

Menuettlieder in *Fredmans Episteln* und *Fredmans Gesängen*

Germán Camilo Salazar Lozada

Wenn man das Ausmaß und die Vielschichtigkeit des Werkes Carl Michael Bellmans betrachtet, wird leicht ersichtlich, warum auch nach mehr als 200 Jahren die Erforschung seines Nachlasses nicht zum Stillstand gekommen ist. Der Reichtum des Erbes des ‚schwedischen Anakreons‘ besteht nicht nur in dem Erfindergeist seiner Gesänge, sondern auch in seiner Fähigkeit, gleichzeitig Betrunkene, Prostituierte, Intellektuelle, Höflinge und sogar den König zu entzücken. Carl Michael Bellman (1740–1795) wird heute als Nationaldichter Schwedens anerkannt. Da er seine Gedichte meist als Lieder oder genauer: als Parodien komponierte, kann sein literarisches Werk nicht von der Musik getrennt werden. Seine Lieder trug er u.a. in Wirtshäusern vor; entsprechend spiegeln sie ausgezeichnet den Geist dieser Welt, sowohl in den Texten als auch in der Musik. Obwohl Bellman kein Berufskomponist oder -musiker war und er eher als Dichter angesehen wird, sind seine Lieder in der Regel auf der künstlerischen Höhe seiner Zeit. Die Lieder Bellmans sind in unterschiedlichen musikalischen Formen (Menuett, Andante, Allegro, Pastorale, Marche u.s.w.) realisiert, die jeweils dem Wesen des Liedtextes entsprechen. Das Menuett-Lied macht eine der wichtigsten Formen im Werk Bellmans aus. Im vorliegenden Beitrag beschäftige ich mich mit der Geschichte, Entwicklung und Eigenschaften dieser Gattung der Musik und des Tanzes und versuche die Verbindung zwischen dem Menuett als Form und dem Werk von Carl Michael Bellman zu klären.

Kleine Geschichte des Menuetttanzes

Das Wort Menuett bezeichnet sowohl den Tanz, der im 17. und 18. Jahrhundert große Popularität auf Hofbällen hatte, als auch die Musik, die diesen Tanz begleitete. Obwohl die Geschichte beider Begriffe eng miteinander verbunden ist, haben sie unterschiedliche Entwicklungen genommen. In der Regel wird der Ursprung des Menuetts am französischen Hof des 17. Jahrhunderts verortet. Jedoch ist das letztlich nicht beweisbar, und mitunter wird auch erwogen, dass das Menuett in Italien entstand.¹ Auch bezüglich der Art und Weise seiner

¹ Vgl. hier und im Folgenden Sutton 1985, S. 132.

Entstehung existieren unterschiedliche Ansichten: Es könnte sich einerseits aus zwei populären Tänzen des 16. und 17. Jahrhunderts ableiten, nämlich aus der Courante und der Galliarde. Das Menuett könnte andererseits aber auch ein französischer Volkstanz sein, der an den Hof kam und schnell große Beliebtheit erlangte. Schließlich wird auch postuliert, dass das Menuett eine Erfindung Jean-Baptiste Lullys sei, was zwar wenig plausibel ist, aber sich zumindest auf die grundlegende Rolle Lullys in der Entwicklung des Menuetts stützen kann. Es gibt jedenfalls nicht ausreichend belastbares Quellenmaterial, das Ort und Art und Weise der Entstehung des Menuetts zweifelsfrei bestimmen ließe. Unbestritten war das Menuett als Tanz sehr beliebt an den europäischen Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts, besonders am Hof zu Versailles, wo die bekannten Tanzmeister wie Pierre Beauchamp(s) und Louis Pécour sich damit beschäftigten und die wichtigsten Schritte entwickelten. Häufig kamen auch Tanzmeister aus Italien und dem deutschsprachigen Raum nach Frankreich, um die Kunst des Menuetttanzes aus erster Hand zu lernen.

Two of the dancing masters, Taubert and Rameau, writing early in the century, actually acknowledge that their 'principles and rules' were acquired from an association with the 'great masters': Frenchmen who taught and choreographed at the court of Louis XIV, particularly Pierre Beauchamp and Louis Pécour. Dancing masters made special sojourns to Paris to learn the French steps.²

Aufgrund der Beliebtheit, der verschiedenen Anlässe und der großen Anzahl von Ländern und Orten, wo es getanzt wurde, gab es begrifflicherweise viele Variationen in den Tanzschritten des Menuetts. Egal, wie viele Schritte im Tanz auftauchten, der französische Hof blieb der Ort, an dem die Normen des Menuetts festgelegt wurden: „the manuals deal almost exclusively with the Minuet ordinaire; all of the steps come from a common source – the court of Louis XIV.”³ Der Grundschrift des Menuetts ist der sogenannte „Pas de Menuet“: eine Folge von vier gelaufenen Schritten, in zwei $\frac{3}{4}$ -Takten (sechs Grundschläge) eingerahmt, die sowohl vorwärts als auch rückwärts und seitwärts getanzt werden können. Man könnte annehmen, dass es viele Möglichkeiten gab, um diesen „Pas de Menuet“ zu tanzen. Es gab aber einen Entwurf, der meistens unverändert blieb und nur von einigen Tanzmeistern umgestaltet wurde, um ihre eigenen Ideen von Stil, gutem Geschmack und Musikalität zu integrieren, nämlich die S-Figur und ihre Spiegelversion, die Z-Figur. Julia Sutton schreibt: „In 1717 the Leipzig dancing master Taubert says that the original shape of the

² Cobau 1984, S. 13.

³ Cobau 1984, S. 13.

„Hauptfigur‘ of the minuet was an 8, then an S, and finally a Z” und fügt hinzu: „at the height of its popularity the freedom with which the minuet was varied was extensive, yet its chief characteristics – the S or Z figure and the pas de menuet-remained clear”.⁴ Beide Figuren waren zusammen mit dem „Pas de Menuet” so fest mit dem Tanz verbunden, dass sie sowohl damals als auch noch heute als wesentliche Teile des Menuetts betrachtet werden. Im Allgemeinen wird die von Taubert entworfene Theorie akzeptiert, dass der Name „Menuett” aus „Pas menus” (kleiner Schritt) entstanden ist, d.h. aus der Weise, wie das Menuett getanzt wurde. Als Praxis des Adels wurde das Menuett von den politischen Ereignissen in Europa, namentlich der Französischen Revolution und den Napoleonischen Kriegen, schwer getroffen – und verlor seinen Status als Modetanz.

Musikalische Entwicklung

Das Bauyn-Manuskript, das um 1690 entstand und heute in der Bibliothèque Nationale de France aufbewahrt ist, enthält drei Stücke mit dem Namen „Menuett”. Dabei handelt es sich um die ältesten bekannten Partituren, die das Wort benutzen.⁵ Der größte Vordenker des Menuetts als Musikform war Jean-Baptiste Lully in Frankreich. Die Beiträge, die er leistete, waren entscheidend für die Entwicklung und Gestaltung der Gattung. Einige Forscher haben ihm sogar die Erfindung des Menuetts beigemessen⁶ – eine Hypothese ohne Nachweis. Auf jeden Fall war Lully derjenige, der dem Menuett einen festen Platz als Musikgattung und nicht nur als Begleitung des Tanzes gab. Häufig waren die beliebtesten Menuette auf gesellschaftlichen Bällen Umbildungen von bekannten Opernarien oder anderen Stücken großer Komponisten. Aber es kam auch nicht selten vor, dass Komponisten bekannte Menuettmelodien aufgriffen, um ihre eigenen Stücke zu gestalten. Anders ausgedrückt, auch nach seiner Etablierung als musikalisches Satzmodell hatte das Menuett eine symbiotische Beziehung mit dem Tanz. Aufgrund seiner Einfachheit und seiner Beliebtheit wurde das Menuett im 18. Jahrhundert als Lernmittel angewendet, sowohl im Instrumentalspiel als auch in der Komposition. Es war besonders geeignet, um Rhythmus und Melodiegefühl zu entwickeln und die Hintergrundkonzepte der Harmonielehre zu lernen:

⁴ Sutton 1985, S. 125, 131.

⁵ Vgl. Sutton 1985, S. 127. Das Bauyn-Manuskript trägt die Signatur F-Pn Rés. Vm7 674-675.

⁶ Blom 1941, S. 175.

[M]inuets were the gateway to longer and more elaborate types of composition. The Mozart family exemplifies how this process worked. Leopold used minuets in his elementary piano and composition teaching of both Nannerl and Wolfgang, so it is no surprise that Wolfgang's first compositions were also minuets [...]. The reason minuets were used in this way is that [...] they were considered so ludicrously simple to compose that anyone could do it by throwing dice.⁷

Als das Menuett als höfischer Balltanz entstand, wurde die Musik dafür nicht als Hörstück komponiert, um es dann zu choreographieren, sondern man konzipierte Tanz und Musik von vornherein als Einheit. Solange der Musik einfach zu folgen war und sie mit dem Tanz zusammenpasste, besaß sie keinen Eigenwert. Auch führende damalige Komponisten verteidigten die Idee, dass die Musik komponiert werden sollte, um den Tanz zu begleiten. Die musikalischen Merkmale des Menuetts waren ganz dem Tanz gewidmet: „Throughout the eighteenth century“, so Tilden Russell, „teachers like Mattheson, Riepel, and Koch emphasize the metrical regularity of minuets, based on the eight-measure phrase, which is supposedly essential to dancing the minuet well.“⁸ Um dem Menuett ein bisschen Mannigfaltigkeit beizugeben, war die Improvisation laut Julia Sutton sowohl im Tanz als auch in der Musik erlaubt, solange sie den festen Aufbau nicht störte:

In both dance and music of the eighteenth century, elegant variation and improvisation on a fundamental structure were both expected and appreciated, so long as they remained within the bounds of ‚good taste‘.⁹

Zusammengefasst hatte das gesellschaftliche Menuett die folgenden musikalischen Merkmale:

- Homophonisch: Melodie mit Begleitung
- Tripeltakt, meist $\frac{3}{4}$.
- Folgen von acht oder sechzehn Takten, die mit dem Pas de Menuet zusammenpassen.
- Zweiteilige Form: AA-BB oder AA-BB-AA-BB
- Harmonische Bewegung: I-V und V-I

Nach Tilden Russell hatte das Instrumentalmenuett anfangs die gleichen Merkmale wie das Tanzmenuett, i.e. „deviation from 8 + 8 structure is usually explained as ‚stylization‘“¹⁰. Allmählich wurden sowohl der Stil als auch der Umfang

⁷ Russell 1999, S. 418.

⁸ Russell 1999, S. 386.

⁹ Sutton 1985, S. 125.

¹⁰ Russell 1999, S. 387.

insofern erweitert, dass die Achttakt-Einheit im zweiten Abschnitt verdoppelt oder verdreifacht wurde. Ebenso zeigten die Komponisten in anderen Beispielen genug Erfindungsgeist, um mit solchen Regelungen innovativ umzugehen. Fortan zeigte das Menuett eine selbständige Entwicklung, die ihm einen privilegierten Platz als Instrumentalform gewährte. Am Anfang des 18. Jahrhunderts wurde das Menuett von italienischen Komponisten als „Tempo di Minuetto“ in Symphonien, Sonaten und Concerti aufgenommen. Das Menuett wurde zu einer Musikgattung, die von großen Komponisten regelmäßig aufgegriffen wurde und mithin „zum Inbegriff einer kompositorischen Entwicklung, die in der Wiener Klassik ihren Höhepunkt erreichte.“¹¹

Menuettlied

Schon zu der Zeit, als das Menuett als bloße Tanzmusik betrachtet wurde, gab es auch gesungene Formen. Julia Sutton erklärt: „Naturally, specifically choreographed stage minuets had specifically composed music, often with irregular phrasing, often sung by soloists or ensemble.“¹² Als Johann Mattheson 1739 seinen *Vollkommenen Capellmeister* veröffentlichte, war das Menuett nicht mehr nur ein Tanz. Mattheson vermerkte dies und gliederte das Menuett in drei Kategorien: zum Spielen, zum Singen, zum Tanzen. Am Anfang des 18. Jahrhunderts entstanden mehrere Sammlungen, die zahlreiche Lieder in Menuettform beinhalteten. Auch wenn ein Stück oder eine Passage nicht ausdrücklich als Menuett benannt wurde, gab es tatsächlich viele Werke in der Vokalmusik, die dem Aufbau und den Eigenschaften des Menuetts entsprechen.¹³ Üblich war auch, dass ein neuer Text den bekannten Tanzmenuetten eingefügt wurde, um ein Lied zu gestalten. Diese Lieder wurden sehr beliebt und in Liedsammlungen aufgenommen, nämlich als sogenannte Parodie.¹⁴ Obwohl die Bearbeitung von schon existierenden Menuetten weit verbreitet war, gab es viele Probleme bei der Integration eines neuen Textes in die bereits vorhandene Melodie:

[W]enn man einen Text unter eine Courante oder ein Menuet, ja wohl unter eine gantze Sonata legen muß, so muß man auch wohl aus der Noth eine Tugend machen, und sich mit den Pedibus nach den Noten richten.¹⁵

¹¹ Steinbeck/Marsh 1997, Sp. 126.

¹² Sutton 1985, S. 127.

¹³ Little 2001.

¹⁴ Schwab 1992.

¹⁵ Neumeister 1707, zitiert nach Schwab 1992, S. 225.

Man musste Form und Eigenschaften des Originals respektieren, was aber mitunter schwierig war, und das Ergebnis war nicht immer kunstreich.¹⁶ Das war jedoch für viele Künstler kein Hindernis, sondern eine gute Gelegenheit, um die eigenen kreativen Grenzen zu erweitern. Das Menuettlied war sowohl in der Volksmusik als auch in der Kunstmusik beliebt. Komponisten wie Franz Schubert und Robert Schumann kreierte Lieder mit den musikalischen Merkmalen des Menuetts, und Musiker und Dichter wie Christian Friedrich Schubart und Carl Michael Bellman widmeten der Gattung zahlreiche Werke und bearbeiteten existierende Melodien, um sie ihren Gedichten anzupassen.

Menuettlied von Carl Michael Bellman

Obwohl Carl Michael Bellman die Musik als Mittel verwendete, um seine Gedichte bekannt zu machen, wird er zwar als Dichter anerkannt, aber nicht als Musiker, geschweige denn als Komponist. In den meisten Fällen sind seine Lieder Anpassungen bekannter Melodien an seine eigenen Texte. Solche Parodien waren, wie bereits skizziert, unter damaligen Musikern und Dichtern üblich. Keinesfalls bedeutet das, dass die Musik von dem Text getrennt betrachtet werden kann:

[Bellman] legte nämlich – man denke an Sperontes‘ ‚Singende Muse an der Pleiße‘ (1736–45)! – eigenen schwedischen Dichtungen die verschiedensten und damals beliebtesten Melodien der französischen Chansons, aber auch solche der Deutschen, Italiener, Engländer, auch schwedische, dänische, deutsche und andere Volksweisen, Tanzstücke und anderes mit größtem künstlerischem Feingefühl in einer Weise unter, daß Text und Melodie eine wirklich ideal zu nennende Verbindung einginge.¹⁷

Die Melodienwahl war folglich nicht zufällig, sondern basierte auf einem tiefen Kunstsinn, der die Bedeutung des Texts mit der Atmosphäre und der Stimmung der Musik kongenial verband. Bekannt ist, dass Bellman eine Vorliebe für Theatermusik von Komponisten wie Monsigny, Händel, Vogler und Nauman hatte. In seinem Artikel *Bellman Research and Bellman Exegesis* erklärt Carl Fehrman, dass musikalisches Bewusstsein, Sensibilität und Wissen sowohl beim Dichter als auch bei seinem Publikum vorausgesetzt wurden, wenn eine solche Technik wirksam sein sollte. Bellman parodierte bekannte Melodien, indem er sie mit seinen eigenen Texten zusammenfügte.¹⁸ Für Bellman war die Verständlichkeit des Textes wesentlich, vielleicht noch mehr als die Melodie.

¹⁶ Schwab 1992, S. 225.

¹⁷ Niemann 1903, S. 96.

¹⁸ Fehrman 1972, S. 359.

Bei der Kombination passte Bellmann oftmals die Melodien seinen Texten an: „Another part of Bellman’s musical artistry was his gift for changing melodies to suit his own special purposes.”¹⁹ Die Menuettlieder, die sich in den publizierten Sammlungen von Bellman-Liedern finden, wurden auch durch Melodienbearbeitung verändert. Mehrere von diesen Menuetten entstanden sogar erst aus dem Umbau von Melodien, die ursprünglich überhaupt keine Menuette waren. Als Beispiel davon zitiert James Massengale die Epistel *Till fader Berg och Jergen Puckel* und erläutert: „It was in this spirit that he cut a French rondeau form (ABACA) so that it became a minuet (AABA) for Ep. 20”²⁰ – möglicherweise deshalb, weil Bellman manchmal tanzbare Musik für seine Vorstellungen benötigte. Andererseits können die Parodien als Nachweis gelten, dass der ‚schwedische Anakreon‘ gute musikalische Kenntnis besaß, auch wenn er selbst kein großer Komponist war: „his structural knowledge was such that he could transform a rondeau into a Da capo minuet, or change the musical metrics of a song from 4/4 to 4/3.“²¹

Noch heute werden Musikgattungen mit bestimmten Gelegenheiten oder Umständen verbunden. Damals war diese Verbindung noch sehr viel stärker, was Bellman ausnutzte, um die Bedeutung seiner Gedichte zu verstärken. Daher muss die Gattungsbenennung (Andante, Pastorale, Menuett) beachtet werden, wenn man eine richtige Interpretation des Liedes (und seines Textes) erreichen möchte. Fehrman zitiert Kurt Johannessons Essay *Lyrisk i tid och otid: Festskrift till Gunnar Tideström* und fasst diesen wie folgt zusammen:

Johannesson shows how Bellman at the very beginning of the epistles often will indicate a social level, a certain type of location, milieu, an action by purely musical and acoustic means. It was possible to do so because 18th century music was rigidly classified according to styles and genres which, in turn, were associated with various social situations.²²

Im Text mehrerer Episteln befindet sich das Wort ‚Menuett‘. Solche Hinweise sind nicht nur ein Beleg dafür, dass Bellman die Verwendung des Menuetts im gesellschaftlichen Kontext verstand, sondern auch dafür, dass er das Menuett absichtlich verwendete, um die Dramatik seines Auftritts zu betonen. Der Satz „Hör Menuett, klingt herrlich und begehrlieh, zärtlich und nett, für Ulla mehr beschwerlich“ in Epistel 69 bezieht sich auf die mutmaßliche Eleganz des Me-

¹⁹ Fehrman 1972, S. 359.

²⁰ Massengale 1972, S. 444.

²¹ Massengale 1972, S. 453.

²² Fehrman 1972, 360.

nuetts, deren Überheblichkeit Ulla offensichtlich ärgert. Andererseits bezieht sich die Epistel 9 auf den tanzbaren Charakter des Menuetts:

*Sieh! mit den Schwestern, hold und honett,
tanzen die Brüder stolz Menuett,
voll im Brantweinbade.
Ulla, steh gerade,
halt den Takt, gib Hand, sei nett!*

Tabelle 1 listet die Lieder in *Fredmans Episteln*, die als „Menuetto“ bezeichnet werden:

Epistel #	Name	Deutsche Übersetzung	Tonart
1	Till Cajsa Stina	An Cajsa Stina	F
3	Till en och var av systrarna, men enkannerligen till Ulla Winblad	An eine jede der Schwestern, im besonderen jedoch an Ulla Winblad.	Es
9	Till Gumman på Thermopolium Boreale och hennes jungfrur.	An die Alte vom Thermopolium Boreale und ihre Jungfern	F
11	Till bröderne och systrarna på Lokatten	An die Brüder und Schwestern im Luchs	D
14	Till poeten Wetz	An den Poeten Wetz	d
15	Enkannerligen till Theophilum skomakargesäll, under dess förföljelse, skriven till tröst och hugsvalelse	An den Schuhmachergesellen Theophilus während dessen Verfolgung, geschrieben zu Trost und Abkühlung	F
16	Enkannerligen till the birfilare på then Konungsliga Djurgården	Im besonderen an die Bierfiedler im Königlichen Tiergarten	C
20	Till fader Berg och Jergen Puckel	An Vater Berg und Jergen Puckel	C
23	Som är ett soliloquium, då Fredman låg vid krogen Krypintemot Bankohuset, en sommarnatt år 1768	Die ein Soliloquium darstellt, als er in einer Sommernacht 1768 gegenüber dem Bankhaus vor der Kaschemme 'Kriech-herein' lag.	G
25	Som är ett försök till en pastoral i bacchanalisk smak, skriven vid Ulla Winblads överfart till Djurgården	Versuch zu einem Pastoral im bacchanalischen Geschmack, geschrieben bei Ulla Winblads Überfahrt nach Djurgården.	F
39	Över Bergströmskans porträtt	Über Mutter Bergströms Portrait in	Es

Epistel #	Name	Deutsche Übersetzung	Tonart
	på Liljans krog, i Torshälla.	Liljans Krug in Torshälla.	
58	Över Kihlberg, Bacchi man och Ordens officiant i Templet	Über Kihlberg, Bacchi Mann und Offiziant des Ordens im Tempel	D
59	Till Lokatten	An den Krug zum Luchsen	G
61	Till k. mor på Fyrkanten	An die liebe Mutter Wirtin vom Vierkant	G
63	Diktad mitt i veckan	Gedichtet mitten in der Woche	h
64	Rörande sista balen hos Frömans i Hornskroken	Über den letzten Ball bei Frömans am Hornskroken	B
68	Betreffend den letzten Ball im Grönlund	Angående sista balen på Grönlund	D
70	Om något som passerade i artillerilägret anno 1773	Über etwas, das im Artillerielager passierte anno 1773	C
79	Avsked till matronorna, synnerligen till mor Maja Myra i Solgränden vid Stortorget, anno 1785	Abschied von den Matronen, besonders von Mutter Maja Myra in der Sonnengasse am Stortorget, anno 1785	G

Tabelle 2 listet die Lieder in *Fredmans Gesängen*, die als „Menuetto“ bezeichnet werden:

Gesang #	Name/Erste Zeile	Deutsche Übersetzung	Tonart
2	Bacchi 1:sta Riddarslag – Ordens-Härolder ta'n Edra spiror	Bacchi erster Ritterschlag – Ordensherolde, hebt eure Zepter	C
3	Se menigheten	Pauken, Trompeten!	a
31	Fiskafänget – Opp Amaryllis! vakna min lilla!	Der Fischfang – Auf, Amaryllis! auf, meine Holde	D
36 ²³	Gubben Loth och hans gamla Fru	Vater Loth war fromm und solid	Es
39	Allt förvandlas, allt går omkull!	Alles wandelt sich, sinkt hinab	Es
40	Ahasverus var så mäktig	Einst Ahasver, König mächtig	C
49	Som nu och emedan	Da schon lang gestritten	D

²³ [Bellman] 1791 enthält keine Partitur für Gesang Nr. 36, stattdessen gibt es die Anmerkung „N°36 Semel N°39“, d.h. Lied Nr. 36 wird zur selben Melodie wie Nr. 39 gesungen.

Es ist auffällig, dass es mehrere Menuette in den Sammlungen gibt, die trotz dieser Bezeichnung nicht alle Merkmale der Gattung aufweisen, nämlich unvollständige Struktur, Wiederholung nach 4 Takten, usw. In beiden Sammlungen gibt es auch mehrere Lieder, die zwar nicht als „Menuette“ bezeichnet sind, aber einige musikalische Merkmale des Menuetts beinhalten oder auf das Menuett in dem Text Bezug nehmen. **Tabelle 3** nennt diese Lieder und ihre wichtigsten Merkmale:

Epistel#	Name/Erste Zeile (Deutsch)	Tonart	Tempo/Gattungshinweis	Anmerkungen
Ep. 4	Im besonderen an Anna Stina	A	Presto	3/8 Takt, 8 Takte und Wiederholung
Ep. 6	An die Galimather jenseits des Königlichen Tiergartens	G	Pastorale	6/8 Takt, 8 Takte und Wiederholung
Ep. 13	An Bruder Bredström	F	Allegretto	6/8 Takt, 8 Takte und Wiederholung
Ep. 17	An Schwester Lisa	g	Andante	3/4 Takt, 8 Takte und Wiederholung Struktur AABB
Ep. 19	An die Schwestern im Königlichen Tiergarten	D	Vivace	3/8 Takt, 8 Takte und Wiederholung Struktur AABB
Ep. 21	In welcher er primo die Nacht mit ihren Vergnügungen schildert und secundo ein Gleichgewicht zwischen Weines- und Liebesstärke vor Augen zu führen scheint, doch zuletzt klar den Stärkeren offenbart	g	Allegretto	3/8 Takt, 8 Takte und Wiederholung
Ep. 29	An die Vornehmen	F	Tempo di Menuetto	3/8 Takt, 8 Takte und Wiederholung
Ep. 41	Bei einer Gelegenheit, da es Christian Wingmark in einem Handgemenge mit Mollberg an den seidenen Kragen ging	F	Andante con Motto	6/8 Takt, 8 Takte und Wiederholung
Ep. 50	Über seinen letzten Blick	C	Allegretto	6/8 Takt,

Epistel#	Name/Erste Zeile (Deutsch)	Tonart	Tempo/Gattungshinweis	Anmerkungen
	auf Ulla Winblad bei ihrer Rückfahrt von Djurgården			8 Takte und Wiederholung
Ep. 54	Am Grabe von Korporal Boman	F	Andantino	3/4 Takt, 8 Takte und Wiederholung
Ep. 57	Über eine Kindstaupe	C	Presto	3/4 Takt, 8 Takte und Wiederholung Struktur AABB
Ges. 1	BACCHISCHER ADEL	F	Allegretto	6/8 und 3/4 Takt, 8 Takte und Wiederholung Struktur AABB
Ges. 11	Portugal, Spanien, großes Britannien	G	Allegretto	3/4 Takt, 8 Takte und Wiederholung
Ges. 38	Des Potiphars Weib will in süßem Begehrt	C	Allegretto	6/8 Takt, 8 Takte und Wiederholung

Tabelle 4 zeigt die Bezüge zwischen dem Menuett und Gedichten in *Fredmans Episteln*.

Epistel #	Zeile
9	<i>Sieh! mit den Schwestern, hold und bonett, / tanzen die Brüder stolz Menuett, / voll im Brantweinbade. / Ulla, steh gerade, / halt den Takt, gib Hand, sei nett!</i>
13	<i>Hier bin ich und dort ein Bett, / um mein Herz Cupido streitet. / Brüder, tanzt Menuett! / Bredström bitter leidet.</i>
17	<i>Hose aus Seide / wie Kreide, / Rock violett / umspannt ihn adrett, / blau ist das Futter. Hei Menuett!</i>
19	<i>Liebliche Schwestern, hei Menuett, / Trommel und Flageolet! / Teuerste Brüder, Kriege bring her, / Baßgeigen her noch mehr!</i>
34	<i>Brandsignal und Bajonett, / Menuett, / Diebe, Patrullen, / Jungfernschreie, Klarinett.</i>
68	<i>Wend gegen Wand Horn und Baß! / Blas die Menuette, / die der auf Klarinette / blies gestern in der Gass'</i>
69	<i>Hör Menuett / klingt herrlich und begerlich, / zärtlich und nett, / für Ulla mehr beschwerlich.</i>

Zusammenfassung

Die Sammlungen *Fredmans epistlar* (1790) und *Fredmans sänger* (1791) von Carl Michael Bellman beinhalten insgesamt 26 Menuettlieder und 14 Lieder, die mehrere Merkmale des Menuetts aufweisen. Diese Menge bestätigt die Wichtigkeit der Gattung sowohl für Bellman als Dichter als auch für die damalige Gesellschaft. Selbstverständlich waren Bellmans Menuettlieder nicht für den gesellschaftlichen Tanz geeignet, aber da Bellman zur Blütezeit dieser Tanzpraxis lebte und es eines seiner Hauptziele in der Liederkomposition war, die Aristokratie und ihre Veranstaltungen (einschließlich Bälle) zu verspotten, kann man die Verwendung dieser Form als klaren Bezug zum Gesellschaftstanz interpretieren. Das Menuettlied stellt einen sehr großen und wichtigen Teil von Bellmans Werk dar. Die historische, künstlerische und gesellschaftliche Bedeutung der Gattung wurde vom ‚schwedischen Anakreon‘ als Instrument benutzt, um den Charakter seiner Lieder zu betonen und seine Gedichte verbreiten zu können. Das Geschick, mit dem er das Menuett für seine Zwecke benutzte, beweist sein großes Talent und sein tiefes Verständnis der damaligen Kunst und Gesellschaft.

Literatur

Primärwerke

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

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

Sekundärwerke

Eric Blom (1941): *The Minuet-Trio*. In: *Music & Letters* 2 (1941). S. 162-180.

Cobau, Judith (1984): *The Preferred Pas de Menuet*. In: *Dance Research Journal* 2 (1984), S. 13-17.

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

Massengale, James Rhea (1972): *Did Bellman Write Music?* In: *Scandinavian Studies* 3 (1972), S. 439-454.

Niemann, Walter (1903): *Die schwedische Tonkunst, ihre Vergangenheit und Gegenwart*. In: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 1 (1903), S. 91-118.

Russell, Tilden A. (1999): *Minuet Form and Phraseology in Recueils and Manuscript Tunebooks*. In: *The Journal of Musicology* 3 (1999), S. 386-419.

Schmidt, Leopold. (1968): *Wien im Volkslied. Geltung und Ausstrahlung der Kaiserstadt im deutschen Liedgut*. In: *ÖMZ* 9 (1968), S. 459-469.

- Schwab, Heinrich W. (1992): „Menuettlied“ und „Sing-Menuett“. Zu speziellen Formen des Liedes im 18. Jahrhundert. In: Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18. Jahrhunderts, hg. von Gudrun Busch u. Anthony John Harper. Amsterdam 1992, S. 213-234.
- Steinbeck, Wolfram (1997): Menuett. In: MGG2, Sachteil Bd. 6, hg. von Ludwig Finscher. Kassel 1997, Sp. 121-131.
- Sutton, Julia (1985): The Minuet: An Elegant Phoenix. In: Dance Chronicle 3/4 (1985), S. 119-152.

Internetpräsenz

- Little, Meredith (2001): Minuet. In: Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18751>, konsultiert am 9/12/2018.