

Klaverutdrag

Piano score



AUGUST SÖDERMAN

1832-1876

Die Wallfahrt nach Kevlaar

Källkritisk utgåva av/Critical edition by Finn Rosengren

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 källkritiska notutgåvor av musik som inte längre är skyddad av upphovsrätten, samt texter om tonsättarna och deras verk. Utgåvor och texter finns publicerade i projektets databas på internet med fri tillgänglighet. Huvudman är Kungl. Musikaliska akademien i samarbete med Musik- och teaterbiblioteket och Svensk Musik.

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

Swedish Musical Heritage and The Royal Swedish Academy of Music

The purpose of Swedish Musical Heritage is to make accessible forgotten gems of Swedish music and make them a natural feature of the contemporary repertoire and musicology. This it does through critical editions of sheet music that is no longer protected by copyright, and texts about the composers and their works. This material is available freely in the project's online database. 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 Gustaf III in order to promote the composition and performance of music in Sweden. Today, the academy is an autonomous institution that combines tradition with active engagement in the contemporary and future music scene.

www.levandemusikarv.se

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

Levande Musikarv/Swedish Musical Heritage
Kungl. Musikaliska akademien/The Royal Swedish Academy of Music
Utgåva nr 952/Edition No. 952
2015
Notbild/Score: Public domain. Texter/Texts: © Levande Musikarv
ISMN 979-0-66166-207-5

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.

13

p

Am Fen-ster stand die Mut-ter, im Bet - te lag der Sohn.

dim.

ri - - - - - e!

dim.

ri - - - - - e!

dim.

lobt seist du, Ma - ri - - - - - e!

dim.

lobt seist du, Ma - ri - - - - - e!

p

19 **A** Etwas Bewegter

„Willst du nicht auf - - - stehn, Wil - - - helm,

pp

21

zu schau - - - - - die Pro - - - zes - - - sion?“ „Ich

cresc.

dim.

23

bin so krank, o Mut-ter, dass ich nicht hör' und seh'; ich denk' an das tod-te

28

Gret - - chen, da thut das Herz mir weh.

32

B

„Steh' auf, wir wol - len nach Kev - laar,

34

accelerando

nimm Buch und Ro - sen - kranz;

36

Ruhiger

p dolce

cresc.

die Mut - ter Got - tes heilt dir dein kran - kes Her - ze

41

f

ff

dim.

ganz, — die Mut - ter Got - tes heilt dir — dein kran - kes Her - ze

45

C Erster Zeitmass

ganz.“ Es flat-tern die Kir-chen-fah-nen, es singt im Kir-chen-ton; das
 Ge - lobt, — ge - lobt, — ge - lobt seist du, Ma - ri - e! Ge -
 Ge - lobt, — ge - lobt, — ge - lobt seist du, Ma - ri - e! Ge -
 Ge - lobt, — ge - lobt, — ge - lobt seist du, Ma - ri - e! Ge -
 Ge - lobt, — ge - lobt, — ge - lobt seist du, Ma - ri - e! Ge -

50

ist zu Cöl-len am Rhei - ne, da geht die Pro-zes-sion. Die Mut - ter folgt der

lobt, _____ ge - lobt, _____ ge - lobt! *dim.*

lobt, _____ ge - lobt, _____ ge - lobt! *dim.*

lobt, _____ ge - lobt, _____ ge - lobt! *dim.*

lobt, _____ ge - lobt, _____ ge - lobt! *dim.*

lobt, _____ ge - lobt, _____ ge - lobt!

p

D

55

Men - ge, den Sohn, den füh - ret sie, _____ sie sin - gen bei - de im

Ge - lobt, _____ *p* *mf* ge -

Ge - lobt, _____ *p* *mf* ge -

Ge - lobt, _____ *p* *mf* ge -

Ge - lobt, _____ *p* *mf* ge -

p sosten.

60

pp sost.

Cho - re: Ge - lobt seist du, Ma - ri - e, Ge - lobt seist du, Ma -

pp sost.

lobt! Ge - lobt seist du, Ma - ri - e, ge - lobt seist du, Ma -

pp sost.

lobt! Ge - lobt seist du, Ma - ri

pp sost.

lobt! Ge - lobt seist du, Ma - ri

pp sost.

lobt! Ge - lobt seist du, Ma - ri

65

ppp rit.

ri - e! Ge - lobt seist du Ma - ri - - - du - - - e!

ppp

ri - e! Ge - lobt seist du, Ma - ri - - - e!

ppp

- e! Ge - lobt seist du, Ma - ri - - - e!

ppp

- e! Ge - lobt seist du, Ma - ri - - - e!

ppp

- e! Ge - lobt seist du, Ma - ri - - - e!

II

Feierlich ♩=50

Baritono

Soprani

Alti

Tenori

Bassi

Coro

Piano Forte

p

p sost.

p sost.

p sost.

Ge - lobt, ge - lobt seist du, Ma - ri - e, ge -

7

lobt, ge - lobt seist du, Ma - ri - e! Ge -

lobt, ge - lobt seist du, Ma - ri - e!

p sost.

Ge - lobt, ge -

p sost.

12

-lobt, ge - lobt seist du, Ma - ri - e! Ma -
 Ge - lobt, ge - lobt seist du, Ma - ri - e, ge - lobt - seist du, - Ma -
 lobt seist du, Ma - ri - e, ge - lobt - seist du, - Ma -

17

E

p

Die Mut - ter Got - tes zu Kev - laar trägt heut' ihr be - stes Kleid; heut'
 ri - e!
 ri - e!

dim.
dim.
dim.
dim. *p* *sost.*

23

hat sie viel zu schaf - fen, es kom-men viel kran-ke Leut'.
 Ge -
 Ge - lobt,
 Ge - lobt, ge -
 Ge - lobt, ge - lobt

28

lobt, ge - lobt, ge - lobt. seist du, Ma - ri - e, ge - lobt. seist du, ge -
 ge - lobt. seist du, Ma - ri - e! Ge -
 lobt seist du, Ma - ri - e! Ge - lobt. seist du, ge - lobt. seist du, ge -
 seist du, Ma - ri - e! Ge - lobt, ge - lobt, ge -

33

F

p

Die kran - ken Leu - te

lobt_ seist du, ge - lobt_ seist du, Ma - ri - e!

lobt_ seist du, ge - lobt seist du, Ma - ri - e!

lobt_ seist du, ge - lobt_ seist du, Ma - ri - e!

lobt_ seist du, Ma - ri - e!

pp

p

dolce

38

brin - gen ihr dar, als Op - fer - spend', aus Wachs ge - bil - de - te Glie - der, viel wäch - ser - ne Füß' und

dolce

43

Händ'. Und wer ei-ne Wachs-hand op - fert, dem heilt an der Hand die Wund'; und

con espressione

p

48

wer ei-nen Wachs-fuss op - fert, dem wird der Fuss ge - sund.

G

mf

Ge - lobt, ge -

mf

Ge - lobt, ge -

p

Ge - lobt, ge - lobt, ge - lobt, ge - lobt

p

Ge - lobt, ge - lobt, ge -

mf *ben sost.*

53

lobt seist du, Ma - ri - e! Ge - lobt, ge - lobt,
 lobt seist du, Ma - ri - e! Ge - lobt, ge - lobt, ge -
 — seist du, Ma - ri - e! Ge - lobt, ge - lobt, ge -
 lobt seist du, Ma - ri - e! Ge - lobt, ge - lobt, ge -

cresc. *marc.*

58

ge - lobt seist du, Ma - ri - e! Die
 lobt, ge - lobt seist du, Ma - ri - e!
 lobt, ge - lobt seist du, Ma - ri - e!
 lobt seist du, Ma - ri - e!

dim. *dim.* *dim.* *dim.* *p* *p*

63

H

Mut - ter nahm ein Wachs - licht, und bil - de-te d'raus ein Herz. „Bring' das der Mut - ter

68

Got - tes, dann heilt sie dei - nen Schmerz. — Der

Ge - lobt, ge - lobt seist

Ge - lobt, ge - lobt seist

Sohn nahm seuf-zend das Wachsherz, ging seuf-zend zum Hei-li-gen-bild; die
 du, Ma - ri - - - - e!
 du, Ma - ri - - - - e!
 Ge - lobt, ge-
 Ge - lobt, ge-

p *p*

p sost.

Thrä - ne quillt aus dem Au - ge, das Wort aus dem Her - zen quillt: „Du hoch - ge - be - ne
 lobt seist du, Ma - ri - - - - e!
 lobt seist du, Ma - ri - - - - e!
 I
 (imbrünstiglich)

dim. *dim.* *sostenuto* *p dolce*

83

dei - te, du rei - ne Got - tes-magd, du Kö - ni - gin des Him - mels, dir

88

sei__ mein Leid ge - klagt! „Ich wohn-te mit mei - ner Mut - ter zu Cöl - len in der

sempre sost.

93

Stadt, der Stadt, - die vie - le hun - dert Ka - pel-len und Kir - chen hat. „Und

pp

98

ne-ben uns wohn - te Gret-chen, doch die ist todt jetz - und - doch die, ja die, ist

pp

cresc.

103

(halb geflüstert)

todt_ jetzt - und - Ma - ri - e, dir bring ich ein Wachs - herz, heil' du mei - ne Her - zens -

dim.

rall.

J a tempo

108

wund'. „ Heil' du mein kran - kes Her - ze, ich will_ auch spät und früh in - brün - stig - lich be - ten und

p Ge - lobt_ seist du, Ma - ri - e!

p Ge - lobt_ seist du, Ma - ri - e!

p Ge - lobt_ seist du, Ma - ri - e!

p Ge - lobt_ seist du, Ma - ri - e!

p sost.

114 *mf*

sin - gen: Ge - lobt_ seist du Ma - ri - e, Ge - lobt_ seist du Ma - ri - e!

Ge - lobt, ge -
Ge - lobt, ge -
Ge - lobt, ge - lobt_ seist du,
Ge - lobt, ge - lobt, ge - lobt, ge -

mf *p* *cresc.* *mf*

K

119

lobt seist du, Ma - ri - e! Ge - lobt, ge - lobt,
lobt seist du, Ma - ri - e! Ge - lobt, ge - lobt, ge -
Ma - ri - e! Ge - lobt, ge - lobt, ge -
lobt_ seist du, Ma - ri - e! Ge - lobt, ge - lobt, ge -

f *ff marc.* *f* *cresc.* *marc.* *f*

K

124

ge - lobt seist du, Ma - ri - e!

lobt, ge - lobt seist du, Ma - ri - e!

lobt, ge - lobt seist du, Ma - ri - e!

lobt seist du, Ma - ri - e!

dim.

dim.

dim.

dim.

p

dim.

129

ritard.

dim.

III

Getragen ♩=80

Baritono

Soprani *ppp*
Ge-lobt seist du, Ma - ri - - e!

Alti *ppp*
Ge-lobt seist du, Ma - ri - - e!

Tenori

Bassi

Piano Forte
p *p dolce* *p dolce*

7 *p*
Der kran - ke Sohn und die Mut - ter, die schlie - fen im Käm - mer - lein; —

pp
Ge -

pp
Ge -

pp
Ge -

pp
Ge -

dim.

Da kam die Mut-ter Got tes gan-ze lei-se zur Thü - re her - ein. (ge-schrit- ten*)

lobt, ge - lobt!

lobt, ge - lobt!

lobt, ge - lobt!

lobt, ge - lobt!

Ge - lobt seist du, Ma-

Ge - lobt seist du, Ma-

ppp

ppp

pp sost.

Sie beug-te sich ü-ber den Kran-ken, und

ri - - e!

ri - - e!

dolce

p dolce

con espress.

sost.

*) Se kommentar.

23

leg - te ih - re Hand ganz lei - se auf sein Her - ze,

espr.

27

M Etwas bewegter

und lä - chel - te mild und schwand. Die

dim.

ten.

pp

30

Mut - ter schaut Al - les im Trau - me,

ten.

p

ten.

mf

ten.

p

molto cresc.

32

und hat noch mehr ge - schaut;

pp

34

sie er-wach - te aus dem Schlum - mer, die Hun - de

36

accelerando

bell - ten so laut.

38

Ruhiger

p N

crescendo

Da lag - da-hin - ge - stre-cket ihr

42

Sohn, und der war todt; es spielt' auf den blei - chen Wang - en das

Erster Zeitmass

46

dim. *p*

lich - te Mor - gen - roth. Die Mut - ter fal - tet die Hän - de,

p Ge - lobt, ge - lobt, ge -

p Ge - lobt, ge - lobt, ge -

p Ge - lobt, ge - lobt, ge -

p Ge - lobt, ge - lobt, ge -

p ten. *dim.*

50

pp *p*

ihr war, sie wuss - te nicht wie; an - däch - tig sang sie lei - se: Ge -

lobt seist du, Ma - ri - e! Ge - lobt, ge - lobt!

lobt seist du, Ma - ri - e! Ge - lobt, ge - lobt!

lobt seist du, Ma - ri - e! Ge - lobt, ge - lobt!

lobt seist du, Ma - ri - e! Ge - lobt, ge - lobt!

rit.

O Tempo

lobt seist du, Ma - ri - e!

pp Ge - lobt seist du, Ma - ri - e! *mf* Ge - lobt seist du, Ma - ri - e! Ge -

pp Ge - lobt seist du, Ma - ri - e! *mf* Ge - lobt seist du, Ma - ri - e! Ge -

pp Ge - lobt seist du, Ma - ri - e! *mf* Ge - lobt seist du, Ma - ri - e! Ge -

pp Ge - lobt seist du, Ma - ri - e! *mf* Ge - lobt seist du, Ma - ri - e! Ge -

mf

lobt, ge - lobt, ge - lobt seist du, Ma - ri - e!

dim. *ppp*

lobt, ge - lobt, ge - lobt seist du, Ma - ri - e!

dim. *ppp*

lobt, ge - lobt, ge - lobt seist du, Ma - ri - e!

dim. *ppp*

lobt, ge - lobt, ge - lobt seist du, Ma - ri - e!

ppp

August Söderman

August Söderman (1832–1876) tillhör den lilla krets av äldre svenska tonsättare, vars verk regelbundet framförs. De mest levande verken pekar faktiskt på kännetecknande drag i hans produktion: *Ett bondbröllop* för manskvartett visar till vokalt tonsättaren Söderman och bröllopsmarschen ur skådespelet *Bröllopet på Ulfåsa* antyder att han skrev musik för teater-scenen.

August Söderman mer eller mindre föddes in i Stockholms musikliv. Hans far, Johan Wilhelm Söderman, var musikanförare vid flera av huvudstadens teatrar. August Söderman studerade vid Musikkonservatoriet 1847–50 och försörjde sig direkt därefter som musiker på violin och oboe, bl.a. i Hovkapellet. 1851 engagerades han av Edvard Stjernström som musikanförare vid dennes resande teatersällskap, vilket blev början på Södermans många år vid scenen. Arbetet innebar att framställa musik för de aktuella uppsättningarna, både originalmusik och arrangemang, samt skaffa lämpliga musiker på turnéerna. Sällskapet framträdde i Finland och Sverige. När Stjernström tog över Mindre teatern i Stockholm, blev Söderman dess musikansvarige.

1856–57 tillbringade Söderman i Leipzig för fördjupade musikstudier i främst kontrapunkt och komposition. Han fick där också tillfällena att höra tidens nyare musik. Tillbaka till Stockholm fortsatte han arbetet vid Mindre teatern. 1860 blev han kormästare vid Kungliga Teatern, en period också biträdande hovkapellmästare – den ordinarie var Ludvig Norman. Söderman skulle bli denna scen trogen under resten av sitt liv. Han gjorde dock en längre resa till Tyskland 1869–70 för att bevista konserter och se operaföreställningar, parallellt med eget komponerande. 44 år gammal avled Söderman i hemstaden.

August Söderman var mycket produktiv som tonsättare. Hans scenanställningar krävde det, men han ville därutöver skriva annat. Den sceniska musiken dominerar inte oväntat hans oeuvre, men han lämnade också efter sig åtskilliga sånger och körverk, liksom en del kammarmusik.

Två egenskaper fångar tonsättaren Söderman. Som teaterman levde han på förmågan att skriva musik med dramatisk nerv, musik som fick åhörarna att ryckas med. Vidare hade Söderman stort intresse för svensk folkmusik, vilket hörs i åtskilliga verk – antingen som direkta melodicitat eller genom egen musik i folkton. På den senare punkten banade han väg för senare kolleger som exempelvis Wilhelm Peterson-Berger och Hugo Alfvén.

Die Wallfahrt nach Kevlaar

Texten till verket är hämtad från Heinrich Heines *Buch der Lieder*, som utkom 1827 och som direkt fick ett enormt genomslag. Heine blev en favoritförfattare för dåtidens tonsättare, och inte minst Söderman fascinerades av det poetiska språket i dennes dikter – även sångsamlingen *Heidenröslein* och balladcykeln *Der arme Peter* är skrivna till dikter av Heine. Dikten ”Die Wallfahrt nach Kevlaar” lockade flera kompositörer till tonsättningar. Engelbert Humperdincks är kanske den mest kända, men även Alexander von Fielitz, Johann Baptist Zerlett, Charles Villiers Stanford och i Sverige Wilhelm Peterson-Berger och Wilhelm Stenhammar har gjort musikaliska tolkningar av Heines dikt.

Södermans manuskript vittnar om en lång tillkomstprocess. De två första satserna fullbordades i december 1859 i skiss för baryton, kör och piano men tredje satsen först i december 1866. Södermans text på första sidan: ”Komponirt für eine Barytonstimme und Chor mit Begleitung des Piano Forte”, tyder på att han inte planerat att använda sig av orkester, när han påbörjade verket. Att döma av dateringarna gjorde han genast efter fullbordandet av klaverskissen en renskrift (daterad ”Stockholm Dec. 1866”). Denna gång skrev han i rubriken ”für Baryton Chor und Orchester” och betecknade manuskriptet som ett ”Klavierauszug”, vilket visar att han nu hade en orkestersättning i tankarna, och ganska snart, i mars 1867, var denna klar i renskrivet partitur. Det första framförandet ägde rum på Kungl. Teatern den 27 mars 1867. Fritz Arlberg var solist, Harmoniska sällskapet stod för körinsatserna och Hovkapellet spelade, allt under ledning av Ludvig Norman. Stycket fick omedelbart stor framgång hos publik och kritik och upplevde flera förnyade framföranden under de närmaste decennierna.

I klaverutdraget, som utgavs samma år som uruppförandet, är verket tillägnat solisten Fritz Arlberg, operasångare, tonsättare, regissör, översättare och sångpedagog. Han var Södermans vän sedan många år och enligt samstämmiga uppgifter en idealisk interpret av dennes ballader. Så här beskrev författaren och teatermannen Frans Hedberg Arlbergs sångstil i dessa verk:

Den dämpade, så att säga i halfdager hållna, stil i hvilken han som konsertsångare utfört till exempel Södermans prägtiga ballader ”Tannhäuser”, Wallfahrt nach Kevlaar och Qvarnruinen visade till fullo huru sant musikaliskt han visste att underordna sig kompositionens natur och väsende, och just därför att han gjorde detta med intelligens, blef verkan af hans framställning mycket mera intensiv, än om han, med anlåtande af alla sina vokala resurser, velat ställa sig sjelf framför och ofvanpå kompositionen, – ett fel som mer än en sångare plägar begå då han i tid och otid vill låta höra att han har något att komma med, som heter duga. (Frans Hedberg: *Svenska operasångare*, Stockholm, 1885.)

I Humperdincks komposition av samma dikt får kören stå för huvuddelen av berättartexten, medan en mezzosopran och en tenor framför moderns och sonens repliker – en ganska naturlig lösning för att gestalta Heines text. I Södermans tonsättning däremot framför barytonsolisten ensam hela texten, såväl de berättande delarna som moderns och sonens repliker. Liksom i flera av soloballaderna, i synnerhet *Tannhäuser*, är solostämman deklamatoriskt utformad och i huvudsak lugnt berättande. Någon gång bryts dock det återhållna uttrycket genom anvisningar som ”inbrünstiglich” och ”halb geflüstert” i ett par av sonens repliker. Kören deltar inte aktivt i handlingen men ger en suggestiv miljöskildring genom att gestalta den ändlösa pilgrimsprocessionens

ständigt pågående lovsång till jungfru Maria. Fugatot i andra satsens inledning har sitt ursprung i en av de övningar Söderman skrev under tiden i Leipzig 1856–57, då han studerade kontrapunkt för den kände läraren Ernst Friedrich Richter, och bruket av denna ålderdomliga stil bidrar starkt till den kyrkliga atmosfären.

Namnet ”Kevlaar” är en poetisk variant av ”Kevelaer”, som är en liten stad drygt 5 mil nordväst om Düsseldorf, inte långt från nederländska gränsen. Än i dag är staden en stor vallfartsort med ca 800 000 besökande pilgrimer per år.

Om Levande musikarvs utgåva

Verket gavs ut redan 1867 i form av klaverutdrag hos Josephsons Musikalienhandlung, och 1883 kom en ny utgåva hos Huss & Beer, senare övertagen av först Elkan & Schildknecht och sedan Abraham Lundquist. En reprintutgåva av 1883 års version kom ut 2007 hos Recital Publications, Huntsville.

Klaverutdraget som publicerades i dessa utgåvor var utarbetat av Söderman själv men motsvarade inte helt orkesterversionen. Framför allt sjunger kören enligt klaverutdraget a cappella under långa avsnitt, medan den i orkestersättningen har ett större instrumentalt stöd.

Levande musikarvs utgåva, som består av partitur, klaverutdrag och orkesterstämmor, är utarbetad med Södermans egenhändiga partitur som huvudkälla. Pianostämman i klaverutdraget bygger på Södermans, men det utökade stöd för kören som orkestern ger enligt partituret har tagits med i stämman.

En fullständig kritisk kommentar finns i partituret.

En detalj, som rör barytonsolistens stämman bör dock kommenteras här. I första strofen i sats 3 använder Söderman en text som avviker starkt från textkällorna. Fjärde raden (motsvarande takt 13–15) lyder i utgåvorna: ”ganz leise geschritten herein”, men hos Söderman ”ganze leise zur Thüre herein”.

Varifrån denna text kommer är obekant, kanske är det rent av en förändring Söderman gjort på egen hand.

© Finn Rosengren, Levande Musikarv

August Söderman

August Söderman (1832–1876) belongs to the limited circle of earlier Swedish composers whose works are still performed regularly. The fact is that the compositions which have worn best highlight significant traits of his output: *Ett bondbröllop* (Peasant wedding), for male voice quartet, shows Söderman as a vocal composer, while the wedding march from the drama *Bröllopet på Ulfåsa* (Wedding in Ulfåsa) intimates that he wrote incidental music for the theatre.

August Söderman was practically born into Stockholm’s music community. His father, Johan Wilhelm Söderman, directed the music at several Stockholm theatres. August Söderman studied at the Royal Conservatory of Music between 1847 and 1850. Immediately afterwards he began earning his living

as a violinist and oboist, e.g. with the Royal Court Orchestra. In 1851 he was engaged as director of music in a touring theatre company run by Edvard Stjernström, and this marked the beginning of a long-lasting relationship with the theatre. His duties involved supplying music – both new compositions and arrangements – for current productions and finding suitable musicians in the places visited. The company performed in Finland and Sweden. When Stjernström took over *Mindre teatern* in Stockholm, Söderman became its director of music.

Söderman spent 1856 and 1857 in Leipzig, pursuing advanced studies, mainly in counterpoint and composition. This also gave him the opportunity of hearing more recent music. Returning to Stockholm, he resumed his post at *Mindre teatern*. In 1860 he became chorus master at the Royal Opera, where for a time he deputised as chief conductor, the regular incumbent being Ludvig Norman. Söderman remained true to this stage for the remainder of his life, but in 1869–70 he went on a long tour of Germany to attend concerts and operatic performances, concurrently with his activity as a composer. He died in his home city, aged 44.

August Söderman was a highly prolific composer. His theatre appointments demanded as much, but he also wanted to write music of other kinds. Not unexpectedly, his output is dominated by stage music, but he also left a good number of songs and choral compositions, as well as a certain amount of chamber music.

As a composer, Söderman can be pinned down with two qualities. In the theatre he lived on his bent for writing music with dramatic verve, music which carried the listeners away. Secondly, he was greatly interested in Swedish folk music, an interest manifested by direct melodic quotations or by music of his own in folk-tune idiom. In this latter respect he paved the way for later colleagues such as Wilhelm Peterson-Berger and Hugo Alfvén.

© *Gunnar Ternhag*, Levande Musikarv
Transl. Roger Tanner

Die Wallfahrt nach Kevlaar

The lyrics for this piece are from Heinrich Heine's *Buch der Lieder*, which made an immediate and profound impact when it was first published in 1827. Heine became one of the favourite writers of contemporary composers, not least August Söderman, who was fascinated by his poetic language – the song collection *Heidenröslein* and ballad cycle *Der arme Peter* were written to poems by Heine. 'Die Wallfahrt nach Kevlaar' was a particular favourite of the composers. Engelbert Humperdinck's is arguably the best-known, but there were also interpretations by Alexander von Fielitz, Johann Baptist Zerlett, Charles Villiers Stanford and, in Sweden, Wilhelm Peterson-Berger and Wilhelm Stenhammar.

Söderman's manuscript testifies to a lengthy genesis. The first two movements were completed in December 1859 as a sketch for baritone, chorus and piano, but the third was not ready until December 1866. Söderman's inscription on the first page – 'Komponirt für eine Barytonstimme und Chor mit Begleitung des Piano Forte' – suggests that he had not planned to make use

of an orchestra when he started the work. Judging by the date, he made a fair copy of the piano sketch immediately upon completion (dated 'Stockholm Dec. 1866'), this time under the heading 'für Baryton Chor und Orchester'; he also labelled the manuscript a 'Klavierauszug', which shows that he now had an orchestra setting in mind, and soon afterwards, in March 1867, he completed the fair copy of the score. The first performance took place at the Royal Opera on 27 March 1867. Fritz Arlberg was soloist, the Harmonic Society sang the choral part, and the Royal Court Orchestra played the music, all under the direction of Ludvig Norman. The piece was an immediate public and critical hit, and saw numerous renewed performances over the coming decades.

In the piano reduction, which was published in the same year as the premiere, the work is dedicated to soloist Fritz Arlberg, opera singer, composer, director and singing teacher. He was also an old friend of Söderman's and according to the general consensus the perfect interpreter of his ballads. Author and theatre director Frans Hedberg, described Arlberg's singing style in these works thus:

The subdued, twilit style in which as a concert singer he performed, for example, Söderman's splendid ballads 'Tannhäuser', Wallfahrt nach Kevlaar and Qvarnruinen was a perfect demonstration of how truly musically he knew to subordinate himself to the nature and being of the composition, and in doing this with intelligence the effect of his singing was much more intense than if he, with all his vocal resources mustered, had placed himself in front of and above the composition – an error that more than one singer tends to commit when he, whenever he sees fit, wishes to make plain that he has something worthwhile to bring. (Frans Hedberg: *Svenska operasångare*, Stockholm, 1885.)

In Humperdinck's composition of the same poem, most of the narrative content falls to the choir, while a mezzo-soprano and a tenor sing the lines of the mother and the son – a rather natural solution for giving form to Heine's text. In Söderman's hands, however, the baritone soloist takes on the entire text alone, both the narrative parts and the dialogue. As in many of the solo ballads, particularly Tannhäuser, the solo part is declamatory and in the main calmly narrative. Here and there, however, the restrained mode of expression is broken by instructions like 'inbrünstiglich' and 'halb geflüstert' in a couple of the son's lines. The choir takes no active part in the events but creates a suggestive atmosphere by embodying the constant song of praise to the Virgin Mary chanted by the endless procession of pilgrims. The fugato at the start of the second movement has its origins in one of the exercises that Söderman wrote during his time in Leipzig in 1856–57, when he studied counterpoint for the well-known teacher Ernst Friedrich Richter, and his use of this archaic style adds greatly to the ecclesiastical atmosphere.

The name 'Kevlaar' is a poetic variation of 'Kevelaar', a small town about 50 km north-west of Düsseldorf close to the Dutch border. Even today, it is a place of pilgrimage that receives some 800,000 visitors a year.

© Finn Rosengren, Levande Musikarv
Transl. Neil Betteridge