

# Carl Michael Bellmans Liedrepertoire: Zur Melodieprovenienz seiner Parodien

Ruolan Xiong

Carl Michael Bellman (1740–1795) war der bedeutendste Rokokodichter Schwedens, einer der herausragendsten Humoristen und ein treffsicherer Wortkünstler, der in seinen Dichtungen Stockholm und die ländliche Umgebung wirkungsvoll vor Augen führte.<sup>1</sup> Bellman war in einer sehr gebildeten Familie in Stockholm aufgewachsen und hatte eine sehr gute Ausbildung genossen. Er beherrschte mindestens fünf Fremdsprachen – Deutsch, Französisch, Englisch, Italienisch und Latein. Außerdem eignete er sich Rhetorik, Emblematik, Psalm-dichtung, Musik und Theorie der Poetik an. Seine fundierte Ausbildung schuf eine solide Grundlage für seine Kunst. Während Bellman in den Jahren 1759 bis 1763 als Bankangestellter in Stockholm tätig war, entdeckte sein Freundeskreis ihn als Liederschreiber. Zu seinen Lebzeiten wurden neben *Fredmans Episteln* und *Fredmans Gesängen* noch der Gedichtband *Tänkar om flickors ostadighet* (Thoughts on the Unreliability of Young Women, 1758), die politische Satire *Månan* (The Moon, 1760) und das Singspiel *Bacchi Tempel* (1783) publiziert.

In seinem ganzen Leben hat Bellman mehr als 1.800 Lieder und Dichtungen geschaffen,<sup>2</sup> die zwischen 1921 und 2004 in insgesamt 21 Bänden von der Bellman-Gesellschaft herausgegeben wurden.<sup>3</sup> Bereits zu Lebzeiten wurden die beiden Liederzyklen *Fredmans Episteln* und *Fredmans Gesänge* publiziert, die im Folgenden ausführlich vorgestellt werden. Dazu werden zunächst Begriff und Hintergründe des Parodieverfahrens in Bellmans Werk beleuchtet, das dann anhand einiger ausgewählter Kompositionen aus *Fredmans Episteln* exemplifiziert werden soll.

## *Fredmans Episteln* (1790)

Die Liedersammlung *Fredmans Episteln* wurde im Jahr 1790 vom Musikverleger Olof Åhlström veröffentlicht.<sup>4</sup> Die *dramatis personae* dieser Episteldichtung las-

---

<sup>1</sup> Vgl. Massengale 1996, Sp. 1028.

<sup>2</sup> Vgl. Huldén 1995, S. 25.

<sup>3</sup> Bellmansällskapet [Hg.] 1921-2004.

<sup>4</sup> [Bellman] 1790.

sen sich auf bekannte Vorbilder in der Gesellschaft im Stockholm des 18. Jahrhunderts zurückführen, wie z.B. Besitzer der Wirtshäuser, Musikanten, Alkoholiker und Freudenmädchen. Jedoch macht Bellman manchmal seine Scherze über sich selbst als eine Überraschung für das Publikum. Jean Fredman ist die Hauptfigur in *Fredmans Episteln*. Er war in seinen jungen Jahren ein eleganter, angesehener und dann nach Branntwein süchtiger, armer Hofuhrmacher ohne Werkstatt und Laden, der 1767 alkoholkrank gestorben war. „Fredmans Episteln werden beherrscht von drei Bezugspunkten: der Liebe, dem Wein und dem Tod oder Fröja/Astrild, Bacchus und Charon.“<sup>5</sup> Bellman hat Fredman, die Hauptperson des fiktiven Geschehens, als den Apostel der Lebensfreude, Verkünder von Bacchus und Venus und von Apoll geschaffen und zu einer unsterblichen Gestalt in der schwedischen Literatur gemacht. Bellmans Dichtungen wurden jedoch zunächst als Gassenhauer und Wirtshauspoesie von einigen Mitgliedern der hoch angesehenen Schwedischen Akademie diffamiert:

Es war die offenkundige Vulgarität der dargestellten Figuren und ihrer Ansichten, die zur Verzögerung der Aufnahme Bellmans in den schwedischen Parnassus beitrugen, während gleichzeitig der Humor und die psychologische Genauigkeit seiner Tavernennymphen und betrunkenen Helden ihn schnell zum beliebtesten Dichter Schwedens seiner Zeit machten.<sup>6</sup>

Im Stockholm des 18. Jahrhunderts war jeder Mensch mit dem Tod konfrontiert; die Tuberkulose war insbesondere für die ärmere Bevölkerung eine allgegenwärtige Bedrohung. Wegen Armut und Krankheit sah man „nichts als ruinierte oder fast ruinierte Leute. Verelendete Familien, gezwungen, um Brot zu betteln“<sup>7</sup>. Stockholm war „in der Tat eine durstige Stadt“, in der Männer wie Frauen der Trunksucht verfielen.<sup>8</sup> Deshalb beziehen sich die Themen in *Fredmans Episteln* auf die Schattenseiten des Daseins, auf Krankheit, Armut und Tod. Gleichzeitig begegnen aber auch Lebensfreude und Ausgelassenheit in diesen Dichtungen. Alle Szenen geben uns einen Einblick in das Leben und die Kultur im Stockholm des 18. Jahrhunderts.

---

<sup>5</sup> Kreutzer 1996, S. 24.

<sup>6</sup> Massengale 1996, Sp. 1029.

<sup>7</sup> Austin 1998, 14.

<sup>8</sup> Austin 1998, 27.

*Fredmans Gesänge* (1791)

Die zweite Sammlung von Bellman-Liedern gab Olof Åhlström 1791 unter dem Titel *Fredmans Gesänge* heraus; sie enthält 65 Lieder.<sup>9</sup> Obwohl diese Sammlung auch den Namen „Fredman“ im Titel führt, gilt Fredman nicht als Hauptfigur in *Fredmans Gesängen*, weil er darin nur dreimal auftritt. Es sind stattdessen Lieder über das allgemeine Menschliche in Form der wirklichen Menschen in Bellmans persönlichem Umfeld, die in dieser zweiten Edition vereint sind. Die Dichtungen dieser Sammlung sind im Laufe von Bellmans ganzem Dichterleben entstanden. Deshalb sind die Genres darin recht unterschiedlich, wie z.B. Trinklieder, Scherz- und Spottlieder, Naturschilderungslieder, Gesellschafts- und Politsatiren, Bibelparodien, lyrische Stücke, Couplets mit den skurrilen Riten des Bacchusordens usw. Allerdings ist das bacchanalische Lied das dominierende Genre in *Fredmans Gesängen*, wie Nr. 35, *Vater Noab, Vater Noab*. Auffällig ist auch, dass in *Fredmans Gesängen* eine Menge der Trinklieder vorhanden sind, bei deren Aufführung Bellman mit seiner Stimme, mit Gestik und Mimik die Rolle des Trinkers spielte, wie z.B. Nr. 10, *Saufen bis nach Mitternacht*.<sup>10</sup>

## Bellmans Parodien

Das Wort „Parodie“ ist ein Fachausdruck, der in vielen Bereichen der Literatur, der Musik, des Films, des Theaters usw. benutzt wird. Unter Parodie versteht die Musikwissenschaft im Allgemeinen „die umformende Nachahmung eines musikalischen Kunstwerkes in einem anderen musikalischen Werk, zumeist auch Gattungszusammenhang, bei der die musikalische Substanz erhalten bleibt, die musikalische Gestalt aber teilweise neu geprägt wird“.<sup>11</sup> Wie Gert Kreutzer zusammenfasst, verstand man unter Parodie in der Musik

ab dem 18. Jahrhundert [...] 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 unpassenden Zusammenhängen: Bestimmte Gattungen, Stile und Techniken wurden dadurch ins Komische gezogen.<sup>12</sup>

So entfaltet sich auch Bellmans Talent für Wort-Ton-Schöpfungen in der Verwendung der Parodietechnik. Insgesamt ist Bellmans Liedrepertoire stark

---

<sup>9</sup> [Bellman] 1791.

<sup>10</sup> Vgl. Hillbom 1998, S. 12.

<sup>11</sup> Brinzing 1997, Sp. 1394.

<sup>12</sup> Zuth 1924, S. 5.

französisch geprägt. Die Melodien, die Bellman parodiert, entstammen aus den folgenden vier Musikgattungen:

1. Musiktheater, insbesondere „Tanzmelodien, Märsche und Chorstücke“<sup>13</sup> aus der *opéra comique*
2. Volkslieder
3. Instrumentalwerke (selten)
4. Tanzmusik, insbesondere „Menuette, Polonaisen, Märsche und Kontraltänze, die am Hof getanzt wurden“<sup>14</sup>.

Die Bedingungen waren günstig: Gustav III., von 1771 bis 1792 König von Schweden, zeigte starkes Interesse für das Theater. Er gründete die Königliche Oper – das Bollhustheater, das einzige Opernhaus in Nordeuropa, in dem eine französische Truppe Opéras Comiques aufführte, noch bevor 1773 eine Oper auf Schwedisch auf die Bühne kam.<sup>15</sup> Wie Carl Fehrman vermutet, dürfte Bellmans großer Freundeskreis, der auch aus Theatermännern, Komponisten und Musikern bestand, seine Melodieauswahl beeinflusst haben: Durch Freunde wie etwa Carl Stenborg und Monvel, einen der Pariser Schauspieler, hatte Bellman Zugang zur französischen Oper.<sup>16</sup> Daraus erklärt sich, dass Bellman so häufig Melodien aus dem französischen Musiktheaterrepertoire entlehnt hat, das seinen Weg nach Stockholm gefunden hatte.<sup>17</sup> Referenziert hat Bellman seine Entlehnungen freilich nicht; entsprechend lang ist die Liste der Forscher, die sich mit der Melodieprovenienz in Bellmans Werk auseinandergesetzt haben.<sup>18</sup> So teilte Torben Krogh die Parodien Bellmans in drei Kategorien ein, nämlich 1. die musikalische Entlehnung, 2. die literarische Travestie oder satirische Entlehnung aus der Musik und den Texten, und 3. die Eigenparodie.<sup>19</sup>

Hierbei hat Krogh die wichtigsten literarischen Gesichtspunkte aufgestellt: die Verbindung der Struktur zwischen der originalen und neuen Dichtung; die extra-musikalischen Konnotationen der originalen Melodien und ihre literarische Verwendung; und die Inhalte, die die Satire in dem neuen Werk auslösen können, im Gegensatz zur Vorlage. In Ep. 27 werde deutlich, dass Bellman

---

<sup>13</sup> Kreutzer 2017.

<sup>14</sup> Kreutzer 2017.

<sup>15</sup> Massengale 1979, S. 18, 23, 177.

<sup>16</sup> Kreutzer 2017.

<sup>17</sup> Massengale 1979, 18.

<sup>18</sup> Ljunggren 1867; Bagge 1881; Flodmark 1882; Krogh 1945; Afzelius 1947; Engländer 1954; Fehrman 1972; Massengale 1979.

<sup>19</sup> Zitiert nach Massengale 1979, S. 24.

nicht nur die musikalischen Elemente, sondern auch das Reimmuster assimiliert habe. Außerdem werde die Parodie in dem Werk durch die extramusikalische Semantik erkennbar. Krogh ermittelte gar „the tendency for French ‚Schlager‘ tunes to be employed as operatic leitmotifs“, wofür sich Beispiele in *Fredmans Episteln* finden – etwa die Melodien, die bei der Szene im Klubhaus eingesetzt werden, stimmen in Ep. 42 und Ep. 49 überein. Daneben künde die gleiche Melodie von Ep. 1 und Ep. 59, so Krogh, von Trunkenheit und Sexualität.<sup>20</sup>

Es ist bemerkenswert, dass Krogh in diesem Kontext von „the comic of opposition“ spricht, womit er auf die Unterschiede zwischen der Dichtung Bellmans und den diversen Aspekten der Vorlage abzielt. Wichtig ist dabei, dass die komische und satirische Wirkung durch die unzutreffende Nebeneinanderstellung der Musik und der Wörter wegen der Andeutungen von Stimmungen, Rhythmen oder physischen (Bühnen, Konzerten oder imaginären pastoralen) Umgebungen hervorgerufen wird.<sup>21</sup> Darüber hinaus hat Krogh die instrumentalen Imitationen herausgestellt, die eine andere Art von „the comic of opposition“ in Bellmans Liedern darstellen. Instrumentale Imitation bedeutet, dass der Sänger die Stimme eines bestimmten Instruments mit den Melodien imitiert, um Lücken in der Dichtung (ohne Text) zu ergänzen. In *Fredmans Episteln* verfügt die instrumentale Imitation über ein deutliches und konsequentes Muster, wie sich in Ep. 12 zeigt:

Klag, Vater Berg, und Spiele,  
die Flöte zu dir nimm  
Flauto. --- und traurig stimm!<sup>22</sup>

In *Fredmans Episteln* finden sich noch viele ähnliche Beispiele. Durch die stimmliche Imitation von Instrumenten entsteht eine satirische Wirkung, die mit den Hörerwartungen des Publikums spielt. Bei diesem Parodieverfahren hat Bellman zwei Methoden angewandt: die erwähnte Anweisung für das Instrument im Text und das onomatopoetische Wort, wie z.B. „Klang“ und „Plang“ in Ep. 29:

Mowitz, nimm deine Pinne auf hoher Tempelzinne! Klang! Schläge schnelle – plang! – auf die Felle! Klang, plang, klang, plang. <sup>23</sup>	Movitz, tag dina pinnar På templets höga tinnar! Klang, pinn i vädret, Plang, pinn på lädret, Klang, plang, klang, plang!
---	---

<sup>20</sup> Krogh nach Massengale 1979, S. 21-22.

<sup>21</sup> Massengale 1979, S. 24.

<sup>22</sup> <https://anacreon.de/bellman/fredmansepisteln/fe12.php>.

<sup>23</sup> <https://anacreon.de/bellman/fredmansepisteln/fe29.php?bg=1>.

## Melodieprovenienz: Beispielanalysen

In diesem Beitrag fokussiere ich mich auf die Melodieprovenienz in *Fredmans Episteln* und stütze mich dabei vor allem auf *The Musical-Poetic Method of Carl Michael Bellman* von Massengale.<sup>24</sup> In seine Analysen bezog er auch Manuskripte ein, die bereits vor der Edition von 1790 entstanden sind: das „Åkerman MS“, das einige der Episteln mit einem „timbre“ verknüpft (jedoch konnten bis heute noch nicht alle auf ihr musikalisches Vorbild zurückgeführt werden), und das „Vf 38a MS“, das die Melodien von 25 *Episteln* enthält, nämlich Ep. 1-17, 19-25 und 59. Vf 38a MS zeigt ausschließlich die Notentexte der jeweils ersten Strophe jeder Epistel. Durch den Vergleich der verschiedenen Manuskripte konnte Massengale nicht nur die Melodiequellen von vielen Werken in *Fredmans Episteln* ermitteln bzw. Befunde früherer Forscher bestätigen, sondern auch auf Bellman zurückgehende Varianten ausmachen.<sup>25</sup> Die folgenden drei Beispiele stammen aus dem Reservoir der identifizierten Melodieprovenienzen und stellen jeweils die in der Edition von 1790 gedruckte *Epistel* dem ermittelten Vorbild gegenüber.

### *Fredmans Epistel* Nr. 12:

Dieses Lied ist im Åkerman MS mit der Timbrebezeichnung „Förr skal en Dufva drifva“ versehen. Es handelt sich dabei um die schwedische Übersetzung des von John Gay und Georg Friedrich Händel komponierten Trios *The flocks shall leave the mountains* aus der Masque *Acis and Galatea* (HWV 49, 1718). In Vf 38a MS zeigt sich die Melodie von Ep. 12 erstaunlich weit abgewichen von dem Original, weil nur die Takte 1–2 aus der *Acis*-Melodie stammen und sich die Tonart hier aus g-Moll im Original ins B-Dur verändert.<sup>26</sup> In der Edition von 1790 dagegen sind die ersten vier Takte denen aus dem Händel-Terzett wieder angenähert:

---

<sup>24</sup> Massengale bezog in seine Analysen auch das sog. Åkerman MS sowie das „Vf 38a MS“ mit ein,

<sup>25</sup> Massengale 1972 und 1979.

<sup>26</sup> Massengale 1972, S. 451.

Galatea

Acis

Polypheme

Andante e Staccato

Flocks shall leave the Mountains, The Floods the Turcie Dove, The Nymphs forsake the Fountains, ere

Notenbeispiel 1: Georg Friedrich Händel, „The flocks shall leave the mountains“ aus *Acis and Galatea* (HWV 49, 1718)

14

N. 12.

*Lamentabile*

Grät Fa-der Berg och Spe-la, Din

Pipa Sorgligt Stäm, och

rö -- ret kläm. Mitt bröst kan in-gen

he-la, det fru-slar öl och mærg.

Blås Fa -- der Berg. Märk

The image shows a page of handwritten musical notation. It consists of five systems of music, each with a vocal line and an instrumental line. The first system is marked 'Lamentabile' and 'N. 12.'. The lyrics are 'Grät Fa-der Berg och Spe-la, Din'. The second system has the lyrics 'Pipa Sorgligt Stäm, och'. The third system has the lyrics 'rö -- ret kläm. Mitt bröst kan in-gen'. The fourth system has the lyrics 'he-la, det fru-slar öl och mærg.'. The fifth system has the lyrics 'Blås Fa -- der Berg. Märk'. The instrumental parts are labeled 'Flauto' and 'Blås'. The notation includes treble and bass clefs, a common time signature (C), and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Notenbeispiel 2: Carl Michael Bellman/Olof Åhlström 1790, *Epistel* Nr. 12

In der Edition von 1790 ist die Melodie in c-Moll geschrieben. Die Melodie von T. 1 bis T. 4 wird aus der *Azis*-Melodie entlehnt und im vierten Takt mit einer halben Kadenz beendet. In dieser Version ließ Bellman das „Flötensolo“ (i.e. die Didaskalie zur stimmlichen Imitation einer Flöte im Liedvortrag) komplexer und eleganter werden, als es sich noch in Vf 38a MS darstellte. Dabei ist es hilfreich, den Einsatz der Barform (Formschema A-A-B) zu erwähnen. Im Gegensatz zur Liedform bei Torben Krogh ist nach Engländer die Barform, d.h. die mittelalterliche Kanzonenstrophe, ein maßgebliches Analyseinstrument, um die Lieder Bellmans zu verstehen. Die Strophe einer Dichtung besteht aus einem Aufgesang, der zwei Stollen umfasst, und einem Abgesang.<sup>27</sup> Anhand dieser „Barform“ entsteht der erste Stollen von T. 1 bis T. 8. Und dann wiederholt sich dieser Stollen dreimal ohne Veränderung.<sup>28</sup> Im Vergleich zur Version in Vf 38a MS werden die Takte von 17 bis 24 als ein Abgesang in der Barform interpretierbar. Dementsprechend war sie vorher einfach als eine Variation des Stollens lesbar. Abschließend besteht die Melodie von T. 25 bis T. 30 aus einer Sequenz von zwei „Flötensolo“-Takten und vier Takten Melodie, gleich derjenigen von T. 21 bis T. 24. Vier Takte „Flötensolo“ schließen dieses Lied ab. So wird aus dem ursprünglichen 8x4-taktigen Schema ein 8+8+8+6+4-taktiges Schema.

### *Fredmans Episteln* Nr. 4 und Nr. 8

Diese beiden Lieder verwenden die gleiche Melodie.<sup>29</sup> Åkerman MS verweist auf das Timbre „Kiki“, d.h. die Contredanse „Qui, qui“. In der oben genannten Nr. 12 hat Bellman die Tonart, die Melodie, das „instrumentale Solo“ und die musikalische Form der Vorlage verändert. Im Gegensatz dazu hat Bellman in Nr. 4 und Nr. 8 die vorhandene Melodie vor allem durch den Rhythmus umgestaltet. Das Original ist mit 2/4-Takt bezeichnet, jedoch in der Version der Nr. 4 von der Vf 38a MS mit dem 6/8-Takt, in der Edition beider Lieder von Olof Åhlström aus 1790 mit dem 3/8-Takt. Aber auffällig ist, dass – obwohl sich die beiden Melodien in der Vf 38a MS nur um eine Nuance unterscheiden – diejenige von Nr. 4 im 6/8-Takt realisiert ist. Es ist klar ersichtlich, dass Bellman durch die Veränderung des Rhythmus den Tanzcharakter des Werkes herausstreichen wollte. Nr. 4 und Nr. 8 sind in der Version Olof Åhlströms in A-Dur geschrieben.

<sup>27</sup> Vgl. Massengale 1979, S. 42.

<sup>28</sup> Vgl. Massengale 1972, S. 451.

<sup>29</sup> [Bellman] 1790, S. 7.

*Fredmans Epistel* Nr. 6

Die Melodie, die Bellman für Epistel Nr. 6 entlehnt hat, war damals sehr populär in Frankreich und ist auch in der im Bellman-Kontext vielzitierten Vaudevillesammlung *La Clé du caveau* (1811) vertreten (die Bellman in dieser gedruckten Fassung freilich nicht gekannt haben kann). Sie geht vermutlich auf die achte Szene „Allons danser sous les ormeaux“ aus der Opéra comique *Le Devin du Village* von Jean-Jacques Rousseau zurück; dieses Werk war 1758 mit einer französischen Operntruppe in Stockholm aufgeführt worden.<sup>30</sup> Im Vergleich zum Original hat Bellman den Zwischenteil gestrichen, und den 6/8-Takt behalten. Dadurch bleiben der Tanzcharakter der Musik und die Struktur der Dacapoform erhalten. Die Melodie wurde bei Bellman aus dem B-Dur nach G-Dur versetzt. Obwohl Bellman die Töne der originalen Melodie sehr wenig geändert hat, verschob er den Rhythmus. Das Original ist wie im Folgenden:

---

<sup>30</sup> Massengale 1979, S. 153-155.

94  
viol doux  
*Colette*  
Allons danser sous les Ormeaux, animez vous jeunes filletes, allons dan =

*fort*  
Chœur  
ver sous les ormeaux, Galans prenez vos chalumeaux, allons danser sous les or =

*tous*

maux animez vos jeunes filletes, allons danser sous les Ormeaux, Galat° pre =

*1<sup>er</sup>*  
*doux*  
*fin*  
*Colette*  
nez vos chalumeaux, Repetons mille chansonnettes, et pour avoir le cœur joyeux Dan =

7

Notenbeispiel 3: Jean-Jacques Rousseau, „Allons danser sous les ormeaux“ aus *Le Devin du village* (1752)

N<sup>o</sup> 6. 9

*Pastorale*

Käraste Bröder Systerar och väner med helso och frid, med  
öl som bränner, hjertat kringsränner, fetmar och spänar, gör krogdörren vid drick.  
*Fin.*  
drick nu är tid. Kör på Fi o tema Systerar med lång; Pusk på kjejlarna  
hoppa i språng. Ulla bjud opp, Sväng dansalopp, Skönhetsens kropp,  
blommar i topp; Ögat vill blunda och fingret det kän ner. D:C.

Notenbeispiel 4: Carl Michael Bellman/Olof Åhlström 1790, *Epistel* Nr. 6

## Zusammenfassung

Durch die Parodie bearbeitete Bellman die eingängigen und damals populären Melodien, denen er seine neuen Texte unterlegte. Die Zuschauer konnten erst auf die Wirkung und die Späße dieses parodierten Werkes reagieren, wenn sie die Vorlage und den Zusammenhang zwischen der älteren und der neuen Fassung erkannten. Obwohl Bellman im 18. Jahrhundert seinem Publikum entweder im Wirtshaus, im Theater oder am Hof Spaß gebracht hat, wurden seine Lieder von der Schwedischen Akademie wegen seines anti-akademischen Duktus lange Zeit als bloße Gassenhauer abgetan. Da Bellman bei seiner Kompositionstätigkeit das Parodieverfahren verwendete, ist die Frage, ob er auch selbst Melodien komponiert hat, bis heute umstritten. Zweifellos aber zeigt Bellman sein musikalisches sowie literarisches Talent durch die parodierten Werke.

## Literatur

### Primärwerke

[Bellman, Carl Michael] (1790): *Musiken till Fredmans Epistlar*. Stockholm 1790.

[Bellman, Carl Michael] (1791): *Musiken till Fredmans Sång*. Stockholm 1791.

Capelle, Pierre (1811): *La Clé du caveau, à l'usage de tous les chansonniers français, des amateurs, auteurs, acteurs du vaudeville et de tous les amis de la chanson, par C\*\*\*, du Caveau moderne*. Paris 1811.

Händel, Gerg Friedrich [1743]: *Acis and Galatea. A Mask, as it was Originally Compos'd with the Overture, Recitativo's, Songs, Duets & Choruses, for Voices and Instruments. Set to Music by Mr. Handel*. London 1743.

Rousseau, Jean-Jacques (1753): *Le Devin du village, intermède représenté à Fontainebleau devant leurs Majestés les 18 et 24 octobre 1752 et à Paris par l'Académie royale de musique le 1er mars 1753*. Paris 1753.

Utschick, Klaus-Rüdiger [Hg.] (1998): *Carl Michael Bellman. Fredmans Episteln*. Bd. 1. München 1998.

### Sekundärwerke

Austin, Paul Britten (1998): *Carl Michael Bellman. Sein Leben und Seine Lieder*, übers. u. neu bearb. von Ursula Menn-Utschick. München 1998.

Brinzing, Armin (1997): *Parodie und Kontrafaktur*. In: *MGG2*, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 7. Stuttgart und Weimar 1997, Sp. 1394-1416.

Falck, Robert (1979): *Parody and Contrafactum. A Terminological Clarification*. In: *The Musical Quarterly* 1 (1979), S. 1-21.

Fehrman, Carl (1972): *Bellman Research and Bellman Exegesis*. In: *Scandinavian Studies* 3 (1972), S. 336-363.

Hillbom, Gunnar (1998): *Vorwort*. In: *Carl Michael Bellman. Fredmans Gesänge*, Bd. 2, übers. und hg. von Klaus-Rüdiger Utschick. München 1998, S. 10-16.

Ruolan Xiong

- Huldén, Lars (1995): Carl Michael Bellman. Transl. by Paul Britten Austin. Stockholm 1995.
- Kellgren, Johan Henrik (1998): Vorwort. In: Carl Michael Bellman. Fredmans Episteln. Bd. 1, übers. u. hg. von Klaus-Rüdiger Utschick. München 1998, S. 16-21.
- Kreutzer, Gert (1996): Ach Bellman, Bellman. In: Maria Eva Hein u. Peter Ulrich Hein [Hg.]: Freia und Bacchus. Hommage an den schwedischen Dichter Carl Michael Bellman. Köln 1996, S. 12-27.
- Krogh, Torben (1945): Bellman som musikalsk digter. Kopenhagen 1945.
- Massengale, James Rhea (1972): Did Bellman Write Music? In: Scandinavian Studies 3 (1972), S. 439-454.
- Massengale, James Rhea (1979): The Musical-Poetic Method of Carl Michael Bellman. Stockholm 1979.
- Massengale, James Rhea (1996): Bellman, Carl Michael. In: MGG2, hg. von Ludwig Finscher. Personenteil, Bd. 1. Kassel u. Stuttgart 1996, Sp. 1026-1030.
- Steincke, Wolfgang (1970): Die Parodie in der Musik. Mössler 1970.
- Tilmouth, Michael (2001): Parody (ii). In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2., neubearbeitete Ausgabe, hg. von Stanley Sadie. Bd. 19. London 2001, S. 147-148.
- Ritte, Hans (1998): Carl Michael Bellman und seine Zeit. In: Carl Michael Bellman. Fredmans Episteln. Bd. 1, übers. u. hg. von Klaus-Rüdiger Utschick. München 1998, S. 12-14.
- Verwey, Theodor (2007): Kontrafaktur. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitete Ausgabe, hg. von Harald Fricke. Bd. II (H-O). Berlin/New York 2007, S. 337-340.
- Verwey, Theodor (2007): Parodie. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitete Ausgabe, hg. von Harald Fricke. Bd. II (H-O). Berlin/New York 2007, S. 23-27.

### **Internetpräsenzen**

- Kreutzer, Gert (2017): Bellman vor dem musikalischen Hintergrund seiner Zeit. Vortragsmanuskript, URL: <https://www.bellmangesellschaft.de/archiv/kreutzer-vortrag/gert-kreutzer-bellmanmusik.php>, konsultiert am 01/12/2018.
- <https://anacreon.de/bellman/bellman.php>, konsultiert am 01/12/2018.