

**Gert Kreutzer:**

**Bellman vor dem musikalischen Hintergrund seiner Zeit**

(Vortrag auf der Waldeck am 2. Februar 2008, nur zum privaten Gebrauch)

**Einleitung**

Der heutige Bellmanfreund ist in einer etwas paradoxen Situation: er kennt die Lieder Bellmans und ihre Melodien und nimmt sie sozusagen als Originale wahr, obwohl er genau weiß, dass Bellman zumindest die meisten Melodien nicht selbst komponiert, sondern übernommen, adaptiert und auf seine Bedürfnisse zugeschnitten hat. Da die Originale und Vorbilder aber den wenigsten im Ohr sind, fehlt dem heutigen Publikum eine Dimension, welche den Zeitgenossen Bellmans präsent war und welche einen erheblichen Beitrag zur Komplexität und zum Genuss an dieser Musik beigetragen hat. Ich möchte in diesem Vortrag einen kleinen Beitrag dazu leisten, Ihnen die Vorgehensweise und Technik Bellmans als Komponist vor Augen zu führen, indem ich die Musikszene im Stockholm Bellmans skizziere und einige seiner Vorlagen seinen Liedern gegenüberstelle.

In der Diskussion um Bellmans Leistungen als Komponist ist von besonderer Schärfe die folgende Aussage Olof Åhlströms, der 1790 „Fredmans Epistlar“ herausgab: „Bellman har ej komponerat en enda av dessa melodier.“ („Bellman hat keine einzige dieser Melodien komponiert.“) Diese Behauptung mag übertrieben sein, denn Åhlström versuchte offenbar nach Bellmans Tod, seinen eigenen Anteil an der Bellmanmusik möglichst groß erscheinen zu lassen. Jedoch ist im Laufe der Jahre für dreiviertel der „Fredmans Epistlar“ (FE) und für viele der „Fredmans Sångar“ (FS) nachgewiesen worden, dass sie nicht in unserem heutigen Sinne von Bellman selber „erfunden“ worden sind.

Bereits 1867 zeigte der Literaturgeschichtler Gustaf Ljunggren in seinem Buch „Bellman och Fredmans Epistlar“ Melodiequellen zu 17 der FE auf. Doch betonte er gleichzeitig, dass die Bearbeitungen einiger der Melodien so eingreifend seien, dass man durchaus von einer selbständigen Kompositionstätigkeit sprechen könne.

1881 begann Johan Bagge, die Artikelreihe „Bellmaniana“ herauszugeben, in der er einige Entdeckungen von Quellenmelodien veröffentlichte. Im folgenden Jahr publizierte Johan Flodmark seine Arbeit „Bellmansmelodiernas ursprung“, in der er auf weitere Quellen verwies, die er bei der Untersuchung französischer Chansonsammlungen und Singspiele entdeckt hatte.

Im Jahre 1895 faßte Adolf Lindgren in seinem Aufsatz „Bellmansmusiken“ die Ergebnisse verschiedener Forscher zusammen, indem er u.a. eine Liste der im Åkermanmanuskript meist unvollständig notierten Quellen zusammen mit den nachträglich entdeckten Ursprungsmelodien aufstellte, die neben den FE und FS auch die „Handlingar rörande Bacchi ordenskapitel“, „Fredmans testamente“ sowie „Tillfällighetsdikter“ umfaßte.

Der Däne Torben Krogh, ging 1945 im Buch „Bellman som musikalsk digter“ besonders auf das Zusammenwirken der literarischen mit der musikalischen Parodie in Bellmans Werk ein und zeichnete ein sehr interessantes Bild des kulturhistorischen Hintergrundes in Bellmans Stockholm. Zwei Jahre später erschien Nils Afzelius' Büchlein „Bellmans melodier“, welches die bis dahin gefundenen Quellen kritisch beleuchtete und zugleich einen Überblick über die Forschung gab, der auch einem breiteren Publikum zugänglich war.

Als eine Art „hommage“ an Torben Krogh bezeichnete Kurt Johannesson seinen 1971 erschienenen Aufsatz „Bellman som musikalisk diktare“, in dem er die Kenntnis des kulturellen Hintergrundes für das Verständnis von Bellmans Parodieverfahren für sehr wichtig erklärte.

Einen ganz neuen Ansatz für die Bellmanforschung fand Richard Engländer in seinem 1954 veröffentlichten Aufsatz „Bellmans musikalisk-poetiska teknik“, in dem er nicht nur auf die Melodien und deren Herkunft, sondern auf deren Veränderungen durch Bellman und auf das Zusammenwirken zwischen Musik und Text im Werk Bellmans einging. Engländer ging in erster Linie vom musikalischen Parodiebegriff aus, von dem im weiteren ausgiebiger die Rede sein wird. Die Notwendigkeit neuer Forschungsansätze für Bellmans Musik begründete er in seinem Text wie folgt:

“Über die Bedeutung der musikalischen Komponenten in Bellmans Schaffen ist man sich bisher nie richtig klar geworden – trotz der Bemühungen der Forschung auf dem Gebiet der Melodiegeschichte und Melodiekritik. Viele Eigenheiten in der bellmanschen Dichtung kann man nur vom Ausgangspunkt der musikalischen Ausformung her erklären, der sogenannten Parodietechnik, das heißt, der Anpassung eines Textes an eine vorgegebene Melodie... Entscheidend ist nicht die Frage, woher Bellman im Einzelfall eine Melodie bezogen hat, sondern die Frage, wie er sie verwendet, was sie für ihn und seine gestalterische Phantasie bedeutet.”

James Rhea Massengale übernahm in seinem Buch „The Music Poetic Method of Carl Michael Bellman“ (1979) den von Engländer geprägten Begriff und wandte dessen Methoden und Ergebnisse systematisch auf die FE an. Sein Buch „Systerligt förente“ von 1979 ist nicht nur eine Übertragung in das Schwedische, sondern es bezieht außerdem die Forschungsbeiträge von 1972 – dem Jahr, in dem Massengale seine Arbeit „The Musical-Poetic Method ...“ an der Harvard University abschloß – bis 1979 mit ein.

Die bei Engländer und Massengale spürbare Kritik an den Methoden der ersten Forschergeneration ist wohl in gewisser Weise berechtigt. C.-G. Stellan Mörner charakterisierte diese Forscher wie folgt: „... und sie wendeten ganz unterschiedliche Methoden an in ihrer Suche nach jedem Melodiefragment mit Tönen, die an Lieder von Bellman erinnerten.”

Dennoch ist die Beschäftigung mit der Herkunft und Art der Melodiequellen eine Voraussetzung, wenn die Frage nach der Bewertung von Bellmans Kompositionstätigkeit gestellt wird. Dieser Vortrag wird deshalb nach der Behandlung grundlegender Begriffe und Hintergründe auf die Melodiequellen für Bellmans Musik und auf seine Art der Bearbeitung eingehen, um am Ende kurz auf die Frage einzugehen, ob man Bellman überhaupt als einen Komponisten in unserem heutigen Verständnis bezeichnen sollte.

### **Bellmans musikalische Ausbildung**

Über die musikalische Ausbildung Bellmans gibt es nur wenige Zeugnisse. Offenbar erhielt er einen gewissen Unterricht in Spiel und Gesang, in dem Rahmen, wie es in der Gesellschaftsschicht üblich war, in der Bellman aufwuchs. Mit 19 Jahren gab er – wie in seiner „Levernebeskrifning“ zu lesen ist – einem jungen Mädchen Unterricht im Spiel der Cither, die er selber „ojäm förligt trakterade“.

Mit dem Instrument Cither ist hier die Cister gemeint, ein Zupfinstrument, welches eine Übergangsform zwischen Laute und Gitarre darstellte und aus der Zupffiedel des hohen

Mittelalters hervorgegangen war. Der Corpus einer Cister ist flach und kreisrund, der Hals ist spitz zulaufend. Das Instrument besitzt 8-10 paarweise angeordnete Metallsaiten, die an Nägeln befestigt sind und zunächst mit einem Plektron, später aber meist mit bloßen Fingern gezupft wurden. Die Blütezeit der Cister lag in der Zeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Sie setzte sich gegen die Laute durch, weil sie die Stimmung besser hielt und aufgrund der Metallsaiten im Orchester eher durchdrang als die mit Darmsaiten bespannte Laute.

Trotz seiner offensichtlichen Kenntnis im Instrumentalspiel hatte Bellman wohl nie Unterricht in Musiktheorie und Harmonielehre. Es ist anzunehmen, dass er Zeit seines Lebens die Notenschrift nicht lernte; keine einzige Melodie ist in seiner Handschrift erhalten. Dass dies nicht auf eine mangelnde Quellenlage zurückzuführen ist, läßt sich an Aussagen ablesen wie der Kellgrens in seinem Vorwort zu den FE, in dem es heißt: „Um die Melodien zu Fredmans Epistlar sicher auf ewig dem Gedächtnis zu überliefern, mussten sie von einer geschickten Hand ein für allemal unmittelbar von der Stimme des Autors zu Papier gebracht werden. Dies ist, was auch geschah.“

Es war also offensichtlich notwendig, dass notenkundige Personen die Niederschrift von Bellmans Melodien übernahmen. Im Falle FE und FS war es der Komponist und Verleger Olof Åhhlström, der diese Aufgabe erfüllte und den Melodien außerdem einen Klaviersatz hinzufügte.

### **Der musikalische Parodiebegriff**

Für Bellmans Kompositionstätigkeit ist eine grundlegende Komponente das Parodieverfahren. In der Musik versteht man unter Parodie etwas anderes als in der Literatur. Deshalb soll in diesem Zusammenhang genauer auf den Begriff eingegangen werden.

Das Wort Parodie stammt vom griechischen Wort *parodía* her, welches gleichbedeutend mit Neben- oder Gegengesang ist. Als wichtiges musikgeschichtliches Datum ist das Jahr 1573 zu nennen, als die „Missa Parodia Motettae Domine da nobis auxilium Th. Crequilonis“ entstand. Es handelt sich um eine Bearbeitung der Messe „Da nobis auxilium“ des Komponisten Thomas Crequillon durch Jakob Paix. Spätestens ab diesem Zeitpunkt versteht man Parodie als die „Umformung eines Tonsatzes zu einem neuen Werk bei relativ enger Bindung an die Vorlage.“ Es handelt sich konkret um einen Eingriff in eine Komposition, um sie einem neuen Verwendungszweck oder einer anderen Klangvorstellung anzupassen. Mittel der Parodie sind das Zufügen oder Weglassen von Stimmen sowie die Änderung von Melodik, Rhythmik und Harmonik.

Eine wichtige Funktion hatte die Parodie bei der Überführung von weltlicher zu geistlicher Musik, wie es geschah, wenn profane Liebes- oder Volkslieder zu Kirchenliedern umgeschrieben wurden. Bei solcher Vokalmusik verband sich die Parodie natürlich mit einer Umtextierung.

Der Bezug auf bekannte Melodien erleichterte die Verbreitung und war oft auch ein Mittel der Arbeitsökonomie. Dass die Parodie nichts Anstößiges an sich hatte, zeigt die Tatsache, dass auch ein so bedeutender Komponist wie Johann Sebastian Bach viel Eigenparodie betrieb, indem er Gelegenheitskantaten in geistliche Kantaten umarbeitete oder einzelne Sätze in verschiedenen Zusammenhängen verwendete.

Während sich der Begriff Parodie sowohl auf Instrumental- als auch auf Vokalmusik bezieht, ist mit dem Begriff Kontrafaktur, der bis 1600 das Parodieverfahren bezeichnete, vor allem das Abfassen eines Liedtextes auf eine schon vorhandene Melodie mit meist formalem und

inhaltlichem Bezug auf den früher mit ihr verbundenen Text gemeint. Die Kontrafaktur im Mittelalter war ein typisches Schaffensprinzip dieser Zeit, in der es darum ging, Neues im Anschluß an Bestehendes und Bewährtes zu schaffen. Sie war insofern sehr wichtig, als sie durch die Übersetzung von Liedern aus einer Sprache in die andere und durch die Nachahmung berühmter Muster den Boden für die Entstehung eines internationalen Liedgutes schuf. Diese Tatsache ist auch im Zusammenhang mit Bellman interessant, der sich – wie später zu zeigen sein wird – bei einem der FS eines international bekannten Melodiemodells bediente.

Besonders aufschlußreich ist im Hinblick auf Bellmans „Bacchi Orden“ die Verwendung des Wortes Parodie bei der Sammlung „Parodies bacchiques“, die ab 1695 in Paris erschien und aus Trinkgesängen bestand, welche auf Instrumentalstücken aus Opern von u.a. Lully und Charpentier basierten. Auch Klavierstücke von Rameau und Couperin wurden textiert, und in ähnlicher Weise gab es zu dieser Zeit in Deutschland textierte Tänze.

Erst ab dem 18. Jahrhundert verstand man auch in der Musik unter Parodie eine Darstellungsweise, die seriöse Musik mit einem banalen oder unpassenden Text versah, um damit eine komische oder satirische Wirkung zu erzielen. Weitere Mittel waren stilistische Übertreibung und das Zitieren von Melodieteilen in unpassende Zusammenhängen: Bestimmte Gattungen, Stile und Techniken wurden dadurch ins Komische gezogen.

### **Die Regeln der Parodie**

Im 17. und 18. Jahrhundert hatte die Parodie in Europa eine ungeheure Popularität. Sie stellte ein Verfahren dar, das recht ökonomisch war und sich auch von Dichtern ohne ausgesprochene Musikausbildung anwenden ließ. Die Regeln der Parodie faßt Massengale schematisch in drei Punkten zusammen:

1. Auswahl einer vom Tempo und Affekt her passenden Melodie für die Gedichtidee oder die Skizze
2. Reduktion auf das poetische Schema bzw. direkte Übernahme von Reimschema und Metrik des ursprünglichen Textes
3. Beifügung eines Hinweises auf die Quellenmelodie (Fachterminus: Identifikation)

Der Effekt der Identifikation war der, dass das neue Gedicht nach der angegebenen Melodie direkt singbar war. Das Verfahren stammte ursprünglich aus Frankreich und wurde auch nach Schweden übertragen. Die „Quelle“ der Melodie wurde angegeben, indem man den Titel des ursprünglichen Textes bzw. dessen erste Zeile oder den Text des Refrains über das neu verfaßte Gedicht schrieb. Zum Teil wurde auch der Anfang der Originalmelodie in Noten als Gedächtnisstütze für den Sänger beigefügt. Durch das Verfahren der musikalischen Parodie wurden Opern, Instrumentalwerke und andere Melodien zum Allgemeinbesitz. In der Realität sprengten die enormen Mengen von neuen Texten zu immer wieder verwendeten „alten“ Melodien bald die Identifikationsregel. Schließlich wurde nur der Textanfang der momentan populärsten Textierung angegeben; der ursprüngliche Text geriet in Vergessenheit und wurde von neueren überschattet.

So befand sich das System der Identifikation zur Zeit Bellmans in einer gewissen Auflösung. Im sogenannten Åkermanmanuskript befinden sich Abschriften von 50 der FE, die bis 1773 gesammelt wurden. Einige davon besitzen korrekte Hinweise, teilweise sogar mit Noten, andere dagegen nur allgemeine Angaben wie „Air“, die über die Herkunft der Melodie nichts aussagen.

## Der kulturelle Hintergrund in Paris und Stockholm

Carl Fehrman verweist in seinem Buch „Vin och flickor och Fredmans stråke“ auf die französische Chansontradition, die für Bellmans Musik von großer Bedeutung war. Das französische Gesellschaftslied des 18. Jahrhunderts entstand in verschiedenen Milieus: 1. im Wirtshaus, 2. im Theater, wo die „comédies en vaudevilles“ aufgeführt wurden, aus denen sich später die „opéra comique“ entwickelte, und 3. im adligen oder bürgerlichen Salon.

Die Dichter der Chansons verkehrten oft in allen drei Milieus. Bereits an diesem Punkt findet sich eine Parallele zu Bellman, für den dies auch gilt.

Ein wichtiger französischer Dichterkreis war die Gruppe der Caveapoeten. „Le Caveau“ war ein Lokal in Paris, in dem sich in den 1730er und 1740er Jahren diese Gruppe regelmäßig traf. Sie war eine der vielen Gesellschaftsorden des 18. Jahrhunderts in Frankreich, die sich in Wirtshäusern trafen. Andere „bacchanalische Singakademien“ waren „Les Enfants de Bacchus“ oder der „Ordre de la Boisson“. Auch hier fühlt man sich an Bellmans „Bacchi Orden“ erinnert, für den diese Kreise von Dichtern und Sängern gewiß Vorbilder waren.

Der Caveaukreis erhielt zunehmend eine literarische Ausrichtung und Bedeutung und entwickelte sich zu einer Art kleiner Akademie, in der sich die Dichter austauschten und Anregungen erhielten. So wurden auch Gäste wie Rameau und Boucher zu den Zusammenkünften eingeladen. Zwar verlief sich die Gruppe in den 1760er Jahren, doch wurde sie Anfang des 19. Jahrhunderts durch Pierre Capelle neu gegründet als „Le Caveau moderne“. Der Gründer Capelle gab auch die Vaudevillesammlung „La Clé du Caveau“ heraus, die über zweitausend Melodien verschiedenen Alters enthält, welche aber zum großen Teil schon vom älteren Caveaukreis verwendet worden waren. Viele der Melodien stammen aus Singspielen, bekannte Beispiele sind die Arien aus Mozarts „Zauberflöte“, die in der Sammlung unter den Nummern 325 („Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich“) und 411 („Klinge, Glöckchen, klinge“) aufgeführt sind oder unter Nummer 31 die „Marseillaise“ und unter Nummer 1884 die Melodie zum heutigen „Deutschlandlied“. Die aufgeführten Melodien sind selbstverständlich vom älteren Caveaukreis nicht gesungen worden, weil sie aus der Zeit nach 1790 stammen.

Dem alten Caveaukreis hatten Charles Collé und Jean-Joseph Vadé u.a. angehört. Carl Fehrman sagt über die Verbindung zu Bellman: „Nirgendwo in den Liedern der Caveau-Poeten sind wir der Welt Fredmans mit Gesang, Tanz und Trinken so nahe wie in Collés und Vadés Liedern.“ Man fühlt sich an Bellman erinnert, wenn man liest: „Vadés „...dreiste Lieder, Trink- und Tanzlieder, mit komischen, burlesken und satirischen Effekten, lebendig und originell im Ausdruck, zeugen von einer genauen Beobachtungsgabe und einer unerschöpflichen Quelle guter Laune... Schwierig abzugrenzen ist, welches Verdienst dem Komponisten oder Adaptor Vadé zukommt... Man weiß, dass Vadé viele bekannte Melodien benutzte und sie seinen Vaudevilles meisterlich anpaßte.“ Neben der Parallele zwischen dem Caveaukreis und dem „Bacchi Orden“ läßt sich auch die zur Gesellschaft „Par Bricole“ nennen, der neben Bellman auch Kexel und Hallman angehörten. Hier findet sich vor allem die literarische Ambition wieder, die für den Caveaukreis so entscheidend war.

Im Caveaukreis wurden viele Lieder gesungen, die Bibelparodien enthielten. Fehrman verweist auf ein Lied, bekannt unter dem Titel „Quand la mer rouge“: „In seiner ältesten Form stellt das Lied eine Reihe von Figuren aus Bibel und Antike als Beispiel für Trinker vor. .. Die Figurengalerie ist im Großen und Ganzen dieselbe wie sie Bellman in einer Reihe von Trinkliedern in Fredmans Sängervorführt.“

Der zweite gesellschaftliche Bereich, in dem Chansons bzw. Vaudevilles gesungen wurden, war die opéra comique in Pariser Theatern des 18. Jahrhunderts, die in etwa der heutigen Operette entspricht. Die opéra comique entwickelte sich erst ab der Mitte des 18. Jahrhunderts aus der Gattung der comédie en vaudevilles. Für eine Übergangszeit herrschte daher auch der Begriff „opéra comique en vaudevilles“ vor. Vaudevilles wurden ursprünglich die populären Lieder genannt, die seit etwa 1640 in die Stegreifstücke der italienischen Komödianten in Paris eingelegt waren, später bezeichnete der Begriff die Stücke selber. Das Wort läßt sich vielleicht ableiten aus „Voix de ville“; ein Typus des französischen Chansons wurde in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts so bezeichnet.

In Stockholm gab es schon unter dem König Adolf Fredrik französische Theatertruppen. Doch wurden unter König Gustaf III. zunehmend Singspiele aus Frankreich aufgeführt, die von französischen Dichtern und Komponisten stammten wie C. S. Favart, Egidio Romualdo Duni und Jean-Joseph Vadé. Diese gehörten ihrerseits oft dem Caveaukreis an. Im Jahre 1773 wurde „Svenska Teatern“ in Humlegården unter dem Theaterdirektor Stenborg eröffnet. Auch populäre schwedische Dramatiker wie Hallman und Envallsson produzierten für dieses Theater. Später wurde die opéra comique prägend für das Repertoire. Bellman ließ sich offenkundig davon inspirieren: 1766 vollendete er „Det lyckliga skeppsbrottet“, das er im Untertitel als „opéra comique“ bezeichnet, später folgte „Marcolphus, opéra comique uti 2nd Acter“. Nicht nur in den vielen eingesprengten französischen Phrasen in diesen Werken zeigt sich, wie groß der Einfluß aus Frankreich für den kulturellen Bereich in dieser Zeit war.

Für Bellman war von besonderer Bedeutung offenbar der königliche Kapellmeister Joseph Martin Kraus. Byström erwähnt: „Kraus war nämlich sehr eng liiert sowohl mit Bellman wie mit Kellgren und stand auch mit Åhlström auf gutem Fuß“ und erklärt damit eine Aussage Atterboms, dass bei der Herausgabe der Bellmanmelodien „Åhlström ihr erster Aufzeichner war, Kraus aber der Schlussredakteur.“ Bellman widmete auch die FE 75 „till Kongl. Kapellmästaren Kraus“.

Der dritte Bereich, in dem Gesellschaftslieder gesungen wurden, waren die Salons und der königliche Hof. Die Caveau-poeten in Paris unterhielten mit Tafelmusik die Gesellschaften, doch wurden häufig von allen Gästen zusammen Lieder zum Lob des Weines und der Wirtin gesungen. Diese Lieder waren – wie Fehrman betont – weit weg von den oft drastischen oder derben Wirtshausliedern und zeigten „eine verfeinerten epikuräischen Charakterk ... , wo die Thematik sich oft in stereotypischen Wendungen um den Wein und die Liebe dreht.“ In Schweden wurden gerade in den höheren Gesellschaftsschichten viele französische Lieder gesungen. So finden sich in den handgeschriebenen Liederbüchern oft französische Lieder Seite an Seite mit schwedischen.

Der große französische Einfluß spiegelt sich auch in der Herkunft der Melodien wieder, die Bellman verwendete.

### **Die Quellen zu Bellmans Melodien**

Die Melodien, die Bellman parodierte, entstammen verschiedenen Musikgattungen:

- Eine wichtige Quelle sind die sogenannten Vaudevillesammlungen aus Frankreich. Die meisten dieser Vaudevilles stammen ihrerseits aus Opern und Comédie-ballets der Zeit Lullys. Die bekannteste Vaudevillesammlung ist „La Clé du Caveau“.
- Eine weitere bedeutende Quelle sind Melodien aus dramatischen musikalischen Werken. Bellman übernahm nicht nur indirekt Melodien aus den

Vaudevillesammlungen, sondern auch auf direktem Wege, vor allem aus der opéra comique. Da große Arien meist nicht leicht umzutextieren sind, weil sie eine sehr enge Verbindung zwischen Musik und Textinhalt aufweisen, wurden sie oft vereinfacht und gekürzt. Häufig griff Bellman auf Tanzmelodien, Märsche und Chorstücke aus Opern zurück.

- Einige Melodien stammen von Volksliedern her. Gerade bei Volksliedern ist der Nachweis nicht unproblematisch, weil die genaue Datierung nicht bekannt ist und der Weg der Verbreitung bestimmter europäischer Lieder nicht immer leicht festzustellen ist. Da viele Volkslieder bestimmte konventionelle Harmonieschemata besitzen, wird der Nachweis, dass Bellman ein bestimmtes Lied aufgegriffen habe, oft zur Spekulation.
- Eine sehr kleine Gruppe von Melodien stammt aus Instrumentalwerken großer Komponisten wie aus Symphonien etc.
- Besonders bedeutsam sind die Instrumentaltänze, die Bellman textierte. Meist handelt es sich um Menuette, Polonaisen, Märsche und Kontratänze, die am Hof getanzt wurden. Doch ist hier die Quellenlage nicht immer einfach, viele Tanzmelodien sind nicht niedergeschrieben worden oder nicht erhalten.

Die Antwort auf die Frage, wie und wo Bellman die Melodien hörte, derer er sich bediente, versucht Carl Fehrman wie folgt zu beantworten:

“Zu seinem engeren Umgang in der Hauptstadt gehörten verschiedene Theatermänner, Komponisten und Musiker. Seit Beginn des 18. Jahrhunderts stand er Carl Stenborg nahe und nahm an den bekannten Musikzusammenkünften in seinem Kreis teil. Nach einer Quelle, vermittelt durch Wallmarks Journal, war Bellman auch mit Monvel näher bekannt, einem der pariser Schauspieler, die es nach Stockholm verschlagen hatte... Aber schon in seiner Jugend war Bellman ein treuer Kunde des damaligen französischen Theaters in Stockholm, das das Publikum während der Saison zwei oder drei Mal in der Woche mit komischen Opern erfreute.”

Fehrman betont die Bedeutung des französischen Liederrepertoires besonders: „Es scheint damals dieselbe Rolle gespielt zu haben wie heutzutage für die schwedische Jugend die aus England und den USA importierten Lieder.”

### **Die Eigenparodie Bellmans**

Einerseits hat Bellman innerhalb seiner Sammlungen FE und FS Melodien mehrfach verwendet, andererseits stellen die in den Sammlungen verwendeten Melodien auch Quellen für Gelegenheitsdichtungen dar.

Oft benutzte Bellman ein Stück aus den FE oder FS mit geringfügigen Veränderungen in anderen Zusammenhängen oder dichtete einen ganz neuen Text, behielt aber Versmaß, Reimschema und Melodie bei. So verwendete er FS 35 („Gubben Noach“) für ein Gelegenheitsdankgedicht an einen Wirt.

Ein Beispiel für eine Eigenparodie innerhalb der FE sind die Lieder FE 4 und FE 8, deren Melodien übereinstimmen. Hier ist ein thematischer Zusammenhang sehr deutlich, beide FE enthalten Aufforderungen an die Musikanten im Wirtshaus, Waldhorn zu spielen, sowie Waldhornimitationen. Während FE 4 stärker auf die Liebesthematik eingeht, ist der Inhalt von FE 8 viel derber: “...ty nu ska vi dricka så hjärtat ska picka (ticken) och buken ska spricka; det gör ingenting.” heißt es in Strophe 3, und die letzte Strophe hat fast brutale Züge:

„Armar och ben ska vi krossa till slut; ut genom fenstret och hoppa tillbaka!“ An diesem Beispiel kann man gleichzeitig zeigen, wie Bellman doch eine gewisse Variation herstellt. Bei FE 4 hat die zweite bzw. die vierte Zeile jeder Strophe sieben Silben, während die entsprechende Stelle bei FE 8 nur vier Silben aufweist. In FE 8 müssen daher mehr Töne durch das Waldhorn bzw. dessen Imitation übernommen werden. Außerdem hat FE 8 ein kunstvolleres Reimschema als FE 4: Sie kommt mit zwei verschiedenen Reimen pro Strophe (ababbaaaab) aus, während FE 4 vier unterschiedliche Reime (ababcdddc) hat.

Das Lied FS 7 weist dieselbe Melodie auf wie FE 37, die an: „Mollberg på post vid Kungsträdgården“ gerichtet ist. Durch das Thema ist eine gewisse militärische Komponente gegeben, besonders der zweite Teil der Melodie erinnert an Marschmusik, nicht zufällig besitzt FE 37 die Spielanweisung „Marche“. Darauf greift Bellman deutlich zurück, wenn er in FS 7 mit den Worten schließt: „Ack, hvad jag önskar uti mina dagar Hos Venus bli fänrik, hos Bacchus korpral.“ Die durchaus ernst gemeinte militärische Thematik in FE 37 wird in FS 7 völlig untergraben: Es handelt sich nicht um einen tatsächlichen Verteidiger des Königs und des Vaterlandes, sondern um die persönlichen Wünsche nach Wein und Liebe.

Ein weiteres Beispiel für Bellmans Eigenparodie sind FS 33 und FS 63. Die beiden gemeinsame Melodie ist im Liederbuch „La Clé du Caveau“ zu finden und war offenbar zu Bellmans Zeit sehr bekannt. Fehrman verweist auch in diesem Fall auf thematische Gemeinsamkeiten zwischen den beiden FS: „Die beiden Bellmanlieder haben eine gewisse innere Verwandtschaft. Beide sind satirisch, beides sind Spottgedichte, gerichtet gegen bestimmte Personen der Gegenwart, in dem einen Fall eine unbekannte Magistratsperson in Södertälje, in dem anderen ein fauler Pfarrer in einer Stockholmer Gemeinde.“

Das bekannte Lied „Ulla, min Ulla“ hat den Untertitel „Till Ulla i fenstret på Fiskartorpet, middagstiden, en sommardag“. Später schrieb Bellman ein Gelegenheitsgedicht an seine Freundin Helena Quiding zu ihrem Namenstag am 31. Juli 1790. Diese wohnte in der Nähe des im anderen Gedicht genannten Fiskartorp, nämlich in Heleneberg. In der Überschrift des Gelegenheitsgedichts stellt Bellman geschickt Bezüge her: „Heleneberg, samma dag (sc. Helenadagen), middagen“. Die Bezugnahme auf das Original ist unverkennbar. Sowohl Ort als auch die sommerliche Jahreszeit und die Tageszeit stimmen überein. Ein weiterer Bezug wird dann durch die Melodie hergestellt.

Ein besonders interessanter Fall sind die beiden FS 22 und 23. Hier ist eine Melodie für zwei auf den ersten Blick denkbar gegensätzliche Texte verwendet: FS 22 handelt „Om Bacchi bröllop“, das Lied FS 23 „Om Bacchi begravning“. Um die Komik von FS 23 zu verstehen, ist die Kenntnis von FS 22 nicht notwendig, aber sie erhöht die Wirkung natürlich enorm. Das Lied FS 23 ist schon in sich komisch, da es mit der Schilderung einer traurigen Begebenheit – nämlich einer Beerdigung – beginnt und mit einer Aufforderung zum Trinken endet. Bereits die erste Zeile von FS 23 nimmt Bezug auf das vorhergehende Lied: Der Gegensatz von „roligt giftermål“ und „våra sorgedar“ wird unterstrichen durch die gegensätzliche Rolle, die Fuhrman in den beiden Texten hat, „Tänk, Fuhrman, som sist marskalk var, i dag han för prestav“.

Hier ist der Bezug auf FS 22 ausdrücklich erwähnt. Sind wir in FS 22 eingeladen „på hans bröllop dansa med varann“, so geht die Einladung in FS 23 an uns, die „ä budna allihop i processen vandra“. In FS 22 wird in der zweiten Strophe zum ersten Mal das Trinken erwähnt: „Vi ä budna allihop att på bröllop dricka med varann.“ Dagegen wird in FS 23 zunächst der Charakter des Trauerzuges betont, die Begräbnisglocken sollen geläutet werden, und der Leser bzw. Zuhörer wird als „Du nykterhetens vän“ angesprochen. Im Vers 5 der

zweiten Strophe erscheint jedoch eine vorsichtige Erinnerung an die Weinflasche, einer Art Symbol des Bacchus: „Men buteljen, men buteljen, var är nu den?“ Im Vers 8 steigert sich dies zu einer relativ zaghaften Aufforderung: „Drick som små lamm!“, die die Parallelstelle zum Aufruf „Drick vad du kan!“ in FS 22 ist und in Relation dazu einen besonderen Reiz erhält. Die „Hemmungen“, die sich in der zweiten Strophe von FS 23 aufgrund des traurigen Anlasses bemerkbar machten, verschwinden erstaunlich schnell und sind in der dritten Strophe nahezu aufgehoben. „Drickom i kapp“ und „Vi ä budna allihop till att dricka, äta och må väl“ zeugen von der Überwindung des Kammers über den Tod des Bacchus. Eine absolute Steigerung ist in der vierten Strophe zu finden, in der „vi ä budna allihop till att dricka, dansa på hans mull“.

Die beiden FS sind ein besonders gutes Beispiel, um zu zeigen, dass Bellman nicht immer aus Arbeitsökonomie und bestimmt nicht aus mangelnder Phantasie eine Melodie zweimal verwendete, sondern ganz im Gegenteil, um einen zusätzlichen Effekt zu erreichen.

### **Poetische Grundregeln für die Musik-Text-Korrespondenz**

Die eigentliche Neuerung in der Bellman-Forschung, die bei Engländer ihren Anfang nahm und sich in den Arbeiten Massengale fortsetzte und weiterentwickelte, war die Betrachtung der Wechselwirkung von Musik und Text in Bellmans Liedern in Verbindung mit einer eingehenden musikalischen Analyse. Selbst bei der Annahme, dass Bellman die Melodien zum größten Teil nicht selber „erfunden“ hat, läßt sich eine große Meisterschaft darin zeigen, wie Bellman Musik und Dichtung so „systerligt förente“ hat werden lassen.

Massengale stellt sogenannte poetische Grundregeln auf, für die Beziehung zwischen Text und Musik gelten. Besonders wichtig sind die Übereinstimmungen zwischen musikalischen und metrischen Einheiten, d.h. eine Silbe entspricht im Idealfall einem Ton, ein Vers einer musikalischen Phrase, ein Gedankensegment im Text einer musikalischen Periode und eine Strophe des Gedichts auch der musikalischen Strophe. Eine weitere Regel ist die, dass die im Text betonten Silben auch in der Musik akzentuiert werden sollten.

Sehr wichtig ist die Forderung nach der Korrespondenz zwischen dem Affekt der Musik und dem Affekt des Textes. Da gerade der Begriff des Affektes für die Zeit Bellmans noch eine große Rolle spielte, wäre an dieser Stelle ein Exkurs in die musikalische Affektenlehre angebracht, wozu hier aber die Zeit fehlt. Stattdessen will ich gleich zur Frage kommen:

### **Hat Bellman eigene Melodien erfunden?**

Viele Forscher haben versucht, die nicht mit Quellen belegbaren Melodien Bellmans diesem als eigene Kompositionen zuzuschreiben. Bellman selber schrieb 1774 an Gustaf III.:  
 ...författadt ett Poetiskt och Musicaliskt arbete, kalladt Fredmans 100 Epistlar. Zwar sind es in der Realität nie hundert FE geworden, doch zeigt dieser Ausspruch Bellmans, wie wichtig ihm die Einheit von Musik und Dichtung war. Kellgren schreibt in seinem Vorwort zu den FE: „Man vet, att de flesta (sc. melodierna) hava gift sig tillsammans med förut kända melodier; andra finnas dock, som erkänna samme skapare med versen, och nästan alla hava mer eller mindre emottagit skaldens ändringar och förbättringar.“ Bellman schreibt zu seinen FS: „Efterföljande Fredmans 65 sänger äro, så till poesi som den av mig till en del även komponerade musik, översedda, rättade och erkända.“

Natürlich ist es nun schwer oder vielleicht sogar unmöglich nachzuweisen, welche Stücke nun tatsächlich von Bellman selber geschaffen sind. Ein einziges Mal im Werk Bellmans steht mit seiner eigenen Handschrift „Egen komposition“ über zwei Gelegenheitsgedichten an Fräulein

Elisabeth Westman von 1791. Über dem ersten der beiden Gedichte stehen die genannten Worte, dann folgen die vier Zeilen des ersten Gedichts ohne eine nähere Melodieangabe, und daran schließt sich ein längeres Gedicht an, über dem als Melodieangabe „Melodi: Träd fram, du nattens gud“ steht. Offensichtlich handelt es sich hier um eine von Bellmans vielen Eigenparodien. Vielleicht bezieht sich die Bezeichnung „Egen komposition“ eher auf das zweite als auf das erste Gedicht? Somit wäre Bellman der Komponist von „Träd fram, du nattens gud“. Auch für „Fjäriln vingad“ (FS 64) wird häufig eine Eigenkomposition Bellmans angenommen, ebenso für „Ulla, min Ulla“ (FE 71) und „Vila vid denna källa“ (FE 82). Doch wird all dies nie endgültig nachzuweisen sein.

Eine weitere Problematik bei Bellmans Musik – ähnlich wie bei anderen mündlich tradierten und sich eventuell stets verändernden Kunstgattungen – ist die Frage nach der eindeutigen Festlegung der Melodien. Hat Bellman beim Singen seiner Lieder ständig improvisiert oder hielt er sich streng an eine einmal gefundene Form oder veränderte er seine Stücke sogar in einem bewußten Schaffensprozeß? Beim Vergleich verschiedener Fassungen der FE und FS (z.B. der Vf 38 Handschrift von ca. 1771-76, die Massengale ausführlicher behandelt, mit der späteren Ausgabe von Olof Åhlström von 1790) ergeben sich gewisse Unterschiede in der Melodieführung, während Takt und Rhythmus im wesentlichen übereinstimmen. Auch die Textverteilung blieb erhalten, obgleich ein doch relativ großer zeitlicher Abstand zwischen den beiden Quellen liegt.

Wenn 3/4 der Melodien zu Bellmans FE und viele der Melodien, die Bellman in seinen anderen Werken verwendete, in anderen zeitgenössischen Handschriften und Liederbüchern u.ä. gefunden worden sind, ist es – wie Massengale überzeugend bemerkt – viel interessanter, die Gründe und die Art der Verwendung und Bearbeitung durch Bellman zu untersuchen als die Frage, die vielleicht nie beantwortet werden wird, welche der Melodien nun tatsächlich einzig und allein Bellmans Werk sind.

Auch um die Frage „War Bellman ein ‚Komponist‘?“ befriedigender zu klären, bedarf es eines Einblicks in konkrete Beispiele für Bellmans Vorgehensweise bei der Bearbeitung von Melodien.

### **Bellmans Verwendung und Bearbeitung von Melodien**

#### **1) FE 9 „Käraste bröder, systrar och vänner“**

**Musik 1: FE 9 „Käraste bröder, systrar och vänner“ (Mikael Samuelson, 4'00)**

Eine echte Übernahme von einer Melodie ist in FE 9 zu finden. Die Vorlage ist hier Johan Helmich Romans (1694-1758) „Drottningholmsmusiken“ von 1744, aus der Bellman den Satz Nr. 20, Allegro in D-Dur, bis auf winzige Änderungen in der Melodieführung wörtlich übernommen hat.

Roman war der erste bedeutende schwedische Musiker. Mit 9 Jahren wurde er in die Hofkapelle Karls XII. aufgenommen, 1715-1721 unternahm er eine Studienreise nach London, wo ihn Händel sehr beeindruckte. Zurück in Stockholm wurde er Kapellmeister der Hofkapelle. Roman schrieb seine Drottningholms Musik (Suite in 24 Teilen) für die Hochzeit von Adolf Friedrich (aus dem Hause Holstein-Gottorp) und Prinzessin Lovisa Ulrika (jüngere Schwester Friedrichs des Gr.) im August 1744.

**Musik 2: Drottningholmsmusik Nr. 20, Allegro (2'15)**

Bellman erreicht nun eine gewisse Komik durch den Transfer in ein ganz anderes Milieu. Das Original ist eine Art Menuett, ein schreitender Hoftanz; der Tanz, den Bellman in seiner FE 9

beschreibt, ist gewiss kein Menuett. Zwar heißt es in der zweiten Strophe: „Rak i livet, Ulla, ge nu hand, håll takten rätt!“, doch bekommt man bei der Aufforderung in der dritten Strophe „Käraste systrar, tagen i ring, dansa och fläkta, tumla och spring...“ nicht den Eindruck, es handele sich um einen höfischen Schreittanz. Auch der Spielmann fäder Berg wirkt wie eine Karikatur und vielleicht ein wenig „ramponiert“: „Ögat är borta, näsan är kluven...“ Was Kurt Johannesson über die FE 12 sagt, gilt genauso in diesem Falle: „Man besaß die Fähigkeit, zwei Bilder oder Landschaften gleichzeitig wahrzunehmen: ein pastoral-höfisches, das von der Musik hervorgerufen wurde, und ein burlesk-pittoreskes, das Bellman in allen Details mit einer Anschaulichkeit ausführt, die sich unwiderstehlich der Phantasie des Hörers bemächtigt.“

Selbst wenn wir oft nicht die zusätzliche Wirkung von Bellmans Musik begreifen, die das damalige Publikum oft verstand, so kann man vielleicht doch etwas von der Komik erleben, die der Text an sich und eben auch heute noch dem Zuhörer bietet.

## 2) FE 2: „Nå skruva fiolen“

Eine weitere Übernahme aus einem reinen Instrumentalwerk betrifft FE 2 „Nå skruva fiolen“, das ich ihnen in der Fassung von Sven Bertil Taube in Erinnerung rufen möchte:

### Musik 3: FE 2 „Nå skruva fiolen“ (Sven Bertil Taube) (2'10)

Massengale (S. 151) schreibt zwar „The source melody has not been identified“, doch ist die Ähnlichkeit mit dem 4. Satz aus dem Gitarrenquintett Nr. 7 in e-moll von Luigi Boccherini (1743-1805) so schlagend, dass wir hier mit einer Beziehung rechnen dürfen.

### Musik 4: Luigi Boccherini: Gitarrenquintett No. 7 in e-moll, G. (Gérard Katalog) 451, 4. Satz „Allegretto“ (5:33) (Pepe Romero und Academy of St Martin in the Fields Chamber Ensemble)

Allerdings gibt es hier eine Schwierigkeit mit der Chronologie. Boccherini schrieb diese Gitarrenquintette erst 1799 für den spanischen Marquis de Benavente allerdings auf der Grundlage von Klavierquintetten, die 1797 entstanden. Meine Vermutung ist nun, dass Boccherini sowohl für die Klavierquintette als auch für die Gitarrenquintette auf eines seiner früheren Werke zurückgegriffen hat, vielleicht auf eines seiner über hundert Streichquintette, die übrigens nicht alle erhalten sind.

## 3) FS 21 „Så lunka vi så småningom“

Die Vorlage für die Melodie von FS 21 stammt aus der 1786 uraufgeführten Oper „Gustaf Wasa“ (II. Akt, 6. Szene) des deutschen Komponisten Gottlieb Naumann (1741-1801), der sich in den Jahren 1777/78 sowie 1782/83 auf die Einladung Gustafs III. hin in Stockholm aufhielt. Auch in diesem Falle stimmen das Original Naumanns und Bellmans Version beinahe Ton für Ton überein.

## 4) FS 58 „Nej, fåfängt vart jag ser“

Ein Beispiel für die Übernahme einer Melodie aus einem reinen Instrumentalwerk ist FS 58.

### Musik 5: FS 58 „Nej fåfängt“ (Rolf Leanderson) (0'46)

Diese Melodie stammt ursprünglich aus Joseph Haydns (1732-1809) Symphonie in C-Dur „L'Ours“ 1786, einer der sogenannten Pariser Symphonien. Das Thema zweiten Satzes „Allegretto“ findet sich in Bellmans Version verändert wieder. Als Tempo ist bei FS 58 „Andante“ angegeben, so dass sich der Charakter der Melodie leicht verändert hat.

### Musik 6: Joseph Haydn: Symphonie Nr. 82 C-Dur "Der Bär", 2.Satz, Allegretto (7'45)

Die unsingbaren Vorschläge in den Takten 4, 7, 10 und 12 sind in Bellmans Fassung gestrichen. Ein Zwischenteil, der vielleicht das Lied zu stark verlängert und ihm dadurch den Liedcharakter genommen hätte, wurde von Bellman nicht übernommen. Doch verwendet er die Grundstruktur des Stückes, nämlich die Dacapoform (ABA). Eine kleine Veränderung ist außerdem im Rhythmus 2 und 6 vorgenommen worden. Das Original weist hier eine Viertel und zwei Achtelnoten auf, bei Bellman ist die Viertel punktiert und wird von zwei Sechszehnteln gefolgt. Durch die Punktierung in Bellmans Version wird die sprachliche Einheit „Nej, fåfångt, vart jag ser“ bzw. „Och ej i grus och ler“ stärker von der jeweils folgenden Zeile – „Ej minsta nymf ger ögat ro“ bzw. „En klacklapp af en sko“ – abgehoben. Gleichzeitig werden die kleinen Wörter „ej“ und „en“ dadurch, dass ihnen in der Musik nur jeweils zwei Sechzehntel zugeordnet sind, nicht so sehr betont, als wenn ihnen zwei Achtel entsprechen würden. Die starke Betonung würde nämlich recht widernatürlich klingen und sich von der gesprochenen Sprache abheben.

#### 5) FS 60 „Du har att fordra af mitt sinne“

FS 60 ist eines der wenigen Beispiele für die Verwendung von Volksliedern bei Bellman. Hier handelt es sich bei der Vorlage um das deutsche Volkslied „Es hatt ein Bauer ein schönes Weib“, welches heute noch in der bekannten Liedersammlung „Der Zupfgeigenhansel“ zu finden ist.

#### 6) FS 6 „Hör klockorna med ängsligt dån“

FS 6 ist ein Beispiel dafür, wie Bellman Melodien aus Singspielen übernommen hat. Die Melodie stammt ursprünglich a dem Singspiel „Annette et Lubin“, dessen Text von Madame Favart nach einer Erzählung von Marmontel geschrieben und dessen Musik von Adolphe Blaise komponiert worden war. 1762 wurde es in Paris uraufgeführt, bereits ein Jahr später hatte das Stück seine schwedische Premiere im Bollhusteatern. Offenbar war das Stück sehr beliebt; die Melodie, die Bellman verwendete, ist auch in „La Clé du Caveau“ abgedruckt. Krogh verweist auf die Bezüge, die Bellman zum Originaltext nimmt: Im Original wird das Lied in der ersten Szene gesungen, es preist das wunderschöne Aussehen der Annette:

Annette, à l'âge de quinze ans,  
Est une image de printems;  
C'est l'aurore d'un Beau matin,  
    Qui ne veut naître  
    Et ne paroître  
    Que pour Lubin.

Bellman seinerseits parodiert das Lied sowohl im musikalischen Sinne als auch im Sinne der komischen Parodie. FS 6 ist dem „Brännvinsbrännaren Lundholm“ gewidmet, der das Zeitliche gesegnet hat. Die Beschreibung seines Aussehens ist alles andere als anmutig:

Din morgonsol brann sällan klar,  
din middag blott en skymning var,  
din näsa aftonrodnan bar:  
    så rödlätt och trinder,  
    av mörkblåa kinder  
    hon skugga har.

Krogh macht gegen die mehrfach aufgestellte Behauptung, dass erst Bellman den traurigen

Charakter der Melodie begriffen und für sich angewendet habe, den berechtigten Einwand, dass Dur und Moll nicht unbedingt mit traurig und fröhlich assoziiert wurden: „Man kunde udmærket godt være lystig i Moll... Paa Bellmans tid har man dog set en Modsigelse mellem Melodien og Teksten i en saadan Vise som den her omtalte, og netop denne Modsigelse har Bellman med straalende Humør udnyttet til en ekstra Virkning ved at gøre disse tilsyneladende saa melankoliske Toner til Udtryk for bacchantisk farvet Sorg i sin parodiske Parentation.“

Die Melodie der Originalfassung übernimmt Bellman fast wörtlich bis auf kleine rhythmische Verschiebungen.

### 7) FE 6 „Käraste bröder systrar och vänner med hälso och frid“

#### Musik 7: FE 6 „Käraste bröder“ (Olle Adolphson), (2'17)

Die Melodie zu FE 6 hat Bellman aus der Oper „Le Devin du Village“ von Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) übernommen, welche am 18. Oktober 1752 im Schloss Fontainebleau vor Louis XV. uraufgeführt wurde (Mme Pompadour sang den Colin) und 1758 mit einer französischen Truppe nach Stockholm kam. Mit Le Devin du Village („Der Dorfwahrsager“) begründete Rousseau die Opéra comique. Die Handlung des Einakters geht wie folgt: Die Schäferin Colette wird von ihrem Geliebten Colin verlassen, der sich einer adligen Dame in der Stadt zugewandt hat. Der von Colette um Rat gefragte Dorfwahrsager prophezeit ihr, dass Colin zu ihr zurückkehre, gibt ihr aber den Rat, ihn zuerst abzuweisen, weil das seine Liebe zu ihr wieder anfachen werde. Als Colin zurückkehrt, weil er das Schäferkleid dem höfischen Prunk doch vorzieht, tut Colette, was ihr geraten wurde, und hat Erfolg. Alle freuen sich.

Das Stück ist wie „Annette et Lubin“ ein sogenanntes Schäferstück und spielt in einer nahezu idealen Landschaft. Die Schäfer und Bauern in ihrer idyllischen Umgebung boten einen Gegensatz zu den Stadtbewohnern dieser Zeit und sind im Zusammenhang mit der Kulturkritik Rousseaus gegen die einseitig intellektuelle Ausrichtung und Zielsetzung des Lebens zu sehen. Das unschuldige Leben der Landbewohner – im Lied sind sie beschrieben als „toujours contents, toujours chantans“ – kontrastiert ebenfalls stark mit dem Milieu, das Bellman in seiner FE zeichnet, mit den Trinkern und Prostituierten. Doch darf man nicht die weiteren Ebenen übersehen, die in Bellmans Liedern auftauchen, besonders die religiös-mythologische, die das niedrige soziale Milieu in eine fast idealische Umgebung versetzt und die auftretenden Personen als Göttinnen, Götter und Nymphen, doch auch als Hirten erhöht. In dieser Hinsicht sind die Welten der Schäferstücke und der FE vielleicht nicht immer völlig gegensätzlich, sondern begegnen sich sogar dann und wann.

Einige der Melodien der Oper wurden als „timbres“ in den Vaudevilles der Zeit berühmt, also zu einer Art Schlagerlied. Von den Divertissements, die nach damaliger Sitte das Stück beschlossen, verdient ein kleines Handlungsballett besondere Aufmerksamkeit, in dem sich ein Adliger und ein Bürger um eine Frau streiten, sich am Ende aber im gemeinsamen Tanz vereinen.

#### Musik 8: „Le Devin du Village“: Track 25: „Allons danser sous les ormeaux“ (Colette – Les Villageoises) (1'18)

Bellman verwendet die erwähnte Szene 8 aus der Oper, die den bezeichnenden Titel „Allons danser sous les Ormeaux“ trägt. Auch in diesem Falle übernimmt Bellman nicht alle Teile des Satzes, sondern kürzt einen ganzen Teil heraus.

So läßt Bellman Colettes zweite Solopartie weg, doch bleibt die Grundstruktur der

Dacapoform erhalten. Massengale verweist darauf, dass die Melodie in „La Clé du Caveau“ bereits ohne Zwischenteil erscheint. Daher kann es sein, dass Bellman die Melodie direkt aus der Liedersammlung übernahm und die längere Fassung vielleicht gar nicht kannte. Doch muß ihm dagegen der Text des Originals bekannt gewesen sein, denn er bezieht sich in FE 6 recht deutlich auf Rousseaus Text. Der Tanzcharakter des Stückes, der durch den 6/8-Takt betont wird, bleibt bei Bellman erhalten. Auch der Text berücksichtigt dies: Der zweite Teil der ersten Strophe enthält eine Aufforderung zum „Ruska på kjolarna, hoppa i spräng! Ulla, bjud opp, sväng salopp...“

### 8) FE 44 „*Movitz helt allena*“

#### Musik 9: FE 44 „*Movitz helt allena*“ (Fred Åkerström) (4'27)

Der auf das Lied „Allons danser“ der Szene 8 aus Rousseaus Oper „Le Devin du Village“ unmittelbar folgende Instrumentalteil erinnert stark an Bellmans FE 44. Massengale verweist auf eine Melodie aus „La Clé du Caveau“. Tatsächlich trifft die Übereinstimmung zwischen FE 44 und No 683 der Liedersammlung für den B-Teil des Dacapostückes (ABA) zu, doch unterscheiden sich die jeweiligen A-Teile so sehr voneinander, dass eine Übernahme des A-Teils aus Rousseaus Instrumentalsatz überzeugender scheint.

#### Musik 10: „*Le Devin du Village*“ Track 24: *Ballet divertissement* (4'33) – davon die letzte Minute

In diesem Falle würde es sich um eine Montage handeln: Der A-Teil stammte aus Rousseaus Oper, der B-Teil aus der „La Clé du Caveau“-Melodie. Diese Lösung wäre gar nicht so unwahrscheinlich, insbesondere weil Bellman schließlich das dem Instrumentalteil in der Oper unmittelbar vorausgehende Stück „Allon danser sous les Ormeaux“ ebenfalls in seinen FE verwendet

### 9) FE 12 „*Gråt, fader Berg*“

#### Musik 11: FE 12 „*Gråt fader Berg*“ (Hans Erich Halberstadt) (5'13)

Ein Beispiel für eine bedeutende Veränderung im musikalischen Aufbau der Vorlage ist FE 12. In der Åkermanhandschrift wird der Hinweis auf die Arie „Förr skall en Dufva drifva“ gegeben. Dies ist der Titel der auch ins Schwedische übertragenen Trioarie „The Flocks shall leave the Mountains“ aus der Pastoraloper „Acis and Galatea“ von Georg Friedrich Händel (1685-1756). Die Oper wurde 1718 komponiert und 1773 zum ersten Mal in Stockholm aufgeführt. Doch wurden nicht selten Arien aus Opern in Konzerten gespielt, bevor die Oper in ihrer Vollständigkeit aufgeführt worden war. Dies könnte hier sehr gut der Fall sein – Bellman muss jedenfalls die Melodie vor der schwedischen Premiere gehört haben, denn FE 12 wird auf die Zeit zwischen 1768 und 1770 datiert.

Der Stoff geht auf Theokrit zurück (3. Jahrh. v. Chr.) und wurde u.a. von Ovid in den Metamorphosen verwendet und 1660 von Charpentier und 1686 von Lully vertont. Die Handlung geht so: Der sizilianische Schäfer Acis liebt Galatea, ursprünglich eine Meeresnymphe, hier aber als Schäferin geschildert. Acis wird von seinem Rivalen, dem Zyklopen Polyphemos, getötet, der ihn unter einem Felsen begräbt. Acis wird in einen Fluss verwandelt. Das Libretto stammt von John Gay, die Uraufführung fand wahrscheinlich 1718 statt. Acis und Galatea war zu Lebzeiten eines der meistgespielten Werke Händels. Bis 1750 sind etwa 70 Aufführungen dokumentiert.

#### Musik 12: Georg Friedrich Händel: „*Acis und Galatea*“, Trio „*The flocks shall leave the*

### mountains” (Galatea, Acis und Polyphemus) (track 22, 2’41)

Wenn man jedoch Bellmans Melodie mit Händels Arie vergleicht, ist die starke Abweichung vom Original verblüffend. Erinnert man sich an den ursprünglichen Sinn des Timbres, d.h. der Quellenangabe im Parodieverfahren, nämlich, dass der neue Text direkt zur angegebenen Melodie zu singen sein sollte, so findet man in diesem Falle, dass dies einfach nicht möglich ist. Nicht nur hat Bellman Flötensoli eingebaut und die ersten 14 Töne des Originals genommen und „weitergesponnen“, sondern er hat eine ganz neue Komposition geschaffen. Sein Verfahren ist vom bisherigen Parodieverfahren so sehr abweichend, dass es kaum noch als solches bezeichnet werden kann.

Massengale stellt die berechtigte Frage, warum Bellman sich nicht ganz von der Vorlage löst und die Melodie des Originals gar nicht erst angibt. Seine Antwort lautet, dass Bellman offenbar das Wiedererkennen der Melodie wichtig war, d.h. er wollte vielleicht eine inhaltliche Anknüpfung herstellen von der Dreiecksgeschichte der Oper zwischen dem Hirten Acis, der Hirtin Galatea und dem eifersüchtigen Riesen Polyphem einerseits zu der Eifersuchtsgeschichte andererseits, von der FE 12 handelt: Die Schlägerei in Gröna Lund, die in FE 12 elegisch besungen wird, war schließlich aus der Eifersucht heraus entstanden, und die „Moral von der Geschichte“ lautet: „Och aldrig nånsin dansa med en annans flicka har jag lärt.“ Gleichzeitig wird eine Spannung aufgebaut zwischen der idyllischen und zeitlich und räumlich entrückten Hirtenwelt von Acis und Galatea und der Schlägerei im städtischen und zeitgenössischen Wirtshausmilieu.

Noch wichtiger ist aber der Bezug auf den Affekt des Originals, den „Affectus doloris“, der von Bellman genutzt wird und gut zum klagenden Charakter der Elegie paßt. Auch im Text wird dieser Affekt durch Worte wie „sorgligt“ und „gråt“ unterstrichen. Kurt Johannesson verweist außerdem darauf, dass „Fader Berg spelar för övrigt oboe och inte flöjt, såsom felaktigt anges i 1790 års epistelutgåva: oboens klang har i alla tider förbundits med klagan och vemod.“ Wie dem auch sei, so wird in FE 12 ein weiteres Mal deutlich, dass Bellman nicht borgt, weil es ihm selber an Inspiration fehlte, sondern weil er den Effekt seines Stücks durch die Verwendung einer dem Publikum bekannten Melodie erhöhte.

### **Abschließende Betrachtungen**

Der Begriff Komponist ist heute meist mit dem Anspruch verknüpft, originell und neuartig zu schaffen. Der Komponist soll nicht Vorhandenes übernehmen – in dem Falle wird ihm oft Eklektizismus vorgeworfen –, sondern selber Neues erfinden. Die Qualität seines Werkes wird häufig am Grad der Innovation für Musik seiner Zeit gemessen.

Doch es ist gleichzeitig klar, dass dieser Originalitätsanspruch erst ab dem Ende des 18. Jahrhunderts wirklich gestellt werden darf. Bis dahin betrachteten sich die Musiker ebenso wie die bildenden Künstler oft als Handwerker, die eine Kunst schufen, welche meist einen bestimmten Zweck erfüllte: Sakralkunst, Kirchenmusik, Tanz- oder Hofmusik sind Beispiele dafür.

Bellmans Schaffen steht in einer Übergangszeit zwischen musikalischer „Handwerkskunst“ und dem Geniedenken der Aufklärung. Dass ihm der Anspruch der Originalität nicht völlig fremd sein konnte, kann man aus seinem Kontakt zu dem zeitgenössischen Komponisten Kraus schließen, der durchaus eigene und originelle Musik komponierte.

Für Bellman sollte der Begriff Komponist nur dann angewendet werden, wenn man nicht in erster Linie den Anspruch des Melodie-Erfinders damit verbindet. Massengale beantwortet

die Frage „Did Bellman write Music?“ wie folgt:

This is the unsettled point at which the proof of Bellman's status as „composer“ stands today. Despite a good number of well-meaning attempts to establish him as the primary objective of source research remains unattained. No melody has ever been discovered in Bellman's hand; one melody is quite certain to have been written by him, but it was probably only eight measures long and it has been lost. The rest is sheer speculation.

Daraus schließt Massengale:

Har man trott att Bellman ville framstå som kompositör av rang, är man kanske besviknen som läget nu är; men låter man sig nöja med att betrakta honom som musikalisk arrangör, har man behagliga överraskningar att vänta sig.

Doch könnte man durchaus einen Schritt weitergehen und auf die ursprüngliche Bedeutung des „Komponisten“ zurückkommen: das lateinische Wort „componere“ heißt schließlich nichts anderes als „zusammenfügen, formen, kunstvoll anordnen“, und genau dies tat Bellman, als er seine Dichtung mit den für den jeweiligen Text angepaßten Melodien vereinte und durch den Bekanntheitsgrad der angewendeten Melodien oft einen zusätzlichen Effekt beim Publikum erreichte.

Es ist immer problematisch, die richtigen Wertmaßstäbe zu finden, um Künstlern gerecht zu werden. Wollte man Bellman mit einem so großen Zeitgenossen wie Mozart vergleichen, wäre dies nicht nur unfair, sondern auch recht unergiebig. Es würde Bellman ebenfalls nicht gerecht, wenn man ihn mit schwedischen zeitgenössischen Komponisten vergliche, denn Bellman war schließlich in erster Linie ein bedeutender Dichter, der sich offenbar selber vor allem als Poet verstand und seine eigene Kunst sicher niemals mit der von großen Meistern der Musikgeschichte in Beziehung gesetzt hätte.

Um Bellman gerecht zu werden, sollte man von dem ausgehen, was er nachweislich geleistet hat, und ihn danach bewerten. So ist es gewiss schon eine Kunst, Dichtung und Melodien so kunstvoll aufeinander abzustimmen, dass Kellgren in seinem „Vowort“ FE Musik und Text als „Systerligt förenta“ („geschwisterlich vereint“) bezeichnete. Atterbom äußerte sich in ähnlicher Weise: „Im Übrigen beweist ja schon das einen tiefen musikalischen Sinn, zu seinen Eingebungen sofort die Melodien wählen zu können, welche die passendsten waren, und sie in die Worte zu kleiden, deren Gedanke so oft eine Behandlung nach sich zog, durch die sie selbst in wesentlichem Maße neu wurden.“

Massengale geht einen Schritt weiter in seinem Urteil, wenn er abschließend sagt:

If he did write a whole melody now and then and set his words to it afterwards, it would have required no more musical knowledge and it would have cost him a great deal less exertion than that which he exhibited in his construction of Fredmans Epistlar.

Ein großes Verdienst hat Bellman sich außerdem dadurch erworben, dass er Melodien lebendig erhalten hat, indem er sie durch Åhlström schriftlich fixieren ließ – in diesem Sinne ist Bellman leicht sogar eine Art Vorläufer der Volksmusiksammler des 19. Jahrhunderts, natürlich unter ganz anderen Vorzeichen –, Melodien, die sonst heute völlig unbekannt wären.

Bei der Berücksichtigung und Betrachtung der geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und der musikgeschichtlichen Umstände zur Zeit Bellmans, bleibt noch festzustellen, dass Bellman, obwohl er an seine eigene Musik gewiss keine Originalitätsforderungen stellte, mit der Welt, die er in seinen FE und FS schuf und die sicher in ihrer Art einmalig ist, und mit

der von ihm so kunstvoll und selbständig hergestellten Einheit von Musik und Poesie eben doch originell und einzigartig war, und das ist bestimmt einer der Gründe dafür, dass er im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen auch heute noch lebendig ist.

Zum Schluss möchte ich ihnen ein Stück vorspielen, das unter den Werken keines geringeren als Beethoven verzeichnet ist und zeigt, dass Bellman keineswegs nur immer der Nehmende war. Überscriben hat es Beethoven mit "Schwedisches Lied". Dated wird es auf 1815-18 und ist nichts anderes als eine Bearbeitung des Bellman-Liedes "Lilla Carl, sov sött i frid", das er als Wiegenlied auf seinen zweitjüngsten Sohn Carl geschaffen hatte. Beethoven hat es für Singstimme, Klavier und Violoncello in a-moll gesetzt. Bellmans Lied basiert aber wiederum auf der Fiskekårsvisa, die ihre Wurzeln im Mittelalter hat. Nicht nur Bücher, auch Melodien haben ihre Schicksale.

**Musik 13: Ludwig van Beethoven: "Schlaf mein Liebling schlafe ein" (3'08)**

\*\*\*

#### **Anmerkungen:**

Die schwedischen Zitate aus der Sekundärliteratur wurden vom Autor ins Deutsche übersetzt. Die Zitate aus den Bellman-Liedern blieben im Original stehen, da sie der Leser notfalls leicht in einer Übersetzung nachschlagen kann.

#### **Literaturhinweise:**

Afzelius, Nils: Bellmans melodier. Stockholm 1947.

Atterbom, Per Daniel: Svenska siare och skaldar. Bd. 6:1. Uppsala, 1852.

Bellman, Carl Michael, Standardupplagan, utgiven av Bellmansällskapet, Bd. X, Dikter till Enskilda III 1785-1789, Stockholm, 1957.

Bellman, Carl Michael: Fredmans sänger, Ord och musik, Stockholm, 1927.

Bellman, Carl Michael: Standardupplagan, utgiven av Bellmansällskapet. Bd. VII, Dikter till Gustaf III. och Konungahuset. Stockholm, 1958

Byström, Olof: "Bellman i närbild", in: Kring Bellman, hrg. von Lars-Göran Eriksson, Stockholm, 1964.

Byström, Olof: Kommentar "Tillkomst och utgivning" zu Dikt av Carl Michael Bellman, andra delen, Fredmans epistlar, Stockholm, 1945.

Capelle, Pierre (Hrsg.): La clé du caveau. A l'usage de tous les Chansonniers Francais, des Amateurs, Acteurs du Vaudeville, et de tous les Amis de la Chanson. Troisième édition. Contenant 2030 Airs, Rondes, Choeurs, Cavatines, Rondeaux, Contredanses, Valses, Canons, Marches, Nocturnes, etc. Paris, Janet et Cotelte [1827]. VII, 500 S.

Dahlhaus, Carl: Musikästhetik. Köln, 1967.

Engländer, Richard: "Bellmans musikalisk-poetiska teknik", in: Kring Bellman, hrg. Lars-Göran Eriksson. Stockholm, 1964. S. 108-125.

Fehrman, Carl: Vin och flickor och Fredmans stråke. Stockholm, 1977.

Geijer-Afzelius: Svenska folkvisor från fortiden, 1-3, Stockholm, 1814-1817.

- Hedwall, Lennart: "Bellman i det gustavianska musiklivets mitt". In: Parnass Nr. 3, 2003. S. 20-24.
- Johannesson, Kurt: "Bellman som musikalisk diktare", in: Lyrik i tid och otid. Studier tillägnade Gunnar Tideström. Lund, 1971. S. 8-22.
- Johannesson, Kurt: "Ord och musik hos Bellman". In: Parnass Nr. 3, 2003. S. 17-19.
- Kellgren, Johan Henrik: "Företal" zu Fredmans epistlar. Stockholm, 1790.
- Kreutzer, Gert: "Ach Bellman, Bellman". In: Freia und Bacchus. Hommage an den schwedischen Dichter Carl Michael Bellman. Hrsg. von Maria und Peter Ulrich Hein. Seltmann & Hein Verlag. Köln 1996. S. 12-26.
- Krogh, Torben: "Bellman som musikalsk digter", in: Studier fra Sprog- og Oldtidsforskning. Bd. 54, Nr. 196, 1945.
- Krummacher, Annika: "Bellman als Komponist?" Zwischenprüfungsarbeit im Fache Nordische Philologie zum Seminar "Carl Michael Bellman" von Prof. Dr. Gert Kreutzer. Sommersemester 1990. (Unveröffentlichtes Manuskript, wichtige Grundlage dieses Vortrags)
- Lindgren, Adolf: "Bellmansmusiken", in: Samlaren, 1895. S. 53-78.
- Ljunggren, Gustaf: Bellman och Fredmans epistlar. Lund, 1867.
- Massengale, James: "Did Bellman write Music?", in: Scandinavian Studies, 1972:3. S. 439-454.
- Massengale, James: Systerligt förente – En studie i Bellmans musikalisk-poetiska teknik. Kungl. Musikaliska Akademi skriftserie. Nr. 25. Stockholm, 1979.
- Massengale, James: The Musical-Poetic Method of Carl Michael Bellman. Studia musicologica Upsaliensia. Nova series, 6. Stockholm, 1979.
- Mörner, Carl-Gabriel Stellan: "Nyare forskningsrön kring Bellmans poetisk-musikaliska egenart", in: Tio forskare om Bellman, hrsg. Horace Engdahl. Stockholm, 1977.