SWEDISH MUSICAL LEVANDE MUSIKARV HERITAGE

AUGUST SÖDERMAN

1832–1876

Tre ballader

för röst och piano

Three Ballads

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

Swedish Musical Heritage and The Royal Swedish Academy of Music

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

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

www.levandemusikarv.se

Originalutgåvan utgiven av Svenska samfundet för musikforskning 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 musikforskning 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 623–625/Edition nos 623–625
2015
Notbild/Score: Public domain.
ISMN 979-0-66166-049-1

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.

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, vartill 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 populäre 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 inställde 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 solostämma 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 uppläggningen i följder 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 utpräglat visartad, med rigoröst genomförd strofisk form och en enkel musikalisk faktur på gränsen till den samtida körvisan. Det är uppenbart att den offentligt verksamme teatertonsättaren 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 tjusningen 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 Heinetonsättningar.

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 Björnsons 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 Björnsons 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 förening av enkelhet och finess just i Björnsontonsättningarna.

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 Oboespiel 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 schreib und/oder arrangierte er zwischen 1861 und 1874 Musik zu 21 Stücken; hierzu kommt ein weiterer Opernentwurf sowie eine zahlreiche Sätze umfassende, aber nicht abgeschlossene 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 Stilnachahmung, 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 (trots der Beigabe einer schwedischen 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 introverter 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 Einschläge 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 Populariserung 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 feinster 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 Stimmungslyrik 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 Schwergewicht 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 psychological 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 Björnson (*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 Björnson'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 Mündchen* 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 tondiktares 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 stämma 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 gränsdragningar 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 Veslemöy 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 tydligen tillhör en "spelhand" erhåller i allmänhet ett gemensamt skaft. På motsvarande sätt blir för det mesta bara den yttre bågen bibehållen vid fördubblad bågsättning. 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, *Svensk solosång 1850-1890. 1. En genrehistorisk Studie. 2. Sångförteckning.* 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.

TRE BALLADER

Ms.: olika versioner av de enskilda sångerna (SMTB); tryckförlaga daterat Stockholm januari 1871. Tryckt Stockholm 1871. Hirsch. Tillägnat Leonard Labatt (AH 1551-53.)

Förlaga: tryck 1871.

Treuer Tod

T. 13-19 passim kl. h.h.: notationen och har övertagits oförändrad från originalet. För den andra rytmiska anpassningen av sångstämman föreslår utgivaren den första formen av utförandet av triolen.

Havsfrun

Fritz Arlbergs översättning tillkom 1857; jämför anmärkningen ovan till sången Rosenknoppen. T. 52-54 kl. baston: - den långa bågen torde tolkas som överbindning.

T. 50 svensk text; månen. - ibid. sångstämma: Vid utförandet av den tyska texten rekommenderas att utelämna det genom det svenska ordet månen betingade d".

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 tondiktares 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 beigefügt. 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 skön,* 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 Veslemöy 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, ♪♩♪♩♪♩ oder ♪♩♪|♪♩♪|♪ (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 vordoppelter 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.

Abkürzungen:

AH	A. Helmer, *Svensk solosång 1850—1890. 1. En genrehistorisk studie. 2. Sångförteckning.* 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
KlA.	Klavierauszug
komp.	komponiert
l.H.	linke Hand
Ms.	Manuskript
Part.	Partitur
r.H.	rechte Hand
Skma	Stockholm, Kungl. Musikaliska akademiens bibliotek
Sst.	Singstimme
St.	Stimme(n)
T.	Takt
V.	Vorlage

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

TRE BALLADER

Ms.: Verschiedene Versionen der einzelnen Lieder (Skma); Druckvorlage dat. Stockholm Januar 1871. Gedr. Stockholm 1871. Hirsch. Leonard Labatt gewidmet. (AH 1551-53.)

V.: Druck 1871.

2. *Treuer Tod*

T.13-19 *passim* Kl. r.H.: Die Notationen und sind unverändert vom Original übernommen. Der Herausgeber schlägt für die erste Form Ausführung in Triolen vor, für die zweite rhythmische Anpassung an die Singstimme.

3. *Havsfrun*

Fritz Arlbergs Übersetzung entstand 1857; vgl. die Bemerkung oben zum Lied *Rosenknoppen.*

T.52- 54 Kl. Basston: — der lange Bogen wurde als Überbindung gedeutet.

T.50 schwedischer Text; *månan.* — Ebda. Sst.: Es empfiehlt sich, bei Ausführung mit deutschem Text das durch das schwedische Wort *månen* bedingte *d''* wegzulassen.