiner Studien in einer Artikelreihe "August Södermans manuskriptsamling" (Die Manuskriptsammlung A.S:s) in der Zeitschrift *Svensk musiktidning* 1888-89.

Soweit Södermans Manuskripte nicht in den Archiven der Theater, bei denen er angestellt war, liegen blieben, scheinen sie in weiten Ausmass in die Hände von Kollegen, Freunden und Verlegern geraten zu sein. Das hat die Auffindung oder nähere Bestimmung einer Reihe von Stücken erschwert oder unmöglich gemacht. Mit den Jahren kamen allmählich viele Manuskripte wieder ans Licht, und so konnte Gunnar Jeanson in seiner Dissertation *August Söderman. En svensk tondiktars liv och verk* (A.S. Leben und Werk eines schwedischen Tondichters; Stockholm 1926) ein erheblich vollständigeres und ausführlicheres Verzeichnis bieten. Aber auch Jeanson musste in vielen Fällen konstatieren, dass handschriftliche Quellen von unsicherer Authentizität oder auch verschollen waren. In meiner Dissertation *Svensk*

solosång 1850-1890 (Das schwedische Sololied 1850-90; Stockholm 1972) habe ich die Sololieder Södermans erneut verzeichnet und mehrfach Angaben Lindgrens und Jeansons ergänzen und berichtigen können. Aber auch jetzt noch sind Autographen zu gewissen zu Södermans Lebzeiten oder postum gedruckten Werken unauffindbar.

Auswahlprinzipien

In meiner obengenannten Arbeit habe ich den Versuch gemacht, die Gattung Sololied zu definieren. Sie umfasst selbständig komponierte Werke für eine Stimme mit Begleitung, meist mit Klavier (hier und da mit obligater Violin- oder Cellostimme oder dergl.), gelegentlich auch mit Orchester. Prinzipiell sind also Solonummern aus bühnenmusikalischen Werken, Kantaten etc. nicht einbegriffen. Rigorose Grenzziehungen sind hier aber weder möglich noch notwendig. Auch in der vorliegenden Ausgabe finden sich einige wenige Stücke, die ursprünglich einer Bühnenmusik angehört haben und später separat veröffentlicht wurden.

Die Besetzung ist in den meisten Fällen eine Stimme mit Klavierbegleitung; dazu kommen zwei Stücke mit obligatem Violoncell. Ein Fall für sich sind die Chorlieder in der Sammlung *Digte og sange*, die in der vorliegenden Ausgabe einbezogen sind — es schien angebracht, die zeittypische Mischung dieser Sammlung aus Solo- und Chorliedern nicht zu zerstören.

Die Vorlagen

Als Vorlagen wurden in erster Linie die zu Södermans Lebzeiten erschienenen Drucke gewählt, die er nachweislich (wo Korrekturen erhalten sind) oder wahrscheinlich geprüft bzw. anerkannt hat. In allen zweifelhaften Fällen wurden vorhandene Manuskripte (Reinschriften; Skizzen) zu Rate ge-

zogen. Zu manchen gedruckten, darunter auch einigen postumen Werken, sind Autographen nicht erhalten bzw. unauffindbar. Soweit solche Werke zu Södermans Lebzeiten erschienen sind, müssen diese Drucke als authentische Vorlagen gelten. Die postum gedruckten Publikationen geben ein anderes und oft komplizierteres Bild. In einigen Fällen konnten für diese Ausgabe Autographen als Vorlagen benutzt werden. Schwieriger ist die Lage bei Werken, bei denen es unsicher ist, ob ein (seither verloren gegangenes) Autograph als Druckvorlage gedient hat (z.B. beim Klavierauszug zu *Die verlassene Mühle*). Hier mussten unterschiedliche Wege gegangen werden, um eine eventuelle Urfassung zu bestimmen (z.B. *Kung Heimer och Aslög*). Einzelheiten zu diesen Fragen werden weiter unten bei dem jeweiligen Werk mitgeteilt.

Die Texte

Söderman komponierte seine Lieder nach schwedischen, norwegischen und deutschen Gedichten. Zu Liedern mit schwedischen und norwegischen Texten, die in den Quellen keine deutsche Übersetzungen haben, wurden in dieser Ausgabe deutsche Versionen beigelegt. In einigen Fällen konnten hierfür bereits vorliegende Texte unverändert oder nach Umarbeitung verwendet werden (*Serviska folksånger* und *Digte og sange*); dies ist in jedem Einzelfall vermerkt. Für andere Lieder mussten neue Übersetzungen geschrieben werden. Sie stammen von Lilli Eppstein (*Flickan i skogen, Majvisa, Visa "Nu klär sig våren", Du är min ro, Hymn, Flyg ej undan, Mitt älskade lilla sockerskrin, Afton, huru schön*, Bearbeitungen der Übersetzungen in *Digte og sange, Två sånger (Wergeland) (Till Lilli)*, Hans Eppstein (*Sjung för mig*) und Gisela Sandqvist (*Blomman, Serenad, Bönen, Till en liten fågel, Vaggvisa, Jungfrun i det gröna, I dunkelgröna skogen, Så glad och lycklig*). Ihnen allen sowie Frau Veslemøy Gee, die die norwegischen Texte in *Digte og sange* und *Två sånger (Wergeland)* überprüft hat, sei hiermit wärmstens gedankt.

Bei der Anpassung der vorhandenen Melodien an die neuen Texte mussten öfters deklamationsrhythmische Varianten im Notentext hinzugefügt werden. Solche Zusätze sind nicht im Einzelnen als Abweichungen vom Urtext angeführt, da ihr

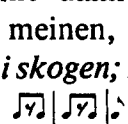
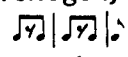
Ursprung aus dem Zusammenhang unmittelbar hervorgeht.

In der Ausgabe wurden die Originaltexte grundsätzlich über die Übersetzungen gestellt, was in gewissen Fällen von den Vorlagen abweicht. In schwedischen Ausgaben von Liedern mit deutschen Texten und schwedischen Übersetzungen aus Södermans eigener Zeit wurden nämlich normalerweise (die Sammlung *Heidenröslein* bildet eine Ausnahme) die Übersetzungen zu oberst gesetzt. Diese Entscheidung zugunsten der Originaltexte wurde nicht leichten Herzens getroffen, da einige der ursprünglich zu deutschen Texten komponierten Lieder sich eigentlich nur in ihrer schwedischen Fassung verbreitet haben, z.B. die durch Jussi Björlings Schallplattenaufnahmen wohlbekannte Ballade *Trollsjön/Der Mummelsee*.

Editionstechnische Bemerkungen

Die Quellen zu Södermans Liedern sind von verschiedenster Art: vollständige und Teilautographen, Abschriften, Einzeldrucke, Drucke in Musikanthologien und Zeitschriften. Für die vorliegende Ausgabe, die praktischen Zwecken des Musiklebens dienen will, mussten gewisse editionelle Vereinheitlichungen vorgenommen werden. Sie wurden ohne besonderen redaktionellen Kommentar durchgeführt. Zusätzliche Bogen, Vorzeichen etc. sind dagegen typographisch gekennzeichnet (Bogen punktiert, Vorzeichen in Klammern usw.). Zweifelhafte Fälle werden im Kritischen Bericht einzeln besprochen. Orthographische Einzelheiten im Notenbild wie Stielung und Pausenschreibung wurden normalisiert. Hat eine Textsilbe mehrere Töne, so werden diese durch Bogen vereinigt; die Vorlagen sind in dieser Hinsicht uneinheitlich. In den Gesangstexten wurden kleinere Inkonsequenzen in der Rechtschreibung und Interpunktion ohne Kommentar beseitigt; ebenso wurde die ältere Praxis, den Beginn der Verszeilen durch Versalien zu markieren, stillschweigend geändert. Allgemein wurde die Rechtschreibung modernisiert, jedoch unter Beibehaltung altertümlicher Wortformen.

Einige Besonderheiten der Notenschrift Södermans seien hier erwähnt. Tonverlängerung notiert

er oft durch Überbindung anstatt durch Punktierung. In der Ausgabe wurde im allgemeinen die letztere Form gebraucht. In 3/8-Takt notiert Söderman gelegentlich, ohne damit eine spezielle motivische Struktur zu meinen,  (z.B. *Flickan i skogen*; *Havsfrun*); hier wurde in der Regel in  geändert. Obwohl Söderman ein gewandter Pianist war, ist seine Schreibweise für Klavier oft durch seinen Umgang mit Orchester und Chor beeinflusst. Z.B. notiert er Akkordtöne häufig in einer Art Stimmnotierung durch Stielung nach oben und unten. Solche offenbar zu einer "Spielhand" gehörende Akkordtöne erhielten im allgemeinen gemeinsame Stielung. Entsprechend wurden bei verdoppelter Bogensetzung meistens nur die Aussenbogen beibehalten. Besonders auffallend ist Södermans Neigung zu ausgiebigem Gebrauch von Warnungsvorzeichen; diese etwas pedantisch-pädagogische Schreibweise mag von schlechten

Erfahrungen herrühren, die er als Ensembleleiter mit der Notenlesefähigkeit von Sängern und Instrumentalisten gemacht hatte. Das Notenbild ist bisweilen (z.B. in *Der schwarze Ritter*, T. 52ff., dies doch ein extremer Fall) mit Akzidentien derart überladen, dass die Lesbarkeit eher erschwert als erleichtert wird. In der vorliegenden Ausgabe wurde versucht, das Notenbild zu vereinfachen, ohne die Deutlichkeit zu beeinträchtigen.

BEMERKUNGEN ZU DEN EINZELNEN LIEDERN

Die Einzelbemerkungen beziehen sich auf die Fassungen des Originals. Bei handschriftlichen Quellen sind Autographen nicht besonders bezeichnet, Abschriften dagegen immer. Die Bemerkungen zur Quellenlage beziehen sich nur auf die dieser Ausgabe zugrundeliegenden Vorlagen. Ausführlichere Angaben finden sich in der Arbeit des Herausgebers *Svensk solosång 1850-1890*.

FLICKAN I SKOGEN

Ms.: Part. und St. (Skma). Gedr.: Stockholm 1854, Hirsch (KIA.). (AH 1513.)

V.: Druck 1854.

T.2 Kl. r.H.: Bogen endet auf c". (Die hier getilgten Bogen gehen zum Schlussakkord.)

T.5 Kl. r.H.: Bogen fängt mit dem 2. 8tel an.

MAJVISA

Ms.: Skizze (Skma). Gedr. in *Förgät mig ej (Album för sång)*, S. 27-29, Stockholm 1855. (AH 1514.)

V.: Druck 1855.

T. 2, 41: Akzentzeichen.

T. 18 Kl.: Die Fermate steht über der Achtelpause.

Die folgenden Lieder *Blomman*, *Serenad*, *Böneh*, *Till en liten fågel* und *Vaggvisa* werden hier nach handschriftlicher Vorlage gedruckt. Diese Handschrift *Sånger vid piano af J.A. Söderman (Junior)* (Skma) ist ein wahrscheinlich frühes Autograph, das später (Anfang der 1870er Jahre?) vom Komponisten redigiert wurde. Der postume Druck *Sånger... N:o 2 av efterlämnade arbeten* (Lieder... Nr. 2 von nachgelassenen Werken), Stockholm 1880, Hirsch, weicht in vielen Einzelheiten von dieser Vorlage ab. In der genannten Handschrift steht auch das Lied *Min flamma* (im Anhang der vorliegenden Ausgabe).

Blomman. (AH 1515.)

V.: Ms. (s.o.).

Serenad. (AH 1516.)

V.: Ms. (s.o.).

Abkürzungen:

AH	A. Helmer, <i>Svensk solosång 1850—1890</i> . 1. <i>En genrehistorisk studie</i> . 2. <i>Sångförtäckning</i> . Stockholm 1972. (Das schwedische Sololied 1850—90. 1. Eine gattungsgeschichtliche Studie. 2. Liederverzeichnis.) Zahlen verweisen auf die laufenden Nummern im Liederverzeichnis.
dat.	datiert
gedr.	gedruckt
Kl.	Klavier
KIA.	Klavierauszug
komp.	komponiert
l.H.	linke Hand
Ms.	Manuskript
Part.	Partitur
r.H.	rechte Hand
Skma	Stockholm, Kungl. Musikaliska akademins bibliotek
Sst.	Singstimme
St.	Stimme(n)
T.	Takt
V.	Vorlage

Tonhöhenangaben: C grosse Oktave, c kleine Oktave, c', c'' etc. ein-, zweigestrichene Oktave etc.

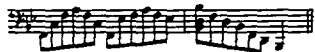
Bönen. (AH 1517.)

V.: Ms. (s. o.).

Till en liten fågel. (AH 1518.)

V.: Ms. (s. o.).

T.26-27 Kl. 1.H.: Die im Ms. vorkommenden Änderungen und Zusätze (im postumen Druck übernommen)



sind wahrscheinlich nicht von Söderman.

VAGGVISA (AH 1519.)

Ms. (s.o.). Das Liedchen stand ursprünglich in Fis-Dur und wurde, wahrscheinlich vom Komponisten selbst, durch Änderung der Vorzeichen nach F-dur transponiert.

T.21: Länge des Bogens im Ms. unklar.

ROSENKNOPPEN

Ms.: "Romance, Ballade und Lied" (= *Rosenknoppen, Jungfrun i rosengård* und *Havsfrun*), dat. 17. Nov. 1855. (Skma). Gedr. 1880 in *Sånger... N:o 2 av efterlämnade arbeten* (vgl. die Bemerkung oben zu *Blomman, Serenad. . .*). (AH 1520.)

V.: Ms.

Fritz Arlbergs Übersetzung entstand 1857 (Ms. in Stockholm, Musikmuseet) und wurde von Söderman ins Ms. eingetragen, in den Druck 1880 aber nicht aufgenommen.

T.3, 19: Bogen beginnt bei *h* — wohl Schreibfehler.

T.11, 17, 30-33, 39, 46 Kl. 1.H.: Die ungewöhnliche Notierung der Basstimme in der Vorlage ist hier beibehalten; sehr wahrscheinlich handelt es sich nicht um Überbindungen, sondern um Tonwiederholungen *legato*. In T.46 hat Söderman die ursprüngliche Notierung $\overset{\frown}{\text{r}} \overset{\frown}{\text{r}} \overset{\frown}{\text{r}}$; in die hier wiedergegebene geändert.

JUNGFRUN I ROSENGÅRD

Ms.: "Romance, Ballade und Lied", dat. 17. Nov. 1855 (Skma). Gedr. in *Svenska familj-journalen* 1872, S. 158. (AH 1521.) Arlbergs Übersetzung entstand 1857; vgl. die Bemerkung zum vorigen Lied.

V.: Druck 1872, mit dem Ms. verglichen.

T.12 Kl.: Bogen *fis-fis* wie im Ms.

T.13-14, 17-18 Kl.: Bogen über den 16teln nach Ms.: im Druck unklar.

T.20 Sst.: *dim.* nach Ms.

T.21 *a tempo* nur im Druck.

T.23 Sst. letztes 4tel: im Druck 2 gleiche 8tel.

T.24-25: Vortragsbezeichnungen nach Ms.

T.28 Kl. 1.H. 2. 4tel: Bogen nach Ms.

T.32 Kl. Oberst.: Bogen nach Ms.

JUNGFRUN I DET GRÖNA

Ms. (Skma), offensichtlich Vorlage für eine Reinschrift, die für den Druck 1880 benutzt wurde. Gedr. in *Sånger... N:o 2 av efterlämnade arbeten*, Stockholm 1880 (vgl. Bemerkung oben zu *Blomman, Serenad. . .*). Dieser Druck weicht in vieler Hinsicht, vor allem in der Phrasierung, vom Ms. ab. Im Ms. T.17-20 (musikalisch fast ganz identisch mit T.

1-3) sind nur Sst. und Text ausgeschrieben. (AH 1522.)

V.: Ms., mit dem Druck 1880 verglichen.

T.1: Tempoangabe fehlt. Die im Druck vorkommende Bezeichnung *I folkton* (Im Volkston) wurde von einer Überschrift im Ms. übernommen.

T.6 Kl. 1.H.: im Ms. endet der Bogen bei dem 6. 8tel, wohl versehentlich.

ICH HAB' IM TRAUM GEWEINET

Ms. in Skma, mehr Skizze als Reinschrift. Die Musik ist fast vollständig notiert, vom deutschen Text aber nur die erste Zeile und vom schwedischen überhaupt nichts angegeben. Gedr. in *Sånger... N:o 2 av efterlämnade arbeten*, Stockholm 1880 (vgl. Bemerkung oben zu *Blomman*). Diese postume Version dürfte auf eine nicht erhaltene Reinschrift zurückgehen, ist aber, wie in anderen Liedern dieser Ausgabe, teilweise bearbeitet. (AH 1523.)

V.: Ms., mit gewissen unten angegebenen Ausnahmen.

T.11 Kl. Oberst.: Legatobogen nur im Druck.

T.13. Sst.: im Ms. ||| ; wegen des Textes wurde hier die Version des Drucks gewählt.

T.21 Kl.: im Ms. nicht ausgeschrieben, hier nach T.5 ergänzt.

T.22-23 schwed. Text: im Druck die unnatürliche Wortfolge *Jag drömde att när du mig stod*.

T.25-26 Sst.: im Ms. die weniger gelungene Rhythmisierung

; hier nach dem Druck.

immer strömt mel - ne

Die beiden folgenden Lieder *I dunkelgröna skogen* und *Så glad och lycklig* (AH 1524-25) sind Musikeinlagen Södermans zu J.F. Hovings Bühnenstück *Prinsessan och kolarflickan* (aufgeführt in Åbo, Finland, 12. März 1852). Allerdings waren sie nicht von Anfang an hierfür gedacht; die Texte finden sich nicht in den erhaltenen Textbüchern (ungedr.; Stockholm, Drottningholms teatermuseum). Södermans Musik (Part. in Stockholm, Kungl. Dramatiska teaterns bibliotek) ist für Gesang und 5-st. Streichensemble gesetzt. Ein KlA. von Söderman selbst ist nicht bekannt. Die Lieder wurden postum in *Sånger... N:o 2 av efterlämnade arbeten*, Stockholm 1880 (vgl. Bemerkung oben zu *Blomman, Serenad. . .*) gedruckt und sind wie alle Stücke dieser Sammlung bei der Herausgabe bearbeitet. Die Begleitung wird hier mit einem vom Herausgeber nach Södermans Partitur neu gefertigten KlA. wiedergegeben.

ROMANCE. OJÄMNT DELAT / UNGLEICHE TEILUNG

Ms. (Skma), dat. Stockholm 9. Sept. 1856. Gedr. Stockholm 1872, Hirsch. Fritz Söderman gewidmet. Im Ms. mit Widmung an F. Grützmaker.* (AH 1526.)

V.: Druck 1872.

T.22 deutscher Text: *seinem* — wohl Schreibfehler.

T.27 Cellost.: Ausflösungszeichen vor *E* fehlt.

T.35 7 letzte 16tel Cellost.: Legatobogen in Part., nicht in der Cellost.

ROMANCE. TANKAR PÅ MIN EGEN LYCKA

Komp. Juli 1856 als Einlage in der Komödie *Guldkorset* (Melesville-Brazier; Übers. Högfelt; aufgeführt 20. April 1857, Stockholm). Gedr. in *Fra nordiske komponister*, Kopenhagen 1871. (AH 1527.)

V.: Druck 1871.

T.8, 10, 28 Sst.: Bogen zwischen den Tönen.

T.19 Sst.: Vortragsbezeichnung *Con dolce*.

MÄDCHEN MIT DEM ROTEN MÜNDCHEN

Ms.: Abschrift mit autographen Anweisungen am Anfang (Skma); Druckvorlage. Gedr. in *Svenskt sångalbum*, H.1, S.45-47, Stockholm 1893. Die Entstehungszeit geht aus den Quellen nicht hervor. Die Vermutung A.Lindgrens, das Stück sei 10/6 1857 in Gohlis komponiert (vgl. *Svensk musiktidning* 1889, S.77), dürfte auf einer Verwechslung mit dem Lied *Till Lilli* beruhen. U. a. die experimentierende, an Bitonalität grenzende Harmonik erschwert die Datierung; das Lied dürfte während einer von Södermans beiden Deutschlandreisen entstanden sein, wohl der von 1869-70. (AH 1536.)

V.: Ms. Die gedruckte Version ist, abgesehen von wenigen Einzelheiten, mit dem Ms. identisch.

T.1: Vortragsbezeichnung im Druck *Poco lento e sostenuto*.

T.16 Sst.: im Druck *c''*.

T. 18 Kl. 2. 16tel: $\frac{1}{2}$ vor *d'* und *d''* fehlen im Ms. und im Druck.

* Nach Drucklegung der Ausgabe stellte sich heraus, dass der Text dieses Liedes im Original deutsch ist; er stammt von F. Halm. Ob Söderman den ursprünglichen Text oder die schwedische Übersetzung vertont hat, geht aus der Musik nicht eindeutig hervor.

TANNHÄUSER

Ms. dat. Leipzig 28. Nov. 1856 (Skma). Die Ballade wurde wahrscheinlich schon vor Södermans Abreise nach Leipzig im Herbst 1856 skizziert. Gedr. Part. Stockholm 1860, Hirsch; KIA. postum Stockholm 1882, Hirsch. Korrektur (Part.) in Skma. (AH 1537.)

V.: Auf der untersten Akkolade in der gedr. Part. notierter KIA. Der deutsche Text steht hier bei der im Violinschlüssel notierten Sst.; in der Part. Sst. im Basschlüssel, mit dem schwedischen Text. In unserer Ausgabe wird die —

eindeutig für eine Männerstimme gedachte — Solostimme in Basschlüssel notiert; die in der Vorlage angegebenen, stellenweise erheblichen deklamationsrhythmischen Unterschiede zwischen schwedischer und deutscher Version wurden an einigen Stellen zugunsten besserer Lesbarkeit in getrennter Notierung wiedergegeben. Der postum gedruckte KIA. weicht in einer Reihe musikalischer und textlicher Einzelheiten von Södermans KIA. ab.

T.1; Part. Vortragsbezeichnung *Nicht zu schnell*.

T.24, 25 und später: Das Zeichen $\left[\right]$ (wohl als Arpeggioanweisung zu deuten).

DIE VERLASSENE MÜHLE

Ms.: Partiturskizze, dat. Leipzig 10. März 1857 (Skma). Gedr. Part. Stockholm 1867, Hirsch/Musikaliska konstförening; KIA. (postum) Stockholm 1882, Hirsch. (AH 1538.)

V.: KIA., der auf eine heute nicht zugängliche authentische Version zurückgehen dürfte. Er wurde mit der zu Södermans Lebzeiten gedruckten Part. verglichen. Von dort übernommene Zusätze sind hier in () gesetzt. In der Part. ist die Sst. im Basschlüssel notiert; der deutsche Text steht hier — im Gegensatz zum KIA. — über dem schwedischen.

T.24 Kl. 1.H.: die Tonfolge *gis-g-fis-f-e* in der Violastimme der Part. *legato*.

T.30 Kl.: *f'* als zwei 16tel wie in der Part.; im KIA ein 8tel.

T.71: *cresc.* im KIA. erst in der zweiten Takthälfte.

T.157 3.-5. 4tel Kl. r. H.: in Part. und KIA. Bogen nur für *c''-h'* — vermutlich Druckfehler.

VISA. NU KLÄR SIG VÄREN IGEN SÅ GRÖN

Ms. dat. Göteborg 1859 (Skma). Gedr. in *Svenska familj-journalen* 1872, S.95. (AH 1543.)

V.: Druck 1872.

DU ÄR MIN RO

Ms. in Skma. das Kompositionsdatum ist nicht bekannt. G. Jeanson nimmt ca. 1859 an (Jeanson s.113). Unveröffentlicht. (AH 1543a.)

V.: Ms.

T.1 etc.: Die Bogen über den wiederholten 16telfiguren sind sehr verschieden und flüchtig gezogen; sie wurden hier vereinheitlicht und durchgehend zum folgenden 8tel bzw. 4tel geführt.

T.20 Kl. r.H. und T.22 Kl. 1.H.: Arpeggiozeichen fehlen.

HYMN

Ms.: Verschiedene Skizzen und Niederschriften. Komp. 15. Nov. 1863. Gedr. Stockholm 1872, Hirsch. Fredrika Stenhammar gewidmet. (AH 1550.) A. Lindgren vermutet, sicherlich mit Recht, dass der Text einer bereits entstandenen Komposition nachträglich unterlegt worden ist (*Svensk musiktidning* 1889, S.76).

V.: Druck 1872.

T.8-9 Kl. r.H.: Der Bogen über die Taktgrenze reicht irrtümlich nur bis zum letzten 8tel.

T.27 Anfang Kl. r.H.: Bogen *g'-g'* fehlt.

FLYG EJ UN DAN

Ms. dat. 30. März 1869 (Skma). Gedr. in *Nordiske musikblade*, H.1, Kopenhagen 1872. (AH 1554.)

V.: Druck 1872.

MITT ÄLSKADE LILLA SOCKERSKRIN

Ms.: Reinschrift (Skma). Gedr. in *Svenska familj-journalen* 1880, S.32. (AH 1559.)

V.: Ms.

KUNG HEIMER OCH ASLÖG

Ms.: Abschriften (Skma). Gedr. Stockholm 1882, Hirsch (postum) mit Widmung an August Malmström und Frans Hedberg (vom Komponisten?). Das Autograph ist verschollen. Die Entstehungszeit des Werkes kann u.a. aus stilistischen Gründen in die Jahre um 1870 verlegt werden. Der Erstdruck geht vermutlich auf ein Autograph zurück. Eine 1896 von Richard Henneberg angefertigte Partitur geht (laut *Svensk musiktidning* 1896, S.151) auf Instrumentationsentwürfe des Komponisten zurück. Der Erstdruck und diese Partitur stehen beide in E-Dur, welche Tonart als original gelten darf; die Ausgaben für Bariton (in C-Dur, Stockholm 1886) und Bass (in B-Dur, ebda. 1893) stellen wohl beide Transpositionen dar. (AH 1560.)

V.: Erstdruck 1882, mit Hennebergs Part. verglichen.

AFTON HURU SKÖN

Ms.: Nr. 3 in *Sänger vid piano* (1850er Jahre?) von Söderman (Skma), dort in h-moll (und dem Vermerk "A Moll") und mit dem Volksliedtext "Jord och himmel jag". Nicht datiert. Gedr. in *Svenska familj-journalen* 1872, S.222-223. (AH 1561.)

V.: Druck 1872, mit Ms. verglichen.

T.3-4, 19-20: im Ms. stand ursprünglich ein Wiederholungszeichen, das später überstrichen wurde. Auch das Wiederholungszeichen am Ende von T.20 scheint erst später eingesetzt zu sein (von Söderman?).

T.13 1. 8tel Kl. r.H.: *e'* — wohl Druckfehler.

T.13 Kl. l.H.: Der Bogen geht hier von *e'* zum *e'* in T.14, was von den begrenzten Möglichkeiten des Notentypendrucks kommt; Änderung im Anschluss an Ms.

DER SCHWARZE RITTER

Ms.: Part.-Skizze/KIA. (Skma) mit Instrumentationsandeutungen, dat. Stockholm 5. März 1874. Gedr. postum Stockholm 1886, Huss & Beer; KIA. von Emil Sjögren. Es ist unklar, inwieweit dieser KIA. auf Södermans Skizze oder auf eine dazwischenliegende, nicht erhaltene Reinschrift zurückgeht. Abgesehen von wenigen Einzelheiten stimmen die beiden Versionen gut überein. Sicher war es Södermans

Absicht, die Ballade selbst zu instrumentieren; infolge von Krankheit und zunehmender Schwäche kam er aber nicht mehr dazu. (AH 1575.)

V.: Gedr. KIA.; in allen Zweifelsfällen ist die Partiturskizze Södermans ausschlaggebend. In Bezug auf Phrasierungsbogen, dynamische Bezeichnungen, Akkordbestandteile u.a. unterscheiden sich Ms. und Druck häufig; hier wurde grundsätzlich die Form des Ms. gewählt. Wo das Ms. vom Druck abweicht, sind (wenn nicht anders angegeben) die Fassungen des Druckes unten angeführt.

T.13 3. 4tel Kl.: *c''*.

T.14 Sst.: Im Ms. ursprünglich *cis' h*, ausradiert und in den Oktavsprung geändert.

T.15: *dim.* fehlt.

T.29: *mf* fehlt.

T.30-31 Kl. 1.-2. 4tel: die Triolenfiguren fehlen im Ms.

T.31-32: *poco cresc.* fehlt.

T.32: Staccatopunkte fehlen.

T.37 4. 4tel Kl.: *f''* statt *es''*.


T.39 Kl. l.H. 2. und 4. 4tel: Akkorde *e-gis-cis'* bzw. *dis-gis-h*.

T.41-42: Dynamische Bezeichnungen (ausser *sf*) fehlen.

T.45 und 49 Kl. 1. 4tel: *sf*.

T.47 Kl. r.H. 2. 4-tel: 2 Achtel (keine Punktierung).

T.51: *dim. e rit.* fehlt.

T.53 und später: Im Druck Bogensetzung durchgehend , was von der von Söderman im Ms. angegebenen Artikulation wesentlich abweicht.

T.55-56 Kl.: *sempre* nur im Druck.

T.63: *Un poco lento* fehlt.

T.78: *Ossia*-Variante nur im Druck.

T.83 Sst.: Im Druck Viertel *d' c'*.

T.95 Kl. l.H.: Bogen im Ms. undeutlich, hier wie in r.H.

T.131-132 Kl. r.H.: *Tremolo*-Notierung fehlt.

T.201 Kl. l.H.: *cis'* fehlt im Ms.

T.253 Kl. l.H.: Im Ms. Bogen, die wohl als Legatobezeichnungen, nicht als Überbindungen gedacht sind.

T.338-342 Kl. r.H.: Im Druck ein *c'* im Akkord; nicht im Ms.

T.370 Kl. l.H.: 1. Akkord: Nach Ms., fehlt im Druck.

T.381: Punkte nur im Ms.

SJUNG FÖR MIG

Ms. und Entstehungszeit nicht bekannt. Gedr. postum Stockholm 1899, C.Gehrman, mit der Bezeichnung *Visa. Efterlämnat arbete* (Lied. Nachgelassenes Werk). Die Komposition ist höchst wahrscheinlich authentisch. G.Jeanson (Jeanson S.111) vermutet, sicher mit Recht, dass das Lied in Södermans jüngeren Jahren komponiert ist. Möglicherweise war es für szenischen Zusammenhang gedacht. Ein Arrangement für Männerquartett (in A-Dur) von H.Berens kam 1913 heraus. (AH -)

V.: Druck 1899.

ANHANG

JAG HÅLLER DIG SÅ KÄR

Ms.: in Skma. Der Quellenlage nach ist das Stück eine Komposition von Söderman, sicherlich aus frühen Jugendjahren. Ungedr. (AH 1512.)

V.: obengenanntes Ms. Hier ohne redaktionelle Änderungen abgedruckt.

MIN FLAMMA

Ms.: Nr. 6 in der Sammlung (Ms.) "*Sånger vid piano...*" (Skma; s.o.S.XX). Das Lied ist nicht vollständig erhalten. Im Ms. ist es überstrichen. Entstehungszeit: wahrscheinlich in den 1850er Jahren. Der Textverfasser ist unbekannt. (AH 1527a.)

V.: Obengenanntes Ms. Hier ohne redaktionelle Änderungen.

TILL LILLI (Version 1)

Ms.: Eine Reinschrift von Södermans Hand ist nicht bekannt. Die Skizzen (Skma) zu einer Vertonung dieses Textes sind fragmentarisch und stimmen nur im Anfang mit der hier gedruckten Komposition überein. Auf alle Fälle kann man annehmen, dass die gedruckte Version auf ein zur Zeit nicht bekanntes Ms. von Söderman zurückgeht. Gedr. postum in *Svenska familj-journalen* 1882, S.294-295. (AH 1542.)

V.: Druck 1882.

TILL LILLI (Version 2)

Ms. nicht von Södermans Hand (Skma). Gedr. in *Svensk musiktidning* 1889, Bilaga 1 (=Musikalbum III), S. 2-3. Hier mit der Überschrift: *Visa av August Söderman. Ord av Topelius. Förkommen och efter 32 år upptecknad ur minnet av Fritz Arlberg.* (Lied von A.S. Verschollen und nach 32 Jahren von F.A. aus dem Gedächtnis aufgezeichnet.) Die Datierung Arlbergs deutet darauf hin, dass das Lied um 1857 (vermutlich während Södermans Studienaufenthalt in Leipzig) entstanden ist. Die Überschrift "Till Lilli" bestätigt diese Datierung, da Söderman während seiner Leipziger Zeit eine Reihe von Briefen an eine "Lilli" schrieb, die aber anscheinend bald wieder aus seinem Dasein verschwand. Wer sie war, ist unbekannt. Arlberg stand zu dieser Zeit in naher Verbindung mit Söderman; seine Aufzeichnung "aus dem Gedächtnis" mag das Arrangement einer ihm vorliegenden einzelnen Vokalstimme für Gesang und Klavier sein. Offenbar hat er die 1882 gedruckte Version 1 nicht gekannt. (AH 1542.)

V.: Druck 1889.

PÅ DEN RÖDA ÄLVENS BOTTEN

Ms.: Unvollendete Reinschrift (Skma). Text: Anfang des Gedichtes *De fångna* (Die Gefangenen) von J.L. Runeberg. Unveröffentlicht. Das Kompositionsdatum ist nicht bekannt; vermutlich entstand die Vertonung um 1869/70, als Söderman eine Reihe von Runebergs Gedichten vertonte. (AH 1558.)

V.: Obengenanntes Ms.

NACHTS

Ms.: Autograph (Skma) und Abschrift von Adolf Lindgren aus den Beständen des Verlages Gehrman, Stockholm. Fragment. Unveröffentlicht. (AH -)

V.: Ms (Skma).