

MUSIKEN I SVERIGE

Band II. Frihetstid och gustaviansk tid 1720-1810

Del 2. MUSIK ÖVER EPOKER OCH SOCIALA GRÄNSER

Kapitel 10. Carl Michael Bellman

Liv och verksamhet (*Gunnar Hillbom*)

Mellan parodik och tonsättning (*James Massengale*)

Melodi och mening (*Gunnar Hillbom*)

Huvudredaktör: Leif Jonsson

© Bokförlaget T. Fischer & Co och

Kungl. Musikaliska akademien 1993

ISBN 91 7054 701 7

Kungl. Musikaliska akademien skriftserie nr 74:II

ISSN 0347-5158 (ISBN 91-85428-78-7)

Grafisk formgivare: Lars E. Pettersson

Fälths Tryckeri, Värnamo 1993

Digitaliserad med tillstånd av förlaget



10. CARL MICHAEL BELLMAN

Bellman är som ingen annan från 1700-talet bekant för hela svenska folket. »Hans» lotter säljer som aldrig förr och varje skolbarn berättar Bellmanhistorier. Nästan alla vet också att han var visdikare – vem har inte sjungit »Gubben Noak» eller »Ja må han leva». Men där stannar oftast Bellmankännedomen. Detta kapitel presenterar visdikaren i närbild, både hans liv och verksamhet, inte minst med betoning på hans musikalisk-poetiska teknik: *hur* visorna kom till och *vem* som egentligen komponerat musiken.

Vi äger bara ett dokument där Carl Michael Bellman själv beskriver sin konstnärliga verksamhet, ett brev till Olof Åhlström och hans medhjälpare inför planerna på en utgivning av *Fredmans epistlar 1790*:

»Den muçikaliska Poesien är af den beskaffenheten, at hon sysselsätter mer än någon förmodar, i synnerhet hwad de så kallade Fredm: Epistlar angå. Arbetet i deras författande är och skall blifwa omärkligt, oackadt de oplifwat tusende Anleten och åftta utmattat i sång-deras Egen Författare. Häräf följer otwungit, at nästan för mycken tid användes at utestänga andra, mera lönande utwägar.» (UUB, sign. Posse 31; se även FE 1990:2, s. 113 f.)

Bellman ger här sin konst ett namn, musikalisk poesi. Han beskriver den som en mödosam verksamhet såväl vid skrivbord som inför auditorium. Han konstaterar också att den krävt ekonomiska uppoffringar.

Det märkligaste med Bellmans »muçikaliska Poesie» – om vi håller oss till det mätbara – är dess reception. Sedan Bellman skrev sitt brev har tusende sinom tusende anleten i generation efter generation upplivats. En diskografi över Bellman från 1992 upptar 1 840 inspelningar från tiden 1899–1991. Av dessa härstammar 129 från tiden efter 1960. 135 Bellmansvisor är representerade, bl.a. 71 epistlar och 44 visor ur *Fredmans sånger* (Nilsson 1992, s. 80 f.).

Författararbetet har inte lämnats så obeaktat som Bellman spådde – tvärtom. Även om en av brevets adressater, skalden Johan Henrik Kellgren i det företal som inleder *Fredmans epistlar 1790* skriver att visorna »icke blifvit anlagde på en öfvertänkt plan, icke vers för vers bildade [...] men ögnablicks-skapelser, men kjusningsutbrott», är det framför allt som medveten och nyskapande *ord*konstnär Bellman beundrats och beskrivits, som svensk *nationalskald*.

Ill.: Carl Michael Bellman, porträtt målat av Per Krafft d.ä. (1779) på Gustav III:s uppdrag. (Nationalmuseum.)

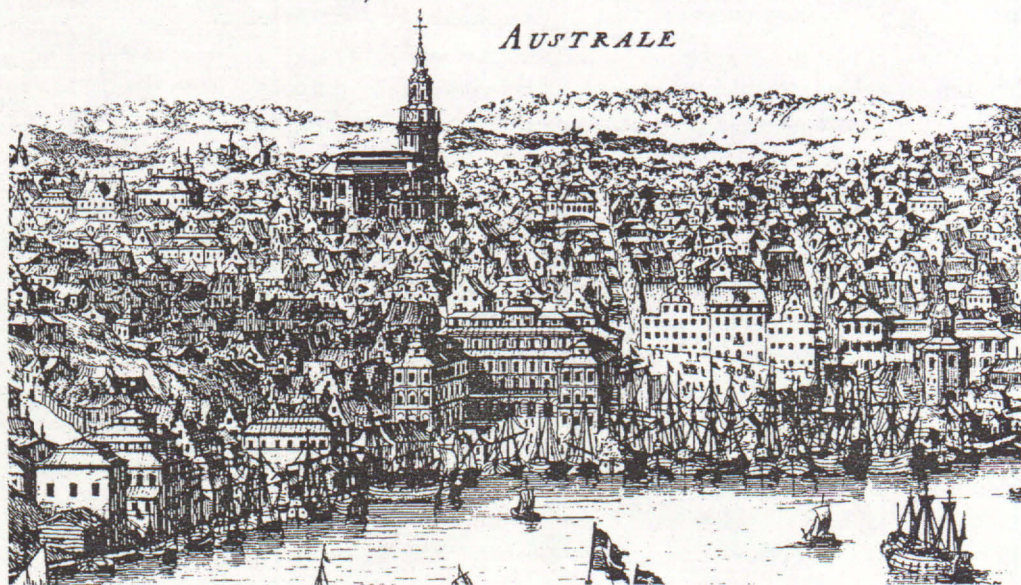
Hur glättat officiellt porträttet är framgår bäst av en jämförelse med Hilleströms porträtt (se plansch ix). Ramens emblem, lyran, masken och vindruvsklasarna, fångar in de väsentliga elementen i Bellmans konst: sången, rollspellet och backanalen.

Bellmanskritiken hade från början en litterär slagsida. Själv verksam under en tid då musikalisk parodik utövades som en legitim kompositions metod, kom han att kritiseras av generationer för vilka det romantiska och förromantiska kravet på konstverkets absoluta originalitet blivit självklart. Melodier som »bara lånats» blev konstnärligt ointressanta i jämförelse med den genialt originella texten, dess djärva naturalism, dess uppror mot tidens litterärt estetiska regelverk och dess sammansatta uttryck för rödaste livsberusning och svartaste dödsmedvetande.

När en av våra tidiga litteraturhistoriker, Peter Wieselgren, efter en soaré med Bellmansång omkring år 1820 frågade den närvarande Olof Åhlström (utgivaren och arrangören av *Fredmans epistlar* och *Fredmans sånger*): »är han [Bellman] ej störst som compositor af melodier?» fick han svaret: »Bellman har ej komponerat en enda af dessa melodier.» Därmed lades locket på för flera generationers intresse för Bellmans musikaliska gestaltningskonst. När Bellmansvisans plats i den svenska musikens historia skall belysas, är det emellertid just denna gestaltningskonst som står i centrum.

Tempel. S. Maria

AUSTRALE



LIV OCH VERKSAMHET

Carl Michael föddes den 4 februari 1740 som första barnet till Johan Arendt Bellman, en tjänsteman i karriären, och Catharina, född Hermonius och dotter till kyrkoherden i hemförsamlingen Maria på Södermalm. Hans hem till tjugotre års ålder var ett hus i kyrkans grannskap, i hörnet av nuvarande Bellmansgatan och S:t Paulsgatan, som fadern friköpte från sina medarvingar efter sin förmögna mormor Catharina Daurer.

Trots att familjens resurser var blygsamma – barnaskaran blev stor, femton syskon av vilka dock nio dog som små – kostades Carl Michael på privata lärare som gav honom information i hemmet. Sedan han inhämtat elementa kom studierna att i hög grad inriktas på språk och litterära övningar. Om bakgrunden till detta berättar Bellman i den självbiografiska skiss, »Lefwerne», som hjälpte honom att fördriva en del av den tid han våren och försommaren 1794 var bysatt (arresterad p.g.a. obetalda skulder) i högvaktens arrestlokal:

»Äntlig opklarnade dagen, Mina Föräldrar, hade funnit då jag låg i feber, at jag under paroxismen [feberyran], talade all ting på wers, ock sjöng för min Mor [...] Mig waldes till [I]nformator Ett genie wid namn Clas Ludwic Ennes [sedan ett kollegium av kloka män, bl.a. den vittre Abraham Sahlstedt, konsulterats] [...] där lärde jag att af honom hantera Apollos' lyra [...]» (Finlands nationalmuseum, Helsingfors; Antells autografsamling.)

Tonfallet i »Lefwerne» är här och där tydligt spexartat och det är svårt att ta berättelsen på bokstavligt allvar. Uppenbart är dock att den unge Carl Michael visat prov på litterär begåvning och att detta var något man tog fasta på. Dessutom kunde undervisningsplanen stödjas på en familjetradition, på ett bildningsideal representerat av farfadern, professor Johan Arendt Bellman, skräddarsonen som nått en lysande ställning genom flit, språklig och musikalisk begåvning.

Resultatet av undervisningen blev imponerande: översättningar av uppbyggelseläsning på prosa och vers från tyska och franska, omfattande arbeten publicerade från 1757, samt några originalpoem, såväl andliga som världsliga. Till de senare hör

Ill.: Södermalm från Kastellholmen, detalj ur W. Swiddes kopparstick till Suecia-verket 1693 efter teckning av Erik Dahlberg. (Stockholms stadsmuseum.)

Vid Hornsgatan, som avtecknar sig som ett dike vid mitten av bilden, och till höger om Maria kyrka, syns den palatsliknande Daurerska malmgården som var Bellmans födelsehus.

de separat tryckta satirerna »Tankar om Flickors Ostadighet» (tr. 1758) och »Månan» (tr. 1760). Bellmans första versbetraktelser över evangelietexter inflöt i Lärda tidningar redan 1757. De representerar en genre som han skulle fortsätta att odla långt in i vuxen ålder.

Det finns en passus i »Lefwerne» som låter oss ana att även de musikaliska färdigheter som utmärkt professor Bellman uppodlats hos familjens nya hopp. Bellman berättar om hur han som 19-åring blir bjuden ombord på en Arbogajakt av den berömde och omstridde riksdagsmannen Renhorn och förklarar deras bekantskap:

»Jag hade lärt hans dotter, som då med sina föräldrar bodde på Frimurare-Barnhuset, att spela på Cittra, hvilket instrument jag den tiden ojämförligen trakterade;»

Det instrument han fått sin musikutbildning på tycks ha varit farfaderns hamburger-citrinchen, en liten halscittra (se ill.). Uppgiften förefaller att rimma dåligt med senare, osäkra påståenden om att Bellman inte behärskade notskrift, alltså knappast fått undervisning i musik. Motsägelsen kan emellertid lösas upp om vi antar att instrumentet i fråga var det enda tillgängliga i barndoms hemmet, samt att besläktade instrument var de enda Bellman utom sin röst kom att använda senare i livet. Den musikaliska skrift han lärde sig att behärska var sannolikt tabulatur (noter utskrivna med bokstäver).

Utrustad med språkkunskaper och med litterära och musikaliska färdigheter, och tack vare pappa och farfar inte utan nyttiga förbindelser, var den unge Bellman färdig för livet och för den i början ekonomiskt torftiga ämbetsmannakarriären. Han fick en anställning som extra ordinarie vid Riksbanken 1759. Att den var oavlönad kompenenserades tills vidare av att han kunde fortsätta att bo i föräldrahemmet.

Debutanten i kamratkretsen

1760-talets första hälft medförde dramatiska förändringar i Bellmans tillvaro. Tiden präglades av politisk oro och hög inflation. Många levde för stunden och i huvudstaden var nöjeslivet hektiskt. Lockad av umgänge med egna vänner, av de offentliga maskeradbalerna och andra förlustelser, drogs Bellman med i svängen. Obemedlade unga män kunde hänga med genom att låna – ockrare som kompenenserade sig för inflationen med skyhöga räntor fanns det gott om. Lån kunde alltid betalas med nya lån så länge kreditvärdigheten varade. För Bellman varade den till sommaren 1763 (se visan »Ack! ack! lustiga tider», Standardupplagan av Carl Michael Bellmans skrifter – fortsättningsvis förkortad StU – XIII, s. 220). Då hotades han av bysättning. För att undgå detta öde flydde han över gränsen till Norge. Därifrån sökte han kunglig lejd och kunde återvända som fri man och avsluta sina affärer i en konkurs. Detta blev hans enda utlandsresa.

Ill.: På väg ut i Europa år 1698 köpte Johan Arendt Bellman en hamburger-citrinchen som senare var i sonsonen Carl Michaels ägo ännu på 1790-talet. Sannolikt var det detta instrument han »ojämförligen trakterade» redan 1759. (Vitterhetsakademien; deponerad på Stockholms stadsmuseum.)



Föräldrarnas ekonomi hade samtidigt, men huvudsakligen av andra skäl, kollapsat. Fastigheten på Södermalm måste säljas och familjen flyttade ut – först till Årsta, senare 1764 till trakten av Gnesta, till Visbohammars gård som köptes för lånade pengar. Bellman fick följa med. Han har i ett par brev i visform, riktade till jämnåriga kamrater i Stockholm, omvittnat hur illa han trivdes med rollen som hemmason på landet (StU VIII s. 24, 28). Vid årets slut var han tillbaka i Stockholm, nu på egen hand. Arbetet på Riksbanken hade han förlorat, men han fick nu tjänst vid ett nytt verk, Ständernas Manufakturkontor. Följande år dog båda föräldrarna.

Det är från början av 1760-talet de äldsta kända Bellmansvisorna är bevarade. De är inte många, endast några tiotal har kunnat identifieras i vissamlingarnas anonyma textmassa. Visor – andras och egna – spelade en stor roll i sällskapslivet. Troligen har de första Bellmansvisorna kommit till för att roa den egna kretsen, därom vittnar exempelvis de nämnda visbreven från Visbohammar och »Ack! ack! lustiga tider».

Bland övriga tidiga visor är ett fåtal helt konventionella dryckesvisor och pastoraler, men flertalet är visor som gestaltar olika roller valda ur stadens typgalleri: den prostituerade (»Sicken Cloris», StU XIII, s. 52), det bortskämda societetsväpet (»Skåda sin morgon, sitt öga gnugga glad», StU XIII, s. 24), den hunsade och fågelfrie hårfrisören (»Stackars Pelle som måste krusa och kamma», StU XIII, s. 50), den pösmagade växelkurspekulanten (»Isterhaka, väldig buk», StU XIII, s. 20), den fattige, av kreditorerna ständigt jagade sekreteraren (»Hvar skall jag födan taga / Jag fattig secreter?»), StU XIII, s. 36) m.fl. Sällskapsvisor i egentlig mening är de inte, snarare en sorts solistvisor som vittnar om att sångarens fallenhet för imitation, rollgestaltning och enmansteater från början var en av Bellmansvisans förutsättningar. Visorna pekar fram mot Bellmans senare liv som sångdramatisk estradör.

Solisten i vissalongen

Vid föräldrarnas död stod Bellman inte helt ensam i livet. Den man som möjliggjort hans återkomst till Stockholm genom att hjälpa honom till en tjänst var kommissarien vid Manufakturkontoret, Anders Lissander.

Lissander var något äldre än Bellmans far och sannolikt sedan tidigare vän i familjen. I Lissanders hem rörde sig Bellman som son i huset – eller kanske snarare som svärson in spe. Änklingen Lissanders hushåll sköttes av äldsta dottern Ingrid Margareta, som av storstadsskvallret utpekades som Bellmans fästmö. Bellman uppvaktade flitigt såväl far som dotter med visor. Till Andersdagen 1766 skrev han t.o.m. ett helt sångspel för fem roller i fyra akter, *Det lyckliga skeppsbrottet*. Tyvärr känner vi idag endast melodin till en av sångspelets arietter (StU VI, s. 3, melodi på s. 281).

»Under överfarten satte vi Bellman vid rodret för att dra in honom i ett gräl med roddarmadammerna, något som inte förfelede sin verkan, ty så uselt skildes han från sitt uppdrag, att de började med förebråelser och slutade med okvädingsord; men han försvarade sig mycket väl och övertrumfade dem t.o.m.»

En minnesanteckning av Carl Bonde om hur ett sällskap unga män lät sig ros över till Djurgården för att promenera och supera den 9 juni 1763. Den ger oss en tidig bild av Bellman som rollspelande upptågsmakare inför kamraterna. (Riksarkivet; Carl Bondes dagböcker, Säfstaholmssamlingen nr 106; förf.:s översättning från det franska originalet.)

Framför allt var det kanske Lissanders intresse för visor som överbyggade generationsskillnaden. Mot slutet av 60-talet höll han något vi kan kalla en vispoetisk salong, en träffpunkt där storsamlare av visor som Samuel Christian Wallen (se s. 218) kunde möta poeter och upptågsmakare som Olof Bergklint, Samuel Oluf Tilas, Olof Kexél m.fl. Centrum i sällskapet var husets egen trubadur, Carl Michael Bellman.

Ur vår sentida synvinkel har vi anledning att vara tacksamma över Lissanders roll som uppmuntrande och inspirerande vän och värd. Den period under vilken Bellman deltog i hans familjeliv och umgänge blev den produktivaste i dennes liv som visskald; mer än 250 visor finns bevarade från perioden 1765–1770. Att Lissander åt eftervärlden har sparat ett stort antal Bellmansmanuskript (KB; Vf 11) och att han själv skrev av många av Bellmans visor är givetvis också av ovärderlig betydelse för oss (KB; Vs 104 b:I & III).

Varken förr eller senare har dryckesvisan och med den besläktade former dominerat Bellmans produktion så som åren 1765–1770. Den del (XIV) av Bellmansällskapets standardupplaga som skall innehålla hans backanaliska ungdomsdiktning, kommer att bestå av inemot 200 visor, nästan alla från denna tid. Många av dessa dryckesvisor är skäligen enkla, stundom enfaldiga. Ofta har de prägel av genuin sällskapsvisa, av visor anpassade för allsång med glaset i handen. Flertalet melodier är enkla och lättsjunga. För att vara Bellmansmelodier är ovanligt många hämtade från den traditionella visrepertoaren.

Under trycket av en enorm efterfrågan utnyttjade Bellman såväl timbres (om begreppet, se s. 220 f.) som textliga idéer mycket ekonomiskt. Han började skapa cykliska serier av visor och tablåer. En sådan serie är *Bacchusvisorna*, kvasimytologiska visor som framställer guden Backus i skiftande mänskliga förklädnader, i olika yrkesroller och profana situationer (t.ex. hans bröllop och begravning i FS 22 och 23).

I en parallell serie framställs samtidens Backusdyrkan och dess utövare – Stockholms kända drinkare. I visorna från fiktionen *Bacchi Orden*, som så småningom växte ut till långa tablåer med omväxlande arior, körer och reciterade alexandrinpartier, lånade han församlingsmedlemmarna från gata och krog. Kulten, med dess hierarki, ceremoniel och retorik, speglade tidens ordensväsende, det egentliga föremålet för den litterära parodin (StU IV och V). Att döma av Johan Gabriel Oxenstiernas dagboksanteckningar var det inte minst dessa Bellmans »Ordenskapitel» som drog vispubliken till Lissanders salong.

Ur dessa två övergripande visidéer, den om guden Backus och den om hans dyrkande församling i *Bacchi Orden*, växte en tredje fram: den om Bacchi lära: »Supa, dricka, / Och ha sin flicka.» Den som skulle förmedla läran var f.d. urmakaren S:t Fredman, helgonförklarad av Backus sedan han slutat sina dagar som utblottad drinkare i maj 1767.



Epistelskalden

Den nya serien av visor skulle utformas som en litterär parodi på Pauli brev i Nya Testamentet (på 1700-talets bibelspråk »S. Pauli Epistlar»), därav namnet »Fredmans epistlar». Fredman skulle predika det otyglade backanaliska och erotiska livet som ett evangelium för församlingar med namn som Ölepheser, Gutårinter, Galimater (galgfåglar) – Paulus' församlingar hette Efesier, Korinthier och Galater. Hans språk späckades med ålderdomliga bibelvändningar och predikoformler som bryter drastiskt mot visornas melodier från dansgolv och teater.

Denna parodiska idé är fullt genomförd endast i de första epistlarna (nuvarande FE 5 och 6; fortsättningsvis används förkortningarna FE och FS för Fredmans epistel resp. Fredmans sång). Snart nog tog epistlarnas adressater, Fredmans »församlingar» av krogkunder, konkret gestalt och erövrade visans scen. Vi möter nu en värld befolkad av drinkare, birfilare, skökor, avskedade soldater, svartjobbande hantverkare och

Ill.: Titelvinjetten från 1771 till en renskrift av de 25 första av Fredmans epistlar. Lavering av okänd konstnär. (Privat ägo.)

Inbunden i ett praktband skänktes den till riksrådet Erik von Stockenström för att gynna Bellmans ansökan om tryckningsprivilegium.

sjömän. Några får namn och återkommer i visa efter visa. Utom Fredman själv, som nästan alltid är närvarande som den sjungande rösten – visornas Jag – möter vi Ulla Winblad, Fader Berg, Movitz, Mollberg och andra. Det är en burlesk värld – i alla avseenden parodisk – men bakom överdrifterna, de komiska och de groteskt svarta, ger oss visorna kontakt med en levande verklighet.

Bellman är i sin samtidsskildring – liksom i sitt musikaliskt parodiska sätt att använda övertagna melodier – en fritt gestaltande konstnär, men en konstnär med höga ambitioner att skapa verklighetsillusion, att övertyga publiken om äktheten i den värld han själv skapar. Hans epistlar är därför fyllda av konkreta tablåer tecknade med visuell skärpa och akustisk trovärdighet:

Skyarna tjockna,
Stjernorna slockna,
Stormarna tystna, som örat uppfyllt,
Staden i dimma,
Tornena glimma,
Månan försilfrar hvad solen förgylt,
Hundarna skälla,
Portarna smälla;
V:cllo. — — — Spänn nu din bas.
Hvart man sig vänder
Pottor i gränder
Klinga i gatan, hej lustigt Calas!

Samtidigt som den bibelparodiska abstrakta förkunnelsen får vika för en dramatisk och konkret Stockholmsmålning ur kropperspektiv, kliver Fredman själv ner från sina höga apostlahästar och blir en av bröderna och systrarna. Dryckenskapen och den sexuella utlevelsen upphör att vara ett evangelium och blir alltmer en flykt från verkligheten, framför allt från döden, det verkligaste av allt. Fredman beskriver på kort tid en märklig utveckling från brännvinsapostel till drinkare – han blir mänsklig, någon att känna med och spegla sig i.

Året 1770 genomgick Bellmans backanaliska visdiktning en underbar förvandling – från den hejiga supglädjen i backusvisorna, de halvt lyteskomiska fylleskämt som dominerar Bacchi Ordens visor och kapitel, via den onyanserat orgiastiska förkunnelsen i de första epistlarna, till dödsallvaret inför Movitz' sjukbädd i »Drick ur ditt glas» (FE 30) från september 1771 och inför Ullas feberglänsande, livshotande barnsång i »Värm mer öl och bröd» (FE 43) från november samma år. Supvisans enkla stämningslägen ersattes av en nyanserad känslökala från eufori till djupaste ångest. I melodiken kan vi följa en motsvarande utveckling. De tidigaste epistlarnas uppfordrande, föga graciösa dansformer blandas med arior och andra lyriskt kantabla melodier. Skiftan-

de affekter och stämningsslägen tolkas musikaliskt i valet av imiterade instrument och i tonalitet (se nedan, s. 281 f.).

Inom loppet av mindre än två år fullbordade Bellman 50 epistlar, 47 av de 82 som så småningom publicerades 1790 (tre tidiga epistlar redigerades då ut ur samlingen). Epistelproduktionen flöt inte jämnt – periodvis tillkom serier av epistlar med bara några dagars mellanrum, men det kunde också gå månader utan något nytillskott (se kronologin i FE 1990:2, s. 366 f.). Kärnan av det som med fog kan beskrivas som det märkligaste verket inom visans världslitteratur kom till som en eruption under trycket av en stark inspiration. Vi vet för litet om Bellmans liv under och före denna avgörande tid för att våga spekulera i detaljerade omständigheter bakom den visans frigörelseprocess vi kan bevittna. Tre faktorer ger sig emellertid själva: en stor efterfrågan på visor, en varm uppskattning från en kvalificerad salongspublik och drömmen om ett offentligt framträdande med en vispublikation.

Efter att ha skapat 25 epistlar skrev Bellman ett företal som aviserade en slutlig samling om 100 epistlar (FE 1990:1, s. 267 f.). Från juli 1772 till maj 1774 inlämnade han upprepade ansökningar om tryckningsprivilegium. Den sista beviljades utan remittering av Gustav III i sittande konselj.

Från sin andra privilegieansökan preciserade Bellman sina planer: trycket skulle omfatta även »tillhörande Musique». Det innebar en betydande fördyring av publikationen – troligen den som gjorde att företaget inte kunde förverkligas förrän 1790, sedan Olof Åhlström inrättat ett musiktryckeri och samtidigt infört en billigare legering för gravyrplåtar (se s. 371 f.). Det var emellertid en nödvändig fördyring: i motsats till sina föregångare bland visparodister kunde Bellman inte kodifiera sina melodier i form av melodiangivelser. Många av dem var okända som timbres och många alltför omarbetade för att den version som möjligen levde i publikens gehörsminne skulle kunna användas till den nya vistexten.

Hovsekreteraren

Vid tidpunkten för Gustav III:s statskupp 1772 (se s. 293) hade Bellman redan haft sitt konstnärliga genombrott med Fredmans första 50 epistlar. Den planerade tryckningen mötte dock svårigheter och Bellmans episteldiktning avtog med åren. Bland nyskrivna verk dominerade i fortsättningen visor och divertissement till personliga adressater, privata som offentliga personer. Någon period som i intensivt och extensivt skapande kan jämföras med den under slutet av frihetstiden upplevde Bellman aldrig mera – möjligen med undantag för några månader 1790 då utgivningen av epistlarna kommit igång.

Ill. (höger sida):

Till de mest levande Bellmansporträtten hör denna skissartade bläckteckning vännen Tobias Sergel utförde under 1780-talets senare del. (Nationalmuseum.)

Bellman hörde till kungens många anhängare inom Stockholms borgerskap och bland civila och militära tjänstemän på olika nivåer. Ett par bellmanska kungahyllningar i visform, »Gustafs skål» och »Så lyser din krona nu, Kung Gustaf, dubbelt dyr» (StU VII, s. 14 resp. 17) spreds i talrika skillingtryck och fick rangen av inofficiella kungssånger.

En av Bellmans personliga vänner från förr och en varm beundrare av hans viskonst, Elis Schröderheim, gjorde från 1773 blyxtkarriär som ämbetsman och som hovman. Sin framgång som kungagunstling hade han bl.a. att tacka en lättsamhet i umgänge och en sprudlande kvickhet, som gjorde honom användbar som »rolighetsminister» men också som politisk inspikare.

Om Anders Lissander var den som med sitt engagemang och sin gästfrihet bidrog till att göra Bellman till »stadens kände poet» (amiral Tersmedens presentation när Gustav III frågade honom om vem som skrivit »Gustafs skål»), var det Elis Schröderheim som gjorde honom känd inom kretsen runt Gustav III. Det ledde till att Bellman vid spridda tillfällen engagerades för underhållning såväl under kungens privata litterära aftnar som vid stort anlagda offentliga fester. En rent politisk roll fick han att spela som t.f. notarie i bondeståndet under riksdagen 1778. Schröderheim tjänstgjorde som ståndets sekreterare, och tillsammans såg de till att bönderna var på gott humör och lojala mot kungens planer.

För Bellman, som nu inofficiellt kunde kallas hovskald (bl.a. av Görwell), innebar uppmärksamheten viktiga förändringar. 1775 erhöll han hovsekreterarens hederstitel och från samma år en årlig pension om 100 Rdr ur kungens handkassa. 1 januari 1776 befordrades han på kungens förord till sekreterare vid Nummerlotteriet. En högre status och en i någon mån förbättrad ekonomi bidrog till ett vidgat umgänge inom borgerliga och konstnärliga, främst rojalistiska, kretsar. Det bidrog också till att Bellman 1777 kunde gifta sig med Lovisa Grönlund, dotter till en tulltjänsteman och f.d. handelsman. Fyra söner föddes åren 1781–90, varav den näst äldste (Elis) dog vid två års ålder 1787.

Även om Bellman innehade sin sekreterartjänst vid Nummerlotteriet fram till sin död, kan man förstå vad han menade med att han hade valt »den muçikaliska Poesien» framför »mera lönande utvägar» – en fortsatt byråkratisk befordringskarriär (se brevcitatet s. 247). Den nya tjänsten har beskrivits som en sinekur, vilket är en överdrift. Bellman valde emellertid att överlåta huvuddelen av arbetet åt en annan på bekostnad av halva lönen. Han fick på så vis mera tid att ägna sig åt sin konst och åt det sociala liv som var dess förutsättning och inramning.

Bellman, vars viskonst utvecklats ur äldre generationers parodivisa, kom mot slutet av sitt liv att beröras av de förromantiska strömningar, som med Kellgren, Kraus och Åhlström som talesmän förde fram ett nytt visideal: den tonsatta visan. Enligt en uppgift i den enda bevarade avskriften (KB, Vf 15:5, s. 41) tonsatte Åhlström Bellmans *Lust-spel den 17 julii 1790* (endast ett sångstycke finns bevarat med musik, »Jag lämnar er på borgen», *Musikaliskt tidsfördrif* 1795). Är detta riktigt, inleds därvid det samarbete som direkt skulle följas av Åhlströms främsta



Ill.: Per Hilleströms illustration till Bellmans hyllningsdikt till Sergel nyårmorgonen 1792. (Nationalmuseum.)

Sången utförs på bilden av en sångerska ackompanjerad på klavikord.



insats, hans utgivning och musikaliska redigering av *Fredmans epistlar*.

Bevarade är däremot sju kortare och längre tonsättningar av Kraus, varav sex tillkom från december 1791 till februari 1792. Den sjunde är en elegi från juli 1787, »Farväl, mitt kära Barn, till dess vi åter råkas». Texten har inte prägel av att ha tillkommit för tonsättning och man vet inte när Kraus tog sig an den. De daterbara tonsättningarna tillkom sent i förhållande till epistlarna. De styrker knappast en från 1800-talet (Sondén 1835, s. 1) ofta upprepade hypotes om att Kraus skulle ha medverkat vid deras utgivning. Snarare var det konstnärsumgänget hos Eric och Gustava Palmstedt som förde samman Bellman och Kraus. Till detta umgänge hörde även Johan Wikmanson, kollega till Bellman på Nummerlotteriet, som också tonsatte ett par Bellmanstexter från slutet av 1791 och början av 1792. Två tonsättningar av Bellmanstexter från 1793 har utförts av Uttini.

Legendbildningen kring stora konstnärer innehåller en fast formel, bilden av det under livstiden missförstådda geniet. När den tillämpas på Bellman är den falsk, även om panegyriska geni- och odödlighetsförklaringar, sådana som den efterföljande romantiska generationen formulerade, inte kom honom till del under livstiden. Det enorma antal avskrifter från tiden före visornas publicering, som bl.a. slumpen bevarat till vår tid, vittnar liksom Bellmansvisans stora andel av skillingtrycken om en stor, bred och tidig uppskattning. Även officiella erkännanden fick han uppleva: 1791 tilldelades han Svenska akademiens främsta pris, det Lundbladiska, och 1793 invaldes han i Musikaliska akademien. Utgivningen av epistlarna var säkert den utmärkelse han själv skattade högst. Ett par veckor efter utgivningen döptes Bellmans yngste son Adolph. Fadern antecknar i familjebibeln bl.a. att denne fick namnen JACOB efter en assessor Lundström och »HINDRIC efter en mig hedrande vän Kongl. Sect. Kellgren». Båda hade på olika sätt bidragit till att förverkliga epistelutgåvan.

»Den muçikaliska Poesien» var emellertid en utväg som medförde minskade inkomster under en tid då utgifterna växte med familjen. Som omtyckt sällskapsmänniska och sina vänners vän hade Bellman

om att visorna var »skrivna för eget bruk», för att citera en annan stor dansk Bellmanskännare (Krogh 1945, s. 25). Visor är klingande materia och för att förstå vad Bellman menat med sina, skulle vi behöva göra oss en bild av honom som estradör.

Det finns några korta notiser om Bellmans förmåga att härma människor och djur, att återge klanger och buller från musikinstrument m.m. med röst och andra redskap. Men vi äger bara två mer omfattande samtida impressioner av den sjungande artisten Bellman. Det oftast citerade vittnet är Johan Gabriel Oxenstierna. Som dag för dag förda privata anteckningar har hans dagboksnotiser från december 1769 det största källvärde. Speciellt viktiga är de som ett vittnesmål om den positivt stimulerande publikreaktion Bellman upplevde ett par månader innan han skapade den första av Fredmans epistlar. Att de på grund av Oxenstiernas diletterantism på visans område, och måhända av intryckets överväldigande kraft, ger mycket litet av konkret information, kan vi beklaga. Liksom Carl Bonde i den ovan citerade minnesanteckningen från 1763 (se s. 251) har Oxenstierna varit med om ett »upptåg». Men det har givit honom en stark upplevelse av poesi och musik och intrycket av att ha mött ett konstnärligt snille bland parodister:

»Den 4. Måndag. Bergklint och Kexel kommo till mig och förmådde mig att med dem gå till Commissarien Lissander för att där se på Bellmans upptåger. Jag följde med dem, och har ännu i all min lifstid ej skrattat så mycket som i qväll. Bellman har inrättat en Orden till Bacchi ära, hvaruti ingen får bli intagen som ej till det minsta två gånger, för allas åsyn legat i rännstenen. Han håller detta Capitel ibland, dubbar Riddare, alt efter som förtjänta ämnen framkomma, och i qväll höll han en Parentation öfver en död Riddare; alt på vers satt efter Operastycken. Han sjunger sjelf och spelar Cittra. Hans gester, hans röst, hans spelning som äro oförlikneliga föröka ännu mera nöjet man har af sjelfva versen som är altid vacker, och som innehåller tankar, ömsom löjlige [roliga, lustiga], ömsom sublime, men altid nya, altid starka, altid oväntade, öfver hvilka man ej kan undgå att häpna, och antingen komma utom sig af förundran eller af skratt.

Den 5. Tisdag. Jag kunde ej väl sofva hela natten så uppfyllt var mitt hufvud af de löjlige saker som jag såg i går. Stundom under det jag låg, brast jag ut i ett öfverlyjdt skratt.

Den 6. Onsdag. Sedan jag hade arbetat hela dagen uti Deputationen, gick jag bort med Casseur Stjernhof att åter höra Bellman, och fant mig där äfven så väl road som första gången. Han är ett värkeligt snille, ett original i Poesie som äger sitt eget värde olik med alla andras. En pension gifven till dennas uppmuntran vore kanske äfvenså väl använde som visse andra summor gifne till en hop onyttige.»

Den andra dokumentationen av ett Bellmansupptåg kan mycket väl skildra hans allra sista uppträde inför publik. Ungefär ett halvår före sin död var Bellman bjuden att underhålla vid en supé hos baron Claes Rålamb. Bland gästerna befann sig en 20-årig yngling, Evert von Saltza, som i ett memoarmanuskript, »Minnes Taflor» (1858), minns sina

upplevelser under kvällen, sitt intryck av »Bellman, den vidunderlige mannen. Han var besynnerligt klädd [...]» Den av lungsot redan dödsmärkte Bellman, i sin efter bästa förmåga komponerade fattiga artistklädsel, berövad sina medborgerliga rättigheter och därmed säkert en del av sin säkerhet och självkänsla, kan inte ha varit comme-il-faut i det högförnäma sällskapet, och han kan inte ha känt sig väl till mods. Att han som »gäst» kan ha blivit kränkt av värdinnans sidoreplik som »beklagade, att Bellman icke tycktes vilja slå upp med sin språklåda» är också begripligt – liksom att det i den situationen krävdes »ett batteri af starka winer för att därmed lossa hans tungas band». Efter att Bellman gjort ett misslyckat försök med en sorgesam visa inträffade till slut något märkligt:

»Bellman sköt undan de bouteljer som stod, och började spela på bordet med tummarne och preluderade. Nu var det gamle Klockaren i Sollna; man hörde huru blåsbeljarna knarrade och huru de ostämda orgelpiporna skreko en dundrande tremulad [!] – och med en gäll discantisk stämma sjöng han 'Som foglar små, när dundra må' m.m., och nu blef glädjen allmän. Han drack flitigt och blef allde[les] upprymd. Han sjöng Balen på Tre Byttor – och blåste Filsens duetter. Han sjöng om Ulla Winblad och Wingmark och Bröllops-Bjudningen m.m. galenskaper. Han acompagnerade sig sjelf med alla blåsinstrumenter, däri han sjelf var så kännare, att man trodde sig höra både Waldhorn, Clarinetter, Flöjter och Hoboija. Hwar och en skrattade mer än man orkade.» (Efter Byström 1954, s. 53 f.)

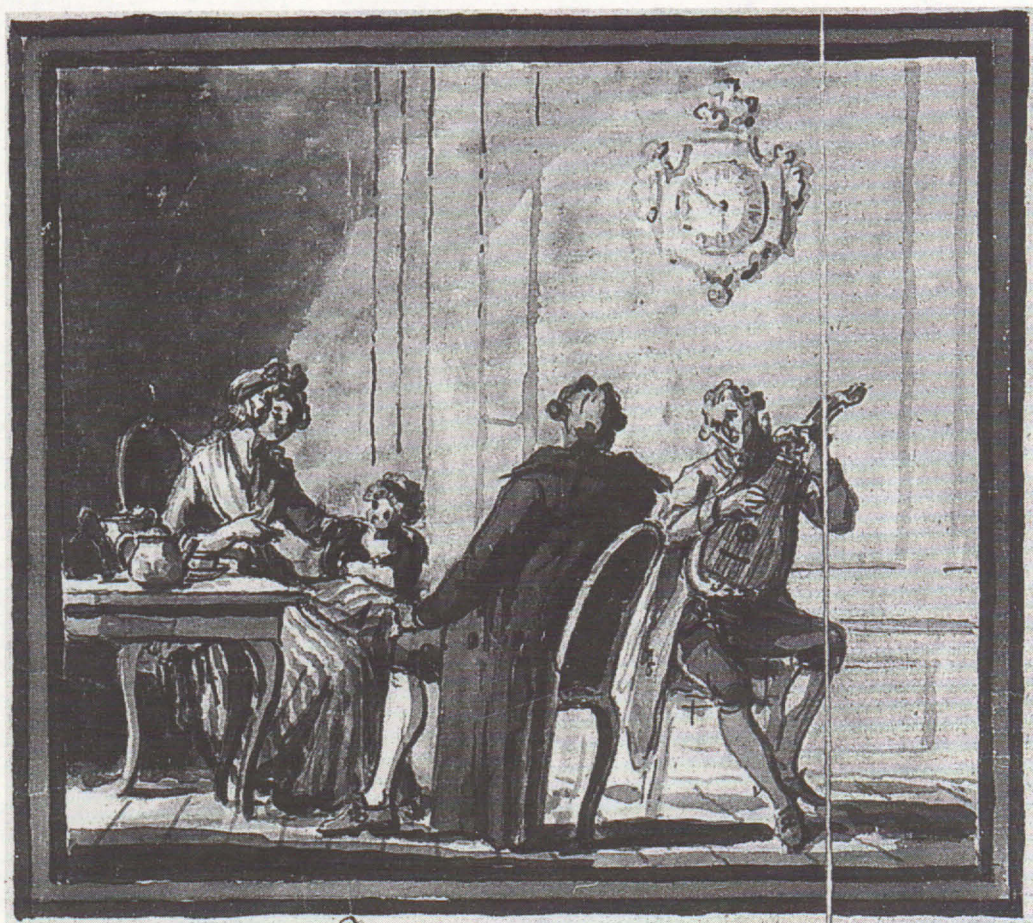


Att Saltza bevarat minnet av sina intryck i sextiofyra år vittnar om upplevelsens styrka. Vad som i den sena skildringen särskilt imponerar är Bellmans professionalism, hans förmåga att distansera sig från den omgivande verkligheten för att kunna göra vad som väntades av honom, vad han väntade av sig själv. Att han trots vacklande hälsa momentant kunde mobilisera den fysiska och psykiska energi som programmet krävde är nästan ofattbart. »Bröllops-Bjudningen» (FE 40), är den epistel som kräver mest både av sångarens lungor och av förmåga att dramatisera snabba rollskiften. Ända till slutet var Bellman trogen det uppdrag i »den muçikaliska Poesiens» tjänst han på bekostnad av »mera lönande utvägar» påtog sig någon gång omkring 1770, efter framgångarna i Anders Lissanders salong.

Om sångstil och röstbehandling har samtida källor inte mycket att säga. Bland 1800-talets historieskrivare är det främst Atterbom i Svenska siare och skalder (1852) och Abraham Mankell i Musikens historia (1864) som med hjälp av uppgiftslämnare ur en äldre generation kunnat komplettera bilden av Bellman som estradör. Framställningarna är påfallande samstämmiga (här förbigås sådant som kunnat utläsas ur visorna själva och ur samtidsvittnenas egna berättelser: Bellmans dramatiska sångstil, hans imitationstalanger och att han stundom i stället för cister ackompanjerade sig med improviserade ljudverktyg).

Ill. Carl Michael Bellman, silhuett från 1780-talets början (KB).

Denna silhuett (liksom flera andra som är återgivna i boken) är antagligen gjord av J. C. F. Hæffner – en snarlik Bellmansilhuett bär hans signatur.



Ill.: Familjeidyll från 1794, akvarell av Charlotta Ulrika Hillenström i Elisabeth Westmans visbok (KB).

Mannen i mitten på bilden är Abraham Westman, som utsågs till Bellmans förmyndare under hans sista år.

»Maneret af hans sång var för öfrigt det nu gammalmodiga, som i *hans* bästa tid allmänt gällde, med många såkallade förslag och efter godtycke anbragta öfverlopps-noter; dock i allo genomträngdt af en rik och fin expression [...]» (Atterbom 1852, s. 47.)

»Bellmans röst var mycket smidig och böjlig. Den tillät de mest fina accentuationer och hastiga styrkegrads-förändringar. Bellman framsade orden med stor bestämdhet men tillika med oräkneliga deklamatoriska halfdagar och halfskuggor. Hans sång framstod härigenom städse betydelsefull ehuru hans, för öfrigt välljudande, organ, materielt bedömd, icke kunde kallas särdeles starktonig.» (Mankell 1864, s. 269.)

I den mån Åhlströms arrangemang återger Bellmans egna tonarter var Bellmans röstläge tämligen högt, men framför allt hade han ett stort register. Tonomfånget i *Fredmans epistlar* sträcker sig från g till a² och enbart FE 46 har ett omfång om två oktaver.

MELLAN PARODIK OCH TONSÄTTNING

Visskalden Bellman hör först och främst frihetstiden till. Som redan framgått tillkom merparten av hans visor, även epistlarna, före Gustav III:s statskupp. Också bortsett från kronologin har de tydliga frihetstida drag. Liksom de äldre 1700-talsvisor som behandlats i kapitel 9 har de med ytterst få undantag från början gehörstraderats, bevarats i handskrivna vissamlingar och publicerats som skillingtryck i form av text med sparsamt förekommande litterära melodiangivelser.

Medan övriga visor från 1700-talet normalt uppträder utan nedtecknad melodi, men ibland med en melodiangivelse som anger visans timbre, är förhållandet det motsatta när det gäller en central del av Bellmans verk. Redan under hans livstid och med hans medverkan kom flera av visorna att publiceras tillsammans med noterade melodier och kompletta arrangemang. Detta skedde först i *Bacchi Tempel, öppnadt vid En Hieltes Död*, medan spridda visor och sånger publicerades i Olof Kexéls *Bacchi Hand-Bibliotheque eller nya Tidsfördrif på Gäldsstufvan*, innan *Fredmans epistlar* och *Fredmans sånger* slutligen kom. Dessutom förekom ett stort antal amatörmässiga nedteckningar av melodier i två tidiga visböcker (se nedan). Sammanlagt är det närmare 200 olika Bellmansmelodier plus ett stort antal melodivarianter som vi på detta sätt har bevarade i samtida mer eller mindre autentiska nedteckningar och tryck.

De många Bellmansvisor som bevarats i samtida melodinedteckningar har ställt forskningen inför ett problem: att utifrån den klingande melodin till en visa som saknar melodiangivelse identifiera den musik som varit Bellmans parodiförlaga. Detta arbete började redan under 1800-talets första hälft (Drake 1837); det pågår intensivt, vilket nyutgåvorna av *Fredmans epistlar* 1990 och *sånger* 1992 visar, och det skall fortsätta. Vi kommer allt närmare svaren på två viktiga frågor: I vilken utsträckning var viskompositören Bellman parodist? Vilken innebörd har parodiken i Bellmansvisorna och hur påverkar den deras tolkning? Den första skall beröras här, den senare i följande avsnitt.

Det stora flertalet av de Bellmansmelodier som nedteknades under skaldens livstid har visat sig vara äldre än hans visor. Antalet melodier, vars äldsta belägg utgörs av Bellmansvisorna själva, har successivt krympt. Av de 79 mest undersökta melodierna, de till *Fredmans epistlar* (3 av de 82 melodierna hör till vardera 2 epistlar), är det för närvarande inemot 30 som saknar känd proveniens. Populärantologin *Fredmans sånger* har drygt 20 melodier som inte säkert kan beläggas som parodier. Denna antologi är till skillnad från epistelsamlingen sammanställd av utomstående på grundval av visornas popularitet (se FS 1992:2). Här finns ett urval av olika sorters visor (63 olika melodier förekommer) och de är tillkomna under längre tid än epistlarna (1764–91 mot 1770–90).

Erfarenheten säger oss att flera av de ännu provenienslösa melodierna i framtiden kommer att kunna spåras tillbaka till tiden före Bellmans viskompositioner. Men en rest av melodier, som vi av brist på kunskap varken kan bestämma som parodier eller som originalkompositioner, kommer sannolikt alltid att finnas kvar. Resultatet ger vid handen att Bellmans visor *väsentligen* är musikaliska parodier, men de provenienslösa melodierna manar till försiktighet. Det gör också, kanske i än högre grad, svårigheten att dra en gräns mellan kompositionsformerna parodik och variation (se nedan, s. 275 f.). »Man vet», säger Kellgren, »at de fläste [dikterna] hafva gift sig tillsammans med förut kände Melodier; andre finnes dock, som erkänna samma Skapare med Versen, och nästan alle hafva mer eller mindre emottagit Skaldens ändringar och förbättringar». (Företal i *Fredmans epistlar* 1790.)

Detta utlåtande speglar snarare 1790-talets och förromantikens syn på den ideala visan som en tonsatt dikt, än 1760-talets uppfattning av parodin som visans normalform. Man kan fråga sig vilka förutsättningar Bellman hade som tonsättare. Vidare, har han betraktat sig själv som parodist, eller har han från början medvetet skapat en ny viskonst genom att överskrida den traditionella visparodikens i princip tonrätta melodiövertagande? Slutligen, kan vi identifiera några hela melodier som Bellmans egna originalkompositioner? Kan de i så fall jämföras med visor av kompositörer som Kraus eller Åhlström? Frågorna är svårlösta.

Förutsättningarna

Även om Bellmans levnadsbeskrivning inte innehåller någon uppgift om att han som ung fått teknisk eller teoretisk musikundervisning uppger han att han som nittonåring »ojämförligen trakterade» sin »citra» (se s. 250). Att han verkligen var en kompetent instrumentalist är troligt. Det bestyrks av Oxenstiernas dagboksnotis från den 4 december 1769, där hans spel kallas »oförlikneligt» (se s. 260), men senare beskrivningar ägnar uppmärksamhet enbart åt hans röst, härmningsförmåga och färdighet att åstadkomma illusoriska ljud med händerna.

I Åhlströms enkla, taktfasta klaverackompanjemang kan man med

litet fantasi spåra ett eko av Bellmans ursprungliga citterspel. Litar man på Åhlström som någorlunda trogen nedtecknare skulle man med ledning av detta kunna beskriva Bellmans ackompanjemang som adekvat, men knappast virtuost.

Det har ifrågasatts att Bellman behärskade traditionell notskrift. Något egenhändigt musikmanuskript är inte känt. När det gällde att befordra melodier och ackompanjemang till trycket var Åhlström inte den förste som fick hjälpa honom. Angående Bellmans i textfragment bevarade opera *Fiskarena* (se StU VI, s. 45 f.) antecknade Johan Fischerström den 17 februari 1773 i sin dagbok: »Wasenholtz hielper honom med musiquen vid dess opera.» Hjälpredan hette Daniel i förnamn och var körledare. I Kexéls *Bacchi Hand-Bibliotheque* del 3 (1785) anmärks vid *Parentationen öfver Lundholm* (StU IV s. 33):

»Musiquen, som Författaren til Poëmet ifrån början nyttjat, och til en del af honom sjelf componerad, är bibehållen samt satt för Claver af en vitter Musique-älskare Herr Skepps-Clareraren Frisch.»

Melodikällornas vittnesbörd

De få musikhandskrifter som kan ha tillkommit någorlunda nära Bellmans krets innehåller enstaka melodinedteckningar som kan ha gjorts efter gehör. KB:s handskrift Vf 23 (Åkn, förkortning av Åkerman, en senare ägare) har påbörjats någon gång omkring 1770 och tycks ha varit upplagd både som melodi- och textsamling med Bellmansvisor som huvudämne. På många ställen har avskrivaren noggrant infört både melodiangivelser och noter, ibland hela melodier, ibland fyra inledande takter som minnesstöd. Melodinedteckningarna röjer en något ovan hand – handskriftens uppenbara melodiska fel kan inte ha tillkommit av professionella tonsättare eller avskrivare som Stenborg eller Brant. Men avskrivaren är tillräckligt trogen sin förlaga för att man utan svårighet skall kunna rekonstruera hans melodier till överensstämmelse med vanliga 1700-talsmönster. Man kan endast beklaga att denne Bellmansentusiast och vissamlare inte fick tillfälle att fullborda den musikaliska delen av sitt verk – de sista 87 sidorna har endast tomma notsystem över texterna. De fyrtio melodierna och melodifragmenten tillsammans med över sextio melodiangivelser gör emellertid denna handskrift till en ovärderlig skatt. Dess musik erbjuder ett tidigt jämförelsematerial till de senare utgåvorna *Fredmans epistlar* och *sånger*.

I samlingen kan man exempelvis följa Bellmans intresse för sångspelet *Annette et Lubin* (Blaise–Favart m.fl.; se s. 277). Han hade säkert varit med om en eller flera föreställningar i Stockholm, där det spelades hela 14 gånger av den franska teatertruppen åren 1763–70 (Beijer 1989, s. 221). De melodilån Åkn:s avskrivare dokumenterat i form av melodiangivelser vittnar om att han funnit verket givande:

Ex. 2 a-c: »Lubin aime sa bergère»,
 a) vådevillen i slutscenen av *Annette et Lubin* (opéra comique av Blaise-Favart), samt
 b) samma melodi i Bellmans version efter handskriften Åkn s. 135 (nederst i original, c).

Sannolikt har Bellman upptagit melodin efter gehör. Han har inte eftersträvat att återge den korrekt enligt partituret, utan skurit bort några takter och lagt till andra. I Åkn kan man se vilka problem avskrivaren haft med Bellmans fria melodik. Rytmen är defekt, men kan möjligen tolkas som ett försök till utskrift efter Bellmans eget föredrag.

a)

Refrain *tr* au refrain

b)

c)

Ali: 135.

Sajemant.

Si god dag min vän, min frände,
 Si Douvillen menar jag:
 Aldrig bättre Vän jag kände?
 Var Välkommen i Vårt Lag:
 Gutar, Gutar, Gutar,
 Blif hos oss i dag
 Blif hos oss i dag

2.

Hur står til min Vän, med Eder?
 Allt för glädligt synes Der:
 Complimenter bort, jag beder:
 Låt oss Sudent kysas nu:
 Gutar, Gutar, Gutar,
 Låt oss kysas nu
 Låt oss kysas nu

3.

Hvar från kommer Han, min frände?
 Ifrån Mosel eller Rhen?
 Ifrån Bourdeaux ell' Verdoens ånde,

»Chère Annette, reçois l'hommage» (vid FE 7);

»Annette à l'âge de quinze ans» (vid FS 6, 24 & 25).

Åkn har tecknat ned melodin vid FS 25, den äldsta av visorna;

»C'est la fille à Simonette» vid »Bonden nu ler åt himmelens skyar» (StU VII, s. 10). Åkn har melodiangivelse och melodi på s. V (melodin är densamma som till FS 57, ej i Åkn);

»Lubin aime sa bergère», sångspelets vådevill (vid FS 61).

Åkn återger melodin men saknar verbal melodiangivelse. Melodin återkommer i flera Bellmansvisor, sista gången som ett inledande citat i melodin till sångstrofen i FS 65 från 1791. (se s. 266).

Den »oäkta» eller fria parodik, som Bellmans bearbetning av melodin i ex. 2 representerar, liknar inte den man möter hos tidigare svenska visparodister. Här är det inte längre fråga om att leverera ny text till en gammal melodi. Det går inte att sjunga »Se god dag min vän, min frände, / Se Buteljen, menar jag» med hjälp av melodiangivelsen »Lubin aime sa bergère», men när man hör den känner man igen melodin från sångspelet. Bellmans litterära parodi uppfattar man om man har hört och kommer ihåg vådevillens text:

Mes enfants bon jour, bonne vie;
Vous voilà tous deux époux...

För publiken ger denna parodityp en passiv upplevelse. Vill man förmedla parodin vidare måste man lära sig Bellmans melodi, inte sångspelets. Man må tveka inför att kalla melodin Bellmans egen, men pjäsens originalmelodi är det inte heller. Delvis är det dessa melodiska friheter som förklarar, varför Bellman från början velat få »sina» melodier tryckta tillsammans med texterna trots den betydande kostnadsökningen (se s. 255). De förklarar också varför Åkn:s avskrivare gjort sig besväret att teckna ned hela melodier.

Denna handskrift är unik i sitt slag, men andra kompletterar dess budskap. Handskrift Vf 38a (KB), en avskrift av de 25 äldsta epistlarna med deras melodier, ger lika viktig information om Bellmans musikalisk-poetiska teknik. Handskriftens proveniens är okänd, men stilen och epistelnumreringen gör det troligt att den härstammar från den tid då Bellman hade fullbordat två delar om 25 epistlar vardera och gick i utgivningstankar (alltså mellan 1772 och ca 1780). Avskrivaren har gjort en prydlig renskrift, kanske med tanke på tryckning? Det rör sig i varje fall inte om melodiskisser som stöd för minnet såsom i Åkn. Samlingen utgör ett mycket intressant jämförelsematerial till såväl Åkn som utgåvan 1790. När man iakttar handskriftens avvikelser från dessa, förefaller det troligt att vi här står inför gehörstraderade Bellmansmelodier från 1770-talet, från en tid innan Bellman hade slipat dem färdiga och innan de normaliserats i Åhlströms klaverarrangemang.

Ex. 3: Menuett från *Svabos Nodebog* (Det kgl. Bibliotek., København).

»Fader Berg i hornet stöter» (FE 3) bygges på en gammal menuett som var känd i hela Norden och som förekommer i denna danska notbok.

Ex. 4 a-b: »Fader Berg i hornet stöter» (FE 3) efter handskriften Vf 38a (KB) och FE 1790 (se höger sida).

Melodin i Vf 38a är påfallande lik menuetten i *Svabos Nodebog*, men Bellman har skurit bort ett daccapoartat slut om tio takter och infört en tonikakadens i takt 17-18. Notera textändringen i ex. a från »Här» till »När» (andra raden) och från »röd» till »vit» (fjärde raden).

Fader, berg i hornet - Stöter
 Se hur fader berg hen = gapar

Se hur lilla nympfer = Stöter
 Svingar sig i en = dans

N. Här som Jørgen-Dukel Skrapar, Stöter han en = Qadans

Kurra Se lilla danser = Engaganten för och = franjar

Det
 Vit Sultan och blöter, franjar, vita bon, vita bon, de ljusvandenpoos sken

N. 3.

Menuetto

Corzo

Fa-derBerg i hör-net
Si hurFa-derBerg han

Sö-ter; Si hur lilla Nymphen Sö-ter Svingar sig i en
ga-par; När som Jergen Puckel Skra par Sö-ter han en Ca-

dans. Hurra Si Ulla dansar, En gageanter flor och
dance.

fran Sar, Hvit Sultan och blomster kranzar, Hvi-ta ben.

Hvi-ta ben; Si ljus och lam-pors Sken.

Melodin som Åhlström fick levererad mer än tio år senare har genomgått en mängd detaljändringar som i hög grad bidrar till den färdiga visans behag. Den slutliga versionen har fått en harmonisk stegring i de första åtta takterna. Den har även fått en spänstigare rytm. Upprepningen vid början av andra repriserna har ersatts av en ny melodistump. Den gamla menuetten har till slut förändrats radikalt, men förvandlingen har skett i etapper under en längre tid. Även i detta fall ser slutprodukten ut som ett mellanting – varken fri komposition eller renodlad parodi.

Det är sällan lätt att avgränsa Bellmans egna insatser som kompositör. Våra kunskaper om hans omedelbara parodiförlagor är i många fall bristfälliga. Att dra alltför djärva slutsatser av hans förmodade musikaliska ändringar och tillägg kan ibland vara vilseledande. Ett paradexempel på en sådan missbedömning erbjuder den melodihistoriska forskningen kring »Gråt Fader Berg och spela» (FE 12). Melodiangivelsen i Åkn (»Förr skall en Dufva drifva») leder till en lång och komplicerad tertsett i Händels pastoralopera *Acis och Galatea*, vars svenska text börjar:

Förr skall en Dufva drifva
Sin maka bort från sig,
Förrn jag skall öfvergifva
Att troget älska dig.

Denna opera, som uppfördes första gången i London 1719, översattes till svenska och gavs i konsertframförande den 19 januari 1734 – sex år innan Bellman föddes. Sedan uppfördes den som fullvärdig gustaviansk opera fr.o.m. den 10 maj 1773 – ca tre år efter tillkomsten av FE 12. Det har spekulerats i att Bellman skulle ha gjort en grundlig omarbetning av Händels melodi, att han skurit bort Polyfems parti, kapat av trion och sedan lagt till åtskilliga takter för att avrunda sin »Elegie öfver Slagsmålet på Gröna Lund». Sanningen är troligen en helt annan.

I en *Samling af Murkys* (MAB) förekommer en »Aria Oper:Past», d.v.s. en aria som härstammar från pastoraloperan, som också heter »Förr skall en Dufva drifva», efter vars textunderlagda melodi några nya banala textrader tillfogats:

Den drager bördan bäst
Som wäl har tiga lärt,
Wid den blir lyckan fäst
Som tål hwad hon beskärt.

Förmodligen har Bellman aldrig hört *Acis och Galatea*, varken från scen eller konsertestråd, men den lilla förnöjsamhetsvisan tycks han ha varit förtrogen med. I alla fall tycks hans sista epistelrader med sina rimord och sin moral referera till den:

Hvar en ej mer må dricka,
 Än honom är beskärtd;
 Ty i Corpralens kannan näsan sticka
 Det är inte värtdt. --- Flauto.
 Och aldrig nånsin dansa med en annans flicka,
 Har jag lärtdt. --- Flauto.

I Murkysamlingens visa möter vi redan den radikala omarbetning av Händeltersettens struktur till en visa i AABA-form som sedan återkommer i FE 12, såväl i Vf 38a-versionen som i den slutliga versionen från 1790. Bellman har genomfört melodiska och harmoniska förändringar – både vid övertagandet (enligt Vf 38a) och, kanske med Åhlströms hjälp, under utvecklingen fram till 1790 – men den genomgripande strukturomvandlingen genomfördes före hans tid.

Kring förekomsten av originaltonsättningar

Musikforskaren står inför ett snart sagt olösligt problem när det gäller att fastställa vilka enskilda hela melodier som Bellman skrivit själv. Varken Bellman eller någon av hans samtida har lämnat upplysningar i detta ämne. På den melodihistoriska forskningens nuvarande stadium kan vi konstatera att utrymmet för eventuella originalkompositioner krymper.

Bland de fortfarande provenienslösa melodierna är det särskilt några – sådana som hör till visor från tiden närmast före och omkring 1790 – som man velat tillskriva Bellman själv: »Träd fram du Nattens Gud» (FS 32), »Ulla! min Ulla» (FE 71), »Hvila vid denna källa» (FE 82) och »Fjäriln vingad» (FS 64). (En ingående diskussion om attributionen av dessa melodier förs i melodikommentarerna till FE 1990 och FS 1992.)

Principiellt kan man mot dessa attributioner av sena visor invända att den geniale visskalden säkert hade uppmärksammats av sin samtid om han plötsligt utvecklat en helt ny talang. Den i inledningen citerade negativa uppgiften från Åhlströms sida tål emellertid en rätt kritisk granskning. Påståendet att Bellman inte komponerat någon av sina melodier, skall ses mot bakgrund av att Åhlström tidigare varit inblandad i en rättslig tvist om upphovsrätten till epistelmusiken. Tyngre väger då ett äldre, indirekt vittnesmål av Åhlström; i sin utgåva av Elers *Glada Qväden* (1792) har han vid hälften av de ca 50 melodierna angivit kompositörens namn, men Bellmans namn förekommer inte, trots att samlingen innehåller sju Bellmansmelodier, däribland melodin till »Fjäriln vingad».

Trots bristen på säkra uppgifter finns det åtminstone *en* melodi som med stor sannolikhet kan utpekas som Bellmans egen. »På Gripsholm är alt för roligt» (FS 34) har en melodi som knappast kommer att återfinnas i någon samtida eller äldre källa. Dess karaktär är improvisationens. Den faller också helt utanför parodiförfarandets ramar; här finns varken någon anknytning till en tidigare visa eller en melodi som är

På Gripsholm är allt för roligt, men i M * * mins jag, Var Po-li-cen något Svag, Och fast än det syns o-tro-ligt,
 På min ä-ra står det fast Ej fans där en en-da qvast, Damborst, vis-ka el-ler skäf-vel Är där lik-så rar som mat;
 Ja den äd-le Ma-gi-strat Tror jag får ej an-nat såf-vel. Än pan-ka-ka, lökoch frat. Där ser ut som Sanc-te Påv-el
 Hängt ut Bö-ne-dags Pla-cat. In-gen skorsten såg jag rö-ka, In-gen matmor gå och stö-ka, Jag såg ba-ra to-ma fat,
 Tallrik hvar-ken djup ell' flat. He-la sta-den ge-nom sö-ka, fans där al-drig en Ducat. Men hvad tycks om så-dan stat?
 Sta-dens vakt är en soldat, som til-li-ka slår på trumma; Är han krank så går hans gumma Li-ka döv och des-pe-rat.
 Slut-lig mås-te just in-sum-ma, Hvar-je död-lig blif-va flat; Tänk var hus-värd är ca-strat.

Ex. 5: Fredmans sång nr 34, melodistämman.

lättmemorerad och som kan föras vidare till nya texter. Snarare verkar den vara en parodi på själva viskonsten, en sorts antivisa. Säkert kunde någon av Bellmans musikaliska medarbetare och vänner under redaktionstiden ha åstadkommit den entoniga, stilbrytande melodin, men den liknar ingenting som t.ex. Åhlström eller Kraus har skapat. I moderna öron ger den ologiska melodiken långt ifrån intryck av en musikalisk dilettants oskicklighet. Snarare verkar det som om Bellman med sin skämtsamma improvisation medvetet förbigått alla de strikta 1700-talsnormerna och skapat ett i sin banalitet dråpligt musikaliskt skämt.


Man tvingas också återvända till frågan om vem som komponerat Bellmansmelodier som »Träd fram du Nattens Gud» och »Hvila vid denna källa», melodier som tillhör 1700-talets viktigaste musikaliska kvarlätenkap. Hypoteser har uppställts alltifrån Erik Drakes kommentarer (Drake 1837) till C. G. Stellan Mörnerns »Några Bellmansmelodiers ursprung, 'gripna ur luften'» (Bellmansstudier 1970). Det fak-


tum att man inte kan bevisa att en viss melodi *inte* är skapad av Bellman är emellertid ett alltför klen argument för hans tonsättarskap. En alltför stor del av handskriftsmaterialet från 1700-talet har gått förlorad, för att vi med gott samvete skulle kunna påstå att det som bevarats innehåller alla Bellmans tänkbara källmelodier. Andra hypoteser som bygger på ytliga likheter mellan melodiers början är inte heller starka nog. 1700-talets stränga regler för melodisk form och harmoni alstrade alltför många likartade fraser.


En hypotes förefaller emellertid tämligen hållbar. Av det föregående har framgått att Bellman skrev och omformade melodier. Ett av hans variationsgrepp var att låta melodin byta taktart. Detta framgår tydligt av melodin till »Portugal, Spanien» (FS 11) och »Venus, Minerva» (FS 12) – den förra sjungen i 3/8-takt, den senare i 4/4-marschtakt; vilken av dem som har den ursprungliga rytmen är ännu osäkert.

Detta exempel ger stöd åt ett förslag som Nils Afzelius har framkastat i förbigående, att melodin till »Hvila vid denna källa» skulle kunna vara en drastisk omformning av melodin till »Blåsen nu alla» (FE 25; Afzelius 1947, s. 62, not). Båda är finalsånger, avsedda att sluta var och en sin avdelning av epistlarna. Ändringen av FE 25:s tretaktsmelodi till den graciösa 2/4-melodin i FE 82 ligger inom ramen för variationsförhållandet mellan FS 11 och 12 (bortsett från några upprepningstaljer i den senare).

Frågan är hur långt man vågar utsträcka hypotesen om melodiskapande genom variation i försök att tillämpa den på andra, mindre omedelbart näraliggande melodier. Kan »Fader Movitz, Bror» (FE 67) vara en djärv och fri omarbetning av »Stånd-Drabantmarschen», den som ligger till grund för »Stolta Stad» (FE 33)? (Se ex. 6c.) Vad har hänt med »Värm mer öl och Bröd» (FE 43), vars radikala taktartsändring i sjunde takten leder till något som liknar ett citat ur »Gutår båd' natt och dag!» (FE 1)? Har Bellman fogat ihop två helt olika visor till en ny helhet? Eller den provenienslösa »Drick ur ditt glas» (FE 30), den kusliga elegen

a) 

b) 

c) 

Ex. 6 a–c: Melodin till »Fader Movitz, Bror» (FE 67; ex. a) kan möjligen vara en djärv och fri omarbetning av »Stånd-Drabantmarschen» (här ur Envallssons *Iphigénie den andra* (1800; ex. b), den som ligger till grund för »Stolta Stad» (FE 33; ex. c).



Ill.: »Utskänkningsställe», lavering av Jacob Örn från 1700-talets senare del. (Nationalmuseum.)

Ett dansande par i mitten och barn till vänster ackompanjeras av två musikanter på fiol och cello, den senare stående (vilket kan jämföras med Fader Bergs spelsätt; se s. 283).

till Movitz, vars toner vagt påminner om melodin i Romans berömda »O ljufva ort farväl»? Problemen består: om man ingen källa har till en Bellmansmelodi kan man varken bevisa eller motbevisa hans insats som tonsättare. Om källan dyker upp tvingas man på nytt till reträtt, ett närmande till Åhlströms »ej [...] en enda af dessa melodier».

Trots allt har forskningen idag ett betydligt fastare grepp om Bellmans musikalisk-poetiska konst än tidigare. Så länge man inte vågar tillskriva Bellman själv de vackra melodierna från tiden runt 1790, kan man inte utan vidare jämföra honom med den tonsatta visans kompositörer, men som traditionell parodist kan han inte heller bedömas. Kellgren hade nog rätt, när han i företalet i *Fredmans epistlar* avvisade jämförelser med Anakreon och Pindaros. På samma sätt bör man avstå från jämförelser mellan Bellman och parodisten Dalin, mellan Bellman och tonsättaren Åhlström: det finns poeter och det finns tonsättare. Sedan, ensam i en kategori för sig, finns den sjungande estradören Bellman.

MELODI OCH MENING

Den traditionella parodivisa som Bellman växte upp med, och den som omger hans egna visor i 1760-talets visböcker, formades efter de villkor som uppställdes av en äldre tids traditions- och distributionsteknik och av dess uppfattning av sångmelodin som textens underordnade tjänare (se kap. 9). Det var en visa vars melodi var textens meter, ett »melodiskt versmått», och ett av dess spridningsargument. Till visans mening bidrog den i huvudsak genom att referera till äldre texter burna av samma melodi. Det var en visparodik vars utövare bäst kan beskrivas som poeter.

Parodik med litterära förtecken

Många av Bellmans ungdomsvisor ansluter sig till denna litterära visotyp, vars främste företrädare i den äldre generationen var Olof von Dalin. Såväl i melodirepertoaren som i ett tydligt inslag av sedesatir i de allra äldsta visorna, är en påverkan från honom tydlig. Vi möter några av Dalins försvenskade chansonmelodier, exempelvis i »Isterhaka, väldig buk» med refrängen »Lappri, lappri, mina herrar, lappri» och i den backanaliska visan »Hur lustigt är att vara fet» (opubl., Wallens vis-samling, del 1, s. 161) med refrängen »Alt väl [...] ni förstå mig väl». I en backanalisk visa från 1767 betygar Bellman sin respekt för mästaren:

Förr skall jag äran dela
Helt lika med Dalin.
Och förr skall Ferling spela
En Essers violin;
Förr än jag nånsin lämnar place ://:
För tomma glas.

(Fredmans handskrifter 1985, s. 86)

Erik Ferling och Carl Michael Esser var violinister i Hovkapellet. Trots att den förre var konsertmästare menar Bellman att Esser var vida överlägsen som violinist.

Vi som kan överblicka det bevarade beståndet av vissamlingar och skillingtryck vet att Bellman vid denna tid redan hade passerat sin mästare Dalin i popularitet som visskald. Dalin var för övrigt inte den ende av de äldre visskalderna Bellman erkände som läromästare. Det förekom exempelvis att han använde Lucidors namn som pseudonym. Det arv Bellman på detta sätt återopade har inte lämnat honom opåverkad.

Ex. 7: Melodin till C. M. Bellman, *Bondens frieri*, här hämtad från Envallssons partitur till sångspelet *Colin och Babet* (1787), arietten »Men vassherratri! huru skall jag förstå» (akt III:4) som i libretten har melodiangivelsen »Philemon han dref sina får i en äng». Detta är den äldsta nedteckningen ur Dalinvisans tradition.

Ett gott exempel på den traditionella visparodik Bellman tog i arv från sina föregångare är den lilla vissviten »Friarvisan» (StU XIII, s. 63) från mitten av 1760-talet. Tre av de fyra visornas melodier är kända, och de har alla ingått i parodivisans väl innötta standardrepertoar. Sekreteraren friar till tonerna av århundradets vanligaste frierimelodi, Klippingshandskar-melodin (se s. 226). Prästen friar till julkoralen »Så skön lyser den morgonstiern» – nr 131 i 1695 års psalmbok (melodin som i »Var hälsad sköna morgonstund») –, som på grund av sin ymniga brudsymbolik ofta användes som bröllopspsalm. Bonden friar till en melodi som på 1760-talet framför allt kändes igen från Dalins herdekväde »Filemon dref ut sina får i en äng», i vilken herden Philemon ber herdinnan Camilla befria honom från den obesvarade kärlekens plåga (Bellmans bonde: »Du ligger i hågen båd timma och stund / Och ofta så sofver jag alls ingen blund / Men får jag ditt ja blir jag bätter»). Officerens friarmelodi (som vi har tillgång till tack vare en nedteckning i Åkn, se ovan) saknar känd proveniens, men den har sannolikt haft en motsvarande koppling till visans litterära tema eller motiv.



Å skul-le nu va-ra så dig till behag Å du kä-ra Kirstin så vil-le Att vi blif-va hjo-ne-lag
Så me-nar jag väl att hä kun-de ta lag Och in-te just hampa sig il-la
komma i-hop Jag har va-ri låf bå-de kannor och stop Och mer än du kan dig in - bil - la.

De tre friarvisorna med känd melodiproveniens ansluter sig så långt till den litterärt refererande visparodik, inom vilken melodin verkar, genom att aktualisera en äldre text. Det är en parodik som mister sin mening så snart visans publik har förlorat minnet av de äldre texterna och deras innebörd. Greppet hör som nämnts hemma inom den svenska viskulturen, men också inom den franska chanson- och opéra comique-tradition ur vilken Bellman hämtat betydligt fler av sina parodiförlagor. Också när han lånar melodier från nyimporterade sångspel, utvecklar Bellman denna på sin tid effektfulla, men efemära litterära referensparodik.

Ex. 8a-b: Grétry, parti från sångspelet *L'amitié à l'épreuve* (a), samt melodin i Bellmans FE 52.



a) A quels maux il me liv - re! Nel - son! Nel - son!
b) Mo-vitz mit hjer-ta blö-der! Mo - vitz! Mo - vitz!

En sådan pjäs som Bellman brandskattade på flera melodier är *Le peintre amoureux de son modèle* (Duni–Anseaume, 1757; *Målaren kär i sin modell*, Stockholm 1782). Härifrån har han bl.a. lånat melodin till »Glimmande Nymph» (FE 72), från en ariette där vi möter texten:

Maudit Amour, Raison sévère,
A qui des deux dois-je ceder?
Montrez-mois donc ce qu'il fait faire,
Et tachez de vous accorder.
L'une me dit, arrête, arrête,
Le repentir suivra la Fête;
L'autre à son tour me fait la loi,
Et m'y ramène malgré moi.

(»Olycksaliga Kärlek, stränga Förnuft – för vilken av er båda skall jag ge efter? Vad skall jag göra, visa mig det, och försök att komma överens med varandra. Den senare säger till mig: 'Sluta, sluta; ruelsen kommer att följa på festen.' Den förra vill i sin tur föreskriva mig sin lag och få mig att lyda den mot min vilja.»)
(Översättning av förf.)

Med melodins hjälp konfronterar Bellman sångspelets intellektuellt problematiserade kärleksliv med den osminkade verkligheten i nymfens, den prostituerades, kammare. Till en annan epistel, FE 74, har Bellman lånat sångspelets centrala idé – den handlar om målaren Movitz som blir kär i sin modell. Melodin har han denna gång hämtat från annat håll – det rör sig alltså här om en litterär referens utan stöd i parodiken (FE 1990:2, s. 321–22, 326–27).

Likheten mellan den gamle rumlaren Movitz, som sörjer sin döda fästmö i FE 52, och den unga indiska skönheten Corali, som i Grétrys opéra comique *L'amitié à l'épreuve* sjunger ut sin saknad efter sin älskade, skulle man däremot knappast kunna uppfatta utan musikens hjälp (se ex. 8). För den som känner igen ursprungsmelodin blir Movitz en komisk motbild av den unga hjältinnan (Krogh 1945, s. 80–84).

En liknande motbild, men långt groteskare, har Bellman skapat i den kör som sjunges av dem som lyfter kistan från katafalken i »Ceremonielle vid Parentationen [...] hållen öfver Brännvinsbrännaren och Riddaren Lundholm d. 15 October 1769 [...]» (StU IV, s. 33, även känd som FS 6). Parodiförlagan är här en ariette ur makarna Favarts *Annette et Lubin* med musiken komponerad eller arrangerad av Blaise, Bellmans favoritpjäs om man skall döma efter antalet lånade melodier (se s. 265 f.). Arietten utgör en hyllning till Annette och beskriver hennes oskuldsfulla femtonåriga skönhet: hon är som våren, som själva morgonrodnaden med sin friskt rosiga hy och med en mun som lockar till kyssar. Med melodin som förmedlande länk utför Bellman sin dubbel-exponering när han sjunger över liket till den försupne gamle brännvinsbrännaren (Krogh 1945, s. 93 f.):

Om nånsin din Maka
Skull' kysst på din haka,
Hon blifvit full.

Din morgonsol brann sällan klar,
Din middag blott en skymning var,
Din näsa aftonrodnan bar,

Ex. 9 (höger sida):

I motsats till äldre visor ger handskrivna och tryckta källor till Fredmans sång »Hör kläckorna» möjlighet till en begränsad jämförande melodisk textkritik:

- a) Åkn:s melodiskiss från ca 1770;
- b) Från musikbilagan till *Bacchi Hand-Biblioteque* nr 3 (1784) med musiken arrangerad »af en vitter Musique-älskare, Herr Skepps-Clareraren Frisch»;
- c) Åhlströms melodistämman (med underlagd text) i *Fredmans sånger* 1791. Observera hur klockringningsrytmiken, utjämnad av Frisch, markeras av de synkoperade takternas horribla brott mot textens naturliga prosodi.

Exemplen på denna typ av parodieffekter kunde mångfaldigas, och flera litterära rebusar återstår säkert att lösa med melodiernas hjälp. Iakttagelser av detta slag belyser Bellmans beroende av såväl svensk som fransk äldre paroditradition. Men som bekant har Bellmans visor levt vidare och fungerat, långt sedan minnet av parodiförlagorna och deras eventuella texter förbleknat.

Ett par av de exempel som valts avslöjar att Bellman parallellt med den litterära melodireferensen – och oberoende av denna – utnyttjar parodiken för att skapa ett musikaliskt rum kring sitt eget rollspel i de estradupptåg för vilka visorna skrivits. I friarvisornas svit av karaktärsporträtt imiterar Bellman prästen dels med myndig prästerlig retorik, dels med en koralmelodi som, oavsett psalmtexten, gestaltar prästens typiska musikaliska miljö. På samma sätt framställs bonden genom sin dialektalt färgade retorik, men också med en melodi som inte bara associerade till Dalins moderna pastoral. Som melodi till den gamla dalvisan »Om sommaren sköna» för den oss till den lantliga musikmiljö där Bellmans bondson hörde hemma.

Melodin till körvisan vid Riddar Lundholms bår hade Bellman 1769 redan använt två gånger, först i en visa över en död krögare (FS 25; 1767), senare i en annan om en krog skildrad som en kyrka (FS 24; 1768). Först i visan från 1769 gör han en poäng av anspelningarna på parodiförlagans text om den sköna Annette. Från början har han fastnat för melodins mollton och tunga rytm och har trots timbren uppfattat den som sorgemusik. Troligen har han redan när han formade texten om krogen/kyrkan upplevt takterna 3–8, där melodin enformigt svänger över tre toner, som en melodisk bild av kyrkringning. Han har vid sin applikation förtydligat den med hjälp av en genial rytmförskjutning (regelbundet omväxlande punkteringar och synkoper).

Musikaliskt gestaltande viskonst

Bortsett från det fria förhållningssättet till förlagan som tidigare berörts kan vi, mot bakgrund av de omedelbara parodiförlagor den melodihistoriska källforskningen identifierat, urskilja ett särdrag i den bellmanska parodiken jämförd med samtida och äldre svensk parodivisa: inslaget av dans- och andra instrumental-musikaliska parodiförlagor är relativt stort. En fråga vi har anledning att ställa oss är, om även de parodierade melodier som inte är förankrade i text kan tillföra visorna någon mening.

Vi har sett hur ett par vismelodier som burit litterära referenser, prästens och bondens fririer, samtidigt förmedlat en musikalisk lokal-färg. Andra miljöer, som militärlivets och dansens, har sin särpräglade musik som genom sin karaktär på motsvarande sätt väcker föreställ-

Air: Anette a l'age de quinze ans

a) *Lento*

b) *Andante*

c)

Hör kloc - kor - na med ängs - ligt då Nu ring - a för en

Bac - chi Son, För Rid - darn Lund - holm där i vrån, Af

dö - den upp - slu - ken! Se Or - dens Pe - ru - ken! Se Stjer - nan på'n!

ningar om den miljö visan besjunger. När Mollberg paraderar vid korpral Bomans begravning (FE 38), bidrar melodins marschkaraktär lika mycket som beskrivningen av honom, profossen, piparen etc. till de levande föreställningar som visan väcker. På motsvarande sätt skapar polskemelodin i »Movitz Valdthornet proberar» (FE 62) med sin skuttiga rytm den rätta akustiska miljön kring balsällskapet av båtsmän, hantverkare, madammer och mamseller, medan epistlarnas mest gravitetiska menuett (FE 29) – instrumenterad med pukor – ger »de förnåma» »På Templets höga tinnar» deras egen sociala musikmiljö.

Sällskapslivets dansmusik är den instrumentalmusik som förset Bellman med de flesta av hans melodier. Vi möter den redan i mycket tidiga visor, tre kontradanser i tre maskeradbalsvisor från omkring 1763 (StU XIII, s. 15, 16 & 220). I *Fredmans epistlar*, i synnerhet i de 50 först tillkomna från tiden 1770–72, bildar menuetter, kontradanser och polskor tillsammans den största enskilda gruppen av parodiförlagor. I själ-

va verket har även flera av de Bellmansmelodier som härrör från sångspel nått Bellman sedan de först införlivats med den populära dansrepertoaren. Det gäller exempelvis melodin till FE 22, »Glasen darra mellan knogen» från 1770, vars melodi hör till slutkupletten i Grétrys *Lucile* (Paris 1769, Stockholm 1776). Enligt de tidiga avskrifterna var Bellmans timbre en kontradans, »Fete d'Ekholmssund». Melodin till FE 35, »Bröderna fara väl vilse ibland» kan spåras till sångspelet *Silvie* (av Laujon med musik av Trial och Berton). Episteln tillkom tre år innan sångspelet gavs i Stockholm. Melodin hade redan då blivit ett spelmansstycke. I Eklins dansbok (Landsbiblioteket i Växjö), sannolikt från 1770-talet, uppträder den som kontradansen »La Sylvie». En fortsatt genomgång av spelmansböckerna kommer troligen att avslöja fler liknande fall (FE 1990:2, s. 211 f., 241 f.).

De tidiga epistlarna spritter av dans. Hälften av de första 25 epistlarna från år 1770 beskriver balscener som melodiskt gestaltas av dansmelodier. Sedan blir det glesare mellan dansscenerna, men dansmelodier fortsätter att utgöra en stor del av parodiförlagorna. Förklaringen ligger i att dansmelodierna inte bara låter oss förnimma dansen som sådan. Liksom marscherna innehåller de musikaliska bilder av rörelser, av kroppsspråk, och detta språk i sin tur uttrycker attityder.

Skillnaden är himmelsvid mellan den städade dansen på de maskeradbaler Bellman själv i sin ungdom deltog i, och transformerade till visor om figuranterna i det borgerliga sällskapslivet, och de krogbaler som dominerar de tidiga epistlarna. I Fredmans värld förträngs verklighetens usla tider med dryckenskap och sexuell utlevelse. Dansen gestaltar ofta en av Fredman mer eller mindre organiserad orgie:

Lustiga Bröder! hvar tage sin flicka,
 Släng henne kring. - - - Corno
 Hej! i fult flygande buga och nicka,
 Stoja och spring - - - Corno
 [...]
 Ut genom fenstret och hoppa tillbaka. (FE 8.)

Ofta accelererar dansen fram till en upplösning där dess gestaltade attityder av aggressivitet eller kättja övergår i otyglad handling (se t.ex. FE 64 resp. 17).

Bellmans visor bygger lika ofta på kontrast- som på parallellverkan. Vi har redan sett det i den litterära referens melodin förde med sig till sången vid brännvinsbrännare Lundholms katafalk (FS 6). På ett rent litterärt plan uppnår Bellman liknande kontraster genom att leka med genrer och beteckningar, t.ex. i FE 7, »Som synes vara en Elegie», och i FE 25, »Som är ett försök till Pastoral i Bacchanalisk smak».

Dansparodiernas förlagor erbjuder ett lika tacksamt element när det gäller att skapa kontraster. Mellan den balanserat sensuella livshållning menuetten gestaltar och den orgiastiska krogbalens dans gapar en social avgrund, som blir till motiv i »Käreste Bröder, Systrar och Vänner»

(FE 9). Den har lånat sin menuettmelodi från Romans berömda *Drottningholmsmusik* för Adolf Fredriks och Lovisa Ulrikas bröllop 1744. »Balens drottning» är i Bellmans version den vindögda Gumman på Thermopoljum och »hovmusikant» är en grotesk Fader Berg med utslaget öga och näsan deformerad av slagsmål eller syfilis. Sällskapet börjar dansen som sig bör, »på tå, / Handskar i hand och hattarna på», men den urartar snart till en polskebetonad slängdans: »Käraste Syst-rar, tagen i ring / Dansa och fläkta, tumla och spring».

Även i epistlar som inte beskriver dans kan menuetten skapa våldsam kontrast. Den mest härresande diskrepans mellan ordens och tonernas budskap råder i »Hjertat mig klämmer» (FE 58), där Fredman upptäcker den döde Kilberg bakom disken på en övergiven krog och funderar på att själv gå och hänga sig – till tonerna av en mycket graciös menuett, densamma som givit melodi åt »Opp, Amaryllis» (FS 31), och till egna pedantiska pizzicatoslut på den medförda fiolen (»pling plang [...] klingeli plingeli klingeli plang»).

De originellaste avsnitten i *Fredmans epistlars* sångtexter är skrivna med ett par tre tankstreck jämte en instrumentbeteckning: »--- Cor-no» (med undantag för ett par onomatopoetiska skrivningar som i FE 58). Jämfört med dansen kommer den imiterade, klingande instrumentmusiken relativt sent in i Bellmans visor. Den äldsta kända instrumenthärmingen möter vi i en jaktvisa från 1766 till okänd melodi:

Hör valdthornen klinga,
Och Echo svarar sött,
Att biörnen på fältet dött ---
(StU VIII, s. 43)

Bacchi Ordens behov av ceremoniell musik, trumpetfanfarer och pukåskor, gav Bellman anledning att uppöva sin imitativa talang inom detta specialfack. Vid början av 1770-talet kunde han enligt epistlarna härma tio instrument: cello, kontrabas, oboe, klarinett, fagott, flöjt, valthorn, trumpet, pukor och trumma. I och med planerna på en publicerad visutgåva svalnade hans intresse för en sångart som var så beroende av hans egen begåvning som imitator. Av de 25 första epistlarna, tillkomna från våren till sent i september 1770, är 18 (72%) imitativt instrumenterade. Av de följande 25, från våren 1771 till februari 1772, är andelen 11 (44%) medan endast 9 (24%) av de återstående epistlarna, tillkomna fram till 1790, är försedda med imitativa instrumentsoli. Utvecklingen inom Bacchi Orden är i stort sett densamma och i övriga visor är instrumentala imitationer sällsynta.

I *Fredmans epistlar* är spelmannen en huvudperson. Näst efter Fredman själv och Ulla Winblad är det Fader Berg, Fader Movitz och Mollberg som dominerar scenen, oftast i egenskap av musiker De har sällskap av ett stort antal spelmän och instrumentariet är omfattande. På samma sätt som dansmelodin ger en bild av dansen och den dansande ger det imiterade solot en bild av musiken och musikern:

Ex. 10: Ur femte strofen av »Wid et stop öl» (FE 53).

Hör hur han spe-lar Måt-tar och fe-lar

Citatets koppling mellan verbal text och imiterat instrumentalt solo kan som här rikta lyssnarens uppmärksamhet på spelmannens spel, men skapar lika ofta en dialog mellan visans Jag och dess fiktiva musikanter:

- Blås nu *Movitz* gällt --- Clarin.
 Bravo, det var snällt! --- Clarin. (FE 51)
 A tempo giusto! --- Oboe. (FE 75)
 Spotta ut Tuggbussen blås. --- Corno. (FE 4)
 V:cllo -- Ganska riktigt, / Ditt kall är viktigt (FE 2)

Imitationerna av musikerns spel är en del av visans dramatik, men först och främst hör de till den melodiska scen visan gestaltar. Medan dansmelodin eller marschmelodin till en visa vi hör imaginärt gestaltar rörelser och attityder hos de personer visan handlar om, är det imiterade instrumentala solot en musik som samtidigt hör hemma både på sångarens estrad och i visans värld. Samtida vittnen har intygat att Bellmans egna imitationer var illusoriska. Detta innebär inte att de med bibehållen verkan kan utföras av verkliga instrument, så som man ofta får höra vid nutida framföranden. Precis som Bellmanstexternas inskott av tysk, fransk och dansk rotväliska, är soloimitationerna avsedda att vara ljudande *bilder*.

Till illusionen av klingande instrument bidrar soloimitationernas melodik. Valthornen blåser ofta signalliknande fraser, alltid non legato, och Bellman har ofta tagit hänsyn till att de – ventillösa som de var – var begränsade till sina naturtoner. Cellisterna spelar ömsom med stråke, ömsom pizzicato, och liksom träblåsarna utnyttjar de sin kromatiska frihet. Antalet pukor är begränsat till två i »Systrar och vänner» (FE 17) och till fyra (inom varje solo) i »*Movitz* tag dina pinnar» (FE 29). (Undantag från en realistisk ljudbild av instrumenten finns dock, se t.ex. trummorna i FE 19.)

Liksom Bellman använder dansmelodier till långt flera epistlar än dem som skildrar dans, instrumenterar han epistlar som inte beskriver någon egentlig musikalisk situation. Fader Berg ackompanjerar Fredmans och Ullas älskogsläger i »Fram med Bas-Fiolen, knäpp och skrufva» (FE 7). Valthornsmusiken i finalepistolarna FE 25, 50 och 82 har inte heller någon given roll i sammanhanget. Klangen från instrumenten ljuder ibland utan att spelmäns ens kan tänkas på visans scen. I »Ack du min Moder!» (FE 23) besvaras Fredmans monolog av flöjter, trots att han ligger mol allena i rännstenen i en sovande stad. Synbarligen har Bellmans instrumentering syften utöver dem som sammanhänger med en realistisk avbildning av ett musikaliskt rum eller skeende.

Fredmans epistlar avslöjar att Bellman har uppfattat instrumentens klangvalörer som uttryck för affekter och stämningar. Hornet representerar som signalinstrument två stämningsslågen: uppfordrande, aggressivt »brakar» det under de vildaste krogbalerna (bl.a. i FE 3, 4, 8 och 11: »Corno. --- Blås som i krig»), eller med sin »klang» målar det frihetsupplevelsen inför det öppna landskapet (FE 25, 33, 50 och 82). »Violoncellen» är framför allt erotikens och elegiernas instrument (bl.a. i FE 2, 7, 21, 27 och 30). Beteckningen »V:cello» är Åhlströms, Bellman skriver »fiol» eller »basfiol» i texterna. Instrumenten kan variera, men Bellman har nog i flertalet fall tänkt sig en cello eller en gamba. I FE 53 står visserligen Fader Berg och spelar (jfr ill. s. 274), men oftast sitter spelmannen. Elegisk är också flöjten i FE 12 och 24, men inte i FE 10, där den hanteras av militärorkesterns öronskärande pipare.

De dansrytmer och det instrumentarium som vi möter i Bellmans visor är representativa för hans samtids borgerliga musikkultur. Men även om Bellman var en son av sin tids musik, kan han i ett vidare tidsperspektiv ännu upplevas som aktuell. Fortfarande giltig inom viskonst och programmusik är en stor del av 1700-talets musikaliska hermeneutik – den uppfattning av musikaliska teckens innebörd som fick sin rationalistiska tolkning genom affektläran (se s. 282).

Bellman gör, till skillnad från sina föregångare inom svensk visparodik, en tydlig affektiv skillnad mellan dur och moll. Den mollpräglade Foliamelodin, med sitt ursprung i äldre tiders modala skalor, har av äldre parodister som Dalin och Anders Odel inte givits någon affektiv innebörd (se s. 242). Dalin kunde fortfarande ge »fröjderop» till den gamla dansmelodin. När Bellman använder den i ett av griftekvädena över Johan Glock (FS 5b) uttrycker den den svartaste sorg (se s. 245). På samma sätt har vi sett hur han tolkar in en begravningsstämning i den ariettmelodi han övertagit från *Annette et Lubin* till bl.a. FS 6. Exemplet kan mångfaldigas.

Tydligast kan Bellmans affektiva dur/moll-tolkning utläsas ur visor med växlande modi. »Fan i Fauteuillerna!» (FE 73), som lånat sin melodi från kontradansen »La Jeune Indienne», är ett skolexempel på rytmisk och tonal affektmålning, men även FE 24, 35 och 71 innehåller tydliga paralleller mellan text och modus i växlingarna. Intressant är att Åhlström i musiken till dessa melodier skrivit »Majore» respektive »Minore» över de affektivt kontrasterande partierna.

Med tempo, rytm och intervaller skapar melodierna bilder av rörelse, medan mänskliga rörelser uttrycker [själsliga] attityder. Med imiterad instrumentalmusik skapar Bellman bilder av ett musikaliskt skeende. Genom att i tidens anda tillämpa en hermeneutisk musiktolkning överför han stämningar och affekter till musikaliska bilder. Det är mot denna bakgrund han valt sina parodiförlagor – inte med hänsyn till hur kända de varit eller vilka spridningsmöjligheter de givit visorna. Även om detta bildspråk ur ett sentida perspektiv kan te sig som något utom-musikaliskt, har hans viskonst, i motsats till föregångarnas, varit musikens, trots att han i många stycken varit dem överlägsen som poet.

I de Bellmansvisor som stannat kvar på den levande repertoaren, främst i *Fredmans epistlar* som också enligt Bellmans egen uppfattning innehöll essensen av hans viskonst, förenas text och melodi i en gemensam bildverkan – parallell eller komiskt kontrasterande; de är »systerligt förente» för att tala med Kellgren. Musikalisk bildverkan grundar sig till en del på fysiologiska realiteter, till en del på konventioner, accepterade inom kulturområdet. De fysiologiska tecknen är universella och tidlösa, de konventionsbestämda begränsade till den förhandenvarande kulturens tid och rum, men gränsen mellan dess dåtid och nutid ligger för oss bortom Bellmans tid (i varje fall inom de sektorer av musikkulturen där visan och programmusiken hör hemma). Den sensuella elegansen i hans tids menuetter har levt vidare i valsen, den på en gång aggressiva och naturmålande klangen från hans valthorn är densamma som väcker rysningar när vi lyssnar till »Peter och vargen» och än idag går de flesta sorgesamma visor i moll. Den mänskliga allmängiltighet som präglar Bellmans texter och som har gjort dem till synes tidlösa präglar i lika mån hans melodier och deras musikaliska bildspråk.

Ex. II a–b: Ur »Kära syster, mig nu lyster» (FE 24; ex. a) och »Fan i Fauteuillerna!» (FE 73; ex. b).

a) *Majore*

Skugga rädd. Kä.ra Syster mig nu lystet at så ta ga

mig en Sup; Sen gå i mitt mör.ka djup.

b) *Minore*

Ach ich bin ein e.lend.lic der min Contract til
Jak Schall al.le Flücker kränke, på Schpelhu.sen

en-te går, Heets ein mahl jak mik ser.pin der
va-re Fink, Al.trich på min hu.sru tänke