



AUGUST SÖDERMAN

1832-1876

Die Wallfahrt nach Kevlaar

Källkritisk utgåva av/Critical edition by Finn Rosengren

Levande Musikarv och Kungl. Musikaliska akademien

Syftet med Levande Musikarv är att tillgängliggöra den dolda svenska musikskatten och göra den till en självklar del av dagens repertoar och forskning. Detta sker genom notutgåvor av musik som inte längre är skyddad av upphovsrätten, samt texter om tonsättarna och deras verk. Texterna publiceras i projektets databas på internet, liksom fritt nedladdningsbara notutgåvor. Huvudman är Kungl. Musikaliska akademien i samarbete med Musik- och teaterbiblioteket och Svensk Musik.

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

Swedish Musical Heritage and The Royal Swedish Academy of Music

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

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

www.levandemusikarv.se

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

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

Levande Musikarv finansieras med medel från/Published with financial support from Kungl. Musikaliska akademien, Kungl. Vitterhetsakademien, Marcus och Amalia Wallenbergs Stiftelse, Statens Musikverk, Riksbankens Jubileumsfond, Svenska Litteratursällskapet i Finland och Kulturdepartementet.
Samarbetspartners/Partners: Musik- och teaterbiblioteket, Svensk Musik och Sveriges Radio.

Orkesterbesättning/Orchestra

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II in B

Fagotto I, II

Corno I, II in Ess

Corno III, IV in F

Tromba I, II in Ess

Trombone I, II, III (alto, tenore, basso)

Timpani

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Baritono solo

Coro (S. A. T. B.)

Die Wallfahrt nach Kevlaar

I

August Söderman
(1832-1876)

Getragen ♩=80

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II in B

Fagotto I, II

Corno I, II in Ess

Corno III, IV in F

Tromba I, II in Ess

Trombone I, II, III (alto, tenore, basso)

Timpani In Ess. B.

Baritono

Soprani

Alti

Tenori

Bassi

Coro

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

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

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

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

Getragen ♩=80

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

p ten.

p ten.

p ten.

p ten.

p ten.

Bar. *p* Am Fen-ster stand die Mut-ter, im Bet-te lag der

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

Coro *dim.*

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

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

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

VI. I *p* *pizz.* *p*

VI. II *p* *pizz.* *p*

Vle *p* *pizz.* *p*

Vc. *p* *pp* *pizz.*

Cb. *p*

18 **A** Etwas Bewegter

Fl. *pp* I.

Cl. (B) *pp*

Fag. *pp*

Bar. Sohn. „Willst du nicht auf - - stehn, Wil - helm,

A Etwas Bewegter

VI. I

VI. II

Vle *pp* *divisi*

Vc. *pp*

Cb.

21

a 2 I.

Fl. *cresc.* *pp*

Cl. (B)

Fag.

Cor. (F) III, IV *pp*

Bar. zu schau — die Pro - - zes- sion?“ „Ich bin — so krank, o Mut - ter, — dass

Vl. I *arco* *p*

Vl. II *arco* *p*

Vle *cresc.* *dim.* *p*

Vc. *p*

Cb. *arco divisi* *p*

25

Fl. *pp*

Cl. (B)

Fag.

Cor. (F)

Bar. *cresc.* *dim.* *pp* ich — nicht hör' — und seh'; — ich denk' an das tod - te Gret - chen, da thut — das Herz — mir weh.“ —

Vl. I *cresc.* *dim.*

Vl. II *cresc.* *dim.*

Vle

Vc. *cresc.* *dim.*

Cb.

accelerando

32 **B**

I.

Fl. *pp*

Ob.

Cl. (B) *pp*

Fag. *pp*

Cor. (Ess)

Cor. (F) *pp*

Tr. (Ess)

Tbn.

Timp.

Bar. „Steh' auf, wir wol - len nach Kev - laar, nimm Buch und Ro - sen -

B

accelerando

Vl. I

Vl. II

Vle *pp*

Vc. *pp* divisi

Cb.

Ruhiger

35

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Fag.

Cor. (Ess)

Cor. (F)

Tr. (Ess)

Tbn.

Timp.

Bar.

kranz; die Mut - ter Got - tes heilt dir dein

Ruhiger

VI. I

VI. II

Vle

Vc.

Cb.

C Erster Zeitmass

40

Fl. *a 2*

Ob.

Cl. (B)

Fag.

Cor. (Ess)

Cor. (F)

Tr. (Ess)

Tbn.

Timp.

Bar.

Coro

VI. I

VI. II

Vle

Vc.

Cb.

mf *cresc.* *f* *cresc.* *ff* *p ten.* *dim.*

mf *cresc.* *f* *cresc.* *ff* *p ten.* *dim.*

mf *cresc.* *f* *cresc.* *ff* *p ten.* *dim.*

mf *cresc.* *f* *cresc.* *ff* *p ten.* *dim.*

f *cresc.* *ff* *pp*

f *cresc.* *ff* *dim.*

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

mf *cresc.* *f* *cresc.* *ff* *pizz.* *p* *pizz.* *p*

kran - kes Her - ze ganz, — die Mut - ter Got - tes heilt dir — dein kran - kes Her - ze ganz.“ Es flat-tern

Ge - lobt, — ge-

Ge - lobt, — ge-

Ge - lobt, — ge-

Ge - lobt, — ge-

Ge - lobt, — ge-

C Erster Zeitmass

47

Fl.
Ob.
Cl. (B)
Fag.

Cor. (Ess)
Cor. (F)
Tr. (Ess)
Tbn.

Timp.

Bar.

die Kir-chen-fah-nen, es singt im Kir-chen-ton; das ist zu Cöl-len am Rhei - ne, da geht die Pro-zes-sion. Die

Coro

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

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

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

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

Vl. I
Vl. II
Vle
Vc.
Cb.

pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p
arco
p
pizz.
p

D

54

Fl. a 2 *pp sost.*

Ob.

Cl. (B) a 2 *pp sost.*

Fag. a 2 *pp sost.*

Cor. (Ess) *pp sost.*

Cor. (F) *pp sost.*

Tr. (Ess)

Tbn. *pp sost.*

Timp. *pp*

Bar. *pp sost.*
 Mut - ter folgt der Men - ge, den Sohn, den füh - ret sie, — sie sin - gen bei - de im Cho - re: Ge -

Coro *p* *mf* *pp sost.*
 Ge - lobt, — ge - lobt! — Ge -
p *mf* *pp sost.*
 Ge - lobt, — ge - lobt! — Ge -
p *mf* *pp sost.*
 Ge - lobt, — ge - lobt! — Ge -
p *mf* *pp sost.*
 Ge - lobt, — ge - lobt! — Ge -

VI. I

VI. II

Vle. arco *pp sost.*

Vc. *pp sost.*

Cb. arco *pp sost.*

D

62 rit.

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Fag.

Cor. (Ess)

Cor. (F)

Tr. (Ess)

Tbn.

Timp.

Bar.

Coro

VI. I

VI. II

Vle

Vc.

Cb.

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

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

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

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

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

ppp *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

rit.

II

Feierlich $\text{♩} = 50$

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II in B

Fagotto I, II

Corno I, II in Ess

Corno III, IV in F

Tromba I, II in Ess

Trombone I, II, III (alto, tenore, basso)

Timpani

Baritono

Soprani

Alti

Tenori

Bassi

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

In Ess, B

p sost.

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

p sost.

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

p sost.

p sost.

10

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Fag.

Cor. (Ess)

Cor. (F)

Tr. (Ess)

Tbn.

Timp.

Bar.

Coro

VI. I

VI. II

Vle

Vc.

Cb.

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

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

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

Die

pp

pp

p

p sost.

dim.

dim.

dim.

p

p sost.

pizz.

p

p

19 **E**

Bar. *Mut - ter Got - tes zu Kev - laar trägt heut' ihr be - stes Kleid; heut' hat sie viel zu schaf - fen, es kom - men viel kran - ke Leut'.*

Coro *Ge - lobt, ge -*

E

VI. I *p sost.*

VI. II *pizz. p*

Vle *divisi*

Vc.

Cb.

27

Bar.

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

VI. I

VI. II

Vle

Vc.

Cb.

34

F

Fl. *a 2 dolce*
p

Ob.

Cl. (B)
p dolce

Fag.
p dolce

Cor. (Ess)
p

Cor. (F)

Tr. (Ess)

Tbn.

Timp.

Bar.
p

Die kran - ken Leu - te brin-gen ihr dar, als Op - fer-spend', aus Wachs ge -

Coro
dim.
lobt. seist du, Ma - ri - e!
dim.
lobt seist du, Ma - ri - e!
dim.
lobt. seist du, Ma - ri - e!
dim.
du, Ma - ri - e!

F

Vl. I
pizz.
pp
arco
p
dolce

Vl. II
pizz.
pp
arco
p

Vle
pizz.
pp
arco
p

Vc.
pizz.
pp
arco
p

Cb.
pizz.
pp
arco
p

41

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Fag.

Cor. (Ess)

Cor. (F)

Tr. (Ess)

Tbn.

Timp.

Bar.

Coro

VI. I

VI. II

Vle

Vc.

Cb.

I. Solo *con espressione*

p

pp

a 2

bil de-te Glied-er, viel wäch-ser-ne Füss' und Händ'. Und wer ei-ne Wachs-hand op-fert, dem heilt an der Hand die Wund'; und

G

48

Fl. *mf* *ben sost.* *crescendo*

Ob. *mf* *ben sost.* *crescendo*

Cl. (B) *mf* *ben sost.* *crescendo*

Fag. *mf* *ben sost.* *crescendo*

Cor. (Ess) *mf* *ben sost.* *crescendo*

Cor. (F) *p* *mf* *ben sost.* *crescendo*

Tr. (Ess) *p* *ben sost.* *crescendo*

Tbn. III. *mf*

Timp.

Bar. *mf* *ben sost.* *crescendo*

Coro *mf* *ben sost.* *crescendo*

VI. I *p* *mf* *ben sost.* *crescendo*

VI. II *p* *mf* *ben sost.* *crescendo*

Vle *p* *mf* *ben sost.* *crescendo*

Vc. *p* *mf* *ben sost.* *crescendo*

Cb. *p* *mf* *ben sost.* *crescendo*

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

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

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

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

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

G

55

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Fag.

Cor. (Ess)

Cor. (F)

Tr. (Ess)

Tbn.

Timp.

Bar.

Coro

VI. I

VI. II

Vle

Vc.

Cb.

ff marc.

f

dim.

p

pp

cresc.

tr.

pizz.

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

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

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

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

H

62

Fl. *a 2*
p

Cor. (Ess) I, II
p

Bar. *p*

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

H

Vl. I *mp marc.*

Vl. II *mp marc.*

Vle

Vc.

Cb.



69

Fl. *p sost.*

Cl. (B) *a 2*
p sost.

Cor. (Ess)

Bar. *p*

heilt sie dei-nen Schmerz.“ — Der Sohn nahm seuf-zend das Wachs-herz, ging seuf-zend zum Hei-li-gen-

Coro *p*

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

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

Vl. I

Vl. II

Vle *p*

Vc.

Cb.

I

76

Fl.

Cl. (B)

Fag.

Bar.

p

dim.

(imbrünstiglich)

p

bild; die Thrä - ne quillt aus dem Au - ge, das Wort aus dem Her - zen quillt: „Du hoch - ge - be - ne -

Coro

e!

p

dim.

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

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

VI. I

VI. II

Vle

Vc.

Cb.

con sordini **I** *sostenuto*

p dolce

div. sostenuto

p dolce

sostenuto

p dolce

arco sostenuto

pizz.

p

83

Bar.

VI. I

VI. II

Vle

Vc.

Cb.

divisi

sempre sost.

sempre sost.

sempre sost.

sempre sost.

p

dei - te, du rei - ne Got - tes - magd, du Kö - ni - gin des Him - mels, dir sei mein Leid ge - klagt! „Ich wohn - te mit mei - ner

91

Fl. *pp*

Cor. (F) III, IV *pp*

Bar. *pp*

Mut - ter zu Cöl - len in der Stadt, der Stadt, die vie - le hun - dert Ka - pel - len und Kir - chen hat. „Und ne - ben uns wohn - te

VI. I *pp*

VI. II *pp*

Vle *pp*

Vc. *pp* divisi

Cb. arco *pp*

99

Fl. *dim.*

Fag. *pp dim.*

Cor. (F) *dim.*

Bar. *(halb geflüstert)*

Gret - chen, doch die ist todt jetz - und — doch die, ja die, ist todt — jetz - und — Ma - ri - e, dir bring ich ein Wachs - herz, heil'

VI. I *cresc. dim.*

VI. II *dim.*

Vle *cresc. dim.*

Vc. *cresc. dim.*

Cb. *dim.*

107 **rall.** **J** a tempo

Fl. *p sost.*

Ob.

Cl. (B) *p sost.*

Fag. *p sost.*

Cor. (Ess) *p sost.*

Cor. (F) *p sost.*

Tr. (Ess)

Tbn. *p sost.*

Timp. In C.G. *pp* *pp*

Bar. *p*
 du mei-ne Her-zens-wund'. „ Heil' du mein kran-kes Her-ze, ich will auch spät und früh in-brün-stig-lich be-ten und
p Ge-lobt-seist du, Ma-ri-e!
p Ge-lobt-seist du, Ma-ri-e!
p Ge-lobt-seist du, Ma-ri-e!
p Ge-lobt-seist du, Ma-ri-e!

Coro *p*
 Ge-lobt-seist du, Ma-ri-e!
p Ge-lobt-seist du, Ma-ri-e!
p Ge-lobt-seist du, Ma-ri-e!
p Ge-lobt-seist du, Ma-ri-e!

rall. **J** a tempo
 senza sordini trem.

Vl. I *p*

Vl. II *p*

Vle *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

114

Fl. *mf* *crescendo*

Ob. *mf* *a 2* *mf* *crescendo*

Cl. (B) *mf* *cresc.* *mf* *a 2* *crescendo*

Fag. *mf* *p* *cresc.* *mf* *crescendo*

Cor. (Ess) *mf* *a 2* *mf* *crescendo*

Cor. (F) *mf* *a 2* *mf* *crescendo*

Tr. (Ess) *p* *crescendo*

Tbn. *mf* *III.* *mf*

Timp. *mf*

Bar. *mf*

Coro

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

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

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

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

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

VI. I *mf* *p* *cresc.* *mf* *crescendo*

VI. II *mf* *p* *cresc.* *mf* *crescendo*

Vle *mf* *p* *cresc.* *mf* *crescendo*

Vc. *mf* *p* *cresc.* *mf* *crescendo*

Cb. *mf* *p* *cresc.* *mf* *crescendo*

K

121

Fl. a 2

Ob. a 2

Cl. (B)

Fag.

Cor. (Ess) a 2

Cor. (F)

Tr. (Ess)

Tbn. a 2

Timp.

Bar.

Coro

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

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

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

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

K

Vl. I

Vl. II

Vle

Vc.

Cb.

III

Getragen $\text{♩} = 80$

I. Solo

p dolce

p dolce

p dolce

In Ess, B

Der kran-ke Sohn und die Mut-ter, die

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

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

Getragen $\text{♩} = 80$

p

p

p

L

10

Fl. *dim.* *pp sost.* a 2

Ob.

Cl. (B) *dim.* *pp sost.* a 2

Fag. *pp sost.* a 2

Cor. (Ess) *pp sost.*

Cor. (F) *pp sost.*

Tr. (Ess)

Tbn. *pp sost.*

Timp. *pp*

Bar. *pp*
 schlie-fen im Käm-mer - lein; Da kam die Mut-ter Got tes gan-ze lei-se zur Thü - re her - ein. ge-schrit- ten*)

Coro *pp* Ge - lobt, ge - lobt!
pp Ge - lobt, ge - lobt!
pp Ge - lobt, ge - lobt! *ppp* Ge - lobt seist du, Ma-
pp Ge - lobt, ge - lobt! *ppp* Ge - lobt seist du, Ma-

VI. I

VI. II

Vle *pp sost.*

Vc. *pp sost.*

Cb. *pp sost.*

*) Se kritisk kommentar.

17

Bar. *dolce*
Sie beug-te sich ü - ber den Kran-ken, und leg-te ih-re Hand ganz

Coro
ri - - e!
ri - - e!

VI. I *p dolce* *con espress.* *sost.*

VI. II *p sost.*

Vle *p sost.*

Vc. *p sost.*

Cb. *pizz.* *p*

24

Cl. (B) *p dolce* *espr.* **M** Etwas bewegter

Bar. *dim.*
lei-se auf sein Her - ze, und lä-chel-te mild und schwand. Die

VI. I *dim.* **M** Etwas bewegter *ten.*

VI. II *dim.* *ten.*

Vle *dim.* *pp* *ten.*

Vc. *dim.* *ten.*

Cb. *arco* *sost.* *dim.* *ten.*

30

Fl. *ten.* *p* *mf* *pp* I.

Ob.

Cl. (B) *ten.* *p* *mf* *pp*

Fag. *ten.* *p* *mf* *pp*

Cor. (Ess) *ten.* *mf*

Cor. (F) *ten.* *mf*

Tr. (Ess)

Tbn. *ten.* *mf* *ten.* *mf*

Timp. *pp* *p*

Bar. Mut - ter schaut Al - les im Trau - me, und hat noch mehr_ ge - schaut;

VI. I *ten.* *p* *mf*

VI. II *ten.* *p* *mf*

Vle *ten.* *p* *mf* *p* *molto cresc.* *pp*

Vc. *ten.* *p* *mf* *pp* *divisi*

Cb. *ten.* *p* *mf*

34

Fl.

Ob.

Cl.
(B)

Fag.

Cor.
(Ess)

Cor.
(F)

Tr.
(Ess)

Tbn.

Timp.

Bar.

VI. I

VI. II

Vle

Vc.

Cb.

accelerando

f

f

f

p

f

pp

f

f

f

f

p

f

III.

p

f

sie er-wach - te aus dem Schlum - mer, die Hun - de bell - ten so laut.

accelerando

p

f

p

f

f

f

f

p

f

37 Ruhiger N

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Fag.

Cor. (Ess)

Cor. (F)

Tr. (Ess)

Tbn.

Timp.

Bar. Da lag da-hin - ge-

Ruhiger N

Vl. I

Vl. II

Vle

Vc.

Cb.

41

Fl. *f* *cresc.* *ff* *p ten.* *dim.* a 2

Ob. *mf* *cresc.* *f* *cresc.* *ff*

Cl. (B) *cresc.* *mf* *cresc.* *f* *cresc.* *ff* *p ten.* *dim.*

Fag. *cresc.* *mf* *cresc.* *f* *cresc.* *ff* *p ten.* *dim.*

Cor. (Ess) *cresc.* *mf* *cresc.* *f* *cresc.* *ff* *p ten.* *dim.*

Cor. (F) *cresc.* *mf* *cresc.* *f* *cresc.* *ff* *p ten.* *dim.*

Tr. (Ess) *f* *cresc.* *ff*

Tbn. *f* *cresc.* *ff*

Timp. *f* *cresc.* *ff* *pp*

Bar. *crescendo* *f* *ff* *dim.*
 stre-cket ihr Sohn, und der war todt; es spielt' auf den blei - chen Wang - en das lich - te Mor-gen -

Vl. I *cresc.* *mf* *cresc.* *f* *cresc.* *ff*

Vl. II *cresc.* *mf* *cresc.* *f* *cresc.* *ff*

Vle *cresc.* *mf* *cresc.* *f* *cresc.* *ff*

Vc. *cresc.* *mf* *cresc.* *f* *cresc.* *ff* *pizz.* *p*

Cb. *cresc.* *mf* *cresc.* *f* *cresc.* *ff* *pizz.* *p*

47 Erster Zeitmass

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Fag.

Cor. (Ess)

Cor. (F)

Tr. (Ess)

Tbn.

Timp.

Bar.

roth. Die Mut-ter fal - tet die Hän - de, ihr war, sie wuss-te nicht wie; an - däch - tig sang sie

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

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

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

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

Erster Zeitmass

VI. I

VI. II

Vle

Vc.

Cb.

pp

arco

pp

arco

pp

53 rit. O Tempo

a 2

Fl. *p* *mf*

Ob. *p*

Cl. (B) *p* *mf*

Fag. *p* *mf*

Cor. (Ess) *p*

Cor. (F) *p*

Tr. (Ess)

Tbn. *p*

Timp.

Bar. lei - se: Ge - lobt seist du, Ma - ri - e!

pp *mf*

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

pp *mf*

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

pp *mf*

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

pp *mf*

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

rit. O Tempo

VI. I *p* *mf*

VI. II *p* *mf*

Vle *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

Cb. *p* *mf*

59

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Fag.

Cor. (Ess)

Cor. (F)

Tr. (Ess)

Tbn.

Timp.

Bar.

Coro

VI. I

VI. II

Vle

Vc.

Cb.

dim. *ppp*

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

dim. *ppp*

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

dim. *ppp*

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

dim. *ppp*

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

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

August Söderman

August Söderman (1832–1876) tillhör den lilla krets av äldre svenska tonsättare, vars verk regelbundet framförs. De mest levande verken pekar faktiskt på kännetecknande drag i hans produktion: *Ett bondbrylllop* för manskvartett visar till vokaltönsättaren Söderman och brylllopsmarschen ur skådespelet *Brylllopet på Ulfåsa* antyder att han skrev musik för teaterscenen.

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

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

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

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

© Gunnar Ternhag, Levande Musikarv

Die Wallfahrt nach Kevlaar

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

Södermans manuskript vittnar om en lång tillkomstprocess. De två första satserna fullbordades i december 1859 i skiss för baryton, kör och piano men tredje satsen först i december 1866. Södermans text på första sidan: ”Komponirt für eine Barytonstimme und Chor mit Begleitung des Piano Forte”, tyder på att han inte planerat att använda sig av orkester, när han påbörjade verket. Att döma av dateringarna gjorde han genast efter fullbordandet av klaverskissen en renskrift (daterad ”Stockholm Dec. 1866”). Denna gång skrev han i rubriken ”für Baryton Chor und Orchester” och betecknade manuskriptet som ett ”Klavierauszug”, vilket visar att han nu hade en orkestersättning i tankarna, och ganska snart, i mars 1867, var denna klar i renskrivet partitur. Det första framförandet ägde rum på Kungl. Teatern den 27 mars 1867. Fritz Arlberg var

solist, Harmoniska sällskapet stod för körinsatserna och Hovkapellet spelade, allt under ledning av Ludvig Norman. Stycket fick omedelbart stor framgång hos publik och kritik och upplevde flera förnyade framföranden under de närmaste decennierna.

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

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

I Humperdincks komposition av samma dikt får kören stå för huvuddelen av berättartexten, medan en mezzosopran och en tenor framför moderns och sonens repliker – en ganska naturlig lösning för att gestalta Heines text. I Södermans tonsättning däremot framför barytonsolisten ensam hela texten, såväl de berättande delarna som moderns och sonens repliker. Liksom i flera av soloballaderna, i synnerhet *Tannhäuser*, är solostämman deklamatoriskt utformad och i huvudsak lugnt berättande. Någon gång bryts dock det återhållna uttrycket genom anvisningar som "inbrünstiglich" och "halb geflüstert" i ett par av sonens repliker. Kören deltar inte aktivt i handlingen men ger en suggestiv miljöskildring genom att gestalta den ändlösa pilgrimsprocessionens ständigt pågående lovsång till jungfru Maria. Fugatot i andra satsens inledning har sitt ursprung i en av de övningar Söderman skrev under tiden i Leipzig 1856–57, då han studerade kontrapunkt för den kände läraren Ernst Friedrich Richter, och bruket av denna ålderdomliga stil bidrar starkt till den kyrkliga atmosfären.

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

© Finn Rosengren, Levande Musikarv

August Söderman

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

August Söderman was practically born into Stockholm's music community. His father, Johan Wilhelm Söderman, directed the music at several Stockholm theatres. August Söderman studied at the Royal Conservatory of Music between 1847 and 1850. Immediately afterwards he began earning his living as a violinist and oboist, e.g. with the Royal Court Orchestra. In 1851 he was engaged as director of music in a touring theatre company run by Edvard Stjernström, and this marked the beginning of a long-lasting relationship with the theatre. His duties involved supplying music – both new compositions and arrangements – for current productions and finding suitable musicians in the places visited. The company performed in Finland and Sweden. When Stjernström took over Mindre teatern in Stockholm, Söderman became its director of music.

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

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

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

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

Die Wallfahrt nach Kevlaar

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

Söderman's manuscript testifies to a lengthy genesis. The first two movements were completed in December 1859 as a sketch for baritone, chorus and piano, but the third was not ready until December 1866. Söderman's inscription on the first page – 'Kom-

ponirt für eine Barytonstimme und Chor mit Begleitung des Piano Forte' – suggests that he had not planned to make use of an orchestra when he started the work. Judging by the date, he made a fair copy of the piano sketch immediately upon completion (dated 'Stockholm Dec. 1866'), this time under the heading 'für Baryton Chor und Orchester'; he also labelled the manuscript a 'Klavierauszug', which shows that he now had an orchestra setting in mind, and soon afterwards, in March 1867, he completed the fair copy of the score. The first performance took place at the Royal Opera on 27 March 1867. Fritz Arlberg was soloist, the Harmonic Society sang the choral part, and the Royal Court Orchestra played the music, all under the direction of Ludvig Norman. The piece was an immediate public and critical hit, and saw numerous renewed performances over the coming decades.

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

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

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

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

© Finn Rosengren, Levande Musikarv
Transl. Neil Betteridge

Kritisk kommentar

Källmaterial

Autografer

A1 Huvudkälla. Partitur, Musik- och teaterbiblioteket, inbunden volym. Titelblad + 64 sidor, varav titelbladets baksida och sid. 64 är tomma. På titelsidan står följande text: "Die Wallfahrt nach Kevlaar / von / Heinrich Heine / Komponirt / für / Baryton, Chor und Orchester / von / August Söderman / Partitur". På första notsidan står: "Die Wallfahrt nach Kevlaar". På sid. 63 efter det sista dubbelstreckat står "Stockholm Mars 1867 / Aug Sn. [svårläst]"

A2 Klaverutdrag, Musik- och teaterbiblioteket, inbunden volym. Titelblad + 34 sidor, varav titelbladets baksida och sid. 34 är tomma. På titelsidan står följande text: "Die Wallfahrt nach Kevlaar / von H. Heine / für / Baryton, Chor und Orchester / komponirt / von / August Söderman. / Klavierauszug." På första notsidan står "Die Wallfahrt nach Kevlaar." På sid. 33 efter det sista dubbelstreckat finns dateringen "Stockholm Dec. 1866." Denna autograf är utgångspunkten för det tryckta klaverutdraget **T1** nedan. Man kan se förlagets anteckningar om var sid- och ackoladbrytningarna skulle ske vid tryckningen.

A3 Skiss för baryton, kör och piano, Musik- och teaterbiblioteket. 20 sidor, varav sid 1–16 innehåller noter. Överst på sid. 1 finns följande text: "Die Wallfahrt nach / Kevlar [sic] / Balade [sic] von H. Heine / Komponirt für Barytonstimme und / Chor mit Begleitung des Piano Forte / von / August Söderman." Efter sats 1 finns dateringen "Stockholm d 13. Dec 1859." Efter sats 2 står "Stockholm d December 1859." och efter sats 3 "Stockholm / den 10 dec. 1866 kl. ½ 12 e.m." Titeln på sid. 1 visar att Söderman tänkte sig verket med pianoackompanjemang från början. Bortsett från små detaljer är dock klaversatsen identisk med **A2**.

Utöver detta finns det i Musik- och teaterbiblioteket några sidor med skissmaterial, men inget som varit av betydelse för denna utgåva.

Tryckta klaverutdrag

T1 Josephsons Musikalienhandlung, Stockholm [1867]. På sid. 1 finns en dedikation "Dem Herrn Fritz Arlberg freundschaftlich gewidmet." Detta tryck bygger på Södermans klaverutdrag **A2**. Eftersom det gavs ut under tonsättarens livstid är det inte omöjligt att han själv bidrog i arbetet, t.ex. genom korrekturläsning.

T2 Huss & Beer, Stockholm 1883. På sid. 3 finns samma dedikation som i **T1**. Utgåvan övertogs senare av Elkan & Schildknecht och därefter av Abraham Lundquist.

En reprintutgåva finns tillgänglig från Recital Publications, Huntsville 2007.

Till innehållet är detta klaverutdrag identiskt med **T1** så när som på några mindre detaljer i sångtexten, men grafiken och sidlayouten är helt annorlunda.

Tryckta textutgåvor

B1 Heine: Buch der Lieder, Hoffman und Campe, upplaga 1, Hamburg 1827

B2 Heine: Buch der Lieder, Hoffman und Campe, upplaga 2, Hamburg 1837

B3 Heine: Buch der Lieder, Hoffman und Campe, upplaga 10, Hamburg 1852

B4 Heine: Buch der Lieder, Hoffman und Campe, upplaga 28, Hamburg 1868

B5 Heine: Buch der Lieder, University press, Manchester 1920, kritisk utgåva efter Hoffman und Campe, upplaga 5, Hamburg 1844

I allt väsentligt är verket detsamma i A1 och A2. I partituret finns emellertid mer instrumentalt stöd åt kören, medan klaverutdraget låter kören sjunga a cappella i långt större utsträckning, bl.a. i början av alla tre satserna, där pianot inte ens ger ett inledande ackord att ta ton ifrån. Det är givet att så mycket a cappellasång medför risker för intonationen, något som Söderman uppenbarligen reflekterade över när han skrev partituret. I ett klaverutdrag är det inte lika nödvändigt att skriva ut allt stöd, eftersom en pianist lätt kan gå in och hjälpa upp en sviktande intonation genom att spela med i körstämmorna i vissa avsnitt. I en orkester måste däremot allt sådant organiseras och skrivas ut.

Det finns även andra skillnader mellan **A1** och **A2**, bl.a. att nyansbeteckningarna, och i synnerhet crescendo- och diminuendopilarna, ofta har något olika placering.

Denna utgåva avser att publicera Södermans orkesterversiön. Därför ingår även ett nytt klaverutdrag i utgåvan, ett som ger mer information om orkesterns roll än de tidigare tryckta. Dessa (och i synnerhet det litet elegantare **T2**, som ju även finns i reprintutgåva) kan dock fortfarande fungera, om man väljer att framföra stycket i Södermans ursprungliga sättning för baryton, kör och piano.

Om sångtexten

Heinrich Heines Buch der Lieder utkom i sin första upplaga 1827 och vann snart en enorm popularitet. Fram till Heines död 1856 utkom 13 upplagor, och vid tiden för uruppförandet av Södermans ballad 1867 hade drygt 25 upplagor utkommit. Det finns vissa skillnader i detaljutformningen av dikten mellan de olika upplagorna, främst ifråga om stavning och interpunktion. Fram till femte upplagan 1844 var det Heine själv som reviderade texterna, men även senare gjordes smärre förändringar. Söderman tycks ha utgått från någon av de samtida upplagorna, när han komponerade verket; av de upplagor som varit tillgängliga under arbetet med denna utgåva har hans text störst likheter med upplaga 10 från 1852.

Ibland verkar Söderman gått för fort fram med några uppenbara felstavningar som följd, t.ex. "Reihne" istället för "Rheine" och "geth" i stället för "geht". I andra fall är det svårt att fastställa en entydigt "rätt" textversion. I synnerhet bruket av apostrofer i eller efter förkortade ord ("schau'n" eller "schaun", "bring'" eller "bring") varierar i textkällorna utan större konsekvens.

I första strofen i sats 3 använder Söderman en text som avviker starkt från textkällorna.

Fjärde raden (motsvarande takt 13–15) lyder i utgåvorna: "ganz leise geschritten herein", men hos Söderman "ganze leise zur Thüre herein". Varifrån denna text kommer är obekant, kanske är det rent av en förändring Söderman gjort på egen hand.

Den fjärde strofen i diktens andra del har Söderman helt utelämnat. Så här lyder den i 1844 års upplaga:

Nach Kevlaar ging mancher auf Krücken,
Der jetzo tanzt auf dem Seil',
Gar mancher spielt jetzt die Bratsche,
Dem dort kein Finger war heil.

Kommentarer

Några generella påpekanden:

- Uppenbara mindre fel har rättats utan särskild kommentar.
- Komplettering av uppenbart felande förtecken, nyansbeteckningar, paustecken och bågar har gjorts utan särskild markering eller kommentar.
- Några överflödiga förtecken har tagits bort.
- Södermans placering av vokalstämmorna mellan violor och violonceller har ändrats till den numera gängse mellan pukor och förstavioliner.
- Instrument- och stämbeteckningarna har standardiserats. Södermans benämning "Trompetti" för trumpeter har sålunda ändrats till "Trombe" i utgåvan, och likaså har vokalstämmorna ändrats från svenska/tyska beteckningar ("Baryton", "Sopran", "Alt", "Tenor", "Bas" (och i sats 3 "Bass") och "Chor") till motsvarande italienska.
- I autografen är blåsarstämmorna på brukligt sätt sammanskrivna två och två på notsystemen, men de tre trombonstämmorna delar på ett notsystem. I denna utgåva är trombonerna uppdelade på två system.
- Trombonstämmorna är i autografen skrivna i basklav trots att Söderman enligt anvisningar vid vissa insatser tänkt sig alt-, tenor- och bastrombon. Detta har bibehållits i partituret till denna utgåva, men stämmorna är noterade i alt-, tenor- och basklav. Med tanke på förstastämmans relativt låga omfång ingår även en stämma i tenorklav i orkestermaterialet, så att man utan extra besvär kan spela stämman på tenortrombon.
- Söderman noterar pukornas tremolon med symbolen *tr* och en våglinje över de involverade noterna. Tecknet *tr* är utsatt i början av varje takt, även om sammanhanget gör det mest sannolikt att ett långt oavbrutet tremolo är avsett. I utgåvan har i dessa fall tecknet *tr* satts ut endast i den första av de berörda takterna.
- När fler än två noter är sammanlänkade med bindbågar noterar Söderman ofta med både bindbågar mellan varje not och en lång båge över alla involverade toner. Någon gång saknas då bindbågen mellan två toner, men sammanhanget visar ändå att en lång, oavbruten ton är avsedd. I denna utgåva har det nu gängse notationssättet med endast bindbågar använts.
- Legatobågarna är ofta svårtolkade. Framför allt är det svårt att se exakt vilken ton de skall gå fram till. Många gånger slutar de mitt emellan två toner. Detta gäller även i körstämmorna, där dock textläggningen oftast ger klarhet i frågan. Genom jämförelser

med parallellställen och övriga stämmor har de flesta oklarheterna kunnat undanröjas utan behov av någon särskild kommentar om detta.

- Kören är i hela verket noterad på två notsystem i både autografer och tidigare tryck, men har i denna utgåva skrivits ut på fyra system.
- Uppenbara felstavningar i sångtexten har givetvis rättats (utan särskild kommentar), men annars har Södermans val av stavning bibehållits. Beträffande interpunktionen har utgivaren ibland behövt göra justeringar enligt textutgåvorna, men i vissa fall har det varit svårt att fastställa en entydigt korrekt version av interpunktionen, eftersom textkällorna varierar sinsemellan.
- Körens ständigt återkommande text ”Gelobt seist du, Marie” är i både **A1** och **A2** ofta skriven utan kommatecken. Det går inte att urskilja någon särskild mening eller konsekvens i detta från Södermans sida, och **A1** och **A2** är ofta olika utförda i detta avseende. I denna utgåva har kommatecknet satts ut på samtliga ställen i enlighet med textkällorna. I övrigt följer interpunktionen i köravsnitten Södermans notation i **A1**, d.v.s. efter ordet ”Marie” står ibland kommatecken, ibland utropstecken. Notera, att ”Marie” är tvåstavigt hos Heine men alltid trestavigt hos Söderman.
- I Södermans autografer och textkällorna inleds ny versrad enligt dåtidens praxis alltid med versal, något som inte följts i denna utgåva.
- Repetitionsbokstäverna i denna utgåva är utsatta av utgivaren.

Kommentarerna nedan avser huvudkällan (**A1**), om inte annat anges.



Sats 1:

<i>Takt</i>	<i>Instrument</i>	<i>Kommentar</i>
1–13	Cl., Fag., Stråkar	Insatserna t.o.m. 3-e 4-delen i 13 (samt takt 1 i sats 3) är inskrivna med mycket tunnare bläck än resten av verket, troligen i efterhand. I takt 13 står de ursprungliga paustecknen (halvpaus + 4-dels-paus) kvar i notsystemen för Vl. I, Vl. II, Vle och Vc. Dessa insatser saknas helt i A2 och A3 .
13–17	Tenori, Bassi	Tenorer och basar delar notsystem, och det är oklart om mellanstämmorna skall sjungas av andratenorer eller förstabasarna. A2 är emellertid helt entydigt.
22		Anvisningen <i>poco rit.</i> är inskriven med annan penna, möjligen inte av Söderman själv. A2 , T1 och T2 saknar denna anvisning. Det står heller inget <i>a tempo</i> i 23 i någon källa.
22	Bar. solo	Text: Både autograferna och de tryckta utgåvorna har ”Procession”, vilket även förekommer i den tryckta textutgåvan B4 . Övriga tillgängliga textutgåvor har ”Prozession”.
28–29	Vl. I, II, Vc.	Två bågar, en över 28 och en över båda takterna.
33	Bar. solo	Text: Kommatecknet saknas. Utsatt i A2 , T1 , T2 och alla textutgåvor.

- 34 "Accelerando" och i vissa stämmor "acceler". Denna stavning även i **A2**.
- 39 Bar. solo Anvisningen *cresc.* saknas. Insatt enligt **A2**.
- 52 Bar. solo Text: Felaktigt "Prossession" i **A1**, **A2** och **T1**. **T2** har "Procession". I textkällorna finns samma stavningsvarianter som nämns i kommentaren till takt 22.
- 61–69 Bar. solo Text: I Heines dikt kommer frasen "Gelobt seist du, Marie!" endast en gång. Södermans interpunktion och användande av versaler i dessa takter i **A1** och **A2** har respekterats i utgåvan.

Sats 2:

- 1 Denna takt saknas helt i **A2** och **A3**. Kören börjar där direkt utan något inledande ackord från pianot och sjunger a cappella fram till och med första fjärdedelen i takt 18.
- 24–25 Bar. solo Crescendo- och diminuendopil saknas, införda från **A2**.
- 41–43 Cl. II Lång båge som i Cl. I, d.v.s från 5-e noten i 41 till 1-a slaget i 43. Har delats upp i två kortare bågar med hänsyn till tonupprepningarna efter mönster från 37–38.
- 49 Ob. I, Cl., Fag., Cor I, II, Bar, solo Diminuendopilen saknas, införda från **A2**, vilket medför analogi med 45.
- 49 Fag. Bågen slutar mitt emellan andra och tredje tonen. Har fått sluta på andra tonen i analogi med 45.
- 54 Cor. I, II, Vle Bågen slutar på näst sista tonen, men har anpassats efter Fag. I och tenorstämman i kören.
- 54 Cor. III, IV Den första bågen slutar på näst sista tonen. Har förlängts till sista tonen i analogi med Ob. II, och Cl. II.
- 54–55 Vl. II En legatobåge från andra noten i 54 till tredje noten i 55. Har delats upp i två bågar enligt mönstret i 57, 120 och 123, där Vl. II, troligen av stråkföringskäl, har två bågar.
- 57 Ob. II, Cl. II, Cor. III, IV Bågen slutar på näst sista noten, men har förlängts i analogi med Vl. II och parallellstället i takt 123.
- 59 Tenori Crescendo- och diminuendopilarna saknas i **A1** men är utsatta i analogi med Fag. I, Cor. I, II och Vle, Markeringen finns dessutom i **A2**, **T1** och **T2**.

- 69 Vle Nyansbeteckning saknas.
- 70 Soprani, Alt
Nyansbeteckning saknas. Hämtad från A2.
- 71 Soprani A1, A2, T1, T2:

 Då de fyra första tonerna i andrasopranstämman måste tolkas som en enda lång ton har detta noterats om i utgåvan.
- 77 Bassi A1, A2, T1, T2:

 Samma förhållande som i takt 71. Då de fyra första tonerna i förstabasstämman måste tolkas som en enda lång ton har detta noterats om i utgåvan. Så är också A3 noterad.
- 82–83, 86–87 Bar. solo Crescendo- och diminuendopilarna saknas. Har hämtats från A2.
- 82–97 Stråkar Artikulationen i detta avsnitt är inte särskilt konsekvent, men Södermans utsättning av bågar har ändå respekterats i utgåvan med undantag för takt 91, se nedan.
- 91 Vl. II, Vle Två halvnoter, förenade med båge. Den andra noten är försett med staccatopunkt. A2 har varken båge eller punkt i någon stämma.
- 92 Stråkar A2 har accent på fjärde noten i pianostämman.
- 95 Bar. solo Text: A1, A2, T1 och T2 har ”Capellen”, alla tillgängliga textkällor dock ”Kapellen”.
- 96 A2 har en diminuendopil i både sång- och klaverstämma i denna takt.
- 98–101 Bar. solo Crescendo- och diminuendopilarna saknas i A1, men finns i A2. I takt 100 i A2 börjar crescendopilen först på andra noten, och ordet *cresc.* saknas. Har anpassats till orkesterns nyansering.
- 101–104 Bar. solo Textupprepningarna i dessa takter, ”doch die, ja die, ist todt jetzund – ” är tillagda av Söderman och återges här med hans interpunktion från både A1 och A2.
- 102–103 I A2 står anvisningen *dim.* i 102 i både sång- och pianostämma, i A1 däremot först i 103 och endast för orkestern.

105	Bar. solo	Bindbåge mellan de två första tonerna, trots att det avslutande e-t i "Marie" är tydligt skrivet under den andra tonen. Bågen fanns ursprungligen även i A2, men är överstruken, och den finns inte heller i T1 och T2. Text: A1 har utropstecken efter "Marie", men A2 och textkällorna har kommatecken.
108	Bar. solo	Med främmande hand är det inskrivet en fermat på sista fjärdedelen.
109–112	Cb.	Notskaften är genomstrukna med två streck i dessa takter, vilket ju skulle indikera 16-delar, men eftersom Söderman även skrivit "trem." i 109 har tre streck använts i denna utgåva.
114–118	Bar. solo	Text: Frasen "Gelobt seist du, Marie förekommer endast en gång i Heines text. Interpunktionen och användningen av versal i utgåvan följer A1. I A2 står utropstecken efter "Marie" i takt 116.
114	Bar. solo	I A2 står anvisningen <i>p</i> på sista noten. Saknas i A1, möjligen av balansskäl.
115	Cl., Fag., Vc., Cb.	Bågen mellan de två sista tonerna saknas. Insatt i analogi med Vl. I, Vl. II och Vle.
117–118	Vl. II, Vle	Nyansbeteckningen <i>mf</i> är utsatt för Vl. II mitt i den andra halvnoten i 117, medan Vle saknar nyansbeteckning. Har flyttats till resp. satts ut på första slaget i 118 i analogi med Cl.
118–122		Fast detta avsnitt är en transponerad upprepning av 52–56 är det åtskilliga detaljer som avviker ifråga om bågar och textläggning. Det är trångt på notsystemen, och man kan ana en viss otålighet från Södermans sida, när han skrev dessa takter. Det saknas konsekvens både mellan stämmor och takter. Det är ofta oklart var bågar skall sluta, om det är på andra eller tredje tonen i en triol. I A2 är överensstämmelsen mellan de två ställena betydligt större, och där inkluderar bågar den tredje tonen, även om kören har en ny textstavelse på denna. Därför har i denna utgåva bågar generellt sträckts ut till tredje tonen, om parallellstället har denna lösning.
118–119	Alti, Tenori	Textläggningen är oklar och har anpassats till parallellstället i 52–53, vilket även överensstämmer med A2.
120–121	Tbn. III	Nyansbeteckningar saknas. Parallellstället i 54-55 har <i>mf cresc.</i> , vilket är tillämpligt även här.
123	Cl., Cor. III, IV	Har två bågar, en över de två första tonerna och en över resten av takten. Har anpassats i analogi med 57.
125	Cl., Cor. III, IV	Båge över de första tre tonerna. Har justerats i analogi med motsvarande stämma i 59 och i enlighet med det förhärskande mönstret i 125.

125	Fag., Tenori	Crescendo- och diminuendopilarna saknas i dessa stämmor i A1 men är utsatta i Cor. I, II och Vle. I A2, T1 och T2 saknas pilarna i både tenor- och pianostämman. Utgivarens bedömning är att denna takt bör utföras likadant som takt 59, varför pilarna satts ut i analogi med denna.
130	Cor. I	Har anvisningen 1 ^{mo} Solo. Takten inleder ny sida, och troligen vill Söderman endast förtydliga att andrahornet skall pausera.
132		Anvisningen <i>ritard.</i> saknas, men är utsatt i A2, T1 och T2 .
Sats 3:		
1	Vl. I, II, Vle	Ackordet är skrivet med små noter med tunnare bläck, troligen i efterhand. Ackordet saknas helt i A2 . Jfr. kommentar till takt 1 i sats 1.
13	Bar. solo	Text: Hela textraden avviker från de tillgängliga textutgåvorna, som har "ganz leise geschritten herein". Här har utgivaren skrivit in originalets "geschritten" som alternativ till Södermans "zur Thüre". Det tvåstaviga "ganze" har dock bibehållits, eftersom annars rytmen skulle blivit förändrad.
14	Coro	Text: Utropstecknet saknas i A1 , finns i A2 .
19	Vc.	Anvisningen "sost." saknas, står istället i takt 21.
21–22	Vc., Cb.	Crescendo- och diminuendopilarna saknas.
28	Bar. solo	Anvisningen dim. saknas i A1 , men finns i A2 .
30	Bar. solo	Text: "Alles" är skrivet med liten begynnelsebokstav i A1 men har i denna utgåva ändrats till versal i enlighet med A2, T1, T2 och textutgåvorna.
32	Bar. solo	Diminuendopilen saknas i A1 , finns i A2 .
36		"Acceller." Anvisningen saknas i A2 .
40–41	Bar. solo	Text: I A2, T1, T2 och flera av textutgåvorna, dock inte alla, är ordet "dahingestreckt" särskrivet.
41–47	Bar. solo	Nyansbeteckningarna saknas i A1 , införda från A2 .
44	Ob. II	Noter saknas. Med största sannolikhet skall takten vara likadan som takt 42 i sats 1.
58–60	Fl., Cl., Fag., Coro	Exakt var crescendot skall komma är oklart. Pilen är litet olika placerad i olika stämmor, men generellt står den före taktstreckets i blåsarstämmorna (utom Fag., där den andra crescendopilen börjar precis i början av takt 60), medan den står alldeles efter taktstreckets

(alltså före noten) i körstämmorna (så även i **A2**). Om det verkligen är Södermans avsikt att blåsarna skall börja sitt crescendo före kören må dock vara osagt.

59, 60

Fag. I,
Tenori

Accenten står mellan de två fagottstämmorna (som delar system) och mellan tenorer och basar i körens undre system, men bör avse det starkt dissonerande g-t i Fag. I och tenorstämman. Accenten saknas i **A2, T1** och **T2**.