

Franz Berwald

MONUMENTA MUSICAE SVECICAE

Unter dem Protektorat von Kungliga Musikaliska Akademien

FRANZ BERWALD

Sämtliche Werke Complete Works

Editionsleitung / Editorial Board

Berwald-Kommittén

Band 16 / Volume 16



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON

1982

MONUMENTA MUSICAE SVECICAE

Under the patronage of Kungliga Musikaliska Akademien

FRANZ BERWALD

Sologesänge
mit Klavierbegleitung

Solo Songs
with Piano Accompaniment

Herausgegeben von / Edited by
Margareta Rörby



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON

BA 4916

Berwald-Kommittén

Ingmar Bengtsson, Hans Eppstein, Folke Lindberg, Erling Lomnäs, Lennart Hedwall,
Hans Åstrand

Editionsassistentin / Editorial Assistant Margareta Svensson-Rörby

Die Reihe *Monumenta Musicae Svecicae* (außer: Franz Berwald, *Sämtliche Werke*) erscheint bei Edition Reimers, Stockholm
The series *Monumenta Musicae Svecicae* (except Franz Berwald, *Complete Works*) is published by Edition Reimers, Stockholm

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / 1982/ Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

INHALT · CONTENTS

Zur Ausgabe	VII
Editorial Note	VII
Vorwort	IX
Preface	XVIII
Faksimile: Drei Singlieder (1817): Titelseite des Autographs / Drei Singlieder (1817): title page of the autograph	XXVI
Faksimile: „Lebt wohl ihr Berge“: S. 5 des Autographs / „Lebt wohl ihr Berge“: p. 5 of the autograph	XXVII
Faksimile: Titelseite zu <i>Musikalisk Journal</i> , Heft 1 (1818) / Title page of <i>Musikalisk Journal</i> , 1st fascicle (1818)	XXVIII
Faksimile: Traum (1833): 1. Seite des Autographs / Traum (1833): p. 1 of the autograph	XXIX
Drei Singlieder	
“Glöm ej dessa dar!” / „Vergiß nicht diese Tage!“ / “Forget Not These Days!”	3
„Lebt wohl ihr Berge“	5
“A votre âge”	6
Romance (“Jag minnes Dig”)	9
Romance (“Ma vie est une fleur sauvage”)	11
“En parcourant les doux climats”	13
Aftonrodnan / Abendrot / Twilight Glow	16
Vaggvisa / Wiegenlied / Lullaby	17
Romance (“Un jeune Troubadour”)	18
“Mais, ne l’oublions pas”	21
Romance (“Ah! Jeannot me délaisse”)	22
Le Regard	24
Romance (“Je t’aimerai”)	27
Des Mädchens Klage	28
Traum	31
Den 4 juli 1844 – Konung Oscar! – Fantasiestycke / Am 4. Juli 1844 – König Oscar! – Phantasie-Stück / The 4th July, 1844 – King Oscar! – “Phantasie- Stück”	35
Östersjön / Die Ostsee / The Baltic	39
Vid Konung Oscars grav / Am Grabe König Oscars / At the Grave of King Oscar	40
Den 7 december 1865 – Eko från när och fjärran / Am 7. Dezember 1865 – Echo von nah und fern / The 7th December, 1865 – Echo from Near and Far	41
Anhang / Appendix	43
Critical Commentary	51
Alphabetisches Verzeichnis der Liedertitel und Textanfänge / Alphabetical Index of Song Titles and First Lines	63

ZUR AUSGABE

Die vorliegende Ausgabe *Sämtlicher Werke* Franz Berwalds, die anlässlich der 100. Wiederkehr seines Todestages (3. April 1968) veranstaltet wird, soll ebenso kritisch-wissenschaftlichen wie praktischen Anforderungen genügen. Sie wird in 24 Bänden erscheinen:

- 1– 9 Orchesterwerke
- 10–15 Kammermusikwerke
- 16–23 Vokalwerke
- 24 Supplement (möglicherweise 2 Bände)

Als Vorlagen dienen in erster Linie Berwalds eigenhändige Niederschriften.

Jeder Band enthält außer dem Notentext ein Vorwort mit Angaben über die betreffenden Werke, ihre Quellen etc. und einen Kritischen Bericht. Mehrere Werke innerhalb eines Bandes werden, soweit möglich, nach ihrer Entstehungszeit angeordnet. Im Notentext werden die Werke in der Gestalt wiedergegeben, die als die endgültige anzusehen ist. Frühere oder Alternativ-Fassungen werden in einem Anhang des betreffenden Bandes mitgeteilt. Skizzen und Fragmente finden im Supplementband Platz; sie sind dort nach Werkgruppen eingeteilt und innerhalb dieser nach Möglichkeit ebenfalls chronologisch geordnet. Nachweislich verschollene Kompositionen werden jeweils in den Vorworten der für sie in Frage kommenden Bände behandelt.

Die Werke Berwalds werden in der vorliegenden Ausgabe nicht durchgehend gezählt; jedoch wird immer dann – z. B. innerhalb einer bestimmten Gruppe – numeriert, wenn Zahlen in den Hauptquellen auftreten.

Für die Ausgabe gelten folgende allgemeine Editionsregeln:

Werktitel, die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebenen Bezeichnungen der Instrumente und Stimmen, ferner Tempoangaben (in den Vorlagen unter Umständen abgekürzt und häufig voneinander abweichend geschrieben), dynamische Vorschriften und sonstige Worte innerhalb des Notentextes werden normalisiert; die Partituranordnung ist dem heutigen Gebrauch angepaßt. Die alten Schlüssel sind durch die heute üblichen ersetzt worden; bei Abänderung der originalen Schlüssel werden diese jedoch zu Beginn der ersten Akkolade im Vorsatz angegeben. Die originale Schreibweise transponierend notierter Instrumente ist beibehalten; Ausnahmen werden jeweils vermerkt. In den Hauptquellen auftretende Abkürzungen, die mit der heutigen Notierungsweise übereinstimmen, werden der Vorlage gemäß wiedergegeben oder nach dem Ermessen des Bandbearbeiters ausgestochen. Trio-

len-, Sextolen- und ähnliche Ziffern werden nur bei den ersten Notengruppen gesetzt, sofern kein Mißverständnis möglich ist, und zwar ohne Rücksicht auf etwaige andere Notierung in der Vorlage. Kurze Vorschläge, die Berwald zum Teil, offenbar ohne unterschiedliche Bedeutung, auf verschiedene Weise notiert, sind in der vorliegenden Ausgabe durch ♩ normalisiert. Bögen bei Verzierungsnoten werden ohne besondere typographische Kennzeichnung oder Bemerkung im Kritischen Bericht hinzugefügt.

Ergänzungen des Bandbearbeiters, die entweder über die Hauptquellen hinausgehen oder diesen widersprechen, sind in folgender Weise kenntlich gemacht: Buchstaben (einschließlich der Übersetzung von Vokaltönen) und Ziffern durch Kursivdruck; Verzierungen, Striche, Punkte, Fermaten, kleinere Pausenwerte (ausgenommen Ganztaktpausen), Akzidenzen, ferner (kursive) Ziffern zur Bezeichnung von Triolen, Sextolen usw. durch Kleinstich; Bögen, Crescendo- und Diminuendozeichen sowie Akzente durch Strichelung; alle übrigen Zusätze wie Schlüssel und Notenzeichen jeder Art durch eckige Klammern.

Berwalds Notierung der Akzidenzen ist zuweilen uneinheitlich. Besonders läßt sich das bei Oktavsprüngen oder Oktavversetzungen einer Tonfolge, bei Tonleiterbewegung und bei Wiederholung der Akzidenzen nach dem Taktstrich feststellen. Die vorliegende Ausgabe folgt dem jetzt allgemein gültigen Prinzip, nach dem Akzidenzen nur für eine Oktavlage und nur innerhalb eines Taktes gelten, wenn es sich nicht um einen Ton handelt, der durch Haltebogen über den Taktstrich mit einem gleichen Ton des vorhergehenden Taktes verbunden ist und somit liegen bleibt: Hier gilt das Vorzeichen so lange wie die Bindung.

Über Abweichungen vom originalen Notentext wird im Vorwort und im Kritischen Bericht des betreffenden Bandes genau berichtet. Im Vorwort werden auch besondere editionstechnische Probleme behandelt, die bei den Werken des betreffenden Bandes auftreten; ebenso auch etwaige sich als notwendig erweisende Abweichungen von den oben genannten allgemeinen Editionsprinzipien.

Der Kritische Bericht verzeichnet neben den Lesarten der verschiedenen Quellen auch alle Änderungen und Ergänzungen innerhalb des Notentextes, soweit diese nicht – entsprechend den oben wiedergegebenen allgemeinen Editionsprinzipien – ohne weiteres aus dem Text selbst zu erkennen sind. Durch den Notentext unmittelbar gestützte Änderungen per analogiam wie z. B. bei Sequenzen, parallel geführten Stimmen u. ä., ferner Korrekturen offenerer Schreibfehler in den Hauptquellen werden stillschweigend vorgenommen.

Berwald-Komitee

EDITORIAL NOTE

This edition of Franz Berwald's *Complete Works*, published for the centenary of his death (April 3, 1968) is intended to satisfy both musicological and practical requirements, and will be issued in 24 volumes as follows:

- 1– 9 Orchestral Works
- 10–15 Chamber Music
- 16–23 Vocal Music
- 24 Supplement (possibly 2 volumes)

The edition is based mainly on Berwald's autographs.

Apart from the musical text, each volume contains introductory notes on the works included, the sources, etc., and a critical commentary. In volumes containing more than one work, the contents are arranged as far as possible according to date of composition. The text gives what can be considered the final version of the work. Earlier versions or alternatives are to be found in an appendix to the volume concerned. Sketches and fragments are included in the supplementary volume, arranged in groups according to the type of work, and if possible in chronological order within each group. In

the preface to the appropriate volume, reference is made to compositions no longer extant.

Continuous numbering of Berwald's compositions is not used in this edition; however, numbering of individual compositions—e. g. within a particular group—is given if it occurs in the primary sources.

The following general principles have been applied in the work of editing:

Standardization has been carried through in the music text with regard to the titles of works and the names of instruments and other parts, also in the question of tempo indications (abbreviations and spelling), dynamics and other words in the text. The score has been laid out according to present-day customs. Clefs are used according to modern practice; the original clefs are indicated on prefatory staves when there is a difference. As regards transposing instruments, the original notation is as a rule retained. Exceptions are dealt with explicitly. Those abbreviations in the music text occurring in the primary sources which agree with modern practice are given according to the original or written out in full according to the editor's choice. When no misunderstanding can arise, figures indicating triplets, sextolets etc. are given only for the first groups of notes, without regard for the notation used in the primary source. Berwald writes short appoggiaturas in various ways, apparently without intending any difference in performance. In this edition, ♭ has been used in all places. Slurs in embellishments have been added without special typographical differentiation or commentary.

Editorial additions to or deviations from the text of the primary sources are indicated according to the following rules: letters (including translations of the vocal text) and figures are printed in italics; ornaments, dashes, dots, pauses

(fermatas) and signs for rests shorter than a whole bar, accidentals together with figures (in italics) showing triplets, sextolets etc., are indicated by means of smaller type; slurs and ties, crescendo and diminuendo signs as well as accents are indicated by means of broken lines; other additions such as clefs and all kinds of notes are given within [].

As to accidentals, Berwald's notation vacillates in certain situations. This is true particularly in connection with octave leaps or octave transpositions of a group of notes, in scalar progressions and also as regards the repetition of accidentals after bar lines. In this edition the principle is followed which is nowadays widely accepted, viz: accidentals apply only for a single octave and inside a single bar, except when notes are continued across bar lines by means of ties, in which case the accidentals are valid as long as the ties.

Alterations from the original text are accounted for in the preface and the critical commentary for the volume concerned. In the preface are mentioned among other things all the particular technical problems encountered in the editing of the compositions included in the volume together with any deviations from the above-mentioned general rules which have been found necessary in that particular volume.

In the critical commentary are brought up variants in the sources, together with those alterations introduced into the text which are not sufficiently explained by the music text itself with reference to the editorial rules given above. Alterations by analogy, justified directly by the musical text, e. g. in sequences, voices in parallel and the like, and correction of obvious slips of the pen in the primary sources have been made without comment.

Berwald Committee

VORWORT

Dieser Band enthält Franz Berwalds Sologesänge mit Klavierbegleitung. Es handelt sich um eine heterogene Sammlung von Kompositionen, die nach und nach im Laufe von Berwalds Leben entstanden: Die ersten Lieder wurden schon 1817 geschrieben, das letzte erst 1865 oder 1866. Auch wenn sie nicht zu Berwalds bedeutenderen Werken gerechnet werden können, sind vor allem die frühen Lieder von großem Interesse, da ihre Entstehungsgeschichte bisher so gut wie unbekannt war.

Die meisten von Berwalds Sologesängen gehören zu seinen Jugendwerken. Es ist ja nicht ungewöhnlich, daß gerade junge Komponisten eine Neigung für das Lieder-Fach haben. In Berwalds Fall ist uns jedoch kein persönlicher Grund bekannt, der ihn zu diesem Genre gezogen hätte; nur ein Lied trägt eine Widmung (s. unten).

Es scheinen vor allem zwei Anlässe gewesen zu sein — beide mehr „äußerer“ als „innerer“ Art —, die dem jungen Berwald den Impuls zur Komposition von Liedern gaben. Erstens waren es Eindrücke durch die Literatur, mit der er durch seine frühzeitige Anstellung als Violinist in der Königl. Hofkapelle (1812) vermutlich im gesellschaftlichen Umgang in Berührung kam; denn während der Sommerferien führte er, wie viele andere Musiker, ein „Kavaliersleben“ auf den Gütern, wo die Musiker dem Gesellschaftsleben Glanz verliehen. Ein Aufenthalt von entscheidender Bedeutung für Berwald soll derjenige in Sala bei dem bekannten Propst Graf Fredrik Bogislaus von Schwerin gewesen sein¹. Letzterer verkehrte in den Kreisen der schwedischen Romantiker, der sogenannten Phosphoristen, und wirkte in ihrem Organ, *Poetisk kalender*, als Übersetzer unter dem Signum *F. B. Schwerin* mit. Dieser Kalender kam 1812 bis 1822 in Uppsala heraus². Berwalds Aufenthalt in Sala dürfte im Sommer 1818 stattgefunden haben, denn laut einer Eintragung im Paßprotokoll vom 13. 6. 1818 erhielt er einen Paß für eine Reise nach „Sala und Umgebung [sowie] Fahlun“³. In Sala kann Berwald also sowohl die deutsche als auch die schwedische romantische Literatur kennengelernt haben (siehe auch unten S. X, die Musikjournale betreffend)⁴. Laut Familienüberlieferung war von Schwerin ab dieser Zeit Berwalds literarischer Mentor.

Den zweiten Impuls zur Komposition von Vokalmusik erhielt Berwald durch die Herausgabe seiner Musikjournale. Olof Ählströms Notendruckerei, die seit 1788 das Privilegium hatte, in Schweden Noten zu drucken, hatte großen Erfolg mit ihren periodischen Zeitschriften *Musikaliskt Tidsfördrif* („Musikalischer Zeitvertreib“) (1789–1835) und *Skaldestycken satte i Musik* (etwa: „Vertonte Dichtkunst“) (1794–1823). Als das Privilegium durch den Übergang zur Lithographie ein Ende fand, erhielt Berwald nach einem entsprechenden Gesuch die

Erlaubnis, das *Musikalisk Journal* („Musikalisches Journal“) — später gefolgt von *Journal de Musique* — herauszugeben⁵. Beide Journale wurden bei der lithographischen Anstalt Fehr & Müller in Stockholm gedruckt. Im Aufruf zum Abonnement wurde als Ziel angegeben, „sowohl dem in der Kunst Bewanderten wie dem weniger Sachverständigen ein wahrhaft musikalisches Vergnügen bieten zu können“. Weiter wollte der Herausgeber „darauf achten, die neuesten und hier am wenigsten bekannten Werke herauszugeben sowie diejenigen seiner eigenen Arbeiten, die dafür geeignet sind. Das Journal wird Romanzen, Arietten, Duette (mit schwedischem oder französischem Text) enthalten sowie andere geeignete Klavierwerke“⁶. Es handelte sich also um eine periodische Zeitschrift für, wie es hieß, „die betreffende Öffentlichkeit“ mit einem Inhalt, der dem Anspruch an sogenannte Salonmusik entsprach. Hier war von alters her der Sologesang ein wichtiges Genre. Das Resultat war, daß ein großer Teil der Lieder, die wir heute Berwald zuschreiben, im Zusammenhang mit diesen Journalen entstanden und darin veröffentlicht wurden, und zwar in den Jahren 1818 bis 1820: *Musikalisk Journal* 1–6 (1818–1819) und *Journal de Musique* 1–4 (1819–1820).

Die ersten bekannten Lieder Berwalds entstanden jedoch schon vor der Publikation der Journale. Es sind dies die *Drei Singlieder* mit den Daten 30. Juli, 1. August und 11. August 1817. Eines der Lieder ist zu Worten aus Schillers *Die Jungfrau von Orleans* (Prolog) komponiert. Die übrigen Texte, ein schwedischer und ein französischer, konnten nicht identifiziert werden. Über die Entstehung dieser Lieder ist weiter nichts bekannt, aber im Hinblick auf den Textinhalt ist es nicht ausgeschlossen, daß das erste Lied, „*Glöm ej dessa dar!*“ („Vergiß nicht diese Tage!“), an eine Jugendschwärmerei anknüpft. Die Bezeichnung *Singlieder* (s. Faksimile S. XXVI) ist soweit bekannt keine deutsche Genrebezeichnung und rührt vermutlich her aus Berwalds mitunter etwas eigentümlicher Sprache — er war deutscher Herkunft, jedoch in Schweden aufgewachsen.

Wie in dem oben genannten Aufruf erwähnt, sollten die Journale sowohl eigene als auch fremde Arbeiten enthalten. Leider wird im Druck nicht zu jedem Stück der jeweilige Tonsetzer angegeben, weshalb mitunter Unklarheit darüber herrscht, wem die anonymen Stücke zuzuschreiben sind. Was die Klavierstücke betrifft (s. BwGA, Band 15), so wird manchmal *B.* . . als Abkürzung für Berwald verwendet; einige anonyme Stücke hat man Berwald zuschreiben können, weil sie Teile mit anderen Werken von Berwalds Hand gemeinsam hatten. Auch die Gestaltung der Titelseiten hat man als Bestätigung für Berwalds Urheberschaft betrachtet: Manche Hefte des *Musikalisk Journal* tragen die Angabe „*af Franz Berwald*“ („von . . .“), andere „*af Åtskillige*“ („von verschiedenen“; s. Critical Commentary und Faksimile S. XXVIII), wobei anonyme Stücke, darunter alle in diesem Band wiedergegebenen Lieder, als von Berwald kom-

¹ A. Hillman, *Franz Berwald. En biografisk studie*, Stockholm 1920, S. 20 f. — Fredrik Bogislaus von Schwerin (1764–1834), Graf, Pfarrer und später Propst in Sala, Amateurgeiger, hatte weitverzweigte Interessen: er war aktiver Politiker und stand in enger Verbindung mit vielen gelehrten Persönlichkeiten. Vgl. Kommentare und Literaturhinweise in I. Andersson, *Franz Berwald, [I]–[II]*, Stockholm 1970 bis 1971, S. 31 f.

² Die Phosphoristen — unter der Leitung von Per Daniel Amadeus Atterbom (1790–1855), erhielten ihren Namen nach der Monatszeitschrift *Phosphoros*, dem wichtigsten Organ der schwedischen Romantiker 1810–1814. Danach war der *Poetisk kalender*, eine Nachbildung deutscher Kalender, vor allem von Schillers *Musen-almanach*, ihr wichtigstes Organ. S. auch Fußnote 11.

³ SSA: Paßprotokoll 1818, Nr. 2825.

⁴ Vgl. A. Hillman, a. a. O., S. 20 f.

⁵ Ausgabegenehmigung (im RA, Archiv des Hofkanzleramtes), datiert erst am 18. Januar 1819; Pressenotizen zufolge kam das erste Heft des *Musikalisk Journal* jedoch schon Ende des Jahres 1818 heraus (*Dagligt Allehanda*, Stockholm, 19., 22. und 23. Dezember 1818). Siehe weiter A. Wiberg, *Franz Berwald som tidskriftsredaktör* („Franz Berwald als Zeitschriftenredakteur“), in *STM* 36 (1954), S. 104–126. Vgl. auch *Berwald Dokumente*, S. 38 ff.

⁶ U. a. in *Dagligt Allehanda*, Stockholm, am 21. September 1818. Der Aufruf wird auch in *Berwald Dokumente* wiedergegeben, s. S. 38 f. — In den Journalen befinden sich auch Lieder von P. F. Blidberg, E. N. Méhul, F. Blangini, W-ter (P. von Winter?) E. du Puy und C. Braun.

poniert verstanden werden sollen. Für diese Auslegung sprechen in gewisser Weise auch die zeitgenössischen Rezensionen, vielleicht auch die Tatsache, daß die Herausgeberin trotz umfassender Nachforschungen die Lieder anderweitig nicht belegen konnte⁷. Mit den angeführten Vorbehalten sind also diese Werke in den Band aufgenommen worden. Was die französischen Lieder betrifft, besteht jedoch die Möglichkeit, daß es sich in Fällen, die weiter unten behandelt werden, um (möglicherweise von Berwald bearbeitete) französische Melodien handelt.

Nur ein Lied in den Journalen kann mit Sicherheit Berwald zugeschrieben werden, nämlich das Wiegenlied „*Ute blåser sommarvind*“ („Draußen weht der Sommerwind“) im MJ 3. Dieses Lied wurde 1842 von Berwald selbst in das Tagebuch seiner Gattin Mathilde eingetragen. Das Autograph trägt den zusätzlichen Vermerk von Mathilde: „*componirt von Franz Berwald año 1819*“⁸. Auch das Lied „*Ma vie est une fleur sauvage*“ im MJ 1 läßt sich vermutlich belegen. Es trägt die Widmung, „à E de B“ , die in Zusammenhang gebracht wurde mit der Gräfin Eva Beck-Friis, geborene Barck, einer Jugendfreundin Berwalds, die auf dem Gut Bergshamra in der Nähe von Stockholm aufwuchs⁹. Entsprechend dieser Auffassung soll die Widmung gedeutet werden als „an E von B“ ; (verstünde man sie als „an E de B“ , gäbe es keine Deckung für das Adelsprädikat „de“ im Nachnamen). „B“ ließe sich also als eine Abkürzung von Berwald auslegen, so, wie das auch für gewisse Klavierstücke gilt. Eine andere mögliche Lesart wäre „an E auf [dem Gut] B[ergshamra]“. Auch eine solche Auslegung würde auf Berwald als Urheber deuten.

Berwalds Musikjournale kamen 1818–1820 heraus. Berwalds Aufenthalt in Sala (vgl. oben) wäre also der Publikation unmittelbar vorausgegangen. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, daß er dort einige Hinweise bekommen hat, z. B. für Texte als Kompositionsunterlagen. Es zeigt sich außerdem, daß die Texte der schwedischen Lieder, die zu den Journalen gehören, alle aus dem *Poetisk kalender* stammen. „*Jag minnes Dig*“ („Ich denke Dein“) zu einem Text von Friedrich von Matthisson und übersetzt von O*** (MJ 1) befindet sich im *Poetisk kalender* 1814¹⁰. *Aftonrodnan*, („Abendrot“) von Georg Ingelgren und „*Ute blåser sommarvind*“ von Samuel Hedborn (beide im MJ 3) wurden im *Poetisk kalender* 1813 publiziert¹¹.

⁷ Siehe die Rezension in *Nya Extra Posten*, Stockholm, 8. November 1819 (auch in *Berwald Dokumente*, S. 51 ff.). — Systematische Nachforschungen in KB: Abt. *Mus. not. vis. saml.*; *Mus. not. dram.*; *Mus. not. (kat., okat., kvart., fol.)*; *Musik tidskr. fol. (kat., okat.)*; *Mus. (not.) tidskr.*; *Vitt. sv. kalend.*; *Litt. fransk saml.* Auch Abt. *Litt. tysk saml.* ist teilweise durchgesehen worden. Die Mithilfe des Ersten Bibl. Ass. Tage Ringheim war von unschätzbarem Wert bei diesen Nachforschungen. — In MAB wurden die Abteilungen *SPB*, *SP/Anon.*, *SPB/Sv.*, und *SP/Sv. Anon.* systematisch durchsucht sowie einzelne Nummern in *Bs*, *Bs-R* und die Handschriftensammlung *I:1766* (Gustav Oxenstierna). Die letztere enthält eine große Anzahl französischer Lieder der damaligen Zeit, darunter mehrere Troubadour-Gesänge. Darüber hinaus wurden dort zugängliche Incipit-Werke zur Hilfe genommen. — In UUB wurden entsprechende Teile der Abteilung *Litt. fransk saml.* untersucht sowie vereinzelte Nummern der Abteilungen *Sv. litt.* und *Tidskr. sv. avd.*, *Litt. tysk saml.* u. a. m. — In der BN hat Mme. Yvette Féodoroff freundlicherweise das betreffende französische Material durchgesehen und dabei u. a. H. Gougelot, *La Romance française sous la Révolution et l'Empire*, Melun 1943, zu Rate gezogen.

⁸ Tagebuch in FamA.

⁹ I. Andersson, a. a. O., S. 30 f.

¹⁰ In F. Braune, *Anteckningar om Abbreviations-signaturer i svensk litteratur*, Stockholm 1893, wird O*** als das Pseudonym eines gewissen Osterman angegeben. Wer damit gemeint ist, ist unklar.

¹¹ Georg Ingelgren (1782–1813) und Samuel Hedborn (1783–1849)

Matthissons Gedicht, im Original mit dem Titel *Andenken* (s. Critical Commentary), besteht aus vier kurzen Strophen. Diese wurden von Berwald durchkomponiert, was der Form des Liedes größeres Gewicht gibt¹². In einer auf die Herausgabe folgenden Rezension (s. Fußnote 7) heißt es: „Die erste Romanze: ‚Ich denke Dein‘ hat als Motiv einige Takte, die ein tiefes, schönes Gefühl ausdrücken; doch verirrt sie sich bald in so heterogene Akkorde, daß die Melodie ganz verloren geht. Die Ausführung des Liedes ist außerdem so schwierig, daß mehr als gewöhnliche Geschicklichkeit dazu erforderlich ist. [Hiermit sind wahrscheinlich die vielen Modulationen gemeint und die großen Intervalle in der Singstimme.] Herr Berwald hätte diesem Lied jeden Namen geben können, der ihm einfiel, nur nicht Romanze, welches es in keiner Hinsicht ist“¹³. Im übrigen ist der Rezensent mehr angetan von Blidbergs Liedern im MJ 2. Von den anderen, Berwald zugeschriebenen Liedern nennt er nur eines, „*Un jeune Troubadour*“, im MJ 5, welches er „als besonders hervorragend“ ansieht (s. dazu weiter unten). Auch in *Aftonrodnan* verbreitert Berwald die Form dadurch, daß er die Strophen 1 und 2 bzw. 3 und 4 zu zwei großen Strophen zusammenzieht. Es scheint, als hätte sich Berwald sowohl mit „*Jag minnes Dig*“ als auch mit *Aftonrodnan* über das übliche Salonrepertoire erheben wollen.

Hedborns „*Ute blåser sommarvind*“ ist von vielen schwedischen Komponisten vertont worden. Berwald dürfte einer der allerersten gewesen sein. In den Musikbeilagen zum *Poetisk kalender* 1813 befindet sich die erste bekannte Vertonung (anonym), die aus einer Variante eines in Skandinavien bekannten volkstümlichen Wiegenliedes besteht, der sogenannten *Fiskeskärsmelodi*¹⁴. Zwar bezeichnet Berwald seine Vertonung im MJ als „*imitation*“ (s. Critical Commentary), es ist aber doch anzunehmen, daß er weder die „Fiskeskärs-Melodie“ noch den „Poetischen Kalender“ zu imitieren beabsichtigte, auch wenn seine Komposition mit diesen Melodien gewisse Züge gemeinsam hat. Eher meint er wohl mit „*imitation*“ eine Komposition im volkstümlichen Stil¹⁵. In der Fassung, die Berwald in

gehörten dem engsten Kreis der schwedischen Romantiker an; siehe auch Fußnote 2. — Sämtliche Jahrgänge des *Poetisk kalender* (1. Aufl. 1812–1822; 2. Aufl. von 1812–1813, 1816; 2. Aufl. von 1814–1815, 1817) einschließlich Musikbeilagen, sind mir von Rolf Gregor Lundström, Stockholm, freundlicherweise zur Verfügung gestellt worden.
¹² Es sei hier erwähnt, daß eine Vertonung des gleichen Textes durch P. F. Blidberg, was die Konzeption betrifft, recht große Ähnlichkeit mit der von Berwald hat. Das Verhältnis der Kompositionen zueinander ist nicht bekannt; die Blidbergsche Vertonung wurde in seinem *Skaldestycken ur Poetiska Kalendern satte i Musik . . .* („Vertonte Dichtkunst aus dem Poetischen Kalender . . .“) 1819 in Stockholm veröffentlicht.

¹³ C. Envallsson gibt in *Svenskt musikalskt lexikon*, Stockholm 1802, Art. *Romanza* folgende Definition: „Ein kleines musikalisches Stück und sein gleichnamiges Poem, aufgeteilt in Couplets und mit einer Liebesgeschichte oder einem zarten oder pathetischen Thema. Der Stil muß einfach sein und rührend und ohne unnötige Verzierungen in der Singstimme; die Melodie sei anmutig, natürlich . . . mit einer stillen, ungekünstelten Begleitung.“

¹⁴ Das Wiegenlied aus dem *Poetisk kalender* findet sich auch in A. I. Ståhl (Hrsg.), *Vid vaggan* („An der Wiege“), Stockholm 1855. — Die „Fiskeskärs-Melodie“ wurde von C.-A. Moberg in *Två kapitel om svensk folkmusik* („Zwei Kapitel über Schwedische Volksmusik“), *STM* 32 (1950), S. 25–49 behandelt (deutsche Übersetzung in C.-A. Moberg, *Studien zur schwedischen Volksmusik*, Uppsala 1971).

¹⁵ Vgl. C. Envallsson, a. a. O., unter Art. *Imitazione*: „Imitieren bedeutet eigentlich, einen anderen guten Meister zu studieren, seinen Genius, seinen Geschmack, seine Kunst und Form und die Art, sich auszudrücken, und dann mit Hilfe des eigenen Talent in Anlehnung daran eine neue oder zumindest variierende Arbeit von einigermaßen gleicher Güte zu schaffen.“

Mathildes Tagebuch eingetragen hat, ist die Bezeichnung „imitation“ nicht zu finden, sondern die Weise wird ganz einfach als von Berwald komponiert genannt (s. oben).

Alle drei schwedischen Lieder im MJ wurden später von Karl Valentin in *Svensk sång. Gammalt och nytt af svenska tonsättare I–II*, Stockholm 1900–1901, herausgegeben. In dieser Ausgabe wird „Ute blåser sommarvind“ (mit dem Titel *Vaggvisa*, „Wiegenlied“) von Valentin als „I folkviston“ („im Volkston“) bezeichnet. Außerdem setzt Valentin statt der vierten Strophe Hedborns neunte und letzte Strophe ein.

Die übrigen Lieder im MJ wie auch im JM sind zu französischen Texten geschrieben, die meisten mit der Bezeichnung *Romance* (vgl. Fußnote 13). Das zahlreiche Vorkommen französischen Materials wie auch 1819 die Namensänderung der Zeitschrift zu *Journal de Musique* deuten darauf hin, daß Berwald eine internationale Ausgabe beabsichtigte. Das wird u. a. nach der Reise der beiden Brüder August und Franz nach Åbo und St. Petersburg im Sommer 1819 in einem Brief von Berwalds Cousine Luzie Hintze bestätigt. Offenbar sprach Berwald bei diesem Besuch von einem Plan, das Journal dort herauszugeben, denn seine Cousine schreibt: „— — wie geht es lieber Franz mit dein Journal ich glaubte es solte October hier her auskommen wir sind recht begierig darauf . . .“¹⁶. Warum das JM statt dessen sein Erscheinen nach vier Nummern einstellte, wissen wir nicht mit Sicherheit.

Trotz umfassender Nachforschungen (s. Fußnote 7) konnten weder Melodien noch Texte der meisten französischen Lieder belegt werden. Zu einigen Texten gibt es, wie sich herausstellte, auch andere Vertonungen. Hierzu gehören „Un jeune Troubadour“ (MJ 5), *Le Regard* (JM 2) und „Je t'aimerai“ (JM 4). „Ah! Jeannot me délaisse“ (JM 1) ist zu einem Text aus Niccolò Isouards opéra-comique *Jeannot et Colin* geschrieben worden (Uraufführung 1814, Libretto von Charles-Guillaume Etienne)¹⁷. Berwalds Melodie ist zwar anders, zeigt aber so große Ähnlichkeit mit Isouards, daß es kaum wahrscheinlich ist, daß er Isouards Komposition nicht gekannt haben sollte. Isouard war im übrigen unter dem Pseudonym *Nicolò* im JM 3 vertreten, und zwar mit einem Stück aus *Jeannot et Colin*. Die übrigen französischen Lieder, „Ma vie est une fleur sauvage“ (MJ 1), „En parcourant les doux climats“ (MJ 2) und „Mais, ne l'oublions pas“ (MJ 6) bleiben anonym.

„Un jeune Troubadour“ gibt es auch in einer Vertonung von Martin Pierre Dalvimare aus dem Jahre 1806. Der Text ist der gleiche wie in Berwalds Journal, aber Dalvimare hat zwei weitere Strophen vertont. Bei Dalvimare trägt das Lied den Titel „Romance d'Hérimond“. Ein Notendruck in BN sagt:

¹⁶ Der Brief ist mit dem 14. Oktober 1819 datiert und befindet sich in FamA; er wird wiedergegeben in *Berwald Dokumente*, S. 49 f. — Siehe weiter G. Olsson Nordberg, *Franz Berwalds resa till Finland och Ryssland 1819* („Franz Berwalds Reise nach Finnland und Rußland 1819“) in *Musikrevy*, Stockholm 1951, S. 109–111. — Vermutlich dienten ausländische Periodika als Vorbild. Auf französisch wurden z. B. herausgegeben: *Journal hebdomadaire, Feuille de Terpsichore, Les Muses Lyriques, Journal de Harpe, Morceaux de Chant* und *Abonnement de harpe*, um nur einige zu nennen. Vielleicht war Berwald auch auf ähnliche Publikationen in St. Petersburg gestoßen; dort wurde z. B. *Journal de Romances Choisies* herausgegeben. Zu den bekannteren Verlegern dieser Branche gehörte auch der in Paris tätige A.F.G.S. Pacini, der u. a. *Journal des Troubadours* herausgab, zeitweise zusammen mit F. Blangini; letzterer gab u. a. auch *Recueil de Romances* heraus. (Vereinzelte Nummern der hier genannten Journale befinden sich in MAB, Ox: 1–6, bzw. KB, Abt. Mus. not.).

¹⁷ Isouards Melodie befindet sich auch als Nummer 1052 in der französischen Sammlung von „airs“, *La Clé du Caveau*, Paris (1. Aufl. 1811); 3. Aufl. 1827 und 4. Aufl. 1848 (KB).

„Paroles tirées de la nouvelle Astrée“¹⁸. Einer Angabe in der BN zufolge gibt es einen Roman, *Nouvelle Astrée*, von Abbé Choisy (1712), aber dort kommen weder eine Romanze noch eine Person mit dem Namen Hérimond vor. Eine andere Vertonung des gleichen Themas mit einem etwas abweichenden Text trägt den Titel *Le Troubadour et le Pèlerin*; hier werden für den Text Masson und für die Musik Beauvarlet-Charpentier angegeben (vermutlich ist hier der Sohn Jacques-Marie, 1766 bis 1835, gemeint). Da die Urheber im Druck mit „citoyen“ bezeichnet werden, stammt diese Version vermutlich aus der Revolutionszeit; auf jeden Fall muß sie spätestens 1802 geschrieben worden sein¹⁹. Keines dieser beiden Lieder hat musikalisch Ähnlichkeit mit dem Lied in Berwalds Journal.

In einer handschriftlichen Liedersammlung, *Airs pour le Forte-piano avec Chant* (MAB, Signum SPB) gibt es die gleiche Vertonung von „Un jeune Troubadour“ wie bei Berwald, aber auch dort anonym. Die Sammlung trägt den Vermerk „aus den 1820er Jahren?“; eine nähere Bestimmung dürfte nicht möglich sein. Es ist daher wahrscheinlich, daß es sich um eine Abschrift nach Berwalds Journal handelt.

Le Regard ist auch von Felice Blangini vertont worden (1809); am Anfang des Textes steht dort jedoch „Jeune encore“ statt „J'aime encore“; außerdem gibt es bei Blangini eine weitere Strophe²⁰. Ähnlichkeit mit Berwalds Vertonung besteht nicht. Eine andere Vertonung (anonym und undatiert) gibt es in MAB (*Serie I:1766*), auch diese beginnt mit „Jeune encore“. Einer Angabe in BN nach soll es noch eine Vertonung von Spontini geben, diese konnte aber nicht aufgefunden werden. In keinem der angegebenen Werke wird der Textdichter genannt.

„Je t'aimerai“ scheint ein beliebtes Lied gewesen zu sein, denn viele sogenannte *chansonniers* geben Texte an, die zu der Melodie gesungen werden sollten. Die Identifikation wird jedoch dadurch erschwert, daß es mindestens drei Fassungen zu geben scheint, und zwar mit sowohl textlichen als auch musikalischen Unterschieden. Der Text, der sich bei Berwald findet, wurde auch von seinem Cousin Johan Fredrik Berwald vertont (mit drei Strophen) sowie von Blangini. Diese drei Fassungen haben, auch was die Musik betrifft, untereinander gewisse Ähnlichkeiten. Da die Werke von Franz und von Johan Fredrik ungefähr gleichzeitig entstanden sein dürften, könnten sie auf Blangini zurückgehen, dessen Komposition in seinem *Journal des Troubadours* veröffentlicht wurde (das Jahr ist nicht bekannt; das Journal kam 1807/1808 bis 1814/1815 heraus, von 1810 an war Blangini Mitglied der Redaktion)²¹. Eine andere Möglichkeit wäre, daß alle drei auf ein damals bekanntes Original zurückgreifen. Ein solches konnte jedoch nicht aufgefunden werden.

Von den zwei anderen bekannten Fassungen von „Je t'aimerai“ ist eine von der holländischen Königin Hortense (Eugé-

¹⁸ Melodie Nr. 586 in *La Clé du Caveau*, a. a. O. Der Druck in BN ist von Imbault, Paris (ohne Jahr).

¹⁹ Gedruckt in H. Gougelot, a. a. O. (Fußnote 7), Band IV: *Choix de textes musicaux*. Text und Musik auch in *Le Chansonnier des Graces . . .*, 16, Paris 1802 (KB).

²⁰ Datiert gemäß A. Devriès-F. Lesure, *Dictionnaire des éditeurs français*, Genève 1979, Band I: *Des origines à environ 1820*. Das Lied wurde herausgegeben von Benoît Pollet, Paris (ohne Jahr); auch in H. Gougelot, a. a. O.

²¹ Die Komposition Johan Fredriks befindet sich in der Sammlung *Six Romances . . .*, gedruckt bei C. Müller in Stockholm, ohne Jahr (MAB, Signum SP/Sv.). Der Druck ist vermutlich von frühestens 1822 oder 1823, da als Tonsetzer angegeben wird „Maître de Concert de Sa Majesté le Roi . . .“. — Blanginis Melodie befindet sich als Nr. 1919 in *La Clé du Caveau*, a. a. O. Die ganze Komposition in Pacini, *Dernier Chant de Corinne . . .* (ms; MAB, Signum SP) sowie in schwedischer Übersetzung (ms; MAB, *Serie I: 1766*).

nie de Beauharnais) komponiert. Der Text mit dem Titel „*Sermens d'amour*“ ist anonym und ein anderer als der bei Berwald. Das Lied ist spätestens 1819 entstanden²². In der oben erwähnten Sammlung *Airs pour le Forte-piano* . . . gibt es eine textlich sehr ähnliche Fassung, auch diese anonym, mit dem Titel „*Les Sermens d'aimer*“.

Die dritte bekannte Version hat einen Text von P. Capelle, einem der Gründer der *Société de Caveau* und Herausgeber u. a. von *La Clé du Caveau* (s. Fußnote 17). Diese Version trägt den Titel „*Je t'aimerai*“, hat aber als Textanfang „*Toi, dont l'amour commande*“ und soll laut Angabe gesungen werden zu „*Air: Muses dans jeux et des accords champêtres (No 394)*“²³.

Einem Vermerk in BN nach soll es auch eine Vertonung von Rigel geben, sie konnte jedoch nicht aufgefunden werden. Es ist auch nicht bekannt, welches Mitglied der Familie Rigel die Vertonung gemacht haben soll.

In einer Zusammenfassung kann konstatiert werden, daß die Lieder in Berwalds Journalen stilistisch sehr uneinheitlich sind. Die schwedischen Lieder in MJ 1 und 3 können mit größter Sicherheit Berwald zugeschrieben werden. Dafür sprechen sowohl die Titelseiten dieser Hefte (beide lauten „af [von] Franz Berwald“) als auch stilistische Aspekte. Die vom Rezensenten gerügten „heterogenen Akkorde“ in „*Jag minnes Dig*“ können gesehen werden als ein Ausdruck für das Originalitätsstreben bei Berwald, das sich gern in reichlichen Modulationen zeigte und von den Zeitgenossen oft als störend empfunden wurde²⁴. Berwald strebte bewußt nach Originalität; in einem Brief an den Verlag Peters in Leipzig, datiert vom 5. Januar 1819, schreibt er z. B.: „*In diessen verflossenen 6 Jahre was ich im Orchester zugebracht, habe ich immer gesucht meine wenige Talent zu bilden, und ein neuen Weg mich zu bahnen, und sehe mich schon belohnt dafür, da man mitt wohlgefallen angenommen habe, ein Monatlichen Musik-Journal, was ich hier herausgebe*“²⁵. Bei den französischen Liedern dagegen ist im Gegenteil gerade ein Mangel an Originalität auffällig. Sie sind musikalisch unbedeutend und „kunstlos“ auf eine Weise, die den Abnehmern der Journale sicherlich zusagte, und die stilistische Analysen zur Feststellung von Berwalds Autorschaft sinnlos machen. (Vgl. J. A. P. Schulz und sein programmatisch formuliertes Verlangen nach dem „Schein des Bekannten“ bei Melodien.)

Es ist daher wohl nicht verwunderlich, daß Berwald nicht direkt für den Inhalt der Journale einstehen wollte, besonders, da er zur Zeit der Herausgabe schon mit größeren Werken einen gewissen Erfolg gehabt hatte²⁶. Die vier Hefte des JM tragen überhaupt keine Namensangabe auf den Titelseiten (vgl. Critical Commentary; dagegen wird Berwald als Tonsetzer zweier Klavierstücke im Innern der Hefte genannt).

²² In *Romances mises en musique par Hortense* . . ., ohne Ort und Jahr, bestätigt im Brief vom 14. April 1819 (BN, Signum Y.356).

²³ Text in *Nouvelle Encyclopédie poétique* . . . (Hrsg. P. Capelle), Paris 1818 (KB). — Die angegebene Nummer, 394, ist in *La Clé du Caveau*, a. a. O., wiederzufinden.

²⁴ Siehe z. B. die Rezension in *Allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig 1818 (4. März) und *Argus*, Stockholm, 24. März 1821 (beide wiedergegeben in *Berwald Dokumente*, S. 37 bzw. 63 ff.; die erstere im Auszug, die zweite in extenso und mit nachfolgender Debatte).

²⁵ MAB: Briefsammlung A 14:12; auch wiedergegeben in *Berwald Dokumente*, S. 44–45.

²⁶ Z. B. „*Freie Phantasie für großes Orchester*“, ein Septett und ein Streichquartett (g). — Vgl. Berwalds spätere Einstellung zur Komposition von Romanzen in einem Artikel in *Aftonbladet*, Stockholm, 28. Juli 1845, unter der Überschrift *Några reflexioner öfver nutidens unga kompositörer* („*Einige Reflexionen über unsere jungen zeitgenössischen Komponisten*“); auch in *Berwald Dokumente*, S. 305 bis 307.

Der nächste uns bekannte Zeitabschnitt, in dem Berwald Sologesänge komponierte, fällt in die 1830er Jahre, als er in Berlin war, wo er jedoch vor allem darauf eingestellt war, Opern zu schreiben²⁷. Von dort sandte er ein Heft mit zwei Liedern an das schwedische Königshaus, vielleicht, um sich in Erinnerung zu bringen²⁸. Dieses Heft (in BB, MAB) enthält *Des Mädchens Klage* (Text von Schiller) und *Traum* (Text von Uhland). Das Heft, eine Abschrift mit autographem Titelblatt, ist zwar nicht datiert, aber das Papier zeigt im Wasserzeichen das Jahr „1833“. Eine andere Abschrift von *Des Mädchens Klage* ist im Juli 1831 datiert. Diese Abschrift bringt eine teilweise revidierte Version gegenüber dem Heft in BB; einige Takte sind weggekratzt und geändert, offenbar von Berwald selbst. (Nähere Angaben über Einzelheiten s. Critical Commentary.) Es ist wahrscheinlich, daß die Originalfassung die gleiche war wie im Heft in BB, und deshalb darf man annehmen, daß für diese Fassung das Datum 1831 gilt und nicht für die revidierte Version. Die Änderungen dürften jedoch kaum später als 1833 ausgeführt worden sein²⁹. Die frühere Fassung wird im Anhang S. 45 ff. wiedergegeben.

Auch bei dem Lied *Traum* haben wir es mit teilweise verschiedenen Fassungen zu tun. Über die oben genannte Quelle in BB hinaus existiert eine Abschrift mit der handgeschriebenen Widmung: „*Till Ernst Leon. Schlegel = Långt från fädernesbygden sändes till bäste Vännen några toner/ur lyckligare drömmar.*“ („*An Ernst Leon. Schlegel = weit vom Vaterland sendet dem besten Freund einige Töne aus glücklicheren Träumen.*“) unterzeichnet „*Franz Berwald/Berlin Sept: 1833.*“³⁰. Diese Abschrift stellt eine frühere Fassung dar, die vor allem durch 10 Takte abweicht (s. Anhang, S. 49). In Berwalds Eigenschrift, datiert Berlin am 8. September 1833, befindet sich diese frühere Fassung unter den Überklebungen. (Nähere Angaben über Einzelheiten s. Critical Commentary.) Wie im Fall von *Des Mädchens Klage* darf man annehmen, daß das Datum im Autograph der ersten Fassung gilt; aus den gleichen Gründen wie dort angeführt, ist auch wahrscheinlich, daß die Änderung kurz darauf ausgeführt wurde, also nicht später als 1833.

Traum wurde in schwedischer Übersetzung (unterzeichnet K. F.) mit dem Titel *Dröm* von Karl Valentin herausgegeben in *Svensk sång. Gammalt och nytt af svenska tonsättare II*, Stockholm 1901³¹.

Berwalds Sologesänge aus den späteren Jahren sind zum großen Teil Gelegenheitswerke, die zu öffentlichen, vielfach auch höfischen Anlässen entstanden. Die Thronbesteigung Oscars I. als Nachfolger von Carl Johan XIV. im Jahre 1844 veranlaßte Berwald zu zwei Gesängen: *Den 4 juli 1844 — Konung Oscar!* („*Am 4. Juli 1844 — König Oscar!*“) sowie auch zur Hymne *Svensk folksång*, die ein Vorschlag zu einer neuen Nationalhymne war (wird in einem späteren Band der BwGA herausgegeben). Beide Gesänge wurden 1844 gedruckt.

²⁷ Betr. Berwalds Auslandsaufenthalt 1829–1841, s. *Berwald Dokumente*, S. 123–213.

²⁸ Es gibt gute Gründe dafür anzunehmen, daß Berwald vom Kronprinzen Oscar einen Reisezuschuß erhielt; siehe *Berwald Dokumente*, S. 121 und dortige Hinweise.

²⁹ Man kann vermuten, daß Berwald sich von 1834 an ganz und gar seiner orthopädischen Tätigkeit widmete; siehe *Berwald Dokumente*, S. 123, 169 f.

³⁰ Ernst Leonard Schlegel (1802–1877), Gutsbesitzer, Weinhändler und Amateurviolinist, wohnte in Stockholm, wo er in der *Harmóniska sällskapet* aktiv als Kammermusiker mitwirkte. Er gehörte zu Berwalds persönlichen Freunden und nahm in den 1850er Jahren teil an Berwalds gesellschaftlichem Umgang mit Kammermusikern; siehe *Berwald Dokumente*, u. a. S. 403.

³¹ K. F. konnte nicht entschlüsselt werden.

Konung Oscar!, mit Text von Ingelman, wurde als eine Huldigung für den neuen König und zu dessen Geburtstag geschrieben³². Im Druck trug die Komposition den Untertitel *Phantasiestycke . . . Alla Sångens Wänner tillegnad* („Phantasiestyck . . . allen Freunden des Gesanges zugeeignet“; s. auch Critical Commentary). In den Rezensionen, die der gedruckten Ausgabe folgten, wurde betont, daß „Herr Berwald, wenn er will, in seinen Kompositionen einfach und singbar sein kann. Die in Frage stehende Melodie, ein recht schönes Andantino in As-Dur, hat durch und durch eine klassische Haltung und paßt sich gut dem Text an. Das Akkompagnement ist ebenfalls recht einfach, doch genügend variiert, um nicht einförmig zu werden“³³. Kritischer ist eine Rezension, die mit dem Signum „-n-n.“ gezeichnet ist (nicht identifiziert) in *Svenska Biet*, Stockholm (27. September 1844). Nachdem der Rezensent hervorhebt, wie wichtig es sei, bei einer Vertonung erst den Inhalt des Gedichts genau zu studieren – etwas wogegen die meisten, wie er konstatiert, verstoßen – unterstreicht er, daß Berwald, „einer unserer größten Tonsetzer“, den jüngeren Komponisten mit gutem Beispiel vorangehe. Aber „Herrn B.s starke Seite ist die Harmonie und das Orchester, die Melodien und der Gesang ist die schwächere. Oft läßt er eine schöne Melodie in den Wirbeln neuer folgender Harmonien ertrinken; oft klingen seine Lied-Melodien besser von Instrumenten als von Singstimmen vorgetragen, und, was schlimmer ist, manchmal wird der Text der Musik geopfert. Ein solches Beispiel kann aus der hier angeführten Komposition genannt werden . . ., wo er mit Sechzehnteln in der Melodie folgende kraftvolle Worte verscherzt: *’och svärd och männer till sitt värn’*“ („und Schwert und Männer zu seiner Wehr“) [hier ist Takt 43 gemeint].

Konung Oscar! wurde bei einem Konzert in der Storkyrkan in Stockholm am 19. November 1844 zum ersten Male öffentlich aufgeführt. Das Konzert, das als eine Fortsetzung der Krönungsfeierlichkeiten betrachtet wurde, enthielt mehrere vaterländische Werke von Berwald, darunter auch die oben genannte Nationalhymne. *Konung Oscar!* wurde vom Bassisten Rudolf Walin vorgetragen³⁴. Der Rezensent „-u-“ (d. h. Wilhelm Bauck) meinte in *Aftonbladet* vom 22. November 1844, daß das Werk „eine recht geglückte Arbeit ist. Was ihr an Originalität fehlt, ersetzt der Geist von Herzlichkeit, Formklarheit, die hier durchweg hervortreten, und die sich nicht in allen Kompositionen von Herrn B. finden lassen“. In *Svenska Biet* schreibt „-n-n.“ am 23. November, daß „die Komposition mit allen ihren Reminiszenzen trotzdem das Verdienst hat, sehr populär zu sein und den Beifall der Zuhörer zu gewinnen schien, was dadurch bewiesen wird, daß sie im Musikhandel sehr gefragt ist“. Aus den Rezensionen geht hervor, daß der Gesang zu Orgelbegleitung vorgetragen wurde³⁵.

Bei einem Konzert, das Berwald am 9. Mai 1846 in der Storkyrkan in Stockholm vor Antritt seiner Reise nach Paris und Österreich gab, wurde *Konung Oscar!* wieder aufgeführt, mit einem Herrn Hiller als Interpreten, auch dieses Mal mit Orgelbegleitung³⁶. Ein Konzert mit ähnlichem Programm wurde

auch in der Domkirche in Gotenburg am 28. Mai 1846 gegeben, wo der Gesang von einer „Musikliebhaberin“ vorgetragen wurde. Einer Rezension zufolge „waren das Huldigungslied an S. M. den König . . . und die sogenannten ‚Vaterländischen Phantasiebilder‘ . . . das Beste des ganzen Konzerts“³⁷. Bei einem späteren von Berwald arrangierten Konzert in der Storkyrkan in Stockholm am 5. April 1866 betrachtete man aber allgemein *Konung Oscar!* als „weniger bedeutend“³⁸. Auch bei diesem Konzert wurde das Lied von Walin gesungen.

Es ist möglich, daß eine von Berwald geschriebene Sopran-Version von *Konung Oscar!* im Zusammenhang mit dem Konzert 1866 steht (s. die Quellen B–D im Critical Commentary). Die Sopranfassung ist nämlich zusammengeheftet mit *Eko från när och fjärran* („Echo von nah und fern“), das auf dem gleichen Papier und mit der gleichen Schrift niedergeschrieben ist und beim Konzert 1866 uraufgeführt wurde, gesungen von der Opernsängerin Louise Michaëli (s. weiter unten). Vielleicht war geplant, daß sie beide Gesänge vortragen sollte.

Das Andantino aus *Konung Oscar!* hat Berwald mit gewissen Änderungen auch in *Ein ländliches Verlobungsfest in Schweden* verwendet (Die *Cavatina* des Vaters, Nr. 1 in Version 1, 1846–47, Nr. 2 in Version 2, 1847; das Werk wird in einem späteren Band der BwGA herausgegeben).

Zwei Gesänge aus dem Jahr 1859 stehen ebenfalls im Zusammenhang mit dem Königshaus. *Östersjön* („Die Ostsee“) ist die Vertonung eines Gedichtes von Prinz Oscar Fredrik, dem späteren Oscar II., aus dessen Gedichtsammlung *Ur svenska flottans minnen*, die 1858 in Stockholm herauskam³⁹. Vielleicht wollte Berwald mit seiner Komposition, datiert 1859, dem Prinzen zu dessen dreißigstem Geburtstag am 21. Januar 1859 huldigen. Ein Autograph ist nicht überliefert. *Östersjön* wurde bei Abr. Lundquist in Stockholm 1883 gedruckt.

Der andere Gesang, *Vid Konung Oscars grav* („Am Grabe König Oscars“), ist eine Elegie über Oscar I., der am 8. Juli 1859 verstarb. Auch dieser Gesang wurde bei Abr. Lundquist gedruckt und dürfte im November 1859 erschienen sein⁴⁰. Ein Autograph ist nicht erhalten. Die gedruckte Ausgabe überliefert zwei Fassungen, eine für Sopran/Tenor und eine für Alt/Bariton; die vorliegende Ausgabe enthält die höhere Fassung.

Als Verfasser des Textes wird *Julius* angegeben. Dieser konnte nicht identifiziert werden, und es ist unklar, ob der

Dieser, Schüler am Königl. Theater, Stockholm, Schauspieler und auch Kantor an der Domkirche in Uppsala, wird in F. A. Dahlgren, *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar 1737–1863 . . .* („Verzeichnis über schwedische, in den Theatern Stockholms 1737–1863 aufgeführte Schauspiele“), Stockholm 1866, S. 637, erwähnt. — Rezensionen in *Aftonbladet*, Stockholm, 12. Mai 1846 (unterzeichnet „-u-“) und in *Helios*, Stockholm, 16. Mai 1846 (nicht signiert); auch in *Berwald Dokumente*, S. 336 ff.
³⁷ *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, 29. Mai 1846; auch in *Berwald Dokumente*, S. 346 f.

³⁸ Z. B. in *Gamla Fäderneslandet*, Stockholm, 11. April 1866; siehe weiter in *Berwald Dokumente*, S. 625 ff.

³⁹ Eine 2. Auflage erschien 1861. Die Sammlung kommt auch in vielen späteren Ausgaben der Werke Oscars vor. — Eine Übersetzung ins Deutsche, *Flotten-Gesänge*, erschien in Berlin (übs. Anton Etzel, ohne Jahr [1870?]). Eine andere Übersetzung, *Erinnerungen der Schwedischen Flotte*, ist in *Gedichte und Tagebuchblätter von Oscar II.*, enthalten (übs. Emil J. Jonas, Berlin 1879). Außerdem wurde *Die Ostsee* in *Gedichte Oskar's . . .* aufgenommen (übs. F. L. Bömers, ohne Ort und Jahr [1869]). — Auf englisch erschien *Östersjön* als *The Baltic* in Stockholm 1858 (übs. F. G. G. Frendberg Ap George). Es liegt auch eine Übersetzung davon, signiert H. W. F., in BB vor (ohne Ort und Jahr; Xerox-Kopie davon in KB).

⁴⁰ Die Herausgabe wurde in *Aftonbladet*, Stockholm, 17. November 1859 bekanntgegeben.

³² Göran Gabriel Ingelman (1788–1844), schwedischer Schriftsteller, der u. a. mehrere Sammlungen *Skaldeförsök* („Dichterische Versuche“), zum großen Teil Gelegenheitsgedichte, herausgegeben hat.

³³ *Dagligt Allehanda*, Stockholm, 19. Juli 1844.

³⁴ Rudolf Walin (1820–1868), schwedischer Sänger, ab Herbst 1844 am Königl. Theater angestellt.

³⁵ *Dagligt Allehanda*, Stockholm, 22. November 1844. — Sämtliche oben genannten Rezensionen von *Konung Oscar!* sind wiedergegeben in *Berwald Dokumente*, S. 269–277; dort findet man auch das übrige Konzertprogramm (Faksimile des Konzertaushanges, aus FamA, S. 273).

³⁶ „Herr Hiller“ könnte mit Johan Gustaf Hiller identisch sein.

Verfasser wirklich Julius hieß, oder ob es sich um ein Pseudonym handelt⁴¹.

Der letzte Sologesang von Berwald, *Eko från när och fjärran* („Echo von nah und fern“), wurde sicher aus Anlaß der Abschaffung des Ständereichstags und der Einführung der Repräsentationsreform geschrieben. Der Gesang trägt den Vermerk „Am 7. Dezember 1865“ (die Reform wurde vom Reichstag am 7./8. Dezember angenommen), könnte aber auch am Anfang des Jahres 1866 komponiert sein. Der Text stammt von dem Schriftsteller Frans Hedberg⁴². In *Ny illustrerad tidning*, Stockholm, wurde am 16. Dezember 1865 ein längeres Gedicht (12 Strophen) publiziert, das den Titel *Sverige jublar* („Schweden jubelt“) trug und von Frans Hedberg über das gleiche Thema und teilweise mit ähnlichen Formulierungen verfaßt war wie der Text in Berwalds Gesang. Es ist anzunehmen, daß Hedberg eine gekürzte Fassung des Gedichts als Vorlage für die Vertonung ausgearbeitet hat.

Eko från när och fjärran wurde zum ersten Male bei dem oben genannten Konzert in der Storkyrkan am 5. April 1866 aufgeführt. Berwald dirigierte die meisten Nummern selber, auch diesen Gesang mit obligater Klarinette, der von Louise Michaëli gesungen und, wie aus den Rezensionen hervorgeht, zu Orgelbegleitung vorgetragen wurde⁴³. *Aftonbladet*, Stockholm, schrieb am 6. April über „den kurzen, aber entzückenden Gesang, der mit einem ‚Echo von nah und fern‘ das glücklichste Ereignis feiert, das sich in neuerer Zeit in unserem Vaterland zugetragen hat, und der, von Frau Michaëlis herrlicher Stimme wiedergegeben, jeden Zuhörer mit unwiderstehlicher, wenn auch sanfter Gewalt einnahm“. Auch in *Dagens Nyheter*, Stockholm (7. April) wird der Gesang gelobt: „Was besonderen Anklang bei den Zuhörern zu finden schien, war Hrn. B.s Komposition ‚Der 7. Dezember 1865‘, wahrscheinlich ein Ausdruck seiner Freude über die glückliche Annahme des Repräsentationsvorschlages.“ *Gamla Fäderneslandet*, Stockholm (11. April)

⁴¹ Keines der entschlüsselten Pseudonyme paßt hier (*Svenskt pressregister 1*, Lund 1961; P. Andersson, *Pseudonymregister*, Lund 1967; L. Bygdén, *Svenskt anonym- och pseudonymlexikon*, faks. Ausg., Stockholm 1974). — In Berwalds Bekanntenkreis gab es zwei Personen mit dem Namen Julius. Der eine davon war *Julius Mankell* (1828–1897), Leutnant im Kongl. Wermlands Regimente, Stockholm; Politiker und einer der bekanntesten Militärschriftsteller und Kriegshistoriker seiner Zeit; außerdem Großmeister der *Sällskapet N.N.* („Gesellschaft N.N.“), Stockholm, die eher eine literarische als eine Ordensgesellschaft war. Zu ihren Mitgliedern gehörte auch Berwald (*Matrikel öfver Sällskapet „N.N.s“ samtliga ledamöter* [„Matrikel sämtlicher Mitglieder der . . .“], Stockholm 1865). Eine andere denkbare Verbindung zwischen Mankell und Berwald ist der Umstand, daß Teile von Berwalds Musik zur Industrieausstellung 1866 bei einem Konzert des Allgemeinen Schützengesangvereines in der Storkyrkan in Stockholm im gleichen Jahr aufgeführt wurde; Mankell war einer der eifrigsten Fürsprecher des Scharfschützenvereines. — Der andere Träger des Namens Julius war der Freiherr und Gutsbesitzer Carl Johan Gustaf Adolf Julius (*Jules von Schwerin* (1810 bis 1880), entfernter Verwandter von Fredrik Bogislaus von Schwerin (s. Fußnote 1). Jules von Schwerin kam mit Berwald Anfang der 1830er Jahre in Berlin zusammen. Aus Berwalds Briefen geht hervor, daß Berwald ihm Sendungen mit nach Schweden gab (s. *Berwald Dokumente*, S. 166). Gemäß *Svenska Män och Kvinnor 6*, Stockholm 1949, hatte von Schwerin eine gediegene literarische Ausbildung erhalten und war bekannt dafür, seine Vorträge mit Literaturzitaten zu durchsetzen. Bei diesem kann also eine schriftstellerische Neigung vorhanden gewesen sein.

⁴² Frans Hedberg (1828–1908), schwedischer Schriftsteller; hauptsächlich dramatische Werke.

⁴³ *Dagens Nyheter*, Stockholm, 7. April 1866. — Louise Michaëli (1830–1875), schwedische Sängerin, in den Jahren 1852–1874 zeitweilig am Königl. Theater in Stockholm tätig, außerdem auf verschiedenen europäischen Bühnen.

meinte, „das rein melodische Element zeigte sich in glänzender Weise in dem Freudenlied, das Herr Berwald anläßlich des Sieges der Repräsentationsreform . . . komponiert hat, das ebenfalls von Frau Michaëli in ihrem zugleich edlen und brillanten Stil vorgetragen wurde . . .“⁴⁴.

Zum Abschluß sollen noch einige Werke genannt werden, die verschollen sind, die aber üblicherweise zu der hier aufgeführten Gruppe von Werken gerechnet werden.

Am 1. Juni 1828 wurde von der Stockholmer *Sällskapet för S. Ö.* („Gesellschaft für Gesangsübungen“) ein „Gesang für die anwesenden Königlichen Personen“ aufgeführt, mit Text von A. Grafström und Musik von Berwald und Passy⁴⁵. Da der Gesang nicht erhalten geblieben ist, wissen wir nicht mit Sicherheit, ob es sich um ein Solo handelte. Da Passy als Pianist beim Konzert mitwirkte, vermutet man, daß der Gesang Klavierbegleitung hatte.

Während seines Auslandsaufenthaltes 1846–1849 widmete Berwald sich zeitweise einer ziemlich intensiven Konzerttätigkeit. Bei einem Konzert mit Werken von ihm in Salzburg am 11. April 1848 wurde *Der Vogel im Walde* aufgeführt. Um welches Werk es sich dabei handelte, ist unklar, aber das Konzertplakat nennt es „große Gesangsscene“. Der Rezensent nennt das Stück „Arie“ (im Gegensatz zu einigen anderen Gesangsstücken, die er „Gesänge“ nennt)⁴⁶. Es könnte sich also um eine Szene oder Arie aus einem größeren Werk handeln, möglicherweise aus *Ein ländliches Verlobungsfest in Schweden*, mit dessen Ouvertüre das Konzert eingeleitet wurde. Dafür spricht auch, daß die Sängerin, Fanny von Stewar, bei einer früheren Gelegenheit, am 21. Dezember 1847, ebenfalls in Salzburg, eine „Sopran-Arie“ aus dem genannten Werk vortrug; es handelte sich wohl um Nummer 9 in Version 1 oder Nr. 8 in Version 2⁴⁷. Die zuletzt genannte Fassung der Arie hat eine Introduction voller Koloraturen, und auch sonst erzielt die Arie ihre Wirkung durch „Triller“, etwas, worauf die Bezeichnung *Der Vogel im Walde* hindeuten könnte.

Bei zwei Konzerten, die Berwald für seine Schülerin Christina Nilsson 1860 in Stockholm veranstaltete, wurden zwei Lieder vorgetragen⁴⁸. Am 28. Februar 1860 wurde *Coupletter* (mit Text von Wilhelmina Ståhlberg) aufgeführt. Eine Komposition dieses Namens ist nicht erhalten geblieben, aber sowohl Ahnfelt als auch Hillman geben an, das Lied sei von Berwald komponiert⁴⁹.

Bei dem zweiten Konzert am 24. April wurde ein Lied von Berwald gesungen, das angeblich *Blomman* („Die Blume“) hieß. Im Programm wird es „Ariette“ genannt⁵⁰. In *Svenskt biografiskt lexikon* (Band 4, Stockholm 1924) schreibt O. Morales,

⁴⁴ Längere Abschnitte aus den hier genannten Rezensionen werden wiedergegeben in *Berwald Dokumente*, S. 625 ff.; dort findet man auch das übrige Konzertprogramm (Faksimile des Konzertplakates, aus FamA, S. 624).

⁴⁵ Siehe dazu *Berwald Dokumente*, S. 111 f.

⁴⁶ Aushangzettel in FamA; auch Faksimile in *Berwald Dokumente*, S. 375. Rezension in *Die Rundschau*, Salzburg, 16. April 1848; auch in a. a. O., S. 374.

⁴⁷ Die angegebene Sopranarie gemäß Konzertplakat in FamA; auch im Faksimile in *Berwald Dokumente*, S. 369.

⁴⁸ Christina Nilsson, ab 1887 Gräfin de Casa Miranda (1843–1921), schwedische Opernsängerin mit internationaler Karriere. Nach einem Studienjahr bei Berwald setzte sie ihre Ausbildung in Paris fort und debütierte dort 1864. Über ihre Zeit bei Berwald siehe u. a. A. Ahnfelt (Hrsg.), *Europas konstnärer* („Europas Künstler“), Stockholm 1883, S. 402 ff. — Über das Konzert und die Pressekommentare s. *Berwald Dokumente*, S. 518 ff., bzw. 526 ff.

⁴⁹ A. Ahnfelt, a. a. O., S. 405. A. Hillman, a. a. O. (Fußnote 1) S. 93.

⁵⁰ Programm vom 24. April in FamA und KB.

daß *Blomman* verschollen sei und teilt mit, daß der Text von Johan Ludvig Runeberg stamme. In Mathilde Berwalds *Förteckning öfver Franz Berwalds efterlemnade Compositioner* („Verzeichnis über Franz Berwalds hinterlassene Compositionen“) befindet sich als Nummer 71 u. a. ein Lied *Blomman*, für das „die gleiche Melodie wie bei König Oscars Grab“ angegeben wird⁵¹. In Runebergs *Lyriska dikter* gibt es ein Gedicht mit dem Titel *Blomman*, das man mit Textwiederholungen und passender Silbenverteilung zu der von Mathilde angegebenen Melodie singen kann; ob diese Auslegung richtig ist, bleibt allerdings ungewiß⁵².

Hillman verzeichnet ein weiteres Sololied, zu dem alle Angaben fehlen, nämlich *Vaggvisa* („Wiegenlied“) zu einem Text von Rafaël Hertzberg⁵³.

EDITIONSTECHNISCHE BEMERKUNGEN

1. Allgemeines

BOGEN

Bogen sind in allen Quellen verhältnismäßig vollständig gezogen, wenn auch nicht immer ganz konsequent. In der vorliegenden Ausgabe ist meistens Vereinheitlichung nach unzweifelhaften Parallelstellen vorgenommen worden. Ein Kommentar wird im Critical Commentary nur in Zweifelsfällen gegeben.

Bogen über Triolen, Sextolen usw. finden sich sowohl in den handschriftlichen Quellen wie in den Drucken häufig und stets mit einer Triolen-(Sextolen- usw.)Ziffer am Bogen. Es dürfte sich hierbei ausnahmslos um Artikulationsbogen handeln, die in der vorliegenden Ausgabe als solche wiedergegeben sind, wobei sie ohne Kommentar von der Ziffer getrennt wurden.

PUNKTE UND STRICHE

Berwald verwendet, besonders in Jugendwerken, als Artikulationszeichen den Strich (|) neben Staccatopunkten (·). Die Anwendung von Punkten und Strichen ist oft ziemlich willkürlich, manchmal kommen auch Zwischenformen vor, bei denen schwer zu entscheiden ist, ob Striche oder Punkte gemeint sind. Bei den handschriftlichen Quellen kann man sogar oft vermuten, daß die Striche ein unfreiwilliges Nebenprodukt der Federführung oder Federbeschaffenheit sind. Das Problem wird noch heikler dadurch, daß eine große Unsicherheit hinsichtlich des eventuellen spieltechnischen Unterschiedes dieser beiden Zeichen besteht.

Treten in den Quellen (bei einzelnen Noten, Passagen usw.) Punkte und Striche gemischt auf, hat die Herausgeberin entweder vereinheitlicht und die an der betreffenden Stelle am häufigsten vorkommende Art der Artikulation gewählt oder sie hat diejenige gewählt, welche durch Parallelstellen gestützt wird. Im Critical Commentary werden nur Zweifelsfälle kommentiert.

Die in den Quellen konsequent gebrauchte Schreibweise \wp ist beibehalten worden; das Zeichen ist wahrscheinlich als normaler Doppelschlag (∞) aufzufassen.

Wo Liedertitel ganz fehlen, hat die Herausgeberin den Textanfang der ersten Strophe als Titel gewählt.

⁵¹ Verzeichnis in FamA.

⁵² Das Gedicht von Runeberg u. a. in *Johan Ludvig Runebergs Samlade arbeten* („... gesammelte Werke“), *Nationalupplaga*, Bd. 1, Helsingfors 1903.

⁵³ A. Hillman, a. a. O. (Fußnote 1), S. 183. Es könnte sich um eine Vertonung eines der vier Wiegenlieder gehandelt haben, die enthalten sind in Hertzbergs *Från Saimens och Päijänens stränder* („An den Ufern von Saimaa und Päijänne“), Helsingfors 1870.


2. Vokalstimme


Die Vokalstimme wurde in diesem Band nach folgenden Prinzipien normalisiert:


Die Texte in den Liedern wurden unverändert beibehalten, was ältere Wortformen, Orthographie und ähnliches betrifft, z. B. -hv-, -fv- statt des modernen -v- im Schwedischen und -ois statt -ais im Französischen (dieses wird jedoch immer wie -ais ausgesprochen). Dagegen wurden Schreib- und Druckfehler stillschweigend korrigiert. Das letztere gilt in besonderem Maße für die französischen Texte, wo z. B. das Fehlen oder falsche Einsetzen von Accents in den Quellen häufig ist.

Die Interpunktion, die in den Quellen oft mangelhaft ist, wurde mit Hilfe einer möglichst korrekten Textvorlage berichtigt. Wo eine Vorlage fehlte, wurde die Interpunktion soweit berichtigt, daß der Text verständlich wurde. Majuskeln bei Zeilenanfängen sind in der Regel nach den Quellen gesetzt. Nur wenn die Zeilenverteilung aus anderen Strophen eines Liedes eindeutig hervorgeht, ist die Majuskelordnung korrigiert worden; in diesem Fall dient die Großschreibung auch dazu, fehlende oder fehlerhafte Interpunktion auszugleichen.

Um die Silben der Melodie anzupassen, wurde die Silbentrennung der Wörter ohne Rücksicht auf die Quellen durchgeführt. Weiterhin hat die vorliegende Ausgabe die sogenannte *elision* im Französischen wie unten angegeben normalisiert, um anzugeben, daß die Endsilbe mit dem elidierten, stummen „e“ mit der ersten Silbe des folgenden Wortes verbunden, also erst an dieser Stelle ausgesprochen wird:


J'ai-me en-co-re et
[-mä:] [-re:]

Melismen in der Singstimme werden bei Achteln und Sechzehnteln durch Balkung () und bei größeren Notenlängen mit

Hilfe eines Bogens () angegeben. In den Fällen, wo
Flo - - re

die Quelle außer einem Balken auch einen Bogen hat, wurde der Bogen beibehalten, da er Legato bedeuten könnte.

Die Prosodie in Berwalds Liedern ist nicht immer vorbildlich, doch wurde im allgemeinen keine Korrektur der Singstimme vorgenommen. Besondere Probleme bereiteten jedoch die französischen Lieder, die nicht nur häufig mangelhafte Prosodie zeigen, sondern in den Quellen auch nur die Textunterlegung für die erste Strophe mitteilen. Es wurde daher nötig, französischsprachige Fachleute um ihre Mithilfe für Vortragsanweisungen zu bitten.

Die so erarbeiteten Vorschläge werden in dieser Ausgabe mit kleinen Noten wiedergegeben: bei der ersten Strophe wird die Anweisung *ü b e r* der originalen Fassung wiedergegeben, bei der zweiten und dritten Strophe folgt sie *n a c h* der ersten Strophe. Die Prinzipien dieses Verfahrens werden weiter unten erläutert.

Die Durchsicht der Liedertexte in sprachlicher Hinsicht wurde von Gisela Frandsen, Fjärdhundra (deutsch) und Hans Åstrand, Stockholm (französisch) durchgeführt.

3. Klavierstimme

Ein grundsätzliches Problem in Berwalds Klaviersatz ist die häufig vorkommende „stimmige“ Notation. Da diese Notierungsweise nicht überall konsequent erscheint und außerdem das Notenbild bisweilen unnötig kompliziert, hat die Herausgeberin in Fällen, in denen polyphone Stimmführung nicht

gegeben zu sein scheint, getrennte in einfache Behaltung geändert. Diese Stellen werden im Critical Commentary nicht erwähnt.

An vielen (mehrstimmigen) Stellen hat es Berwald unterlassen, nach dem „Ende“ einer Stimme innerhalb eines Taktes die zur Taktfüllung erforderliche(n) Pause(n) zu notieren. Solche fehlende Pausen sind von der Herausgeberin nur ausnahmsweise ergänzt worden, u. a. deswegen, weil es manchmal schwer zu entscheiden ist, ob nach Berwalds Vorstellung die „aufhörende“ Stimme in eine andere übergehen sollte oder nicht.

Oft kann man sich einen Legatobogen, der über oder unter einem Abschnitt mit mehrstimmigem Notenbild steht, für mehrere oder alle Stimmen dieses Abschnitts geltend denken (auch wenn an solchen Stellen ein eigentliches Legatospiel technisch nicht ausführbar ist). In der Regel hat die Herausgeberin Bogen für die übrigen Stimmen nicht ergänzt. Wenn jedoch gelegentlich in den Quellen (besonders in den Autographen) mehr als ein Legatobogen vorhanden ist, so wurde das belassen. Ebenso hat die Herausgeberin in Ausnahmefällen einen Ergänzungsbogen hinzugefügt, wenn dies durch Parallelstellen gestützt wird.

In Berwalds frühen Werken kommt ein Zeichen vor, das eine Zwischenform zwischen Akzent und Diminuendo zu sein scheint, nämlich > von unterschiedlicher Länge und zwischen die beiden Systeme geschrieben. Solche Zeichen kommen z. B. in Berwalds Werken für Streicher vor (u. a. im Quartett in g von 1818), wo sie als Hinweis auf eine seufzerähnliche Dynamik gedeutet wurden, d. h. eine Art weicher Betonung mit unmittelbar folgendem kurzen Diminuendo. Für Klavierinstrumente ist die Bedeutung dieses Zeichens unklar, aber das Zeichen wird den Quellen gemäß wiedergegeben.

Um ein leichter lesbares Notenbild zu erhalten, sind an einzelnen Stellen entgegen dem Quellentext Schlüsselwechsel vorgenommen worden. Solche Abänderungen wurden stillschweigend durchgeführt.

Die Pedal-Bezeichnungen sind (sowohl in den Manuskripten als auch in den Drucken) zwischen die Systeme geschrieben; sie sind in dieser Ausgabe unter das zweite System gesetzt worden. Die Pedalisierung ist wie in den Quellen und ohne Ergänzungen wiedergegeben, auch wenn es – wenigstens auf den heutigen Instrumenten – notwendig erscheint, das Pedal häufiger als angegeben zu wechseln.

*

Verantwortlich für die Übersetzung ins Deutsche und Englische: Gisela Frandsen, Fjärdhundra, und Roger G. Tanner, Stockholm.

Der Band ist im Auftrag des Berwald-Komitees von Nils Castegren, Stockholm, durchgesehen worden.

Norrtälje, 1981

Margareta Rörby

KOMMENTAR ZUM VORTRAG DER FRANZÖSISCHEN LIEDER

Bei den Vorschlägen zur Ausführung, die in dieser Ausgabe enthalten sind, hat das Bestreben vorgeherrscht, soweit wie möglich die musikalische Struktur und Symmetrie des Originals zu bewahren. Notwendige Veränderungen sind sehr behutsam vorgenommen worden, damit die ursprüngliche Textverteilung soweit wie möglich erhalten bleibt, auch wenn das Verhältnis von prosodischem Rhythmus und Melodie zueinander nicht vorbildlich ist. So sollten z. B. in „*En parcourant les doux climats*“ diese Mängel durch den Vortragenden ausgeglichen werden. Durch Humor und Ironie kann ein Eindruck von übertrie-

ben militärischem Geist erzielt und durch das Hervorheben der Mängel der Inhalt des Liedes sogar unterstrichen werden.

Der Interpret hat die Möglichkeit, durch rhythmische Veränderungen, Akzente und Betonungen eher den Gesamteindruck einer Phrase zu unterstreichen, als die darin enthaltenen Details (z. B. in *Le Regard*, „*En parcourant les doux climats*“). Das Profil und die Physiognomie des Liedes werden auf diese Weise trotz der Unregelmäßigkeiten der Prosodie erhalten.

Im 19. Jahrhundert erlaubte es die Tradition dem Sänger noch – ja, forderte es sogar von ihm – zu improvisieren und gab dadurch dem Künstler große persönliche Freiheit bei der Interpretation. Dieser Umstand erklärt, warum das französische stumme oder unbetonte „e“ (*muet* oder *caduc*) in einem betonten Takteil vorkommt, wie z. B. in „*A votre âge*“ („*lorsque*“, T. 24) und „*Un jeune Troubadour*“ („*gage*“, T. 16). Hier sollte der Vortragende den vorausgehenden Vokal aushalten, ihn zum nächsten Ton führen und erst dann das „e“ aussprechen. Zu Berwalds Zeiten war ein solches Verfahren selbstverständlich. Ebenso sollten die Intervalle, wo ihre harmonische Funktion allzu kräftig ist, gemildert werden, entweder durch ein Portamento oder durch stufenweise Bewegung (z. B. in T. 16 „*Un jeune Troubadour*“). An anderen Stellen setzt ein „stummes e“, das ausgesprochen werden muß, eine Appoggiatur voraus, auch wenn eine solche nicht notiert ist (z. B. in T. 26 und 47, die Wörter „*amies*“ bzw. „*montagne*“, in „*Ah! Jeannot me délaisse*“, V. 2–3). Hier ist es zu empfehlen, den vorhergehenden Ton auf der vorletzten Silbe auszuhalten, die dann die Funktion eines langen Vorschlags ausübt.

Ein anderer Ansatzpunkt für künstlerische Freiheit ist bei den Kadenzten zu finden, die mitunter angedeutet sind, mitunter nicht. In „*Ma vie est une fleur sauvage*“ (T. 12) ist die Kadenz ausgeschrieben, während sie z. B. in „*Mais, ne l'oublions pas*“ und „*En parcourant les doux climats*“ nur mit einer Fermate und einigen als Abschluß vorgeschlagenen Tönen (T. 29 bzw. 16) angedeutet wird. Die Kadenz in „*Je t'aimerai*“ (T. 18) ist überhaupt nicht angegeben. An diesen Stellen ist es wünschenswert, daß der Sänger je nach Vermögen eine Kadenz improvisiert (oder komponiert).

Im Französischen sind die Bindungen (*liaisons*) von großer Bedeutung für die Verständlichkeit einer Phrase und ihrer Prosodie. Deshalb sollte man in „*Mais, ne l'oublions pas*“ (T. 25 bis 27) die Phrase „*ah! faites y le bien*“ nicht zwischen „*faites*“ und „*y*“ trennen, da das im Französischen eine Unmöglichkeit ist. Einen ähnlichen Fall gibt es in dem Lied „*A votre âge*“, wo die Phrase „*et d'insipides jours l'un sur l'autre entassés*“ nach „*l'un*“ abgeteilt ist statt nach „*jours*“.

Wenn ein Text einer Melodie unterlegt wird, müssen Betonung der Sprache und Silbenlänge (Quantität) den Ausgangspunkt bilden. Im Französischen liegt die Betonung meist auf der letzten Silbe eines Wortes oder am Ende eines Satzes. Diese Regel ist jedoch nicht ohne Ausnahme, denn es kommen auch andere Akzente vor, wie z. B. *l'accent d'insistance*, der expressive Akzent, der die Länge einer Silbe verändern kann. Wenn das Wort „*beauté*“ mit größerem Nachdruck auf der ersten Silbe ausgesprochen wird, wird damit auch der Gefühlsinhalt des Wortes verändert.

Schließlich wäre noch daran zu erinnern, daß Bénigne de Bacilly, Theoretiker, Lehrer und Sänger in Paris, schon 1668 in seinen *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (engl. Übersetzung in *A commentary upon the art of proper singing*, Brooklyn, N.Y., 1968; 3. Aufl. von 1679 in faks. Ausg., Genf, 1974) die Wichtigkeit der Kenntnis von Silbenquantitäten hervorhob. Er schreibt dort, daß dieses Problem beachtet werden muß, „nicht nur beim Vortrag eines Liedes, sondern mehr noch beim Komponieren zu französischen Texten. Da der Takt Gren-

zen setzt, ist man nicht immer so genau beim Niederschreiben von kurzen und langen Noten und dabei, sie den Wörtern anzupassen; manchmal wird zu einer langen Silbe eine kurze Note eingesetzt, und es bleibt dem überlassen, der eine vollkommene Kenntnis der Quantitäten hat, diese Ungelegenheit zu beheben, und durch Kunst und Geschicklichkeit zu reparieren, was auf dem Papier falsch zu sein scheint“.

Die Schwierigkeiten beim Unterlegen der französischen Texte erforderten fachkundigen Rat. Eine wertvolle Hilfe war daher die Mitarbeit des bekannten schweizerischen Komponisten und Dichters Julien-François Zbinden (Lausanne) aus der französisch sprechenden Schweiz.

Mollie-Margot, 1981

Gudrun Ryhming

PREFACE

The present volume contains Franz Berwald's solo songs with piano accompaniment, a heterogeneous group of compositions dating from various periods of Berwald's life. The first songs were composed already in 1817, the last one as late as 1865 or perhaps even 1866. Although not ranking among Berwald's most significant works, the early songs in particular are of great interest because until now the circumstances of their composition were practically unknown.

Most of Berwald's solo songs are youthful compositions. It is not uncommon for young composers to be attracted by the *lieder* genre, but in Berwald's case we do not know of any personal reasons for his interest in the genre, except for one song which is provided with a dedication; see below.

The impulse to write solo songs appears to have come to the young Berwald mainly as a result of two phenomena, both of them more "external" than "internal". Firstly there were the literary impressions which he probably derived from the society life to which he soon gained access following his engagement (in 1812) as a violinist with the Royal Orchestra in Stockholm. Like many other musicians, he spent his summer holidays mixing with the landed gentry at their country homes, where music was part of the social round. A sojourn of this kind at Sala, the residence of the well-known dean, Count Fredrik Bogislaus von Schwerin, is supposed to have played a particularly important part in this respect.¹ The Count associated with the Swedish Romantics or Phosphorists, and as "F. B. Schwerin" he contributed translations to their journal, *Poetisk kalender*, published in Uppsala between 1812 and 1822.² Berwald's visit to Sala probably took place in the summer of 1818, since passport records for June 13th, 1818 mention the issue of a passport for a journey to "Sala and environs [and] Fahlun".³ Thus at Sala Berwald may have become familiar both with German and Swedish romantic literature (see also below p. XIX on the music journals).⁴ Family tradition has it that Schwerin then became Berwald's literary mentor.

The second impulse prompting Berwald to write vocal compositions derived from the publication of his musical journals. The firm of Olof Åhlström, which had been licensed to print music in Sweden since 1788, scored a great success with its periodicals *Musikaliskt Tidsfördrif* ("Musical Diversion", 1789 to 1835) and *Skaldestycken satte i Musik* ("Poems Set to Music", 1794–1823). When this privilege was discontinued because of the introduction of the new lithographic method, Berwald applied for and obtained permission to publish *Musikalisk Journal*, later followed by *Journal de Musique*.⁵ These

were printed by Fehr and Müller, lithographers, in Stockholm; in the invitation for subscriptions the journal's purpose was said to be that of "giving genuine musical pleasure both to persons familiar with the art and to those who are less proficient". In addition to this, the publisher undertook to "procure the newest items and those least known here, and to include such of his own works as can be applied to this purpose. The Journal will contain romances, ariettas, duets (with words either in Swedish or in French) and other suitable keyboard works."⁶ In other words, the new journal was to cater for "the interested public" and its content would correspond to the music which people expected in the salons. Solo songs were traditionally an important genre in this connection, and consequently a great many of the solo songs today associated with Berwald were composed for and published in these journals, which appeared between 1818 and 1820: *Musikalisk Journal* 1–6 (1818–1819) and *Journal de Musique* 1–4 (1819–1820).

However, the first known songs by Berwald, *Drei Singlieder*, materialized before publication of the journals, are dated July 30th, August 1st and August 11th, 1817, respectively. One of them is a setting of words from Schiller's *Die Jungfrau von Orleans* (the Prologue), while the other two settings, one in Swedish and the other in French, have yet to be identified. Nothing more is known about the origins of these songs, but considering its subject one cannot exclude the possibility of the first song, "*Glöm ej dessa dagar!*" ("Forget Not These Days!"), alluding to a youthful infatuation. The term *Singlieder* (see facsimile, p. XXVI) is not known to have denoted a particular genre in German, and it can probably be attributed to Berwald's occasionally idiosyncratic usage of the language, due to his being of German origin but having been brought up in Sweden.

According to the manifesto quoted above, the journals were to contain compositions by the editor and by other persons. Unfortunately the composers of the various items are not always named, and the attribution of the anonymous pieces in the journals is sometimes uncertain. Where the piano pieces are concerned (see BwGA vol. 15), Berwald's name is sometimes abbreviated *B . . .*, and it has also been possible to attribute certain anonymous pieces to Berwald since they have episodes in common with other works known to have been written by him. The layout of the title page has also been taken to confirm Berwald's authorship; some journals are headed "*af Franz Berwald*" ("by Franz Berwald"), while others are headed "*af Åtskillige*" ("by various persons"; see also the Critical Commentary and the facsimile, p. XXVIII). Anonymous pieces, including all the songs printed in this volume, are thus assumed to be by Berwald. This interpretation is partly borne out by contemporary reviews, and perhaps too by the fact that, despite extensive inquiries, the present editor has been unable to trace

the first fascicle of MJ already appeared in late 1818 (*Dagligt Allehanda*, Stockholm, the 19th, 22nd and 23rd December of 1818). See also A. Wiberg, *Franz Berwald som tidskriftsredaktör* ("Franz Berwald as Magazine Editor") in *STM* 36 (1954), pp. 104–126. Cf. *Berwald Dokumente*, p. 38 et seq.

⁶ For example, in *Dagligt Allehanda*, Stockholm, September 21, 1818. The manifesto is also printed in *Berwald Dokumente*, p. 38 et seq. — The journals also include songs by P. F. Blidberg, E. N. Méhul, F. Blangini, W-ter (P. von Winter?), E. du Puy and C. Braun.

¹ A. Hillman, *Franz Berwald. En biografisk studie*, Stockholm 1920, p. 20 et seq. — Fredrik Bogislaus von Schwerin (1764–1834), count, priest and later Dean of Sala, amateur violinist, had a wide range of interests. He was an active politician and a close friend of many men of learning. Cf. commentary and bibliography in I. Andersson, *Franz Berwald, [I]–II*, Stockholm 1970–1971, p. 31 et seq.

² The Phosphorists, headed by Per Daniel Amadeus Atterbom (1790–1855), took their name from the monthly magazine *Phosphoros*, which was the principle journal of the Swedish romantics between 1810 and 1814. This role then passed to *Poetisk kalender*, an imitation of similar German calendars, especially Schiller's *Musenalmanach*. See also n. 11.

³ SSA: *Passprotokoll* 1818, No. 2825.

⁴ Cf. A. Hillman, op. cit., p. 20 et seq.

⁵ The publishing permit (RA, Archives of the Office of the Attorney General) is dated January 18, 1819, but press reports indicate that

the songs elsewhere.⁷ Subject to the reservations already made, these works have therefore been included in the present volume. The French songs, however, in certain cases referred to below, may possibly be adaptations (perhaps by Berwald) of original French songs.

"*Ute blåser sommarvind*" ("Fluted Plays the Summer Wind"), published in MJ 3, is the only song in the journals which is definitely known to be by Berwald. Much later, in 1842, Berwald wrote it down in his wife Mathilde's diary, and she in turn noted that it was "*componirt von Franz Berwald año 1819*" ("composed by . . . in 1819").⁸ The song "*Ma vie est une fleur sauvage*", MJ 1, is probably also attributable. It carries the dedication "*à E de B. . . .*", which has been taken to refer to Countess Eva Beck-Friis, née Barck, a friend of Berwald's youth who grew up on the Bergshamra estate near Stockholm.⁹ According to this interpretation the dedication should be construed "to E from B", because if it is read as "to E de B. . . .", the aristocratic "de" cannot be accounted for. "B." could thus be taken as an abbreviation of Berwald, same as in some of the piano compositions. Another possible interpretation would be "to E of B [ergshamra]". This would also indicate that Berwald is the composer.

Berwald's music journals were published between 1818 and 1820, and would therefore have been started immediately after his visit to Sala (cf. above). This being so, it is not unlikely that he received various suggestions at Sala, for example concerning texts suitable to be set in music. One finds, moreover, that all the songs in Swedish published in the journals are based on poems published in *Poetisk kalender*: "*Jag minnes Dig*" ("I Remember Thee"), by Friedrich von Matthisson, translated by O*** (MJ 1), was published in *Poetisk kalender* in 1814.¹⁰ *Aftonrodnan* ("Twilight Glow"), by Georg Ingelgren, and "*Ute blåser sommarvind*", by Samuel Hedborn (both songs published in MJ 3), were printed in *Poetisk kalender* 1813.¹¹

⁷ See review in *Nya Extra Posten*, Stockholm, November 8, 1819 (also in *Berwald Dokumenter*, p. 51 et seq.). — Systematic searches of KB, collections *Mus. not. vis. saml.*; *Mus. not. dram.*; *Mus. not. (kat., okat., kvart., fol.)*; *Musik tidskr. fol. (kat., okat.)*; *Mus. (not.) tidskr.*; *Vitt. sv. kalend.*; *Litt. fransk saml.* A partial search has been made of *Litt. tysk saml.* Invaluable assistance has been rendered by Mr Tage Ringheim, Assistant Librarian, in connection with these searches. — In MAB systematic searches have been made of the collections *SPB*, *SP/Anon.*, *SPB/Sv.*, and *SP/Sv. Anon.*, and various issues of *Bs*, *Bs-R* and the MS collection *I:1766* (Gustav Oxenstierna), containing a large number of French songs from the period, including several troubadour songs, have also been examined. The incipit works available there have also been consulted. — In UUB a search has been made of the relevant portions of *Litt. fransk saml.* and of various issues in the collections *Sv. litt.* and *Tidskr. sv. avd.*, *Litt. tysk saml.* etc. — BN, through the agency of Mme Yvette Féodoroff, has kindly examined the French material and in this connection drawn on H. Gougelot, *La Romance française sous la Révolution et l'Empire*, Melun 1943, among other works.

⁸ Diary in FamA. — Because of the difficulty of finding an adequate translation of the song title, this poetic rather than literal equivalent has been suggested by Mr Bill Ottercrants, Stockholm.

⁹ I. Andersson, op. cit., p. 30 et seq.

¹⁰ In F. Braune, *Anteckningar om Abbreviations-signaturer i svensk litteratur*, Stockholm 1893, O*** is said to be the pseudonym of a certain Osterman. The identity of this person is unclear.

¹¹ Georg Ingelgren (1782–1813) and Samuel Hedborn (1783–1849) belonged to the innermost circle of the Swedish romantics. See also n. 2. — All issues of *Poetisk kalender* (1st ed. 1812–1822; 2nd ed. of 1812–1813, 1816; 2nd ed. of 1814–1815, 1817), musical supplements included, have been placed at my disposal through the courtesy of Mr Rolf Gregor Lundström, Stockholm.

Matthisson's poem, originally entitled *Andenken* (see Critical Commentary), consists of four short stanzas. Berwald's setting is through-composed, which lends added breadth to the song.¹² The following is an extract from a review of MJ (see footnote 7). "The first romance, 'I Remember Thee', has as its motif a few bars expressing a profound, beautiful feeling; but this is soon dissipated by harmonies of such heterogeneity that all melody is lost. Moreover, this song is so difficult to execute that it requires more than a normal degree of skill. [The reference here is probably to the numerous modulations and to the large intervals occurring in the vocal part.] Mr Berwald could have given this vocal piece whatever name he pleased, save that of romance, for it is not a romance in any sense of that word."¹³ The reviewer is more taken with Blidberg's songs in MJ 2. He mentions only one of the other songs attributed to Berwald, namely "*Un jeune Troubadour*" in MJ 5, which he considers "particularly distinguished" (see below). In *Aftonrodnan* too, Berwald broadens the form of the composition somewhat by combining stanzas 1–2 and 3–4 to obtain two longer stanzas. It seems as though Berwald was aiming beyond the ordinary salon repertoire both in "*Jag minnes Dig*" and in *Aftonrodnan*.

Hedborn's "*Ute blåser sommarvind*" has been set to music by several Swedish composers, though Berwald was probably one of the very first. The musical supplements to *Poetisk kalender* for 1813 include the first known setting (anonymous), which is a variant of *Fiskeskärsmelodin*, a very well known folk lullaby in Scandinavia.¹⁴ Although Berwald dubbed his composition in MJ "imitation" (see Critical Commentary), one can hardly suppose that he intended to imitate the folk melody or *Poetisk kalender*, even if his composition has certain traits in common with both. By "imitation" he meant rather that his composition employed a style imitating the folk idiom.¹⁵ The epithet "imitation" does not occur in the version entered by Berwald in Mathilde's diary, where the song is quite simply referred to as a composition by Berwald; see above.

All three of the Swedish songs in MJ were published later by Karl Valentin in *Svensk sång. Gammalt och nytt af svenska tonsättare I–II*, Stockholm 1900–1901. In this edition Valentin gives "*Ute blåser sommarvind*" (entitled *Vaggvisa*, "Lullaby") the subtitle "*I folkviston*" ("In folk tone"). This version also

¹² I may add that P. F. Blidberg's setting of the same text has much in common with Berwald's in terms of structure. The relationship between the two compositions is not known. Blidberg's was printed in his *Skaldestycken ur Poetiska Kalendern satte i Musik . . .* ("Poems from Poetisk Kalender Set to Music . . ."), Stockholm 1819.

¹³ C. Envallsson gives the following definition in the article *Romanza*, published in his *Svenskt musikaliskt lexikon*, Stockholm 1802: "A minor musical composition with its poem of the same name, divided into couplets and with some love story, some tender or pathetic event as its subject. The style should be plain but moving and without any superimposed adornments in the singing; the melody sweet, natural . . . with a calm and unaffected accompaniment."

¹⁴ The Lullaby in *Poetisk kalender* is also included in A. I. Ståhl (ed.), *Vid vaggan* ("At the Cradle"), Stockholm 1855. — *Fiskeskärsmelodin* has been treated by C.-A. Moberg in *Två kapitel om svensk folkmusik* ("Two Chapters on Swedish Folk Music"), STM 32 (1950), pp. 25–49. The article is translated into German in C.-A. Moberg, *Studien zur schwedischen Volksmusik*, Uppsala 1971.

¹⁵ Cf. C. Envallsson, op. cit., article *Imitazione*: "To imitate is really to study the genius, taste, art, fashion or mode of expression of another good master and, in contemplation of the same with one's own genius create a new or at least varied work of a more or less similar kind."

differs from Berwald's in that Valentin makes Hedborn's last stanza (no. 9) the fourth and final one of the song.

All the other songs in MJ and JM are in French, and most of them are headed *Romance* (cf. footnote 13). The abundance of French material in the journals and the change of name to *Journal de Musique* in 1819 suggest that Berwald had an international circulation in mind. This is confirmed, for example, by a letter from Berwald's cousin, Luzie Hintze, following a journey to Turku and St. Petersburg by the brothers August and Franz in the summer of 1819. During the visit Berwald had evidently broached his plans for publishing his journal there, for Luzie writes: ". . . How fares your Journal, dear Franz? I thought it would be appearing here in October, and we are really looking forward to it".¹⁶ We do not know with certainty why JM instead ceased publication after four issues.

Despite extensive inquiries (cf. footnote 7), most of the French songs retain their anonymity as regards both tunes and words. Some texts have also been found in other settings. These include "Un jeune Troubadour" (MJ 5), "Le Regard" (JM 2) and "Je t'aimerai" (JM 4). "Ah! Jeannot me délaisse" (JM 1) is based on words from Niccolo Isouard's opéra-comique *Jeannot et Colin* (first performed in 1814, libretto by Charles-Guillaume Etienne).¹⁷ Berwald uses another melody, but it is so similar to Isouard's that the latter's composition must have been known to him. Isouard, moreover, was represented (under the pseudonym of Nicolò) in JM 3, with a piece from *Jeannot et Colin*. The other French songs, "Ma vie est une fleur sauvage" (MJ 1), "En parcourant les doux climats" (MJ 2) and "Mais, ne l'oublions pas" (MJ 6) remain anonymous.

"Un jeune Troubadour" also exists in a setting by Martin Pierre Dalvimare (1806). The words of this setting are the same as in Berwald's journal, but Dalvimare has set two more stanzas to music. Dalvimare's setting is entitled "Romance d'Hérimond". A printed edition in BN has "Paroles tirées de la nouvelle *Astrée*".¹⁸ BN mentions a novel entitled *Nouvelle Astrée* (by Abbé Choisy, 1712), but this includes neither romance nor a personage by the name of Hérimond. Another setting of the same subject, though with somewhat different words, is entitled *Le Troubadour et le Pèlerin*, and in this case the words are said to be by Masson and the music by Beauvarlet-Charpentier (presumably the son, Jacques-Marie, 1766–1835). Since the printed version refers to the author and the composer as "citoyen", this version probably dates from the Revolution; at

all events, it cannot have been written later than 1802.¹⁹ Neither of these two songs bears any musical resemblance to that published in Berwald's journal.

A manuscript song collection, *Airs pour le Forte-piano avec Chant* (MAB, call no. SPB) includes the same setting of "Un jeune Troubadour" as in Berwald's journal, but this too is anonymous. The collection has been tentatively dated "from the 1820s?", and a closer determination is not likely to be feasible. Thus the manuscript version of the song was probably copied from Berwald's journal.

Le Regard was also set to music by Felice Blangini, in 1809, but the words of his setting begin "Jeune encore" instead of "J'aime encore".²⁰ This setting also has an additional stanza, and it bears no resemblance to Berwald's. There is another setting (anonymous and undated), also beginning "Jeune encore", in MAB (*Serie I:1766*). According to BN there is also a setting by Spontini, but this has not been traced. None of these works gives the name of the author of the text.

"Je t'aimerai" seems to have been a very popular song, for many chansonniers indicate words which can be sung to this tune. Identification, however, is impeded by the apparent existence of at least three versions with both textual and musical differences. The words used by Berwald were also set to music by his cousin Johan Fredrik Berwald (in three stanzas) and by Blangini. There are certain musical similarities between these three settings. Since the settings by Franz and Johan Fredrik were probably written at about the same time, they could be derived from Blangini's, which was published in his *Journal des Troubadours* (year unknown, but the journals were published between 1807/08 and 1814/15, with Blangini as co-editor from 1810 onwards).²¹ Another possibility is that all three are derived from an original known at the time, but no such original setting has been traceable.

One of the other two known versions of "Je t'aimerai" is by the Dutch Queen Hortense (Eugénie de Beauharnais). The words, entitled "Sermens d'amour", are anonymous and are different from those employed by Berwald. This song was composed not later than 1819.²² The above-mentioned collection *Airs pour le Forte-piano . . .* includes a similarly worded version, also anonymous, entitled "Les Sermens d'aimer".

The third known version is a setting of words by P. Capelle, one of the founders of the *Société de Caveau* and the publisher, for example, of *La Clé du Caveau* (see footnote 17). This is entitled "Je t'aimerai", but the words begin: "Toi, dont l'amour commande". It is said to be sung to "Air: Muses dans jeux et des accords champêtres (No. 394)."²³

¹⁶ Letter, dated October 14, 1819, in FamA; also reproduced in *Berwald Dokumenter*, p. 49 et seq. — Also see G. Olsson Nordberg, *Franz Berwalds resa till Finland och Ryssland 1819* ("Franz Berwald's Journey to Finland and Russia in 1819"), in *Musikrevy*, Stockholm 1951, pp. 109–111. — Berwald was probably emulating similar international periodicals. French publications, for example, included *Journal hebdomadaire, Feuille de Terpsichore, Les Muses Lyriques, Journal de Harpe, Morceaux de Chant* and *Abonnement de harpe*, to name but a few. Perhaps he had also come across similar publications in St. Petersburg, e.g. *Journal de Romances Choisies* which was published there. The more prominent publishers in this sector included A.F.G.S. Pacini in Paris, whose publications included *Journal des Troubadours*, sometimes in association with F. Blangini, while the latter also published *Recueil de Romances* and other journals. (Occasional issues of these journals etc. are to be found in MAB, *Ox:1–6*, and KB, *Mus. not.*).

¹⁷ Isouard's melody is also to be found as no. 1052 in the French collection of "airs", *La Clé du Caveau*, Paris (1st ed. 1811); 3rd ed. 1827 and 4th ed. 1848 (KB).

¹⁸ Op. cit., melody no. 586. The printed edition in BN is from Imbault, Paris (n. d.).

¹⁹ Printed in H. Gougelot, op. cit. (n. 7), vol. IV: *Choix de textes musicaux*. Words and melody also in *Le Chansonnier des Graces . . .*, 16, Paris 1802 (KB).

²⁰ Dating as per A. Devriès — F. Lesure, *Dictionnaire des éditeurs français*, Genève 1979, vol. I: *Des Origines à environ 1820*. The song was published by Benoît Pollet, Paris (n. d.); also in H. Gougelot, op. cit.

²¹ Johan Fredrik's composition is to be found in the collection *Six Romances . . .*, printed by C. Müller in Stockholm, n. d. (MAB, call no. SP/Sv.). This imprint is probably from 1822 or 1823 at the earliest, because the composer is referred to as "Maître de Concert de Sa Majesté le Roi . . .". — Blangini's melody is to be found as no. 1919 in *La Clé du Caveau*, op. cit. The whole composition in Pacini, *Dernier Chant de Corinne . . .* (MS; MAB, call no. SP) and in Swedish translation (MS; MAB, *Serie I:1766*).

²² In *Romances mises en musiques par Hortense . . .*, n.p., n.d.; confirmed in a letter of April 14, 1819 (BN, call no. Y. 356).

²³ Text in *Nouvelle Encyclopédie poétique . . .* (ed. P. Capelle), Paris 1818 (KB). — The no. referred to, 394, is to be found in *La Clé du Caveau*, op. cit.

BN also mentions a setting by Rigel, but this has not been traceable. It is unclear which member of the Rigel family was the composer.

Summing up, the songs in Berwald's journals are a very disparate collection. The Swedish songs in MJ 1 and 3 in all likelihood are by Berwald. This is borne out both by the title pages of the respective fascicles (both of which have "af ("by") Franz Berwald") and by stylistic features. The "heterogeneous harmonies" referred to in the review of "Jag minnes Dig" quoted above can be regarded as a manifestation of that quest for originality on Berwald's part which was liable to involve abundant modulations and which his contemporaries frequently found off-putting.²⁴ Berwald consciously endeavoured to be original. For example, in a letter of January 5th, 1819 to Peters in Leipzig, he writes: "During the past six years which I have spent in the orchestra, I have constantly tried to develop my meagre talent and to find a new path ahead, and I see that I have been promptly rewarded for doing so, for a monthly Music Journal which I am publishing here has been well received."²⁵ The French songs, on the other hand, break little new ground. On the contrary, they are distinguished by their very lack of originality. Musically they are common and "artless" in a way that was doubtless appreciated by the journal's readers, and which makes it pointless to attempt any stylistic analyses to ascertain Berwald's authorship or non-authorship. (Cf. J. A. P. Schulz's programmatically formulated demands concerning the "Schein des Bekannten" of melodies.)

Perhaps, therefore, it is not surprising if Berwald was unwilling to be explicitly credited with the contents of the journals, especially as he had already scored certain successes with major works at the time of their publication.²⁶ There is no name at all on the title pages of the four fascicles of JM (though on the inside pages, on the other hand, Berwald is referred to as the composer of two piano pieces).

The next phase of vocal composition that we know of did not come until the 1830s, when Berwald was staying in Berlin, and this time he wrote mainly operatic works.²⁷ From Berlin he sent the Royal Family a manuscript fascicle containing two songs, perhaps as a reminder of his existence in a foreign country.²⁸ This fascicle (in BB, MAB) contains *Des Mädchens Klage* (words by Schiller) and *Traum* (words by Uhland). It is a copy, though it has an autograph title page. The songs are undated, but the watermark includes the date 1833. Another MS copy of *Des Mädchens Klage* is dated in July, 1831. This is partly revised compared with the BB version; some bars have been erased and altered, clearly by Berwald himself. (For further details about the sources, see Critical Commentary.) The original version was probably the same as in the BB fas-

²⁴ See, for example, reviews in *Allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig 1818 (March 4) and *Argus*, Stockholm, March 24, 1821 (both reproduced in *Berwald Dokumente*, the first excerpted, the second in extenso and with the ensuing debate; respectively p. 37 and p. 63 et seq.).

²⁵ MAB: collection of letters A 14:12; also reproduced in *Berwald Dokumente*, pp. 44–45.

²⁶ E.g. "Free Fantasy for Large Orchestra", a septet and a string quartet in G minor. Cf. Berwald's later attitude towards *lied* composition in an article headed *Några reflexioner öfver nutidens unga kompositörer* ("Some Reflections on Young Composers Today"), in *Aftonbladet*, Stockholm, July 28, 1845; also in *Berwald Dokumente*, pp. 305–307.

²⁷ Concerning Berwald's residence abroad 1829–1841, see *Berwald Dokumente*, pp. 123–213.

²⁸ There is good reason to suppose that Crown Prince Oscar financed Berwald's journey; see *Berwald Dokumente*, p. 121 and references there.

cicle, and we may therefore presume that the date 1831 refers to this and not to the revised version. The alterations, however, can hardly have been made later than 1833.²⁹ The earlier version is reproduced in the Appendix, pp. 45–48.

In the case of *Traum* as well, we are faced with partially differing versions. In addition to the above mentioned source in BB, there is a MS copy bearing the autograph dedication: *Till Ernst Leon. Schlegel = Långt från fädernesbygden sändes till bäste Vänner några toner/ur lyckligare drömmar.* ("To Ernst Leon. Schlegel = Far from my native home, a few strains from happier dreams to my best friend."), signed *Franz Berwald/Berlin Sept: 1833.*³⁰ This represents a previous version, mainly in the form of a deviating ten-bar episode (see Appendix, p. 49). In Berwald's autograph, dated Berlin 8th September 1833, this previous version appears *underneath* the rewritten episodes. (For further details about the sources, see Critical Commentary.) As with *Des Mädchens Klage*, the dating of the autograph presumably refers to the first version, but for the same reasons as were given in that connection, the alteration was probably made shortly afterwards, i.e. not later than 1833.

Traum was published by Karl Valentin in Swedish translation (signed K.F.), with the title *Dröm*, in his *Svensk sång. Gammalt och nytt af svenska tonsättare II*, Stockholm 1901.³¹

Most of the solo songs from Berwald's later years are occasional works, composed for public – often regal – events. The succession of Carl XIV Johan by Oscar I in 1844 led Berwald to compose two songs: *Den 4 juli 1844 – Konung Oscar!* ("The 4th July 1844 – King Oscar!") as well as the anthem *Svensk folksång*, which was put forward as a new national anthem (to be published in a later vol. of BwGA). Both songs were printed in 1844.

Konung Oscar!, to words by Ingelman, was a birthday tribute to the new King.³² The printed edition of this song bore the subheading *Phantasie-Stycke . . . Alla Sångens Vänner tillegnad* ("Phantasie-Stück . . . dedicated to all friends of singing"; also see Critical Commentary). The reviews following publication of the printed edition emphasize that "Mr Berwald can compose simply and singably when he has a mind to. The melody in question, a really lovely Andantino in A flat major, is consistently classical in style and well fitted to the words. The accompaniment too is quite simple, though sufficiently varied to avoid monotony."³³ The (unidentified) reviewer "-n-n." in *Svenska Biet*, Stockholm (September 27th, 1844) is more critical. After stressing the importance of closely studying the content of the poem before proceeding to set it to music – in which respect most composers are found wanting – the reviewer points to the importance of Berwald, "one of our greatest composers", setting a good example to younger colleagues. But "Mr B's strong point is harmony and orchestration; song and melody are his weak points. He often drowns a fine melody in a welter of new harmonies; his Lied melodies often sound better instrumentally than vocally and, to make things worse,

²⁹ Presumably Berwald was fully occupied from 1834 onwards with his orthopaedic activities; see *Berwald Dokumente*, pp. 123, 169 et seq.

³⁰ Ernst Leonard Schlegel (1802–1877), landowner, wine merchant and amateur violinist, lived in Stockholm, where as a chamber musician he was an active member of the *Harmoniska sällskapet*. He was a personal friend of Berwald's and took part in the chamber music activities of the circle during the 1850s; see *Berwald Dokumente*, p. 403 etc.

³¹ It has not been possible to identify K. F.

³² Göran Gabriel Ingelman (1788–1844), Swedish author whose works include several collections of *Skaldeförsök* ("Essays in Poetry"), consisting largely of occasional poems.

³³ *Dagligt Allehanda*, Stockholm, July 19, 1844.

the words are sometimes sacrificed to the music. One such example can be quoted from the composition reviewed here . . . where semiquavers in the melody make jest of the following powerful words: 'och svärd och männer till sitt värn'" ("and swords and men to his defence"; the reference here is to bar 43).

Konung Oscar! was first performed in public at a concert in Storkyrkan in Stockholm on November 19th, 1844. This concert, which was regarded as a sequel to the coronation festivities, included several patriotic compositions by Berwald, among them the proposed national anthem already mentioned. *Konung Oscar!* was performed by the bass Rudolf Walin.³⁴ *Aftonbladet's* reviewer "-u-" (Wilhelm Bauck), writing on November 22nd, 1844 after attending the concert, found the song "quite a successful piece of work. What it lacks in originality it makes up for in sincerity and clarity of form, qualities which permeate this but not all of Mr B's compositions." The reviewer "-n-n.", writing in *Svenska Biet* on November 23rd, remarks that "for all its reminiscences, the composition has the merit of being very popular and would seem, judging by the great demand for it in the music shops, to have gained the approval of the listeners". The reviews also tell us that the song was accompanied on the organ.³⁵

Konung Oscar! was performed once more at a farewell concert given by Berwald in Storkyrkan in Stockholm on May 9th, 1846 before setting out for Paris and Austria. It was again accompanied on the organ, but this time the soloist was a Mr Hiller.³⁶ A concert with a similar programme was also given in Gothenburg Cathedral on May 28th, 1846. On this occasion the soloist was a lady styling herself "an amateur". According to one reviewer, "the song dedicated to H. M. the King . . . and the 'patriotic fantasy scenes' . . . were the best parts of the entire concert".³⁷ Several years later, however, at a recital arranged by Berwald in Storkyrkan in Stockholm on April 5th, 1866, the general opinion was that *Konung Oscar!* was "of minor significance".³⁸ At this recital the song was once again performed by Walin.

A soprano version of *Konung Oscar!* written out by Berwald personally may possibly be connected with the recital in 1866 (see sources B–D in the Critical Commentary), because it is stitched together with (and, judging by the paper and handwriting, was written out at the same time as) *Eko från när och fjärran* ("Echo from Near and Far"), which was first performed at the 1866 recital by the operatic singer Louise Michaëli (see below). Perhaps the original intention was that she should sing both songs.

The Andantino in *Konung Oscar!*, somewhat modified, was also used by Berwald in *Ein ländliches Verlobungsfest in Schweden* (the father's *Cavatina*, no. 1 in version 1, 1846–47, no. 2 in version 2, 1847; the work is to be published in a later vol. of BwGA).

³⁴ Rudolf Walin (1820–1868), Swedish singer, engaged by the Royal Theatre, Stockholm, starting in the autumn of 1844.

³⁵ *Dagligt Allehanda*, Stockholm, November 22, 1844. — All the reviews of *Konung Oscar!* mentioned here are reproduced in *Berwald Dokumente*, pp. 269–277, which also includes the rest of the concert programme (facsimile concert poster from FamA, p. 273).

³⁶ "Mr Hiller" may be identical with Johan Gustaf Hiller, trained at the Royal Theatre, Stockholm, actor as well as cantor at the Uppsala Cathedral. He is mentioned in F. A. Dahlgren, *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar 1737–1863* . . . ("List of Swedish Plays Performed at the Stockholm Theaters 1737–1863"), Stockholm 1866. — Reviews in *Aftonbladet*, Stockholm, May 12, 1846 (signed "-u-") and in *Helios*, Stockholm, May 16, 1846 (unsigned); also in *Berwald Dokumente*, p. 336 et seq.

³⁷ *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, May 29, 1846; also in *Berwald Dokumente*, p. 346 et seq.

³⁸ E.g. in *Gamla Fäderneslandet*, Stockholm, April 11, 1866; see *Berwald Dokumente*, p. 625 et seq.

Two songs dating from 1859 are also connected with the Royal Family. *Östersjön* ("The Baltic") is a setting of a poem by Prince Oscar Fredrik, later King Oscar II, from his collection *Ur svenska flottans minnen* ("Memorials of The Swedish Navy"), published in Stockholm in 1858.³⁹ Perhaps Berwald's composition, dated 1859, was intended as a tribute to the Prince on his thirtieth birthday (January 21st, 1859). No autograph has survived. *Östersjön* was printed by Abr. Lundquist, Stockholm, in 1883.

The second song, *Vid Konung Oscars grav* ("At the Grave of King Oscar"), is a lament for Oscar I, who died on July 8th, 1859. This too was printed by Abr. Lundquist and probably appeared in November 1859.⁴⁰ No autograph has survived. The printed edition contains two settings, one for soprano/tenor and one for contralto/baritone; the higher setting is reproduced in the present edition.

The words of the lament are attributed to one *Julius*, whom it has not been possible to identify. It is uncertain whether *Julius* was a pseudonym or the real name of the author.⁴¹

Berwald's last solo song, *Eko från när och fjärran* ("Echo from Near and Far"), was most probably written to mark the abolition of the Estates and the passing of the parliamentary reform. The song bears the date December 7th, 1865 (the reform was passed by the Riksdag on the 7th–8th of December), but it may also have been composed early in 1866. The words are by the writer Frans Hedberg.⁴² *Ny illustrerad tidning*, Stockholm, for the 16th of December 1865, carried a long poem (twelve stanzas) by Hedberg entitled *Sverige jublar* ("Sweden

³⁹ A 2nd ed. was published in 1861. The collection also appears in several later editions of Oscar's works. — A German translation, *Flotten-Gesänge*, was published in Berlin (transl. Anton von Etzel, n.d. [1870?]). Another translation, *Erinnerungen der Schwedischen Flotte*, is to be found in *Gedichte und Tagebuchblätter von Oscar II* (transl. Emil J. Jonas, Berlin 1879). In addition, *Die Ostsee* was published separately in *Gedichte Oskar's* . . . (transl. F. L. Bömers, n.p., n.d. [1869]). — A separate English translation of *Östersjön* (as *The Baltic*) was published in Stockholm in 1858 (transl. F. G. G. Frenberg Ap George). Another translation of the same poem, signed H. W. F., is found in BB (n.p., n.d.; xerox copy in KB).

⁴⁰ This edition was advertised in *Aftonbladet*, Stockholm, November 17, 1859.

⁴¹ None of the recorded pseudonyms fits the bill (*Svenskt pressregister 1*, Lund 1961; P. Andersson, *Pseudonymregister*, Lund 1967; L. Bygdén, *Svenskt anonym- och pseudonymlexikon*, facsimile ed., Stockholm 1974). — Berwald's circle of friends included two persons called *Julius*. One of them was *Julius Mankell* (1828–1897), a lieutenant in the Royal Värmland Regiment, resident in Stockholm, a politician, one of the most prominent military writers and military historians of his time, and Grand Master of the *Sällskapet N.N.* ("The N.N. Society") in Stockholm. This society was more a literary society than an order. Its members also included Berwald (*Matrikel öfver Sällskapet "N.N.s" samtliga ledamöter* ["Complete Membership Register of the N.N. Society"], Stockholm 1865). Another probable connection between Mankell and Berwald can be seen in the performance, at a concert organized by the choir of the Sharpshooters' Association in Storkyrkan in Stockholm in 1866, of movements from the music which Berwald had composed for the Industrial Exhibition the same year. Mankell was one of the keenest advocates of the Sharpshooter movement. — The other *Julius* was the magnate Baron Carl Johan Gustaf Adolf *Julius (Jules) von Schwerin* (1810–1880), a distant relative of Fredrik Bogislaus von Schwerin (see n. 1). Jules von Schwerin met Berwald in Berlin in the early 1830s. Letters from Berwald show that he sent messages to Sweden by von Schwerin (see *Berwald Dokumente*, p. 166). According to *Svenska Män och Kvinnor 6*, Stockholm 1949, von Schwerin received a solid literary education and had a reputation for making speeches that bristled with literary quotations. He could therefore have been an author as well.

⁴² Frans Hedberg (1828–1908), Swedish author, mainly a dramatist.

Rejoices"), which treated the same subject and employed partly the same turns of phrase as in Berwald's song. Hedberg probably prepared a more concise version of this poem for the musical setting.

Eko från när och fjärran was first performed at the above mentioned recital of April 5th, 1866 in Storkyrkan in Stockholm. Berwald conducted most of the items himself, including this song, which was performed by Louise Michaëli with clarinet obligato and, according to the reviews, organ accompaniment.⁴³ *Aftonbladet*, Stockholm, writing on the 6th of April, referred to "the brief but enchanting song which, with an 'Echo from Near and Far', celebrates the happiest event to have occurred in our country in recent times and which, conveyed by the splendid voice of Mrs Michaëli, captured every listener with an irresistible though gentle power". *Dagens Nyheter*, Stockholm (April 7th), also spoke highly of the song: "The listeners appeared particularly taken with Mr B's composition 'The 7th December 1865', which is probably an expression of his joy at the successful passing of the Representation Bill." *Gamla Fäderneslandet*, Stockholm (April 11th), felt that "the purely melodic element is splendidly in evidence in the song of rejoicing composed by Mr Berwald to mark the carrying of the Representation Reform, which was performed by Mrs Michaëli in her both noble and brilliant style . . .".⁴⁴

Finally mention will be made of a number of lost works which are commonly classed in the group now under consideration.

"A song to the Royal Personages Present", with words by A. Grafström and music by Berwald and Passy, was performed on June 1st, 1828 at *Sällskapet för S. Ö.* ("The Singing Society").⁴⁵ Since this song has not come down to us, we do not know with certainty whether it was a solo song. Because Passy, a pianist, took part in the concert, it has been assumed that the song had a piano accompaniment.

While living abroad between 1846 and 1849, Berwald was intermittently very active as a concert arranger. A concert of his works given in Salzburg on April 11th, 1848 included *Der Vogel im Walde*. It is uncertain what kind of a work this was, but the poster for the concert refers to it as "*grosse Gesangsscene*" ("grand vocal scene"). The reviewer calls it an "*Arie*" (unlike other various vocal numbers, which he calls "*Gesänge*", "songs").⁴⁶ It might therefore have been a scene or aria from a larger work, possibly *Ein ländliches Verlobungsfest in Schweden*, the overture to which provided the opening number of the concert. This is corroborated by the fact that on a previous occasion, on the 21st of December 1847, also in Salzburg, the same vocalist Fanny von Stewar performed a "*Sopran-Arie*" from this work, the reference probably being to no. 9 in version 1 and no. 8 in version 2.⁴⁷ The latter version of the aria has an introduction full of coloratura, and the aria itself depends for a great deal of its effect on "trills", a feature which the designation *Der Vogel im Walde* could be an allusion to.

⁴³ *Dagens Nyheter*, Stockholm, April 7, 1866.— Louise Michaëli (1830–1875), Swedish singer, intermittently engaged by the Royal Theatre, Stockholm, 1852–1874, also performing in various European theatres.

⁴⁴ Lengthy excerpts from the reviews mentioned here are printed in *Berwald Dokumente*, p. 625 et seq., which also contains the rest of the concert programme (facsimile concert poster from FamA, p. 624).

⁴⁵ See *Berwald Dokumente*, p. 111 et seq.

⁴⁶ Poster in FamA; also in facsimile in *Berwald Dokumente*, p. 375. Review in *Die Rundschau*, Salzburg, April 16, 1848; also in *Berwald Dokumente*, p. 374.

⁴⁷ The mentioning of a soprano aria according to the concert poster in FamA; also in facsimile in *Berwald Dokumente*, p. 369.

Two songs were performed at two concerts which Berwald arranged for his pupil Christina Nilsson in Stockholm in 1860.⁴⁸ *Coupletter* (words by Wilhelmina Ståhlberg) was sung on February 28th, 1860. No such composition has survived, but both Ahnfelt and Hillman state that the song was composed by Berwald.⁴⁹

The second concert, on April 24th, included a song by Berwald which is said to be entitled *Blomman* ("The Flower"). This is referred to in the programme as an "ariette".⁵⁰ In *Svenskt biografiskt lexikon* (vol. 4, Stockholm 1924), O. Morales writes that *Blomman* has been lost and that the words were written by Johan Ludvig Runeberg, No. 71 in Mathilde Berwald's *Förteckning öfver Franz Berwalds efterlemnade Compositioner* ("List of Franz Berwald's posthumous Compositions") includes a song called *Blomman* which is said to have "the same melody as At The Grave of King Oscar".⁵¹ Runeberg's collection *Lyriska dikter* includes a poem entitled *Blomman* which, with certain repetitions and suitably spaced melismas, can be made to fit the melody to which Mathilde refers, but it is not certain whether this interpretation of the data is correct.⁵²

Hillman lists another solo song concerning which we have no particulars at all, namely *Vaggvisa* ("Lullaby") to words by Rafaël Hertzberg.⁵³

EDITORIAL COMMENTS

1. General remarks

SLURS

These are usually shown relatively completely in all the sources, but are not always fully consistent. In the present edition, such slurs have been adapted to correspond with unequivocal parallel passages. Such adjustments are taken up in the Critical Commentary only in dubious cases.

Slurs over triplets, sextoles etc. are to be met with in both the handwritten sources and the printings in a number of places, with a triplet (or sextole etc.) number next to the slur. Such slurs are without exception to be considered as articulation slurs and have been reproduced as such in this edition, separated from the number without comment.

DOTS AND DASHES

Particularly in his early works, Berwald employs as articulation signs a dash (ı) in addition to a staccato dot (.). The distribution of dots and dashes is often rather arbitrary. Intermediate forms also occur frequently, in which case it can be difficult to decide whether dashes or dots are meant. In fact it may often be conjectured that the dashes in the written sources represent

⁴⁸ Christina Nilsson (1843–1921), Countess de Casa Miranda in 1887, Swedish operatic singer of international repute. After one year of studies with Berwald she continued her training in Paris, making her debut there in 1864. For her period with Berwald, see inter alia A. Ahnfelt (ed.), *Europas konstnärer* ("European Artists"), Stockholm 1883, p. 402 et seq.— For the concert and press comments, see *Berwald Dokumente*, p. 518 et seq. and p. 526 et seq.

⁴⁹ A. Ahnfelt, op. cit. p. 405. A. Hillman, op. cit. (n. 1), p. 93.

⁵⁰ Programme, for April 24th, in FamA and KB.

⁵¹ List in FamA.

⁵² Runeberg's poem published, inter alia, in *Johan Ludvig Runebergs Samlade arbeten, Nationalupplaga* ("Collected Works of Johan Ludvig Runeberg, National Edition"), vol. 1, Helsingfors 1903.

⁵³ A. Hillman, op. cit. (n. 1), p. 183. The reference could be to a setting of one of the four lullabies in Hertzberg's *Från Saimens och Päijänens stränder* ("From the Shores of Saimaa and Päijänne"), Helsingfors 1870.

an involuntary by-product of the writing technique or of the nature of the pen itself. The problem is rendered more difficult by the fact that there is a great deal of uncertainty as to the difference in practice, if any, between these two signs.

In places (single notes, passages etc.) where dots and dashes are mingled in the sources, the editor has either chosen the type of articulation predominating in the places concerned, or the type confirmed by parallel passages. This is mentioned in the Critical Commentary only in dubious cases.

The sign \wp consistently used in the sources has been retained; it is in all probability to be understood as a normal turn (∞).

Where song titles are completely lacking in the sources, the editor has used the first line as a heading.

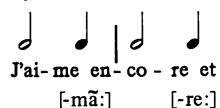
2. Vocal part

In the present volume, the vocal part has been normalized as follows:

The usage of the song texts has been retained as regards earlier forms of words, orthography etc. (e.g. -hv-, -fv- in Swedish instead of the modern -v-, and the ending -ois instead of -ais in French, though it is always pronounced -ais). Obvious misspellings and misprints, on the other hand, have been tacitly corrected. The latter applies particularly to the French texts, in which accents, for example, are frequently omitted or incorrectly placed in the sources.

Punctuation, which is often deficient in the sources, has been corrected on the basis of the most correct original text obtainable. Failing this, punctuation has been augmented sufficiently to render the text intelligible. Capitalization at the beginning of lines normally follows the source. The only changes in the capitalization have been made when another stanza clearly indicates the division of lines; in these cases the capitalization also serves to compensate for missing or inadequate punctuation.

To adjust the positioning of the syllables to the note or notes to which they are to be sung, words have been hyphenated regardless of the appearance of the source. Furthermore, it has been decided in this edition to normalize the *elision* of French texts as follows, to show that the final syllable with the elided mute "e" is combined and sung simultaneously with the first syllable of the next word:



The melismas in the vocal part are indicated by beams for quavers and semiquavers (mon) and by slurs for longer note

values (Flo - - re) In cases where the source gives both beam

and slur, the slur has been retained insofar as it may conceivably indicate a legato.

The prosody of Berwald's songs is not always ideal, but adjustments to the vocal part have generally been avoided. The French songs, however, have presented particular problems, because apart from the frequent shortcomings of prosody, the sources only give text underlay for the first stanza of the song. International experts therefore had to be commissioned to devise a suggested version for performance. This version is presented in small notes in the present edition, and in the first stanza the suggested version is printed *above* the original text, while in stanzas two and three it comes *after* the first

stanza. The principles underlying this suggested performance version are expounded below.

The language of the song texts has been checked by Gisela Frandsen, Fjärdhundra (German), and Hans Åstrand, Stockholm (French).

3. Pianoforte part

A fundamental problem in Berwald's piano writing is his frequent use of "part-writing" notation. As this way of writing does not always appear consistent, and as it also often gives the part an unnecessarily complicated appearance, the editor has altered separate stems to single stems in cases where polyphonic part-writing did not seem to be called for. This procedure is not mentioned in the Critical Commentary.

In many places Berwald has refrained from completing the bar with the necessary rest or rests after a voice in a polyphonic structure is "concluded". Such missing rests have only rarely been added by the editor, amongst other reasons because it can occasionally be difficult to decide whether Berwald has regarded the "concluding" voice as really concluding or as continuing in another voice.

Legato slurs over or under a section written in voices often refer to several or all voices in the section (even where a genuine legato would be technically impossible). As a rule, the editor has not added slurs to the remaining voices. However, in the few cases where more than one legato slur is to be found in the sources (particularly in the autographs), these have been retained; similarly, the editor in exceptional cases has added such extra slurs if they can be justified by parallel passages.

Berwald's early compositions make use of a sign which appears to be midway between an accent and a diminuendo (\triangleright varying somewhat in length), placed between the two staves. Signs of this kind occur e.g. in Berwald's string compositions (for instance in the quartet in G minor from 1818), where they have been interpreted as something resembling a sigh, i.e. a sort of soft stress immediately followed by a short diminuendo. The interpretation of the sign as used in keyboard works is unclear, but the sign has been reproduced in accordance with the sources.

In order to improve the legibility of the music text the clef has been changed as against the sources in some places. Such alterations have not been mentioned in the Critical Commentary.

The pedal marks are placed between the staves in both the manuscript and the printed sources, but in this edition they are placed *under* the lower staff. They are given as they occur in the sources, without any additions, even in cases where – at least on modern instruments – it would appear necessary to change more often than indicated.

*

Translations into German and English have been made by Gisela Frandsen, Fjärdhundra, and Roger G. Tanner, Stockholm.

The volume has been checked by Nils Castegren, Stockholm, on behalf of the Berwald Committee.

Norrtälje, 1981

Margareta Rörby

REMARKS CONCERNING THE PERFORMANCE OF THE FRENCH SONGS

In preparing the suggestions for performance in this edition, the main objective was to retain the musical structure and symmetry of the original as far as possible. The necessary changes

have been made with great care so as to retain as much as possible of the original text underlay, even if the relationship between prosody and melodic rhythm is not always the best imaginable. In *"En parcourant les doux climats"*, for example, it should be possible for these shortcomings to be ironed out by the singer, who can convey a mood of an exaggerated military spirit with a combination of humour and irony and can actually heighten the content of the song by playing on its faults.

The performer can also employ rhythmical variations, accent and emphasis to stress the overall impression of a phrase rather than its details (e.g. *Le Regard*, *"En parcourant les doux climats"*). In this way the profile and physiognomy of the song can be preserved even if the verse is a trifle ungainly.

In the nineteenth century, traditions still prevailed which permitted and sometimes actually demanded improvisation and gave the artist a great deal of personal liberty in shaping his or her interpretations. This explains why the mute or unstressed "e" in French (*muet* or *caduc*) falls on a strong beat, as for example in *"A votre âge"* (*"lorsque"*, bar 24) and *"Un jeune Troubadour"* (*"gage"*, bar 16). When this occurs, the performer should sustain the preceding vowel and carry it onto the next note before pronouncing the "e". This was a natural thing to do in Berwald's day. Similarly, intervals whose harmonic function is excessively pronounced should be softened by means of a portamento or scale movement (e.g. bar 16 in *"Un jeune Troubadour"*). Elsewhere a "mute e" which has to be pronounced calls for an appoggiatura, even if there is none shown (e.g. bars 26 and 47, the words *"amies"* and *"montagne"* respectively, in *"Ah! Jeannot me délaisse"*, stanzas 2 and 3). It is appropriate here to carry the preceding note over to the penultimate syllable, which thus serves as an appoggiatura.

Another expression of artistic liberty can be seen in the cadenzas, which are sometimes indicated, sometimes not. In *"Ma vie est une fleur sauvage"* (bar 12), the cadenza is written out, while in *"Mais, ne l'oublions pas"* and *"En parcourant les doux climats"*, to quote two other examples, it is only indicated by a pause mark and a few notes suggested by way of conclusion (bars 29 and 16 respectively). The cadenza in *"Je t'aimerai"* (bar 18) is not indicated at all. At these points it is desirable for the vocalist to improvise (or compose) a suitable cadenza.

In French, *"liaisons"* are immensely important as a means of rendering a phrase intelligible and fluent. In *"Mais, ne l'oublions pas"* (bars 25–27), therefore, the phrase *"ah! faites y le bien"* should not be divided between *"faites"* and *"y"*, which is impossible in French. A similar case occurs in the song *"A votre âge"*, where the phrase *"et d'insipides jours l'un sur l'autre entassés"* is divided after *"l'un"* instead of *"jours"*.

The process of fitting a text to a melody must be guided by the stress and quantity (i.e. syllable length) of the language. In French the stress often falls on the last syllable of a word or the end of a phrase. This is not an absolute rule, because other accents occur, such as *"l'accent d'insistance"* or expressive accent, which can modify the length of the syllable. If the word *"beauté"* is pronounced with added emphasis on the first syllable, this changes not only the length of the word but its emotional import as well.

Finally, attention should be drawn to Bénigne de Bacilly, the Parisian theorist, teacher and singer, whose observations from 1668 in his *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* on the importance of knowing the quantity of the syllables have not lost their relevance (translated into English in *A Commentary upon The Art of Proper Singing*, Brooklyn, N.Y., 1968; 3rd ed. from 1679 in facsimile ed., Geneva 1974). This problem, he writes, should be taken into account "not only in the performance of a song but all the more so when setting a French text to music. Long and short notes are not always written down very exactly to match those encountered in the language owing to the structure of the beat; sometimes a short note is written for a long syllable, and it is left to the performer with a perfect knowledge of quantity to remedy this inconvenience and, by virtue of his art and skill, to rectify what appears on paper to be in error".

*

A native French speaker was consulted concerning the delicate question of text underlay in the French songs. Valuable assistance has been received from the Swiss composer and poet Julien-François Zbinden (Lausanne), from French-speaking Switzerland.

Mollie-Margot, 1981

Gudrun Ryhming

Drei Singlieder
im Munde gerebt
von Franz Beuola

Chorale: Ammen.

(D. A. Augustin 1817)

Handwritten musical notation for the first system of the chorale 'Ammen'. It consists of two staves. The upper staff is a vocal line with lyrics: "Lebt wohl ihr Bräutigame, lebt wohl ihr Bräutliche". The lower staff is a piano accompaniment. The notation is in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical notation for the second system of the chorale 'Ammen'. It consists of two staves. The upper staff is a vocal line with lyrics: "Muttern Leben wohl! Johannes wird nun nicht mehr". The lower staff is a piano accompaniment. The notation is in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical notation for the third system of the chorale 'Ammen'. It consists of two staves. The upper staff is a vocal line with lyrics: "auf auch wieder". The lower staff is a piano accompaniment. The notation is in a cursive, handwritten style.

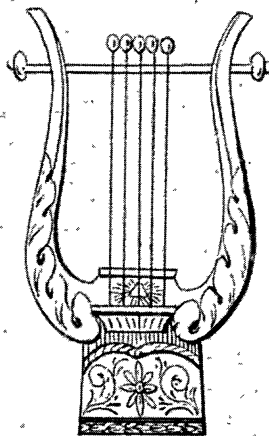
Drei Singlieder: erste Seite von „Lebt wohl ihr Berge“ aus Schillers Die Jungfrau von Orleans, Prolog; S. 5 des Autographs. — Drei Singlieder: the first page of „Lebt wohl ihr Berge“, from the Prologue to Schiller's Die Jungfrau von Orleans; p. 5 in the autograph.

Musikalisk Journal.

1^{sta} Häftet.

af

Franz Beuwald.



Stockholm

Stentryck af Fehr & Müller.

Titelseite zu *Musikalisk Journal*, Heft 1, das 1818 in Stockholm herauskam. — Title page of *Musikalisk Journal*, 1st fascicle, published in Stockholm in 1818.

Andante

Traum, von Ludw. Uhland.

Berlin d. 8 Sept. 1833
von Franz Berwald

hat mir jüngst ge-träu-
 met, ich lag auf steiler Höh', ich lag auf stei-ler Höh' es
 war am Meeres-strand, ich sah wohl in die Lande und ü-ber die
 wei-te See. Es lag am Ufer drunten ein schmuckes Schiff be-
 reit mit bunten Wimpeln ier-hend, der Seg' am Ufer ste-hend, als
 war ihm lang die Zeit. Da kam von fer-nen Bergen ein

Sempre legato

Traum (1833): 1. Seite des Autographs, mit nur teilweise leserlicher Datierung. — Traum (1833): p. 1 of the autograph, with a dating that is only partly legible.

SOLOGESÄNGE MIT KLAVIERBEGLEITUNG
SOLO SONGS WITH PIANO ACCOMPANIMENT

18

en - da lag. O! glöm — ej. O! glöm — ej. Kan - ske des - sa tim - mar, all - drig skän - kas

23

å - ter, Men vår äd - - - la tröst, må va - - - ra den: att

26

vid Lif - vets gräns, den e - na för den and - ra grå - - - - ter.

dolce

29

Glöm ej des - sa dar! Glöm ej des - sa dar!

rall.

„Lebt wohl ihr Berge“

Text: Friedrich von Schiller
(Aus / from *Die Jungfrau von Orleans*, Prolog)

Datiert: 1. August 1817

Dated: August 1st, 1817

Andante. Amoroso

Canto

Lebt wohl ihr Ber-ge, ihr ge - lieb - ten— Trif - ten, Ihr trau-lich stil - len Thä-ler le - bet

8
wohl! Jo - han-na wird nun nicht mehr auf— euch wan-deln, Jo - han - na sagt—

15
euch e - wig Le-be - wohl. Ihr Wie - sen, die ich wässer - te! Ihr Bäu - me,

21
Die ich ge - pflan-zet, grü - net fröh - lich fort! Lebt wohl, ihr Grot - ten und ihr

27

küh - len Brun-nen! Du E - cho, hol-de Stim - me die - ses Thals, Die oft mir Ant - wort

fz

34

gab auf mei - ne Lie - der, Jo - han-na geht und nim - mer kehrt sie wie - der!

pp fz pp

”A votre âge“

Text: Dichter unbekannt — Author unknown

Datiert: 11. August 1817

Dated: August 11th, 1817

Andantino

Canto

Pianoforte

pp

*)
vo - - - tre â - ge sou -
A vo - tre â - ge sou - vent on i -

8

for - tu - né! *rall.*

gno - re, Ju - li - e! d'un lien — for - tu - né! la dou - ceur in - fi - *rall.*

*) Vgl. Editionstechnische Bemerkungen im Vorwort. — Cf. Preface, Editorial Comments.

15 *a tempo*

ni - e; mais un Jour vous sau - rez — quel tour - ment — est le Coeur, quand un vrai Sen - ti - ment — n'en fait

f *a tempo* *p*

22 *lors - que*

pas — le bon - heur, lors - que sur cet - te ter - re on se sent dé - lais - sé - e,

ff *fz*

29 *pre - mière*

qu'on n'est d'au - cun ob - jet — la pre - mière pen -

35 *lors - que* *Recitativo* *Adagio*

sé - e lors - que l'on peut pleu - rer, sans que sur nos mal - heurs

ff *poco adagio* *pp* *dolce*

39 Ja - mais au-cun mor - tel — puis - se ver - ser des **Tempo I**
 Ja - mais au-cun mor - tel puis - se ver - ser des pleurs. On se

46 res - se à la on ces - se de s'ai -
 dés - in - té - res - se à la fin — de soi - mê - me, on ces - se de s'ai - mer —, si quel - qu'un — ne nous

53 et d'in - si - pi - des jours — l'un sur l'au -
 ai - me, et d'in - si - pi - des jours l'un sur l'au - tre en - tas - sés, s'é -

60 cou - lent len - te - ment et sont — vi - te ef - fa - cés, et sont — vi - te ef - fa - cés.

Romance

Text: Friedrich von Matthisson: *Andenken**)Aus *Musikalisk Journal* 1, gedruckt 1818
From *Musikalisk Journal* 1, printed in 1818

Andante

Canto

Pianoforte

p

Jag min - nes Dig —, när näk - ter -

5

ga - len med sorg - lig röst, gen - lju - der qva - len u - ti — mitt bröst —. När minns du

f — *p*

10

mig? när minns du mig? Jag minnes

cresc. *ff* *p*

13

Dig, vid må - nans ljus i tys - ta qväl - len, vid bäckens sus — från bran - ta

*) Hier in der Übersetzung von O*** (vgl. Vorwort). Der ursprüngliche Wortlaut des Gedichtes ist im Critical Commentary wiedergegeben. — Here translated by O*** (cf. Preface). The original wording of the poetry is reproduced in the Critical Commentary.

17

häl - len. Hvar minns du mig? hvar minns du mig? Jag min - nes

21

Dig med bit - tert nö - je då hjer - tat brin - ner, med sorg - ligt lö - je då tå - ren

25

rin - -ner. Hur minns du mig? hur minns du mig? O minns Du

29

mig —, till dess i dö - den ljuft sam - man - blan - das de skil - da ö - den!

33

pressez a tempo

E - hvar jag an - das, minns jag blott Dig, minns jag — blott Dig.

pressez a tempo

Romance

Text: Dichter unbekannt — Author unknown
à E de B.....

Aus *Musikalisk Journal* 1, gedruckt 1818
From *Musikalisk Journal* 1, printed in 1818

Andante

Canto

Pianoforte

1. Ma

5

vie est u - ne fleur sau - va - ge, un ruis - seau, qui se perd sans bruit; el - - - le

10

pas - se - com - me un nu - a - ge dans l'ob - scu - ri - té de la nuit, dans l'ob - scu - ri -

15

té de la nuit. 2. Du

*) Vgl. Vorwort. — Cf. Preface.

Red. [*]

20

moins chez la ro-se flet-ri-e le par-fum sur-vit_à la fleur; et c'est_ le_ par-fum de la

fz *mf*

Ped. * *Ped.* *

26

vi-e, que le sou-ve-nir _____ du bon-heur, que le sou-ve-nir _____ du bon-

fz *fz*

Ped. *

32

heur. 3. Un doux son-ge, à l'â-me oppres-sé-e est un bien par le ciel_of-

f p *f - pp* *fz*

Ped. [*] *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

38

fert; et pour_ el-le_, c'est la ro-sé-e qui vient ra-fraî-chir _____ le dé-

mf *fz*

Ped. *

44

sert, qui vient ra-fraî-chir _____ le dé-sert.

fz *f p* *f - pp*

Ped. [*]

''En parcourant les doux climats''

Text: Dichter unbekannt — Author unknown

Aus *Musikalisk Journal 2*, gedruckt 1819
From *Musikalisk Journal 2*, printed in 1819

Allegretto

Canto

Pianoforte

p

5

1. En par - cou - rant les doux cli - mats De Pa - phos, et Cy - thè - re

9

On n'é - prou - ve point l'em - bar - ras D'u - ne lan - gue é - tran - gè - re

13

Sans pei - ne au pa - ys des A - mours Un se - cret se ré - vè - - le

The musical score is written for voice and piano. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegretto'. The piano accompaniment includes a piano dynamic marking 'p' and various rhythmic patterns such as triplets and sixteenth notes. The vocal line includes a trill (tr) and a fermata. The lyrics are in French and are aligned with the vocal line.

17

Le sen - ti - ment au - ra tou - jours Sa lan - gue u - ni - ver - sel - - le.

21

2. Com - mer - ce d'a - mour est un jeu, Qui par - tout est le mê - me.

25

Par - tout sou - ri re est un a - veu, Sur la bou - che qu'on ai - - me,

29

Quand deux a - mants ont à ré - gler L'in - té - rêt le plus ten - dre;

33

N'ont - ils pas les yeux pour par - ler, Et le Coeur pour s'en - ten - dre?

37

3. D'u - ne beauté bien ten - dre - ment, Pres - ser la main ché - ri - e;

41

Par - tout c'est di - re a - vec ser-ment, Je t'ai-me ô mon a - mi - - e,

45

Un — sein de Lis (di - vins ap - pas) Qui sou - lè - ve la ga - - - ze;

49

En s'a - gi - tant ne dit - il pas, Qu'un mê-me feu — l'em - bra - - se?

Aftonrodnan

Abendrot Twilight Glow

Text: Georg Ingelgren

Aus *Musikalisk Journal* 3, gedruckt 1819
From *Musikalisk Journal* 3, printed in 1819

Andante

Canto

1. Re'n so - len sun-kit ba - kom ber - gen, men af - ton - rod - nan flam-mar der så skön än -
2. Det läng - tans - ful - la hjer - tat trä - nar till a - ning - ens för-dol - da land, och fa - n - ta -

Pianoforte

fz

6

nu i pur - pur-fär-gen, och mor-gon - da - gens bud - skap bär. Så sjun-ker lif - vets fröjd, men
si - ens ving - ar lå - nar, men fjett-ras kvar af tan - kans band. Hvar vill du fly? Bland jor - dens

fz

f p fp

13

Hop - pet oss ly - ser än i qva - lens natt, och bå - dar —, ef - ter vand - rings -
dim - mor, för - mät - - ne! är din — blick för svag. Se Af - ton - rod - nans gyll - ne

20

lop - pet, en hög - re, o - för - gång - lig — skatt.
strim - mor, och hop - - pas på en mor - gon - dag.

fz

fp

Vaggvisa*)

Wiegenlied Lullaby

Text: Samuel Hedborn

Aus *Musikalisk Journal* 3, gedruckt 1819;
revidiert 1842From *Musikalisk Journal* 3, printed in 1819;
revised in 1842

Andantino

Canto

1. U - te blå - ser som - mar - vind, gö - ken gal i hö - gan lind;
 2. Äng - en står så gul och grön, So - len stån - ker guld i sjön,
 3. Sys - ter so - par stu - gan ren, sät - ter löf i ta - ket se'n;
 4. Skep - pet gung - ar lätt på våg med sitt se - gel, mast och tåg,

Pianoforte

5

mor hon går på grö - nan äng, båd - dar bar - net blom - ster - säng, strör lång - a
 bęc - ken rin - ner tyst och sval mel - lan vi - den, asp och al; bror byg - ger
 up - på golf - vet skall hon så lil - jor och kon - val - jer små; ro - sor så
 gång - ar sig åt främ - mand' land; hęc - tar bar - net per - le - band, Kjør - tel af

10

ra - der ut - af ros och bla - der, ut - af ros och bla - der.
 dam - mar åt sin såg och ham - mar, åt sin såg och ham - mar.
 ra - ra: der skall bar - net va - ra, der skall bar - net va - ra.
 si - den, skor med gran - na smi - den, skor med gran - na smi - den.

Die im *Musikalisk Journal* abgedruckte Fassung schließt wie folgt. — The version from the *Musikalisk Journal* concludes as follows:

11

ut - af ros och bla - der, ut - af ros och bla - der.
 åt sin såg och ham - mar, åt sin såg och ham - mar.
 der skall bar - net va - ra, der skall bar - net va - ra.
 skor med gran - na smi - den, skor med gran - na smi - den.

fz

*) Der Titel ist dem Gedicht im *Poetisk kalender*, 1813, entnommen. — The title is taken from the poem in *Poetisk kalender*, 1813.

Romance

Text: Dichter unbekannt — Author unknown *)

Aus *Musikalisk Journal* 5, gedruckt 1819
From *Musikalisk Journal* 5, printed in 1819

Allegretto

Canto

Pianoforte

p

6

1. Un jeu - ne Trou - ba - dour Qui

11

chan - te et fait la guer - re Re - ve - nait chez son pè - re, Ré - vant à son a -

16

Ga - ge - pé - e

mour Ga - ge de sa va - leur son é - pé e et sa har - pe

*) Vgl. Vorwort. — Cf. Preface.

21

char - pe sur - son -

Sus - pen - dues en é - char - pe Se croi - soient sur - son coeur, Sus - pen - dues en é -

mf p mf

26

soient sur - son

char - pe Se croi - soient sur - son coeur. 2. Il ren - con - tre en che - min Pè - le -

31

ri - ne - jo - li - e, qui - voy - a - ge et qui pri - e Un ro - sai - re à la

36

main. Col - le - ret - - te à longs plis cou - vre sa fi - ne tail - le,

41

Et grand cha - peau de pail - le, Couvre son teint - de lis, Et grand cha - peau de

mf p mf

46
 pail - le, Cou-vre son — teint — de lis. 3. O gen-til trou - ba - dour! Si

51
 tu re - viens — fi - dè - le Chan - te un coup-let pour cel - le Qui bé - nit — ton — re -

56
 tour. "Par - don - nes mon re - fus Pè - le - ri - ne jo - li - e!

61
 Sans a - voir — vu ma Mi - e, Je ne chan - te - rai pas,

mf *p*

65
 Sans a - voir — vu ma Mi - e, Je ne chan - te - rai pas."

mf

“Mais, ne l’oublions pas”

Text: Dichter unbekannt — Author unknown

Aus *Musikalisk Journal* 6, gedruckt 1819
From *Musikalisk Journal* 6, printed in 1819

Andante

Canto

Mais, ne l’ou - bli - ons pas, à la - vil - le, au vil - la - ge, le bon -

Pianoforte

p

7

heur le plus doux est ce - lui qu’on par - ta - ge. Heu - reux ou mal - heu -

fp

13

reux, l’hom-me a be - soïn d’au - trui —; il ne vit qu’à moi - tié, s’il ne vit que pour lui —. Vous

f

20

donc —, vous donc — à qui des champs la — joie est é - tran - gè - re, ah! fai -

p

ah —!

26

fai - tes y le

tes y le bien, et les champs — vont vous — plai - re.

Romance

Text: Charles-Guillaume Etienne

(Aus dem Libretto zu *Jeannot et Colin* —
From the Libretto of *Jeannot et Colin**)Aus *Journal de Musique* 1, gedruckt 1820
From *Journal de Musique* 1, printed in 1820

Andante

Canto

Pianoforte

p

1. Ah! Jean - not me dé - lais - se Il faut nous sé - pa -

7

rer Ou - bli - ons ma fai - bles - se Je n'ai plus qu'à pleu - rer Que j'a - vais tort de croi - re Ce

f *p* *fz* *fz* *p*

14

qu'il m'a - vait pro - mis L'a - mour et la mé - moi - re Se per - dent à Pa - ris L'a -

f *fp* *p*

à Pa - ris

20

mour et la mé - moi - re Se per - dent à Pa - ris. 2. Dans sa nou - vel - le a - mi - e Qui

f *fp*

27

peut donc le char - mer? Je suis aus - si jo - li - e Et je sais mieux ai - mer Chan - ge - t'on de vi -

f *p* *fz*

*) Vgl. Vorwort. — Cf. Preface.

34

sa - ge En chan - geant de pa - ys? Je plai - sais au vil - la - ge Je - dois plai - re à Pa -

40

ris Je plai - sais au vil - la - ge Je - dois plai - re à Pa - ris. 3. Ah! quand dans nos mon -

47

ta - gnes Je se - rai de re - tour Je - veux à mes com - pa - gnes Di - re sans nul dé - tour Si vous

54

a - vez fil - let - tes Un a - mant bien é - pris Pre - nez gar - de pau - vret - tes Qu'il

60

ne - vien - ne à Pa - ris, Pre - nez gar - de pau - vret - tes Qu'il ne - vien - ne à Pa - ris.

Le Regard

Romance

Text: Dichter unbekannt — Author unknown

Aus *Journal de Musique 2*, gedruckt 1820
From *Journal de Musique 2*, printed in 1820

Canto

Pianoforte

p *fp*

1. J'ai - me en - co - re et

7

je re - vais d'a - van - ce Au doux re - gard. Mon_ coeur_ é - toit_

13

sans_ dé - fi - an - ce Con - tre un re - gard. Je sou - pi - rai_

19

j'ob - tins d'I - so - re Un doux re - gard. Et je_ vou - drois en

fz *cresc.* *f*

25

è - tre en - co - re A ce - re - gard. 2. De la beau - té

31

le plus doux char - me C'est le re - gard. Il, nous en - chan - te,

37

il nous dés - ar - me Ce doux re - gard. Je crois la na -

43

tu - re em - bel - li - e Par un re - gard. Et je de - vrais da - ter ma

50

vi - e De ce re - gard. 3. Le guer - rier bra - ve les a -

56

lar - mes Pour un re - gard. La - dou - leur voit sé - cher ses lar - mes

63

Par un re - gard. Le coeur trou - ve l'es - pér - an - ce Dans un re -

fz cresc.

70

gard. L'a - mour se - ven - ge du si - len - ce Par un re - gard.

f p

Romance

Text: Dichter unbekannt — Author unknown

Aus *Journal de Musique* 4, gedruckt 1820
From *Journal de Musique* 4, printed in 1820

Andante

Canto

Je t'ai - me - rai — , tant que l'a - mant de Flo - re, de

Pianoforte

p

6

ses bai - sers ca - res - se - ra les fleurs, tant qu'au ma - tin la

11

bien - fai - san - te au - ro - re fé - con - de - ra — nos — ver -

f *p* *sf*

f *p*

15

gers — de — ses pleurs. Je t'ai - me - rai — je — t'ai - me - rai.

poco rall.

poco rall.

sf *cresc.*

Des Mädchens Klage

Text: Friedrich von Schiller

Datiert: Berlin, Juli 1831; später revidiert (1833?)

Dated: Berlin, July 1831; later revised (1833?)*

Andante

Canto

1. Der Eich - wald brau - set, die Wol - ken — ziehn — , das Mägd-lein sitz't, das Mägd-lein

Pianoforte

p

5

sit - zet an U - fers — Grün, es — bricht — sich die — Wel - le mit Macht, mit —

10

Macht, und sie — seufzt hin - aus — in die fin - stre, fin - stre Nacht, das Au - ge vom Wei - nen ge - trü - bet, vom

cresc.

f

p

15

Wei - nen ge - trüb't. Der Eich-wald braus't, die Wol - ken ziehn, das Mägd-lein sitz't an U - fers Grün.

cresc.

tr

*) Vgl. Vorwort. — Cf. Preface.

20
 2. „Das Herz ist ge-stor-ben, die Welt ist leer, ist leer, und wei-ter giebt sie dem Wun - sche, dem

25
 Wun - sche nichts mehr. Du_ Hei - li - ge ru - fe dein Kind zu - rück, ich ha - be, ich ha - be ge - nos - sen das

31
 ir - di - sche Glück, ich ha - be ge - lebt und ge - lie - bet, ich ha - be ge - lieb't!" Der Eichwald

36
 braus't, die Wol-ken ziehn, das Mägdlein sitz't an U - fers Grün. 3. Es rin - net der Thränen ver - geb - li - cher Lauf, die

42
 Kla - ge sie we - cket die Tod - ten nicht auf, doch nen - ne, was trö - stet und hei - let die

*) Cf. Critical Commentary.

48
 Brust nach der sü - ßen Lie - be ver - schwundener Lust, ich, die Himm - li - sche will's nicht ver - sa -

54
 gen. Der Eichwald braus't, die Wol - ken ziehn, das Mägdlein sitz't an U - fers Grün. 4. „Laß rin - nen der Thrä - nen ver -

59
 *)
 geb - li - chen Lauf, es we - cke die Kla - ge den Tod - ten nicht auf, das sü - ße - ste Glück für die

66
 Brust, für die trau - ren - de Brust, nach der schö - nen Lie - be ver - schwundener Lust, sind der Lie - be Schmerzen, der

71
 Lie - be Schmerzen und Kla - gen." Der Eichwald braus't, die Wolken ziehn, das Mägdlein sitz't an U - fers Grün.

*) Cf. Critical Commentary.

Traum

Text: Ludwig Uhland

Datiert: Berlin, 8. September 1833*)

Dated: Berlin, September 8th, 1833

Poco andante

Canto

Pianoforte

pp

Es hat mir

6

jüngst ge - träu - - - met, ich läg' auf stei - ler Höh' , ich

12

läg' auf stei - ler Höh'; es war am Mee - res - stran - de, ich sah wohl in die Lan - de und

mf

pp

18

ü - ber die wei - te See . . . Es lag am U - fer drun - ten ein

cresc.

f

p

*) Vgl. Vorwort. – Cf. Preface.

**) Cf. Critical Commentary.

23

schmu - ckes Schiff be - reit, mit bun - ten Wim - peln we - hend, der Ferg' am U - fer ste - hend, als

sf sf p pp f

29

wär' ihm lang die Zeit. Da kam von fer - nen Bergen ein lust' - ger Zug, ein lust'ger Zug da-her. Wie

p pp sempre legato tr

34

En - gel thä-ten sie glän - zen, ge - schmückt mit Blu-men-krän-zen, und zo - gen nach dem Meer, nach dem

p pp sempre legato tr

38

Meer. Vor - an dem Zu - ge schwärm-ten der mun - tern Kin-der viel. Die An - dern Be - cher

pp staccato cresc.

41 *poco rit.*
 schwan - gen, mu - si - zir - ten, san - gen, schweb - ten in Tanz und Spiel. Sie *poco rit.*

44
 spra - chen, sie spra - chen zu dem Schif - fer: „Willst du uns füh - ren gern?“

49
 Wir sind die Won - nen und Freu - den, wol - len von der Er - de schei - den, All von der

55
 Er - de fern.“ Er hieß in's Schiff sie tre - ten die Freu - den all - zu - mal, er

61
 sprach: „Sagt an, sagt an, sagt an, ihr Lie - ben, ihr Lie - ben! Ist Keins zurück - ge - blie - ben, ist

67
 Keins zu-rück-ge-blie-ben auf Ber-gen, noch im Thal?" Sie rie-fen: „Wir sind
tr

73
 Al-le! Fahr zu, fahr zu —, wir ha-ben Eil' —! Fahr zu, fahr
f *decresc.*

79
 zu, wir ha-ben Eil', fahr zu, wir ha-ben Eil', fahr zu, fahr zu, wir ha-ben
p *f* *decresc.* *p*

85
 Eil'." *stringendo* *tr* Sie fuh-ren mit fri-schen Winden,
cresc. *f* *pp*

91
 fern, fer-ne sah — ich schwin- - den der Er-de Lust und Heil.

Den 4 juli 1844
Konung Oscar! — Fantasiestycke

Am 4. Juli 1844
König Oscar! — Phantasie-Stück

The 4th July, 1844
King Oscar! — "Phantasie-Stück"

Text: Göran Gabriel Ingelman

1844 entstanden

Recit. Composed in 1844

Poco andante

Canto

Pianoforte

pp

tr

Swe - a, hjel - te - mod - ren

6

satt på sin fjäll - thron högt i Nor - den som ett gull - moln lju - sa loc - ken flöt, kring pannans so - li -

10

tär. Vän - ligt le - en - de stod Wå - ren bred - vid hen - ne och med ving - en vif - ta - de han bort en

13

tär, som än dröjd på hen - nes kin - der, tal - te om en öm för - lust;

allegro

17

men nu tän - de Hop - pet hen - nes ö - ga och med silf - ver - stäm - ma högt hon qvad.

allegro

sf *f* *f* *f*

21

Andantino

"O Wår, med hop - pet hand i hand —, flyg öf - ver kung - a - stad och land —, och

p sempre legato

25

smyc - ka Scan - di - a till brud vid Maj - sols blick — och lär - kors ljud, "I

cresc.

29

ljus - grön man - tel skall hon stå —, med — ro - sor rö - da, sip - por bla —, och

p

33

lil - jor, hvi - ta - re än snö, den hö - ga, stol - ta hjel - te - mö. "Ty

cresc.

37

u - ti - kär - lek, ren - het, tro, hon skall med Nor - dens Os - car bo bland

41

si - na berg med bröst af jern, och svärd och män - ner till sitt värn. "Af
colla parte a tempo

45

ett så skönt för - bund i Nor - den en ä - del tel - ning skall gå fram och

49

häng - a kro - nan öf - ver jor - den med mo - gen frukt af Os - cars stam. Den

53

he - ter: mod att vär - digt li - da, sann fri - het och rätt - rå - dig-het, och

p

57

frid med svärd - om - gjor - dad si - da, sjelf - stän - dig - het och i - dog - het. "O Brud, din

colla parte *a tempo*

cresc. *f* *p* *pp*

61

Brud - gum gå till mö - te, med tro och kär - lek ho - nom krön, en fram - tid

65

slum - rar i ditt skö - te, som Han och Du, så hopp - fullt skön!

Östersjön

Die Ostsee The Baltic

Text: Oscar Fredrik

Datiert: 1859

Dated: 1859

Allegro risoluto

Canto

1. Du blå - nan - de haf, som mång tu - sen - de
 2. Hur godt är der - u - te, hur sval - kan - de
 3. Men ska - kar or - ka - nen sin ving - e med
 4. Mig tycks att en stål - klang, så ren och så

Pianoforte

6

år mot Skan - - di - ens klip - por har sla - git, som bru - tit din
 skönt, då vår - - li - ga vin - dar - ne sme - ka! Då vå - gor - na
 då, blir hafs - - jung - frun ask - grå om kin - den, och sli - tes mitt
 klar, så skif - - tan - de dock och så präk - tig, af lif och af

cresc. *p* *cresc.*

12

bo - ja hvar gry - en - de vår och fri - gjord i fjer - ran har dra - git; dig eg - nas min
 skif - ta i blått och i grönt och strå - lar kring top - par - ne le - ka! Se! brän - ning - ens
 se - gel från bris - tan - de rån i tu - sen - de styc - ken af vin - den, då klap - par mitt
 lust öf - ver böl - jor - na far, dess grund - ton är stark och är mäk - tig, hur vin - den än

dim.

20

sång, ty jag läng - tar dit ut, när böl - jor - na slå e - mot skä - ren.
 skum är så glän - san - de hvitt, när böl - jor - na slå e - mot skä - ren.
 hjer - ta af stolt - het än mer bland böl - jor, som ry - ta mot skä - ren.
 vex - lar i dur el - ler moll, när böl - jor - na slå e - mot skä - ren. 8

cresc. *f* *dim.*

Vid Konung Oscars grav

Am Grabe König Oscars At the Grave of King Oscar

Text: Julius*)

1859 entstanden
Composed in 1859

Andantino

Canto

1. Bor - ta är den äd - le Drot - ten, bor - ta är den
 2. Sve - a smär - tans tå - rar grå - ter, Sve - a smär - tans
 3. Hvad han för vårt land har va - rit, hvad han för vårt

Pianoforte

dolce

äd - le Drot - ten; men han vun - nit skön - - - sta lot - -
 tå - rar grå - ter, Dig, ack får hon ald - - - rig å - - -
 land har va - rit, än för - täljs när sek - - - ler fa - - -

rit.

ten: Ett min - ne som ej dör. Ett hjer - ta så - som hans på thro - nen säl - lan
 ter. Den go - de, mil - de Kung, Han kär - lek gaf sitt folk. Vid bå - ren, sor - gens
 rit. I graf - vens stil - la famn Hans as - ka hvi - lar, men på ryk - tets - ving - ar

a tempo

fanns — Han sör - jes ock der - för, Han sör - jes ock — der - för.
 tolk —, står gam - mal nu och ung, står gam - mal nu — och ung.
 än — kring jor - den förs hans namn, kring jor - den förs — hans namn.

rit.

pp

*) Vgl. Vorwort. — Cf. Preface.

Den 7 december 1865
Eko från när och fjärran

Am 7. Dezember 1865
Echo von nah und fern

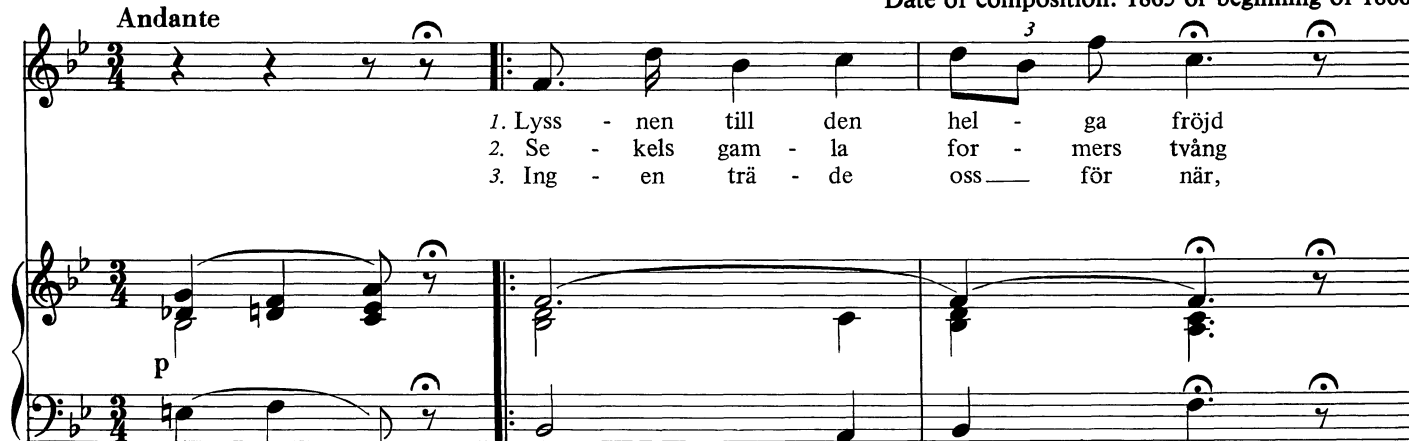
The 7th December, 1865
Echo from Near and Far

Text: Frans Hedberg

Entstehungszeit: 1865 oder Anfang 1866
Date of composition: 1865 or beginning of 1866

Andante

Canto



1. Lyss - nen till den hel - ga fröjd
2. Se - kels gam - la for - mers tvång
3. Ing - en trä - de oss — för när,

Pianoforte

4

Som från al - las hjer - tan går, Den spri - der sig kring
Flytt för fris - ka vin - dars sus! Mot him - len stig der -
Ing - en ho - te med — sin hand, Den hel - ga jord som



7

dal — och höjd I - från ett folk som tryg - gadt står. Ty
för —, vår sång, Som löf - te om en fram - tid ljus! Vår
fri - gjord är Af kung och folk från tung - a band! Nu



10

här fanns tve - drägt, split och strid, Men nu är hopp och ljus och
 sädd, i frukt - bar jord - man förd, Skall gro och gif - va herr - lig
 står na - tio - nen som en man, Nu ing - en oss be - seg - ra

13

frid. Ja, det jub - - - lar, vårt land i - från strand
 skörd. Ja, det jub - - - lar, vårt land i - från strand
 kan! Ja, det jub - - - lar, vårt land i - från strand

16

— och till strand, ja, till
 — och till strand, ja, till
 — och till strand, ja, till

19

strand!
 strand!
 strand!

*Eko av klarinett**

*) Echo einer Klarinette. — Echo by a clarinet.

ANHANG
APPENDIX

Des Mädchens Klage

Text: Friedrich von Schiller
Frühere Fassung — Earlier version

Entstehungszeit: Juli 1831
Date of composition: July 1831*)

Andante

Canto

1. Der Eich - wald brau - set, die Wol - ken ziehn, das Mägd - lein sitz't, das Mägd - lein

Pianoforte

p

5

sit - - zet an U - fers Grün, es bricht sich die Wel - le mit Macht, mit

10

Macht, und sie seufzt hin - aus in die fin - stre, fin - stre Nacht, das Au - ge vom Wei - nen ge - trü - bet, vom

cresc.

f

15

Wei - nen ge - trüb't. Der Eich - wald braus't, die Wol - ken ziehn, das Mägd - lein sitz't an U - fers Grün.

cresc.

tr

*) Vgl. Vorwort. — Cf. Preface.

20

2 „Das Herz ist ge - stor - ben, die Welt ist leer, ist leer, und wei - ter giebt sie dem

24

Wun - sche, dem Wun - sche nichts mehr. Du — Hei - li - ge ru - fe dein Kind zu -

29

rück, ich ha - be, ich ha - be ge - nos - sen das ir - di - sche Glück, ich ha - be ge -

33

lebt und ge - lie - bet, ich ha - be ge - lieb't!'" Der Eich-wald braus't, die Wol - ken ziehn, das Mägd - lein

37 *tr* **)*

sitz't an U - fers Grün. 3. Es rin - net der Thrä - nen ver - geb - li - cher Lauf, die

42

Kla - ge sie we - cket die Tod - ten nicht auf, doch nen - ne, was -

47

trö - stet und hei - let die Brust nach der sü - ßen — Lie - be ver - schwun - de - ner Lust, ich, die

cresc. *f*

51

Himm - li - sche, will's nicht ver - sa - - - gen. Der Eich - wald

cresc.

*) Cf. Critical Commentary.

55
 braus't, die Wol - ken ziehn, das Mägd - lein sitzt an U - fers Grün. 4. „Laß rin - nen der Thrä - nen ver -

59 *)
 geb - li - chen Lauf, es we - cke die Kla - ge den Tod - ten nicht

64
 auf, das sü - ße - ste Glück für die Brust, für die trau - ren - de Brust, nach der schö - nen -

68
 Lie - be ver - schwundener Lust —, sind der Lie - be Schmerzen, der Lie - be Schmer - zen und Kla -

73
 gen." Der Eich - wald braus't, die Wol - ken ziehn, das Mägd - lein sitzt an U - fers Grün.

*) Cf. Critical Commentary.

Traum

Text: Ludwig Uhland

Frühere Fassung der Takte 56—66
Earlier version of bars 56—66

Entstehungszeit: 1833?
Date of composition: 1833?*)

56

fern. Er hieß in's Schiff sie tre - - - ten die

59

Freu - den all - zu - mal. er sprach: „Sagt an. sagt

un poco cresc. et stringendo

62

an ——— ihr Lie - ben! Ist Keins zu - rück - ge - blie - ben, ist

f *pp*

*) Vgl. Vorwort. — Cf. Preface.

CRITICAL COMMENTARY

Abbreviations

b., bb.	= bar, bars
BB	= Bernadotte-biblioteket, Stockholm; the music collection since 1976 in MAB
Berwald Dokumente	= Franz Berwald. <i>Die Dokumente seines Lebens</i> , Kassel etc. 1979
BN	= Bibliothèque Nationale (Département de la Musique), Paris
BwGA	= Franz Berwald, <i>Sämtliche Werke / Complete Works</i>
FamA	= Archives of the Berwald family, since 1969 in MAB
i. a.	= inter alia
JM	= <i>Journal de Musique</i>
KB	= Kungliga biblioteket (Royal Library), Stockholm
L. H.	= left hand
MAB	= Library of the Royal Academy of Music, Stockholm
MJ	= <i>Musikalisk Journal</i>
RA	= Riksarkivet (National Archives), Stockholm
R. H.	= right hand
SSA	= Stockholms stadsarkiv (Archives of Stockholm city), Stockholm
STM	= <i>Svensk tidskrift för musikforskning</i> , Stockholm
UUB	= Library of Uppsala University, Uppsala

DREI SINGLIEDER

I. Source

MAB. Autograph, 6 sheets paginated I–II recently, sheet 6^v blank. Format: 17.3 by 26.2 cm. Watermark: D & C BLAUW.

Bound in mottled cardboard cover in brown, white, grey, and black (both ends joined with cardboard mottled in blue-green, white, black, and red). Spine and corners in light-brown leather. In the top left-hand corner of the inside of the cover a red label with ink inscription by Berwald's wife, Mathilde: N^o 72.¹

Title page, p. I, in autograph: *Drei Singlieder/in Musik gesetzt/von/Franz Berwald*. The bottom right-hand corner of p. I is torn away; traces of writing visible in the margin.

The music text, in brown ink, consists of:

"Glöm ej dessa dar!" Andante., pp. 2–4.

"Lebt wohl ihr Berge, . . ." Andante. Amoroso., pp. 5–7.

"A vôtre âge . . ." Andantino., pp. 8–11.

P. 2, in autograph, in the top right-hand corner: *d. 30. Julij 1817*.

P. 5, in autograph, in the top right-hand corner: *d. 1. Augusti 1817*.

P. 8, in autograph, in the top right-hand corner: *d. 11. Augusti 1817*.

Text source:

Friedrich von Schiller's *Die Jungfrau von Orleans, Prolog (Vierter Auftritt)*, 1801.

Punctuation in this edition follows *Schillers Sämtliche Schriften* (vol. 13), Stuttgart 1870.

Text sources for the other songs are not known.

II. Notes on the Sources

Bar	Instrument	Note
"Glöm ej dessa dar!"		
28	Pfte., L. H.	Berwald writes <i>dolce</i> below the left hand system; it thus clearly seems to be meant for L. H.
32	Canto	no punctuation mark at all after the last word. Here by analogy with b. 30.
"Lebt wohl ihr Berge"		
18	Pfte.	<i>meza f.</i> in the source.
29	Pfte., R. H.	no accidental in the source; for musical reasons it has been supposed that Berwald forgot to repeat the ♯ from b. 28.
29–39	Pfte., L. H.	crescendo sign in b. 29 passes bar-line but has no continuation in b. 30, slur "continued" in b. 30 has no beginning in b. 29; both cases probably due to change of page b. 29/30.
31, 32	Pfte.	for the articulation sign, see Editorial Comments in Preface.
34	Pfte., R. H.	Berwald writes ♯ also for <i>c'</i> , which could have been meant for <i>f'</i> .
40	Pfte., L. H.	slur clearly passes bar-line, but no continuation in b. 41 (change of accolade).

¹ The number refers to *Förteckning öfver Franz Berwalds efterlemnade Compositioner* ("List of Franz Berwald's posthumous Compositions") compiled by Mathilde Berwald. The list in FamA; also printed in *Berwald Dokumente*, p. 689 et seq.

Bar	Instrument	Note
"A vôtre âge"		
19, 23	Canto	for the execution, see bb. 49 and 53.
36	Canto	Berwald writes <i>Recitativ</i> .
36–37	Pfte., R. H.	the source has one slur for each bar; here in accordance with L. H.
38	Pfte., L. H.	<i>dolce</i> is written below the slur, and thus probably is meant for L. H.
42	Pfte., L. H.	slur missing in the source; probably due to lack of space.
46	Pfte., R. H.	slur added by analogy with bb. 16, 20, and 50; probably missing in the source due to lack of space.

COMPOSITIONS FROM MUSIKALISK JOURNAL

I. Sources

MAB (i. a.). Vols. 1, 2, 3, 5 and 6 of the musical journal edited by Berwald, *Musikalisk Journal* (comprising vols. 1–6), printed (lithography) by Fehr & Müller, Stockholm. Each vol. consisting of 8 sheets, paginated 2–15, sheet 1^r title page, sheet 8^v blank. Format: 33.2 by 24 cm. In MAB there is, inter alia, one complete collection bound together with *Journal de Musique* in a mottled cardboard cover in bluish grey, pink and brown, with spine in brown leather and label with: *Musik-Journal/ utgifven/af* ("edited by")/Frz: *Berwald.*, in Berwald's handwriting. The inside of the cover has, in unknown hand: P:J: *Lagerström/förärad af Kongl: Kammar/Musicus Hr F. Berwald* ("... presented by the Chamber Musician to the Royal Court ...").

Title pages:

Musikalisk-Journal. / 1^{sta} Häftet / af ("1st fascicle by") / *Franz Berwald. / Stockholm / Stentryck af Fehr & Müller. [undated]*
Musikalisk-Journal. / 2^{dra} Häftet / af / Åtskillige. ("by various persons") / *Stockholm / Stentryck af Fehr & Müller. / 1819.*
Musikalisk-Journal. / 3^{dje} Häftet / af / Franz Berwald. / Stockholm / Stentryck af Fehr & Müller. / 1819.
Musikalisk-Journal. / 5^{te} Häftet / af / Åtskillige. ("by various persons") / *Stockholm / Stentryck af Fehr & Müller. / 1819.*
Musikalisk-Journal. / 6^{te} Häftet / af / Franz Berwald. / Stockholm / Stentryck af Fehr & Müller. / 1819.

The following songs are included in the present edition:

Vol. 1: N^o 1. *Romance*. (First line of text: "*Jag minnes Dig, . . .*") pp. 2–3 in the source – N^o 2 *Romance. à E de B* (First line of text: "*Ma vie est une fleur sauvage, . . .*") pp. 4–5 in the source.

Vol. 2: N^o 3. (First line of text: "*En parcourant les doux climats . . .*") pp. 4–5 in the source.

Vol. 3: N^o 1. *Aftonrodnan*. (First line of text: "*Ren solen sunkit bakom bergen, . . .*") pp. 2–3 in the source – N^o 2. (*ur Poetiska Kalendern för år 1813.*) *imitation* ("[from the Poetic Calendar of 1813.] imitation") (First line of text: "*Ute blåser sommarvind, . . .*") p. 3 in the source.

Vol. 5: N^o 2. *Romance*. (First line of text: "*Un jeune Troubadour . . .*") pp. 4–5 in the source.

Vol. 6: N^o 1. (First line of text: "*Mais, ne l'oublions pas, . . .*") pp. 2–3 in the source.

In the journals the music of the following songs is only written out for stanza 1; stanzas 2–3 being printed after the music text: Vol. 1, no. 2 (however, in verse 3 there are indications of text underlay for certain phrases; see below); vol. 2, no. 3; vol. 5, no. 2.

Misprints are common in the sources, concerning music as well as texts. Obvious errors have been tacitly corrected. Doubtful cases are commented upon below.

Text sources:

"*Jag minnes Dig*" is a translation into Swedish of Friedrich von Matthisson's *Andenken*. The translation, signed O*** (see Preface), was published in *Poetisk kalender* ("Poetic Calendar"), Uppsala 1814 (2nd ed. 1817). The poem has 4 stanzas which have been through-composed by Berwald. The repeat of the ending of each stanza (bb. 9–12; 17–19; 26–27; 34–36) is not in accordance with the source.

The original reading according to F. von Matthisson, *Gedichte, 1. Neueste sehr vermehrte und vollständigste Ausgabe*, Wien 1815:

Andenken



Ich denke dein, Wenn durch den Hain Der Nachtigallen Accorde schallen! Wann denkst du mein?	Ich denke dein Mit süßer Pein, Mit bangem Sehnen Und heißen Thränen! Wie denkst du mein?
---	--

Ich denke dein Im Dämmerchein Der Abendhelle Am Schattenquelle! Wo denkst du mein?	O denke mein, Bis zum Verein Auf besserm Sterne! In jeder Ferne Denk' ich nur dein!
--	---

Aftonrodnan, a poem by Georg Ingelgren, was published in *Poetisk kalender* ("Poetic Calendar"), Uppsala 1813 (2nd ed. 1816). There the poem has 4 stanzas: 1–2 = Berwald's stanza 1, 3–4 = 2.

Text sources for the other songs are not known.

II. Notes on the Sources

Bar	Instrument	Note
<i>"Jag minnes Dig"</i>		
8	Pfte., R. H.	slur added by analogy with L. H. and b. 32.
9	Pfte., R. H.	slur to d'' flat in the source; adjusted by analogy with L. H.
11	Pfte., L. H.	the bottom note of third chord is C, flat, which probably is a misprint.
25	Canto	slur to f' in the source.
34	Pfte.	the source has <i>pressè</i> .
34, 35	Canto	<i>dock</i> (= but) in <i>Musikalisk Journal. Poetisk kalender</i> , though, has <i>blott</i> (= only).
<i>"Ma vie est une fleur sauvage"</i>		
10	Canto	the source has:  - se con - nue - which makes the text unintelligible. Obviously "comme" is intended.
11, 14	Canto	the source has:  l'ob - scu - ri -
13, 17	Pfte., R. H.	the print has something like commas below the two first chords b. 13 and c' and b in b. 17. These are more likely to be a by-product of the print than articulation signs, as they are reproduced irregularly and without musical consistency.
25, 34–36,	Canto	word positioning according to prescription in the source for the fol-

Bar	Instrument	Note
40–41		lowing lines: b. 25: par-; bb. 34 to 36: Un doux songe, à l'âme oppressée; bb. 40–41: elle, c'est la rosée.
Aftonrodnan 13, 16	Pfte.	as to the combined articulation/dynamic sign, see Editorial Comments in Preface.
25	Pfte., R. H.	in the source c' is on the same stem as c'' and there is no pause.
26	all	no repeat sign in the source.

VAGGVISA

I. Sources

A FamA. In addition to the version printed in *Musikalisk Journal* mentioned above, there is a version written much later in Mathilde's diary (in FamA). It is an autograph, 2 pages (unpaginated), format: 21.6 by 17.6 cm, without watermark. The song is inserted between notes from July 25, 1842, and December 16 of the same year. The diary is bound in mottled cardboard cover, in dark yellow, black and red, with spine in brown leather. The musik is written in ink.

Above the first accolade in Mathilde's handwriting: *Componirt von Franz Berwald año 1819* ("Composed by . . . in 1819"). All text in Mathilde's hand. First line of text: "*Ute blåser sommarvind . . .*".

The music is taken down only for stanza 1; 2–4 are written after the music.

B MAB (i. a.). *Musikalisk Journal*, vol. 3, see above.

This edition follows source A. Deviations in B are mentioned below. The different endings of the versions are both given in the music.

Text source:

Samuel Hedborn's poem was published in *Poetisk kalender* ("Poetic Calendar"), Uppsala 1813 (2nd ed. 1816). Berwald has set the first four stanzas of Hedborn's nine.

II. Notes on the Sources

Bar	Instrument	Note
4	Pfte., L. H.	octave D–d according to source A; B only has d.
5	Pfte., R. H., L. H.	‡ for c' and c'', respectively, according to B.
7	Pfte., R. H.	B has the first chord in quavers instead of crotchet.
9	Pfte.	B has <i>fz</i> , not <i>sf</i> .
14	all	no repeat sign in the sources.

COMPOSITIONS FROM JOURNAL DE MUSIQUE

I. Source

MAB (i. a.). Vols. 1, 2 and 4 of the musical journal edited by Berwald, *Journal de Musique* (comprising vols. 1–4), printed (lithography) by C. Müller, Stockholm. Vol. 1 consisting of 9 sheets, paginated 2–17, sheet 1^r title page, sheet 9^v blank. Vols. 2 and 4 each consisting of 8 sheets, paginated 2–15, sheet 1^r title page, sheet 8^v blank. Format varying; ca 33 by 24.5 cm. In MAB there is, inter alia, one complete collection bound together with *Musikalisk Journal* (see above), and one with Exlibris: Gustav Oxenstierna, in the top left-hand corner of p. 2, vol. 1.

Title pages:

JOURNAL DE MUSIQUE / I Cahier / 1820 / Stockholm / Imp: Lithographique de C. Müller.

JOURNAL DE MUSIQUE / II Cahier / 1820 / Stockholm / Imp: Lithographique de C. Müller.

JOURNAL DE MUSIQUE / IV Cahier / 1820 / Stockholm / Imp: Lithographique de C. Müller.

The following songs are included in the present edition:
Vol. 1: *Romance*. (First line of text: "Ah! Jeannot me délaisse . . ."), pp. 4–5 in the source.

Vol. 2: *Le Regard. Romance*. (First line of text: "J'aime encore . . ."), p. 4 in the source.

Vol. 4: *Romance*. (First line of text: "Je t'aimerai . . ."), pp. 2–3 in the source.

In the journals the music of the following songs is only written out for stanza 1; stanzas 2–3 being printed after the music text: Vol. 1, *Romance*; vol. 2, *Le Regard*.

The general remarks made above on *Musikalisk Journal* also apply to *Journal de Musique*.

Text source:

"Ah! Jeannot me délaisse" from Charles-Guillaume Etienne's libretto for Niccolo Isouard's opéra-comique *Jeannot et Colin*.

Text sources for the other songs are not known.

II. Notes on the Sources

Bar	Instrument	Note
Le Regard		
14, 17	Pfte., L. H.	minim not dotted in the source.
"Je t'aimerai"		
4	Canto	slur to b' flat in the source; adjusted by analogy with b. 12.

DES MÄDCHENS KLAGE

I. Sources

A FamA. Copy by unknown hand, 2 sheets glued together, paginated 1–4 recently, pp. 2 and 4 blank. Format: 33.3 by 25.6 cm. Watermark: C & I HONIG. No cover. Music in brown ink.

P. 1 has in unknown hand: *Berlin 18–31*. [underlined with a wavy line. The top half of the name and year has been cut off; to the right:] *F. v Schiller*. [the top half of the name cut off] / *Des Mädchens Klage*. [to the right:] *Musik von Franz Berwald*. First line of text: "Der Eichwald brauset, die Wolken ziehn, . . .".

The music is written out as follows:

B BB. Copy by unknown hand, 1 fly-leaf + 8 sheets + 1 fly-leaf, paginated 1–15 recently, sheet 8^v blank. Stitched together with *Traum*, source B, below. Format: 23.1 by 33.3 cm. Watermark: J W HATMAN 1833. No cover. Music and titles in ink.

Title page, p. 1, in autograph: "Traum" von Uhland./"Des Mädchens Klage" von Schiller/in Musik gesetzt/von/Franz Berwald.

The music consists of:

Pp. 2–7, p. 2 bearing the title: *Traum, von Ludw: Uhland.*, in unknown hand. First line of text: "Es hat mir jüngst geträumei, . . .".

Pp. 8–15, p. 8 bearing the title: *Das [!] Mädchens Klage*. [to the right:] *Fr: v. Schiller.*, all in unknown hand. First line of text: "Der Eichwald brauset, die Wolken ziehn, . . .".

In *Des Mädchens Klage* the music of each stanza is repeated completely.

Source A contains bars which were erased and replaced by new music, judging from the writing, by Berwald himself. Such places are commented upon below. Also the figures 1–4 at the beginning of the stanzas seem to have been written by Berwald. For these reasons source A has been regarded as primary source for this edition. B represents an earlier version (see Appendix). Deviations between the sources are also mentioned below.

Text source:



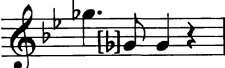
Friedrich von Schiller's *Des Mädchens Klage*, 1798, consisting of 4 stanzas, all composed by Berwald.

The repeat of the following lines is not in accordance with the source: *das Mägdlein sitzt* (bb. 3–5); *finstre* (bb. 11–12); *vom Weinen getrübet* (bb. 13–16); *Der Eichwald braus't, die Wolken ziehn, das Mägdlein sitz't an Ufers Grün*. (bb. 16–19); *dem Wunsche* (bb. 23–25); *ich habe* (bb. 29–30); *ich habe gelieb't* (bb. 34–35); *Der Eichwald braus't, die Wolken ziehn, das Mägdlein sitz't an Ufers Grün*. (bb. 35–38); *Der Eichwald braus't, die Wolken ziehn, das Mägdlein sitz't an Ufers Grün*. (bb. 54–57); *für die Brust* (bb. 65–66); *der Liebe Schmerzen* (bb. 69–71); *Der Eichwald braus't, die Wolken ziehn, das Mägdlein sitz't an Ufers Grün*. (bb. 73–76).

Punctuation in this edition follows *Schillers Sämtliche Schriften* (vol. 11), Stuttgart 1871.

II. Notes on the Sources

Bar	Instrument	Note
1 (20, 39, 58)	Pfte., R. H., L. H.	B has:
		A bears signs of erasures.
3 (22, 41, 60)	Pfte., R. H.	B has:
		A bears signs of erasures.
3	Canto	B has:
4–5 (23–24, 42–43, 61–62)	Pfte., R. H., L. H.	B has:

Bar	Instrument	Note
		A bears signs of erasures.
6 (25, 44, 63)	Pfte., R. H.	lower slur according to source B.
7–8 (26–27, 45–46, 64–65)	Pfte., R. H., L. H.	B has: 
		A bears signs of erasures.
9 (28, 47, 66)	Pfte., R. H.	first slur placed below the notes in both sources, and thus could alternatively mean tie from minim e' flat.
10–11 (29–30, 48–49, 67–68)	Pfte., R. H., L. H.	all slurs b. 11 in pencil in A. B has no slurs in corresponding places.
12	Canto	slur e'' flat–f' in A (e'' flat–a' in B) has been interpreted as tie e'' flat–e'' flat by analogy with bb. 31 and 69 in A.
13–14 (32–33, 51–52, 70–71)	Pfte., R. H., L. H.	in A tie b flat b. 13–b flat b. 14 without continuation b. 14 (change of accolade). Slur g flat–f passes f slightly in A and has continuation to e flat b. 14, which probably is a clerical error as new slur b. 14 e flat–d flat. In B slurs everywhere end by f b. 13.
22	Canto	B has:  und wei - ter
24	Canto	slur e'' flat–g'' in A has been interpreted as tie e'' flat–e'' flat by analogy with bb. 5, 43 and 62, as well as source B.
41, 60	Canto	the meaning of this slur (in both sources) is unclear, but it could be interpreted as a fermata, meaning a kind of "expressive prolongation". Cf. b. 13 in <i>Traum</i> .
51	Canto	B has:  Himm-li-sche
		In A the second half of the bar has been erased and altered, <i>-lische</i> below the new notes being autograph.
73	Canto	no quotation sign in the text source from 1871; here according to <i>Schiller's sämtliche Werke</i> (vol. 1), Stuttgart and Tübingen, 1835.

TRAUM

I. Sources

A FamA. Autograph, 2 sheets paginated 1–4 recently, of varying format, 31.2–31.6 by 24.8–25 cm. No watermark. No cover, but glued together (and with signs of having been

stitched together) with *Christjerns Marsch* (print). Music and title in ink.

P. 1, bears the autograph heading: *Traum, von Ludw. Uhland*. [to the right:] *Berlin d. 8 Sept: 183* [illegible] / *von Franz Berwald*. First line of text, autograph: "Es hat mir jüngst geträumet, . . .".

P. 3 has two glued-on labels, in autograph, the first one of 11 bars, and the second one of 2 bars, both representing revised versions.

B BB. Copy by unknown hand, stitched together with *Des Mädchens Klage*, source B (see above).

P. 6 has the following autograph addition: *cresc= et stringendo*.

C MAB. Copy by unknown hand, 4 sheets, mostly loose, paginated 1–7 recently, sheet 4^v blank. Format: 25.3 by 34.2 cm. Watermark: J W HATMAN 1832. No cover but remains of old bindings. Music and titles in ink.

Title page, p. 1, in unknown hand: *Traum, von Ludw. Uhland*. / *Componiert von Franz Berwald*. First line of text: "Es hat mir jüngst geträumet, . . .".

P. 7 has the following dedication in autograph: *Till* ("To") *Ernst Leon. Schlegel* = [to the right:] *Långt från fädernes-bygden sändes till bästa Vännen några toner/ur lyckligare drömmar*. ("Far from my native home, a few strains from happier dreams to my best friend")/*Franz Berwald/Berlin Sept: 1833*.

The following places have autograph additions: p. 3, *Sempre legato*; p. 6, *cres= et stringendo*; p. 7, text altered by Berwald.

This edition is based on source A, which is a revised version. Source B most probably is a copy of A. Source C corresponds with the original reading of A (see further below and Appendix).


Text source:

Ludwig Uhland's *Traum*, consisting of 7 stanzas, through-composed by Berwald.

The repeat of the following lines is not in accordance with the source: *ich läg' auf steiler Höh'* (bb. 9–13); *ein lust'ger Zug* (bb. 31–33); *nach dem Meer* (bb. 37–38); *Sie sprachen* (bb. 43 to 45); *Sagt an* (bb. 61–62); *ihr Lieben* (bb. 62–64); *Ist Keins zurückgeblieben* (bb. 64–68); *Fahr zu, wir haben Eil'* (bb. 74 to 85).

Berwald follows the edition from 1815 (*Gedichte*, Stuttgart and Tübingen), with "am Ufer" (b. 27) in the second stanza. The complete and critical edition from 1898 (*Gedichte 1–2*, Stuttgart) has "am Ruder".

II. Notes on the Sources

Bar	Instrument	Note
8–9	Canto	slur in all sources to g' b. 9.
11–12	Pfte.	C has: 
		In A these bars have been erased and altered.
13	Pfte.	C has <i>f</i> , not <i>mf</i> .
13	Canto	the meaning of this slur (in all sources) is unclear, but it could be interpreted as a fermata, meaning

Bar	Instrument	Note
		a kind of "expressive prolongation". Cf. bb. 41, 60 in <i>Des Mädchens Klage</i> .
23	Pfte., L. H.	slur ends b. 23 in A (change of accolade).
24–25	Pfte., R. H.	in A slur ends b. 24 (lack of space due to text above), which has been adjusted to L. H. B and C have slurs ending b. 24 in each hand.
25–27	Pfte.	C has:

		In A these bars have been erased and altered.
26	Pfte., L. H.	A (and B) has a rest of half a bar in the bottom of the system, possibly a remainder of the alteration made in bb. 25–27.
29	Pfte., R. H., L. H.	dots could also be interpreted as dashes in A.
40	Canto	B and C have appoggiatura notated ♯.
42	Pfte., R. H., L. H.	dots sometimes look like dashes in A.
48 ff.	Pfte., R. H., L. H.	dots sometimes look like dashes in A.
56–66		for earlier version in C, also original reading in A, see Appendix.
61	Pfte.	<i>cresc. et stringendo</i> (written by Berwald) are placed in b. 60 in B.
68	Pfte., R. H.	all sources have two dots after e" flat and two following demi-semiquavers. The placing of the notes makes it probable, however, that Berwald only meant to write one dot.
71–72	Pfte., R. H.	dots could be dashes in A.
81	Pfte., L. H.	C has dashes by B flat.
85	Pfte.	C has:

which also is the original reading in A, later glued-over; in A this

Bar	Instrument	Note
		bar has been altered under the label to read as the edited version.
85	Pfte., R. H.	last note could have dash in A.
93–96	Canto	in C (bb. 92–95) there are traces of alterations in the music as well as in the text, "–den der Er--de Lust und Heil." being autograph.
94	Canto	slur in all sources to b' flat.
		DEN 4 JULI 1844 KONUNG OSCAR!

I. Sources

A MAB. Autograph, 4 sheets stitched together, paginated 1 to 5 recently, sheet 1^r and 4 only ruled. Format: ca 30.3 by 24.6 cm. No watermark.

Light grey cover with autograph title: *Romance*/[underlined with a wavy line:] *Basso Solo*.

Music text and title in ink. Text incipit: "Svea, hjeltemodern sati . . .".

B FamA. Autograph, 7 sheets stitched together, paginated 1–13 recently, sheet 4^r, 5^v, 6^r and 7^v only ruled. Format: ca 33.9 by 24.2 cm. Coarse light green paper without watermark.

Light grey cover with the following, autograph titles: *Den 4^{de} Juli 1844 "Konung Oscar" / Fantasie-Stycke af G. G. Ingelman* ("The 4th July 1844 'King Oscar' 'Phantasia-Stück' by . . .") / [–] *Den 7^{de} December 1865, Eko från när och fjärran* ("The 7th December 1865, Echo from Near and Far") / [–] *Lofsång i anledning af Kung Carl XI^{tes} / Seger vid Lund 1676* ("Song of Praise Commemorating the Victory of King Charles XI at Lund in 1676"). In the top left-hand corner a pink label with ink inscription by Berwald's wife: N^o 67 B. (see footnote 1).

Music and titles in ink.

The music consists of:

Pp. 1–6, bearing the autograph heading on p. 1: *Den 4^{de} Juli 1844. "Konung Oscar!" Phantasia-Stycke af G. G. Ingelman* / [to the right:] *Musik af* ("music by") *Fz. Berwald*. First line of text: "Svea, hjeltemodren satt . . .".

Pp. 8–9, bearing the autograph heading on p. 8: *Den 7 December 1865 – Eko från när och fjerran / Ord af -ed- musik af* ("Words by -ed- music by") *Fz. Berwald*. First line of text: "Lyssnen till den helga fröjd . . .".

Pp. 12–13, bearing the autograph heading on p. 12: *Lofsång i anledning af Kung Carl XI^s Seger/vid Lund 1676 . . .* First line of text: *Hell dig du store son . . .*

C MAB. Autograph, 6 sheets stitched together, paginated 1–10 recently, sheet 6 only ruled. Format: ca 34 by 24.2 cm. Same coarse, light green paper without watermark as B above.

Light grey cover with the following autograph inscription: *Den 7 December 1865/Eko från när och fjerran* ("The 7th December 1865 Echo from Near and Far") / + + + / *Kung Oscar* ("King Oscar") / + + + / *Sopran Solo*. In the top left-hand corner a pink label with ink inscription by Berwald's wife: N^o 67 "A," (see footnote 1). To the right of this label, in blue crayon: 8.). On the verso of the cover autograph, in pencil: *Qvarngatan 31. 1. tr upp* ("first floor").² The cover also has a

² This note could possibly be connected with Gustaf Gustafsson, who received singing lessons from Berwald and was introduced by him at a concert in Stockholm on February 28th, 1867 (see *Berwald Dokumenter*, 652–653). Gustafsson was registered under the mentioned address for the years 1865–1867 (SSA: *Mantalslängd* 1865 to 1867).

glued-on label with the following inscription by Hjalmar Berwald, in ink: *Enkelt band. Marmor-/papper och blå* [the last word underlined] *klot-/rygg samt etikett på/permen!* ("Simple binding. Marbled paper and blue cloth back and label on the cover!").

Music and titles in ink.

The music consists of:

Pp. 1–4, bearing the autograph heading on p. 1: *Den 7 December 1865/Eko från när och fjerran./Ord af* ("words by") -*ed-*. First line of text: "*Lyssnen till den hel'ga fröjd . . .*".

Pp. 5–10, bearing the autograph heading on p. 5: *Den 4^{de} Juli 1844/ „Konung Oscar„! Fantasie-Stycke af G. G. Ingelman* ("The 4th July 1844 'King Oscar'! 'Phantasia-Stück' by . . .") / [to the right:] *Musik af* ("music by") *Fz. Berwald*. First line of text: "*Svea, hjeltmodern satt . . .*".

P. 9 has the following pencil inscription above the first accolade, in Berwald's hand: *Os = = = = cars hö = ga äd = la stam* ("Oscar's high and noble line").

D MAB. Copy by unknown hand with autograph text additions. 9 sheets stitched together, paginated 1–17 recently, sheet 9^v only ruled. Format ca 34.7 by 25.7 cm. No watermark.

Light grey cover with the following autograph inscription: *Den 7 December 1865/Eko från när och fjerran* ("The 7th December 1865, Echo from Near and Far") / + + + + / *Kung Oscar* ("King Oscar") / + + + + / *Gustaf Wasas/Färd till Dalarne* ("Gustaf Wasa's Journey to Dalarne") / + + + + / *Sopran Solo*. In the top left-hand corner a pink label with ink inscription by Berwald's wife: N^o 67 „C„. (see footnote 1).

Music and titles in ink.

The music consists of:

Pp. 1–4, bearing the autograph heading on p. 1: *Den 7 December 1865. — Eko lfrån när och fjerran. Ord af* ("words by") -*ed-*. First line of text (autograph): "*Lyssnen till den hel'ga fröjd . . .*".

Pp. 5–10, with heading in unknown hand on p. 5: *Den 4^{de} Juli 1844 „Konung Oscar„! Fantasie-Stücke af Ingelman* ("The 4th July 1844 'King Oscar'! 'Phantasia-Stück' by . . .") / [to the right:] *Musik af* ("music by") *Frz Berwald*. First line of text (autograph): "*Svea, hjeltmodern satt . . .*".

Pp. 11–17, bearing the autograph heading on p. 11: *Gustaf = Wasas/Färd till Dalarne*. [above the first accolade in unknown hand:] *Tenor Solo*. First line of text (autograph): "*Här är ej lyckan blid.*".

E MAB (i. a.). First print, fascicle consisting of title-page + 3 sheets without pagination, sheet 3^v blank. Format: ca 23.6 by 29.5 cm.

The title page has: *DEN 4.^E JULI 1844 Konung Oscar, Phantasia-Stycke, AF G. G. Ingelman satt i Musik för Röst och Fortepiano Samt Alla Sångens Wänner tillegnad AF FRANZ BERWALD Tr. hos J. P. Meyer, Pr 32 sk B^{co} Stockholm J. C. Hedbom*. ("The 4th July 1844 King Oscar, 'Phantasia-Stück' by . . . set to music for voice and pianoforte and dedicated to all friends of singing by . . . printed by . . . price . . ."). P. 3 no heading. First line of text: "*Swea, hjeltmodren satt . . .*".

In MAB a copy of the print is bound together with the autograph *Gustaf Adolf den Stores . . . Seger och död vid Lützen* ("The Victory and Death of Gustavus Adolphus at the Battle of Lützen") in a medium blue cardboard cover with spine and corners (worn) in dark brown leather, with gold printed lines across the spine. Label with the following ink inscription in unknown hand: 1. *Fantasie f. en röst af Fz. Bld* ("Fantasy for one voice by . . .") / 2. *Gustaf II Adofs [!] död* ("The death of Gustavus Adolphus") " " / 3. *Vals af Fz Bld?* ("Waltz by . . .") / 4. *Valda styck. ur Czar ö Timmer-/man*. ("Selection from Zar und Zimmermann ['Czar and Carpenter']") [nos. 3 and 4 crossed over in pencil].

Another copy, also in MAB, is bound together with *ROMANS CAVATINA OCH ARIA ur Operetten* ("from the operetta") "*Tag går i Kloster*" . . . (print), *Swensk Folksång* ("Swedish National Anthem") (print) and the hand-written (by Berwald) "*Je suis la Bayadère*," — *Chansonette par Bochsä*, two Swedish folk melodies (*Swensk National-Melodi*), and *Cavatina aus der Oper „Figaro's hochzeit,, von W. A. Mozart*. All bound in cardboard cover, medium blue, with brown, worn spine, embossed with ornaments and label with *Hjalmar Berwald/STOCKHOLM* stamped on it. The inside of the cover in the top left-hand corner has a pink label with ink inscription by Berwald's wife: N^o 63. (see footnote 1).

This last-mentioned copy has the autograph inscription in ink: *Afsjungdes den 19 Nov./1844 i Storkyrkan/för första gången!* ("First performed in . . . on November 19, 1844!").

This edition is based on the first print, source E, dating from 1844, which must be regarded as the primary source. Source A tallies with the printed version but the solo part is notated an octave lower, being prescribed for "Basso solo". Probably source A was written out for Rudolf Walin, the basso singer who was the first one to perform the piece in 1844. Some remarks made in pencil in source A regarding the performance may have been written by Berwald. The accompaniment in A consists of a simplified left-hand part and cues for the right-hand.

Sources B–D constitute another version, for soprano solo, and in F major–C major instead of the printed E flat Major–A flat Major version. The soprano version must have been written between 1865 and 1868, as it has been written out together with *Den 7 december 1865*. B and C are written on the same type of paper and seem to be of the same age; D is a copy of C but adds another piece, *Gustaf Wasas Färd till Dalarne*.

Divergencies between the versions are mentioned below.

No basis for the printing has been preserved.

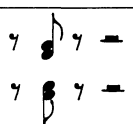




Text source:








The text is by Göran Gabriel Ingelman.

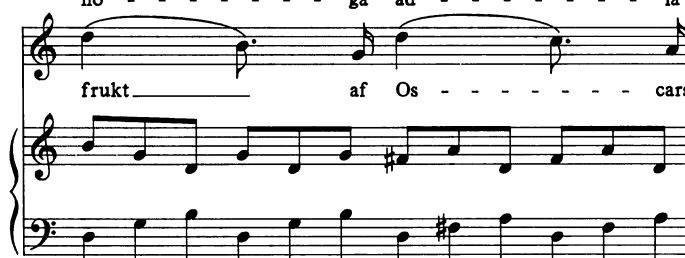
II. Notes on the Sources

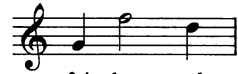

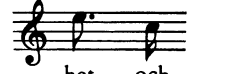
Bar	Instrument	Note
1	Pfte., R. H.	none of Berwald's autographs has a wave-line after <i>tr</i> ; E has one, though, lasting till first note b. 2.
1	Pfte., L. H.	in B–D the bottom note is a dotted minim tied to the dotted minim b. 2. Source A has neither slur nor tie, but the bottom note in three crotchets.
1–3	Pfte., R. H.	B–D an octave lower (relatively) inclusive of third triplet b. 3.
1–3	Pfte.	◄ and ► according to E.
4	Pfte., L. H.	ties in accordance with B; C–D have minims instead of tied crotchets.
5–6	Canto	B–D have:



Bar	Instrument	Note
6	Pfte., R. H., L. H.	B-D have: 
7-8	Pfte., R. H.	B-D have no octaves, only the bottom notes.
8	Pfte., L. H.	E has third e' flat-g'. Adjusted in accordance with b. 14 as well as sources B-D.
9	Pfte., R. H., L. H.	B-D have a rest and a dotted minim instead of a semibreve; furthermore, the bottom note of the chord in L. H. is missing.
9	Canto	B-D have: 
10-11	Pfte., R. H.	B-D have no octaves, only the top notes.
11	Canto	A has a semiquaver rest instead of dot after e' (in A = e).
12	Pfte., R. H., L. H.	B-D have no arpeggio signs.
13-14	Pfte., R. H., L. H.	B-D have no octaves in R. H., only the top notes. L. H. has third (c'-e') b. 14.
15	Canto	B-D have: 
15	Pfte., R. H., L. H.	B-D have rest and dotted minim instead of semibreve.
16, 18	Pfte.	no tempo designation in A.
17	Canto	g' not dotted in A and E (B-D have other version), but a' flat a semiquaver in all sources.
17	Canto	B-D have: 
19	Pfte.	<i>sf</i> according to E.
20	Pfte.	<i>f</i> according to E.
20	Pfte., R. H., L. H.	B-D have: 
		(<i>f</i> only in B).
21		B-D have <i>Andante</i> . Furthermore, they modulate to C major (from F) and not to B flat, as would be the counterpart of source E.
21	Pfte.	B-D have <i>pp</i> , not <i>p</i> .
21-23	Pfte., R. H., L. H.	B-D have slurs, one for each hand and bar, and no designation <i>sempre legato</i> .

Bar	Instrument	Note
24, 32	Pfte., R. H., L. H.	B-D have: 
25, 33	Pfte., L. H.	the second group of quavers in B-D (there in abbreviation) has chords of thirds, the bottom note missing.
26	Canto	B-D have: 
28-29	Pfte.	dynamic designations according to E.
30	Canto	second slur according to A. No grace notes in B-D.
34	Canto	B-D have: 
		(tie g''-g'' only in B).
36-37	Pfte.	dynamic designations according to E.
36	Pfte., L. H.	second chord in B-D: <i>b</i> <i>f</i>
37	Pfte., L. H.	B-D have: 
41-43, 57-59	Pfte.	dynamic designations according to E.
43	Canto	B-D have: 
44-57	Pfte., R. H., L. H.	slurs according to E.
48	Pfte., R. H., L. H.	the first group of triplets in B-D: 
50-51	Canto, Pfte.	B-D have: 

Bar	Instrument	Note
		hö - - - - - ga äd - - - - - la frukt - - - - - af Os - - - - - cars
		

		The text above <i>Canto</i> is an alternative text written in pencil in Berwald's hand in source C.
52–53	Pfte.	dynamic designations according to E.
53	Pfte., R. H.	B–D repeat the original triplet group through the bar.
55	Canto	B–D have: 
55	Pfte., R. H.	B–D repeat the original triplet group through the bar.
56	Pfte., R. H.	B–D have: 
59	Canto	B–D have: 
60	Pfte.	<i>pp</i> according to E.
60–67	Pfte., L. H.	slurs according to E.
65	Canto	in E second <i>c''</i> is a crotchet and third <i>c''</i> a quaver, which must be regarded as a misprint, as the placing of the notes accords to the edited solution. Cf. also b. 61. All other sources have the correct reading.
68	Pfte., R. H., L. H.	semibreves according to B–D. In E this tone is repeated (in both hands) by each move in the middle parts; no ties. Furthermore, B–D miss the fifth (<i>e'</i> flat) in the first R. H. chord.

ÖSTERSJÖN

I. Sources

A FamA. Copy by unknown hand, consisting of a loose sheet, paginated 1–2 recently, sheet 1^v only ruled.

Above the first accolade, in unknown handwriting: „Östersjön,, (“The Baltic”) [parts of the word cut off] /af H. K. H. Prins Oskar. (“ by H. R. H. Prince Oskar”) [to the right:] Franz Berwald. [parts of the name cut off] / 1859. First line of text: “Du blånande haf . . .”.

Music and title in ink.

Below the music, comprising stanza 1, stanza 2 without music.

B FamA (i. a.). Early print (lithography), fascicle, stitched and glued together, paginated 2–5, sheet 3^v blank. Format: ca 32.8 by 25.9 cm.

Title page, p. [1], has: ÖSTERSJÖN. Ord af (“words by”) Oscar Fredrik. Sång med piano af (“song with piano accompaniment by”) FRANZ BERWALD. N° 2084. [plate no] Pr. (“price”) 75 öre. STOCKHOLM, ABR. LUNDQUIST. Kongl. Hof-Musikhandlare (“Music Dealer, Purveyor to the Royal Court”), Malm Morgsgatan N° 8. . . .

P. 2 has above the accolade: Östersjön. (Original.) [to the right:] Franz Berwald. (1859.).

P. 4 has above the accolade: Östersjön. (Transponerad och förenklad.) (“[Transposed and simplified]”). [to the right:] Franz Berwald. (1859.).

Both versions present the text for stanzas 1–3 in the music text under the same melody line and stanza 4 afterwards, notated only with vocal part.

A copy of the print in FamA carries the stamp Hjalmar Berwald/STOCKHOLM in the top right-hand corner.

This edition is based on the print, source B, dating from 1883, as being the most complete version. No basis for the print has been preserved, but it cannot be excluded that No. 71 in *Förteckning öfver Franz Berwalds efterlemnade Compositioner* (see footnote 1), among other songs also comprising this one, possibly may have served as such.

Little is known about source A, which is incomplete in regard to markings – being e. g. totally without dynamic markings – and a transposed version (a minor). Divergencies between the sources are mentioned below in dubious cases.

Text source:

Oscar Fredrik's *Östersjön*, from his *Ur svenska flottans minnen* (“Memorials of the Swedish Navy”), Stockholm 1858 (2nd ed. 1861).

Punctuation in this edition follows 2nd ed.

II. Notes on the Sources

Bar	Instrument	Note
1	Pfte.	staccato dots according to B.
3	Canto	stanza 4 has “tycks att” (“seems”) instead of “tyckes” (“seems”) in A–B, possibly for reasons of vocal technique.
4, 5, 6	Pfte, L. H.	in A every bar begins with crotchet rest instead of tied note.
6–7	Pfte., R. H.	no tie <i>c''</i> – <i>c''</i> in A.
9	Canto	stanza 1 has “kuster” (“coasts”) instead of “klippor” (“cliffs”) in A and B.
9	Pfte., R. H.	lower chord not dotted in A.
12	Pfte., L. H.	A has neither tied chord nor pause, the space for it being empty.
14	Pfte., L. H.	dot by minim according to A.
15–16	Pfte., R. H.	A has slur only b. 15.
19–26	Pfte., R. H.	no slurs in A.
20	Pfte., L. H.	first quaver rest missing in A.
25–26	Pfte., L. H.	slur according to A and B (transposed version).

VID KONUNG OSCARS GRAV

I. Source

FamA (i. a.). First print (lithography). Fascicle, paginated 2–3, sheet 2^v blank. Format: ca 31.6 by 24.8 cm.

Title page, p. [1], has: VID KONUNG OSCARS GRAF. SÅNG för en röst, med accompanement af Pianoforte kom-

ponerad AF FRANZ BERWALD STOCKHOLM, *Abr. Lundquist's Musikhandel. Malmtorgsgatan N° 8. Pr. 50 öre* [plate no:] 428. ("At the Grave of King Oscar. Song for one voice and piano accompaniment, composed by . . .").

P. 2 has above the first accolade: *Orden af Julius* ("words by . . ."). First line of text: "*Borta är den ädle drotten . . .*".

The music comprises all three stanzas under the same melody line.

A copy of the print in FamA has remains of old bindings and glue, suggesting that it was bound together with other works but later cut out.

The print has the song in two versions, one for soprano or tenor, the other for alto or baritone. This edition follows the soprano/tenor version. Divergencies between the versions are mentioned below. No basis for the printing has been preserved.

Text source:

Unknown. For the understanding of "Julius", see Preface.

II. Notes on the Sources

Bar	Instrument	Note
9–10	Pfte., L. H.	the source suggests the following fingering: 4 – 3 – 2 – 1 – 2 – 3.
12	Pfte., R. H.	the soprano/tenor version has slur e' flat–b, the alto/baritone version as given here.
16	all	fermata signs only in alto/baritone.

DEN 7 DECEMBER 1865
EKO FRÅN NÄR OCH FJÄRRAN

I. Sources

A = source B above, *Den 4 juli 1844 . . .*

B = source C above, *Den 4 juli 1844 . . .*

C = source D above, *Den 4 juli 1844 . . .*

For general characteristics of the sources, see above.

All sources represent identical versions, but A has the three stanzas under the same melody line (as has this edition) while B–C repeat the music of each stanza completely.

Text source:

The text is by Frans Hedberg.

II. Notes on the Sources

Bar	Instrument	Note
2, 23		repetition according to A. There, though, ff and after b. 23: <i>2^{ne} gånger Da Capo</i> ("twice Da Capo").
12	Pfte., R. H.	A and b. 54 in B have a tied minim f' instead of two tied crotchets. Furthermore, d' has a separate stem, indicating voice-leading d' flat – d' – c'.
17–18	Canto	no melisma slur in A but a series of dashes after <i>ja</i> , for the same amount of notes.

Appendix DES MÄDCHENS KLAGE

I. Source

See above, *Des Mädchens Klage*, source B.

II. Notes on the Source

Bar	Instrument	Note
9, 28, 47, 66	Pfte., R. H.	first slur is placed below the notes, and thus could alternatively mean tie from minim e' flat.
12, 69	Canto	slur e' flat – a' in the source; adjusted by analogy with b. 31.
41, 60	Canto	the meaning of this slur is unclear, but it could be interpreted as a fermata, meaning a kind of "expressive prolongation". Cf. b. 13 in <i>Traum</i> .

TRAUM

I. Sources

See above, *Traum*, sources A (original reading) and C.

II. Notes on the Sources

Bar	Instrument	Note
56	Pfte., R. H.	chord g–b flat dotted in C.
64		A has <i>un poco piu molto</i> , crossed out.

Alphabetisches Verzeichnis der Liedertitel und Textanfänge /
 Alphabetical Index of Song Titles and First Lines

<i>A votre âge</i>	6
Aftonrodnan	16
Ah! Jeannot me délaisse	22
<i>Borta ärden ädle Drotten</i>	40
Den 4 juli 1844	35
Den 7 december 1865	41
<i>Der Eichwald brauset</i>	28
<i>Der Eichwald brauset</i> – Frühere Fassung	45
Des Mädchens Klage	28
Des Mädchens Klage – Frühere Fassung	45
<i>Du blånande haf</i>	39
<i>En parcourant les doux climats</i>	13
<i>Es hat mir jüngst geträumet</i>	31
<i>Glöm ej dessa dar!</i>	3
<i>Jag minnes Dig</i>	9
<i>J'aime encore</i>	24
<i>Je t'aimerai</i>	27
Le Regard	24
<i>Lebt wohl ihr Berge</i>	5
<i>Lyssnen till den helga fröjd</i>	41
<i>Ma vie est une fleur sauvage</i>	11
<i>Mais, ne l'oublions pas</i>	21
Östersjön	39
<i>Re'n solen sunkit bakom bergen</i>	16
Romance (<i>Ah! Jeannot me délaisse</i>)	22
Romance (<i>Jag minnes Dig</i>)	9
Romance (<i>Je t'aimerai</i>)	27
Romance (<i>Ma vie est une fleur sauvage</i>)	11
Romance (<i>Un jeune Troubadour</i>)	18
<i>Swea, hjeltmodren</i>	35
Traum	31
Traum – Frühere Fassung	49
<i>Un jeune Troubadour</i>	18
<i>Ute blåser sommarvind</i>	17
Vaggvisa	17
Vid Konung Oscars grav	40

