

TRADITION

MELLEM FORFALD OG FREMSKRIDT

af Kirsten Sass Bak

The article Tradition between Decline and Progress deals with historical and functional aspects of 19th and 20th century Danish song. Originally it was a paper read at a conference held by the Centre for Cultural Research in Venice, February 2000, with the theme 'Decline and Progress'. This duality fits perfectly with trends in the popular song culture of Denmark, especially after 1900 when romantic and fin-de-siècle elements, seen as 'decline', were fought by composers, writers and educators. New ideals connected with 'healthiness', simplicity, historicity and fresh air were introduced in a series of new musical traditions as well as in song texts, melodies and singing activities. – In addition, the article explores the concept of tradition, including its time and space, and in relation to both historical and individual aspects of singing in the Danish population. Finally, we follow the use of a Venetian barcarole as a popular melody in Denmark, e.g. as recounted by Carl Nielsen in his memoirs.

Den videnskabsgren som jeg arbejder inden for, og som jeg i det følgende vil lade knytte an til det overordnede tema, kunne kaldes *musiketnologi*. Det er en fagbetegnelse med en så broget historie i Europa og Amerika, og med en så stor rummelighed endnu i dag, at man kan putte lidt af hvert i den, også den danske sanghistorie, som er mit hovedarbejdsfelt. Man kunne også kalde den *musikalsk traditions-forskning*, og det vil jeg nok foretrække i denne forbindelse, hvor traditionens mekanismer er i fokus. Jeg vil her først introducere en basal begrebsramme, sådan som jeg bruger den i min forskning; dernæst komme ind på traditionens særlige væsen når det gælder sang, med

inddragelse af metodologiske overvejelser og en 'case' fra feltarbejdet; og til sidst vil jeg eksemplificere stofområdet med en anden form for 'case': en enkelt melodi, som – til lejligheden – er en venetiansk barcarole og dens brugshistorie i Danmark.

1. Terminologi - begreb - udvalgt faghistorie

Det handler om *tradition*, det traderede, det overleverede. Vi har jo dermed sammenfald med dagligsprogsord, på godt og ondt, hvilket ikke nødvendigvis betyder at det videnskabelige begreb rendes over ende af, eller anvendes som i dagligsproget, men blot at der består én eller anden grad af korrelation mellem dagligsprogsudtrykkets betydning og fagtermens. Men sammenfaldet kan godt få betydning i det øjeblik forskning skal formidles, eller i det øjeblik de mennesker, som befinder sig i genstandsfeltet, skal forholde sig til forskningsverdenen. Det er fx tilfældet med en række nutidsmusikere. Og dér spiller det ind at 'tradition', men især 'traditionel' er lidt ladet, i regelen negativt. Nærmest lidt kedeligt. Og dog er *traditional* som international videnskabelig term at betragte som en landvinding af nyere dato, ikke blot terminologisk men også erkendelsesmæssigt. Den blev på musikkens område indført næsten ved lov i 1981, da det ansete International Folk Music Council (IFMC) tog navneskifte til International Council for Traditional Music (ICTM), og årbogen følger til *Yearbook of the ICTM*.

Hvorfor nu dette navneskift? Jo, man var kommet dertil i et langstrakt opgør med den nationalromantiske fortid og ikke mindst Herder og Volksliedbegrebet, samt alle de velkendte forestillinger om 'folket', at alle fagtermer med *folk* blev undsagt. *Traditional* følte neutralt; det sagde hvad der skulle siges, og dagligsprogsudtrykket bekymrede man sig ikke om. Kort fortalt har dette ført til en situation hvor, som det gode, *traditionsbegrebet* med dets videnskabelige implikationer er kommet i fokus, og som det upraktiske og lidt paradoksale, at der er fremkommet en terminologisk kløft mellem på den ene side nutidens udøvere af folkemusik (som de ikke ville drømme om at kalde 'traditionel musik') og på den anden side de få håndfulde af forskere i hvert land, som forsøger at huske at kalde det 'traditionel musik'.

Situationen er yderligere speget fordi det internationale samarbejde, alene de nordiske forskernetværk, rummer nationale traditioner med helt forskellige holdninger. I en relativt ung nation som Finland insisterer man således på et folkemusikbegreb, af den grund at man *har* en folkemusik, og har *behov for den* i den nationale identitetsopbygning, og gennem mange år har indlagt den som pensum på folkemusikskolerne (der aldeles ikke er det samme som de danske og tyske folke-musikskoler). Også i Norge står folkemusikbegrebet af samme grund stærkt. Jeg nævner i forbifarten, hvad måske ikke alle ved, at Danmark nu siden 1998 har haft en folkemusikuddannelse på Musikkonservatoriet i Odense, efter svensk forbillede.

Vi skal ikke glemme at den folkemusik som spilles og synges og lyttes til i dag jo i sit substansmæssige grundlag stammer fra dengang ideologierne om 'folket' herskede. Og størsteparten af melodimaterialet, i hvert fald det vokale, ville ikke være tilgængeligt for os, hvis ikke de ideologiske åndsstrømninger siden præ-romantikken og Herder havde påvirket den dannede befolkning som de gjorde, og indsamlinger var sket, om end under diverse ideologiske forestillinger. Vi må slå fast at *traditionen* for os også omfatter hele det indsamlede materiale (og den virkelighed der kan skimtes bag det) fra disse forrige perioder: præromantikken og den 'antikvariske periode' sidst i 1700-tallet, romantikken, historicismen omkring 1900 osv. med al deres middelalderfixering, og kun purister har råd til at lade som om dette materiale ikke eksisterer.

En nyere og meget positiv trend¹ er at anskue overleveringen fra disse forskellige indsamlingsperioder som *samtidskultur*. Så er den folkeviser som Evald Tang Kristensen indsamlede hos jyske småkårsfolk i 1870'erne ikke længere en 'middelalderballade', hvis datering man kan skændes om til dommedag, men en samtidsviser med en lang traderingshistorie og med *betydning* i forhold til disse bestemte individer i et bestemt lokalmiljø. Det er det eneste rigtige efter min mening. Det tvinger os nemlig bl.a. til at antage et demokratisk og realistisk kulturbegreb. Ifølge det er kultur ikke den dannede kultur med diverse lommer af mod- og sub- og masse-kultur og hvad ved jeg. Men herudover

¹ I Danmark ikke mindst introduceret af J.H. Koudal, fx i *To sangere fra den jyske hede*.

tvinges man også til at ræsonnere over begrebet samtidskultur. Litteraturforskernes term 'usamtidighed' – jeg ved ikke om de holder fast ved den i postmoderniteten; jeg lærte den i begyndelsen af 1980'erne af dem, men finder den efterhånden ikke brugbar. Den minder mig om den tanke som nogen har udtalt her ved det såkaldte årtusindskifte, nemlig at alle over ca. 50 år måtte gøre sig klart at det er ikke *deres* nye årtusinde, de er kun 'gæster' i det. Det finder jeg groft diskriminerende, og på samme måde med de træk, i regelen folkelige træk, som siges at være 'usamtidige' i forhold til en nutidskultur. Det er krypto-avantgardefixering, og jeg blir glad den dag da jeg ser et bredt accepteret kulturbegreb som dækker hele virkeligheden.

Det er nu ikke for tidligt at komme med en moderne definition af 'tradition'. Jeg har den fra den (for få år siden) altfor tidligt afdøde folklørist og traditionsforsker Birgitte Rørbye,² 1970:

Tradition er en proces som manifesterer sig i historisk og i social sammenhæng. Videnskabens emne er at studere hvert led i denne proces, både de aktuelle og de fortidige, både de dynamiske og de mere statiske.

Der skal dog tilføjes nogle vigtige kvalifikationer. De enkelte led i processen består af at *de traditionelle træk genskabes med hver generation*, af denne generations befolkningsgrupper, efter deres specifikke vilkår. Heri ligger den basale pointe at traditions-skabelsesprocessen går gennem de menneskelige handlinger, og ikke som en mystisk selvavlende evolution eller idé-generering. Det medfører også at fx revival-bølger kommer med ind i traditionsbegrebet; men det løser ikke alle problemer mht. at forstå traditionens væsen. For klart nok er der forskel på om vi har at gøre med fx en ubrudt overlevering af en vise i familietradition gennem mange slægtled, og så det at nye befolkningsgrupper henter folkemusikalsk stof ind og bruger det på hver deres manér. Imidlertid viser historien os at traditioner ikke behøver at være gamle.

² Rørbye s. 16.

I en nu klassisk bog, *The Invention of Tradition* af Eric Hobsbawm og Terence Ranger fra 1983, demonstreredes hvordan der i vor nordeuropæiske historie, siden de første nationalistiske og regionalistiske strømninger ved kapitalismens frembrud i 1700-tallet, er skabt en række *nye traditioner*, som foregav at være gamle og senere blev opfattet som gamle. Det gjaldt Ossian-fænomenet, det gjaldt skotternes sækkepibemusik, klan-ternene, walisernes harpemusik og meget andet. Behovet for traditionselementer fra en gloriøs fortid er jo basalt i perioden og følger nationsopbygningen hele vejen i Europa, ligesom senere i andre dele af verden. Mange danske og nordiske fænomener kan føjes til denne fortælling, selvom Danmark er gammel som nation; nu gjaldt det dannelsen af en borgerlig stat, og senere, fra omkr.1840, gårdejerstandens nye identitet som politisk ansvarligt befolknings-element. Tag fx den grundtvigske højskoles brug af gamle folkeviser: viserne selv var gamle, men brugen af dem var ny; de blev redigeret og metrisk tilrettet af Grundtvig far & søn til skolebrug, og denne nye brug var i vid udstrækning fællessang, som er et fænomen der næsten ikke kendes uden for kirken før op mod 1800. En anden brug og form: gennem A.P. Berggreens udgaver blev folkeviserne spredt som klaverromancer til hjem med klaver i by og efterhånden på land. Ligeså i de øvrige nordiske lande. Sang i hjemmet omkring klaveret, det er jo musikbrug slet og ret; men det er også en tradition, en ny tradition med anvendelse af bl.a. gammelt traditionelt stof.

Et andet eksempel, eller et kompleks af eksempler, er fra det 20. århundrede. Her indfører jeg - omsider - forfalds- og fremskridts-tankerne i billedet. De fandtes i høj grad i det tankegods som bar den tidlige folkeviserenæssance fra 1760'erne, med organismetanken, som her forudsættes velkendt; ja, i Herders og Goethes dyrkelse af folkevisen som repræsenterende det oprindelige i det tyske folk, det rene, enkle og naturlige, kan man vel se en *besværgelse* af forfaldet. Også en senere komponist som Brahms bekendte sig lydeligt til denne tanke; og de selvbedrag og på den anden side: de pragtfulde kunstneriske udtryk der kom ud af det i hans lieder, er en spændende historie. I de såkaldte randområder: Skandinavien, Böhmen, Mähren, Baltikum, Rusland osv. får folkevisedyrkelsen de typiske (og smukke) kunstneriske udtryk som man plejer at benævne nationalromantik - og

hvorfor den betegnelse kun skal gælde randområderne og ikke fx Brahms, er for øvrigt et spørgsmål. Det enkleste svar er at musik-historieskrivningens centrum har været det tyske, centraleuropæiske område; så sidder man dér, vældig centralt, og kigger ud, og siger, som antropologerne: "de andre".....

Men som sagt: op mod 1900 skyller en bølge af ideer og tilsvarende praksisformer henover Nordeuropa, som rummer modsætningen mellem forfald og fremskridt på en ny måde. Jeg er endnu ikke kommet helt til bunds i hvilke basale drivkræfter der bar den; men den rummer nogle karakteristiske træk: en stærk trang til renselse efter fin-de-siècle-romantikken; den rummer en ny opdagelse af kroppen og en dyrkelse af friluftslivet; den rummer de moderne pædagogiske retninger og et nyt syn på barnet, som jo nok har rødder både i oplysningstiden og Rousseau, men alligevel er anderledes. Den rummer muligheder for på den ene side fx den (storbybetingede) danske kulturradikalisme med dens seksualfrigørelse og på den anden side den puritanisme som kom til udtryk i de ny, pædagogiske sports- og musikbevægelser overalt i Norden. (Nu nærmer vi os det musikalske felt.) Den rummer musiceren og fællessang. Den rummer derudover en historicisme og en bevarings-iver, som præger tidens forhold til traditionen og skaber helt nye udtryk. Flere fænomener synes at hænge sammen som ærtehalv, og jeg glæder mig til engang, om muligt, at kunne rede trådene ud og få et mere kronologisk overblik over disse ting. Her vil jeg kort gennemgå nogle af de mest karakteristiske fænomener.

1) I alle nordiske lande foregår en organisering af folkedans og spillemandsmusik. Fra århundredets begyndelse til midten af århundredet oprettes foreninger på initiativ af dels forfattere, kunstnere og andre fra den dannede verden, fx i Sverige maleren Anders Zorn som indstiftede Zorn-mærket, som man den dag i dag konkurrerer om til de svenske spillemandsstævner, og dels folk fra lokalsamfundet med mellemstatus, fx lærere, i et landbosamfund der var ved at blive sig selv og sin kulturarv bevidst. Truslen – forfaldet – kom fra bykulturens underholdningsmusik, og med radioen og andre massemedier var den blevet akut. Formålet var at stritte imod, at bevare de gamle danse og melodier i bondesamfundet, og det skete under delvis nye fællesskabs-former. Der skabtes fx i Danmark med *Danske*

Folkedanseres Spille-mandskreds 1934 en ny tradition af absolut museal karakter, med folkedragter som var en slags konstruktion (jvf. Erna Lorenzens undersøgelser), og med et idealbillede i form af kvartetsspil, rent og fint og ganske uhistorisk.

Hos nogle folkemusikforskere og folkekultur-politikere har der været tendens til at se ned på denne bevægelse, herunder vistnok jeg selv i 1970'erne. Det viser, kan man sige, at det pågældende traditionsbegreb har været bundet til folklørebegrebet; for hvorfor skulle det ikke være legitim kultur at en befolkningsgruppe morer sig og holder sig i form på en måde der svarer til dens kulturelle selvforståelse og behov? Også denne foreningstradition ændres med nye generationer, som vi ser det markant i disse år.

2) Sanglege – de kom især i Norge og Sverige til at indgå i forskellige private pædagogiske initiativer for voksne og børn. Sanglegen var genial fordi den kombinerede bevægelse, sang og fællesskab med samværet i fri luft under uskyldige, men legende former. I Danmark har sanglege for voksne ikke i den grad været underlagt styrende initiativer, undtagen i Sønderjylland før Genforeningen, hvilket er en særlig historie, og inden for Indre Mission, hvilket er en endnu mere speciel historie. Tanken om den berømte sunde sjæl i det sunde legeme, der skal reddes fra det moralske forfald inklusive ikke mindst drik og hor, er naturligvis her på spil. Herfra er skridtet kort til den gymnastik der spredtes via højskolerne, og hvoraf sang også var en uløselig del.

3) Fællessangen i Danmark gik, som måske bekendt, ind i en ny fase lidt ind i 1900-tallet. Det mest markante var måske det musikalske stilskift, med Carl Nielsen-generationens melodier (de såkaldte 4 store: Thomas Laub, Carl Nielsen, Thorvald Aagaard og Oluf Ring samt utallige efterfølgere). Parallelt hermed kirkesangsreformen, med Laub så nogenlunde alene som pioner, men med desto flere tilhængere senere. I begge tilfælde en anti-romantisk bevægelse, hvilket jo egentlig går på rent æstetiske, stil-interne forhold; men dertil begrænsede det sig ikke. Det var en ideologi, og der var andre værdier på spil. 'Sundhed' og 'renhed' er hyppige adjektiver i forbindelse med de ny melodier; de usunde og urene var romantikkens überschwänglige melodier, dels de altfor forfinede af de etablerede komponister, dels de altfor 'tarvelige' fra salonmusikken, og endelig de alt for skillingsvise-

prægede af skolelærerkomponister og andre. Fremskridtet kræver en civilisering, og samtidig med at man altså tager afsæt i udvalgte stilelementer fra en ældre og ufordærvet tid, så undsiger man - helt klart med en vis væmmelse - den mudrede musikalske virkelighed fra perioden som gik lige forud. De ny melodier skulle ifølge Oluf Ring, bevægelsens folkepædagog, være "sund musikalsk føde", og hele æstetikken og stilbeskrivelsen af det ny musikalske folkelighedsbegreb, med de enkle musikalske virkemidler, små intervaller osv., blev bygget op omkring denne tankegang.

Oluf Ring var selv en mester i det; vi ser det fx meget rendyrket i hans meget elskede melodi til Aakjærs *Nu er det længe siden*.



Økonomien med virkemidlerne er fuldstændig: trinvis bevægelse for det meste, tertser for resten og smuk balance i kurvaturen.³ Og så er der tidens nye tekster, bl.a. af de jyske digtere, Johs. V. Jensen, Thøger Larsen, Jeppe Aakjær, Joh. Skjoldborg, med deres dejlige, landlige billeder og friske luft. Der er et spektrum fra ren naturlyrik og over i det

³Sidste år vandt Rings og Thøger Larsens sommersang *Danmark, nu blunder den lyse nat* førsteprisen i Berlinske Tidendes konkurrence om århundredets bedste danske sang – lige foran *Kvinde min...*

ideologisk prægede. *Sundt blod* hedder en sang af Jeppe Aakjær, vi kender den som *Jeg bærer med smil min byrde*. En vis Blut-und-Boden-beslægtet tankegang er ikke helt fjern.

Impulser kom fra Tyskland, fra *Wandervögel* og musikanthævelsen og Fritz Jöde,⁴ og disse bevægelser har ikke andet tilfælles med Hitlerjugend end organisationsformen og en del, i sig selv neutral, men overlappende ideologi. Fællesskabet, det enkle og oprindelige, den friske luft, den rene sjæl osv. Det var det fremskridt der besindede sig på sine traditionelle rødder, som var på march. Jöde kom til Sverige og Danmark og satte sig spor. Den folkelige danske sang er naturligvis ikke fra ham, for den opstod i grundtvigske kredse omkring 1840; men det at folk i komponistgenerationen efter Carl Nielsen: Finn Høffding, Jørgen Benzon, Knudåge Riisager m.fl., faldt for disse tanker, var med til at give højskolesangen opmærksomhed og førte desuden til oprettelsen af de danske folke-musikskoler.

Den egentlige friluft- og vandrebevægelse i Danmark, samt naturligvis spejderbevægelsens forgreninger, fik sine egne fællessange, karakteristisk med afsæt i den fælles dansk-tyske komponist fra omkring 1800, J.A.P. Schulz' *Lieder im Volkston*, men med nye tekster, fx om det at vandre ad den brede vej, og i den fri natur.

4) Her vil jeg nævne Thomas Laubs og Axel Olriks folkeviserekonstruktioner, selvom det er et mere niche-agtigt fænomen. De er nemlig det nærmeste danske udtryk for det der i folkeviseforskningens historie kaldes *receptionsteorien*. Det var en tysk teori fra omkring århundredskiftet, hvis kerneidé var at folket aldeles ikke kunne skabe selv, ikke var kreativt, men kun modtog smulerne fra de riges bord, det berygtede *gesunkenes Kulturgut*. Man havde i tyske arkiver fundet en stor mængde kunstsange som var prototyper for mange af de Volkslieder, som fandtes i mange varianter i folkemunde, og som en tidligere, romantisk teori, den såkaldte *produktionsteori* (med Herder og brødrene Grimm) havde hævdet var opstået i selve folket. Jeg skal ikke komme ind på de mange argumenter i skænderierne mellem disse teories tilhængere langt op i det 20. århundrede, men dog fremhæve at tyskere, englændere og skandinaver i vidt omfang talte forbi hinanden,

⁴ Fritz Jöde (1887-1970), tysk musikpædagog, opretter af den første Volksmusikschule i Berlin. Hans "Offene Singstunden" fik stor virkning også i udlandet.

fordi selve de nationale traditioner var forskellige. De *gamle* danske folkeviser, som det hos danske forskere og udgivere dengang udelukkende drejede sig om, er fx et ældre musikalsk lag end flertallet af tyske. (Og selvom man havde medtaget de yngre danske viser fra 1500- til 1700-tallet, ville sandheden om oprindelsen være forskellig fra tyske forhold, al den stund danske viser fra den tid ikke havde nogen national kunstsang af betydning at trække på.) Men Olrik og Laub troede på eksistensen af urformer, og Laubs rekonstruktioner ved skrivebordet var ment – ikke som selve urformen, men sådan som den *kunne*, eller måske snarere *burde*, have været. Ud fra en i øvrigt fejlagtig teori om den gregorianske sangs altdominerende indflydelse på den verdslige musik, med strikte toneartssystemer og det hele. Laubs udgangspunkt var en forfaldstanke i renkultur: de gamle melodier sådan som de var hentet hos bønderne forekom ham at være 'ruiner' af fordums herlighed, som han nu via sit kunstneriske gehør ville genskabe. Og selvom allerede samtidens fagkundskab erkendte at rekonstruktionerne var ganske uhistoriske, så fik de en fremtid for sig, nemlig i danske sangbøger, hvor flere af dem står endnu. Nedenstående side er fra den såkaldte Pragtudgave af *Danske Folkeviser med gamle Melodier* 1903 ved Thomas Laub og Axel Olrik, med notetegning i renæssancestil samt illustrationer af den grundtvigske kunster Joakim Skovgaard. Der kom naturligvis også en enklere Folkeudgave.

JOHNERUBERHINDEN



Q. 1. Mo : der bær : te hun søn : nen fin : J sko : ve, Du slip : de ej den
li : den hind, som gulf : det bær un : der so : ve.

Q. 2. Du slip : de hjort og du slip : de rå, J sko : ve, den li : den hind den
fa : de du gå, som gulf : det bær un : der so : ve.

Q. 3. Hr. De : der gan : ger i ro : senslund, J sko : ve, der spils : ter en hind aft for hans hund, som gulf : d.

Q. 4. Den li : den hind den spils : ter for hans fod, J sko : ve, han glemte, at han den gan : ge fod, som gulf : d.

Jeg vil afrunde dette hovedafsnit med kort at omtale en senere åndsstrømning, der fik betydning for opfattelsen af *tradition*. Det kan jeg gøre kort fordi den formodes at være velkendt, nemlig Frankfurter-skolen fra 1960'erne og 70'erne, med den offentlighedsteoretiske tænkning. Det var en retning som fik en ret dominerende indflydelse på dansk musikforskning. I den findes ingen plads til et traditionsbegreb. Det ligger i selve dens avant-garde-koncept at tidens sande udtryk er det *nye udtryk*, og hvad der måtte være tilbage af folkelig tradition betegnes som *feudalrester*. Jeg vil ikke bruge tid på at argumentere imod denne opfattelse; jeg mener ikke at den længere er særlig gængs; men den kom til at øve ret stor indflydelse i det danske musikforknings-miljø (eller mangel på samme, for det var mest uenige fløje der fandtes i 1970'erne), og gennem nogle publikationer, bl.a. *Gyldendals Musik-historie*. Den havde ellers den gode idé at være samfundsorienteret og sociologisk præget og med respekt for de undertrykte klassers musik, herunder de arme bønder – vel at mærke i middelalderen og op til 1600-tallet. I mange år oplevede man således at generationer af musik-studerende så at sige gennem studiet blev vænnet af med at mene at der fandtes folkelig tradition, og i stedet til at mene at musiklivet bestod af to dele: (1) det klassiske område, Adornos *Ernste Musik*, der på dansk blev til 'A'-musikken, herunder 'udspaltningen' til underholdnings-musikken i 1800-tallet, 'U'-musikken" (som om der ikke havde eksisteret underholdningsmusik før!) og (2) den rytmiske ungdomskulturmusik. Et helhedsbillede der formentlig stod i modstrid med manges studerendes personlige erfaringer om virkeligheden ude blandt folk.⁵ Med vores tema har det det at gøre, at den tanke som man træffer eksempelvis hos Adorno, og som i sit hovmod ikke barer undsiger 'dårlig' musik og giver den en kasse for sig, 'U-musikken', men også de mennesker som er så ulykkelige at dyrke denne musik – ja, den rummer for mig at se, ud fra krigs- og efterkrigstidens forudsætninger, ikke blot en fremtidsangst men også en forfaldsrædsel som måske siger sparto.

⁵ Mere udførligt herom i min artikel *Folkemusik og musikvidenskab*, s. 48-59. (Bemærk at jeg endnu dengang brugte folkemusiktermen.)

2. Traditionens tid og rum - to vinkler (på begge)

Vi forestiller os en sang fra den fremkommer første gang på tryk, melodien ligeledes, og som derefter kan spores i sangbøger; måske er der melodiskift, den bliver måske umoderne og falder væk, men kan dukke op igen fordi en redaktør synes om den, eller brugergrupper, og så får den måske en chance til, hvis ikke den glemmes helt. Eller en indsamlet vise, som vi kan følge gennem forskellige udgaver, eventuelt i redigerede versioner. Eller en salmetekst som fra reformationen og til i dag undergår et utal af redaktioner, omdigtninger, evt. tilbageføringer og diverse melodiskift. Eller en melodi, der bruges til flere tekster – tænk bare på *Marseillaisen*, eller fx *Jeg er havren*, hvis det ellers var muligt at finde de lejlighedsdigte som den har været udsat for. Sådanne sange optræder som historiske størrelser og befinder sig helt naturligt i historiens rum og i den historiske tid.

Nu zoomer vi ind på *traditionen*, i det kernepunkt hvor selve overleveringen finder sted. En kvinde, lad os sige husmandskonen Hansine Tækker på Als i Sønderjylland, har lært en vise af sin bedstemor. Den er kendt fra mange andre sangere og andre egne af landet, men Hansines bedstemor sang den på sin særlige måde i en særlig variant – som Hansine overtager, for hun hører til den type sangere der reproducerer nøjagtigt hvad hun har hørt. Hun overtager også en del af det betydningsindhold som bedstemoderen lagde i visen, og som blev traderet sammen med visen i de situationer hvor børnene sang sammen med bedstemoderen, efter at deres mor var død og hjemmet opløst. Mange år senere, i 1960'erne, synger Hansine Tækker visen for en indsamler fra Århus, Karl Clausen, og i 1970'erne, da hun bliver til en slags folkesanger der optræder både her og dér, synger hun den for publikum, bl.a. på *Huset* i Århus. Igen nogle år senere, i 1982, synger hun, 87 år gammel, den samme vise for mig. Den lyder ikke helt som da Karl Clausen optog den på bånd, for imellemtiden er hun blevet langt mere frigjort og livlig i sit foredrag, præget af al den succes hun havde ved sin interaktion med publikum – men udover selve foredraget er der ikke ændret i visen. Dette er, med de små lokale forskelle fra gang til gang, hendes *version*, som bagud er bundet sammen med bedste-

moderens version, der bagud er bundet sammen med hendes mors, eller hvad ved vi, tilbage til engang i 1400-tallet. Visen er nemlig den gamle skæmtevis om Møllerdatteren, der har litterære tråde til både Boccaccio og Chaucer, og som Hansine har lært i en særlig sønderjysk form med fire sproglag.⁶

Denne version har sit særlige *rum*, som er identisk med det som Hansine færdes i gennem sit liv. Det er et oplevet rum, hvor afstande og enkeltfænomener har en anden værdi end i historiens og geografiens sædvanlige rum (fx er Århus meget langt væk fra Als, og det længste, Hansine nogensinde rejste). Og den har sin særlige *tid*, nemlig fra Hansine lærer visen og tilegner sig den som sin egen, og til hun dør på plejehjemmet (vistnok holdt hun ikke op med at synge før i sidste øjeblik). Nu er tid jo altid også subjektiv, men dette er en levetid, *versionens tid* inden for det oplevede rum. Der er så et efterspil af meget karakteristisk art, idet denne version som så mange indsamlede viser er blevet trykt, nemlig i forbindelse med min artikel - det kunne også være i samlinger og sangbøger; men her standser dens personlige tilknytning til Hansine, og versionen kastes ud som råmateriale for andres personlige versioner.

Denne forskel på sangens/visens/salmens historiske tid og rum og versionernes individuelt betingede tid og rum modsvarer jo to forskellige vinkler på traditionsstoffet. Den første, den historiske vinkel, er nødvendig; her følger vi ikke nødvendigvis enkelte sange, men typisk sangtraditioner i bestemte befolkningsgrupper, fx den borgerlige klubvise eller arbejdersangen osv. – og sådan er planen for mit projekt også for en stor del bygget op. Denne vinkel er næsten enerådende hos min forgænger Karl Clausen. Den anden vinkel går ind i sangerens verden og betragter hendes/hans versioner som udtryk i *det felt der rummer hendes/hans oplevede forhold til sin omverden*, med rødder i barndomsmiljø og lokalsamfund og med de kulturelle omskiftelser, eventuelt de kulturskift, der må være. Her er *sangsituationerne* centrale, og de situationer hvor sangen i sin tid blev lært, vil ofte være en markant del af *betydningsindholdet* også senere hen. Som vi skal se med Carl Nielsen om lidt. Denne vinkel betragter jeg selv som vigtig og tidssvarende, og det er min agt – og foreløbig mit problem – at få den

⁶ Optrykt i min artikel *Sanger i grænseland: Hansine Tækker*.

indbygget i mit projekt. I gruppen, i kulturmiljøet, i lokalsamfundet, hvad der nu kan danne rammerne om sangtraditioner, forenes de to felter, og egentlig bør man have begge vinkler i sving altid, fordi de mødes dér hvor overleveringen *sker*.

Et begrebspar fra musikeknologien og -antropologien (oprindelig lingvistikken): 'emic' og 'etic', knytter an til de to vinkler; *emiske* aspekter er sagen indefra set i det oplevede felt; *etiske* (hvor sprogligt upraktisk!) er sagen set ude fra og i sammenhæng med andet, og rettelig bør de, efter min mening, også altid anvendes begge to.

3. En venetiansk barcarole i Danmark.

Nu prøver vi at følge en enkelt sang. Det er tit sjovere end man først tror, fordi der dukker brugshistorie op som fører ud over det rent tekstlige felt, og desuden kan selve det musikalske, som her, være interessant i et videre perspektiv.

En 'venetiansk barcarole', står der i Möllers samling *Das Lied der Völker*, bd. II. (Se **eks. 1.**) Jeg vil ikke her gå ind i barcarole-genrens funktion eller brugshistorie.⁷ Dette eksemplar er, foruden funktionelt at have været en gondolsang, en italiensk folkesang, en kærlighedssang hvor den mandlige hovedperson er fisker, og det er som sådan, og takket være sin melodi, at den har fået sin europæiske udbredelse.

Allerede i 1700-tallet var melodien kendt i Europa. Den franske musikhistoriker Julien Tiersot sætter den i sit hovedværk *La chanson populaire en France* (1889)⁸ ind i en særlig sammenhæng, hvad melodiens begyndelse angår. Sammen med en række lignende europæiske melodier, komponerede såvel som anonyme (herunder bl.a. Mozarts *Ein Mädchen oder Weibchen* fra Tryllefløjten, en folkelig melodi som også senere *blev* folkemelodi) udgør den et kompleks af beslægtede melodibegyndelser. Tiersot ser dem ikke blot som populære melodier fra tiden, men også som det råstof, selve *Marseillaisen* er gjort af. Rouget de Lisle sammenfattede efter hans mening i et genialt greb essensen af hvad der både tekstligt og musikalsk var på folkets læber,

⁷ Dette overlod jeg til Carl Erik Kühls bidrag ved samme konference.

⁸ Tiersot, s. 284.

dvs. de formler som i begge henseender udtrykte folkets røst – teksten specifik og revolutionær, musikken i sin natur mere almen, men i høj grad understøttende. I de forudgående melodier, herunder barcarolen, mangler ganske vist endnu både den tredobbelte optakt og den punkterede marchrytme i revolutionsmelodiens endelige form; men de tilføjes senere. En mellemform finder Tiersot også hos Mozart, i hans klaverkoncert nr. 25 i C dur:



Den ungarske melodiforsker J. Maróthy, der trækker på Tiersot, uddyber disse folkelige melodiformers vej til de både 'borgerligt' følelsesfulde og militante revolutionsmarcher.⁹

Der er altså her tale om et europæisk melodisk fællesgods, en næsten arketypisk begyndelsesformular, og i flere landes folkemelodiskat vrimler det med den. Ikke mindst i Tyskland, hvis Volkslieder for en meget stor del er dur-tonale. I Danmark finder vi dem også i gamle dur-visemelodier, og for øvrigt er der også varianter i mol. Figuren er mindre hyppigt brugt af de romantiske komponister, skønt den forekommer; men hos Carl Nielsen finder vi den rigtig ofte. Så vidt melodibegyndelsen.

Nu skal vi følge selve barcarolen. I Danmark bruger J.L. Heiberg melodien i sin vaudeville *De uadskillelige* (1827), hvor tre personer efter et tordenvejr i 26. scene bryder ud i en sang med begyndelsen *Når tordenskyen trækker ad den kant*.¹⁰ (Se **eks. 2.**) Vaudevilleforfatterne lånte som bekendt iørefaldende melodier til deres indlagte sange, og var

⁹ Maróthy s. 242 f. Foruden Marseillaisen også den meget udbredte *la Parisienne*.

¹⁰ *Den danske Vaudeville* bd. 3, s. 163. Tak til Hans Kuhn, Canberra, for disse oplysninger.

de ikke kendt i forvejen, kunne de blive det. Denne sang synes derefter at være blevet populær; sangforskeren Hans Kuhn har noteret dens forekomst i elleve visebøger mellem 1832 og 1849.

I A.P. Berggreens¹¹ store værk *Folkesange og Melodier* I-XI er det naturligt at finde sangen i bind 7, *Italienske folkesange og Melodier* (Se **eks. 3** - her fra 2. forøgede udgave 1866). Vi ser at det bølgeskvulpende akkompagnement fra Möllers udgave er bibeholdt, nu på to nodesystemer, og at en dansk oversættelse af teksten er tilføjet.

Berggreen var imidlertid også pioner inden for skolesangen. 1834-76 udgav han hovedværket på dette område, *Sange til Skolebrug* i 14 hæfter, med melodierne udsat for 2-4 lige stemmer for børn. Berggreen var en ansvarsbevidst mand; højnelsen af folke- skole- og kirkesang lå ham på sinde, også hvad angik de moralske aspekter; derfor afstak han et tekstunivers af 'passelige' sange, hvor søjlerne var, med hans egne ord: "Gud, Naturen og Fædrelandet". I 1. skolesangshæftes 2. forøgede udgave fra 1841 finder vi vores melodi, men med ny titel: *Sejladsen* og ny tekst af C.H. Visby.¹² (Se **eks. 4**.) Den oprindelige tekst var jo en kærlighedsvis, som ikke burde findes i den danske skole, altså en ny tekst - man kan gætte på at Berggreen har bedt Visby om at skrive en tekst der indeholdt mindst to af søjlerne, og gerne noget med vand, som her er sket. Forfatteren trækker tilsyneladende på Stubs "Livet som en sejlad" og bevæger sig fra et natursceneri over i det allegoriske - og særdeles moralske.

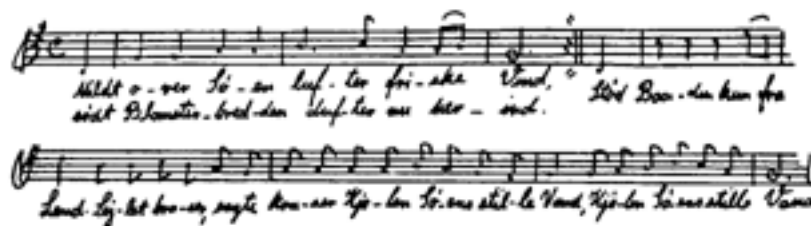
Dermed var sangen, en ny sang, indført i Danmark. Den har haft en ikke ringe udbredelse; vi finder den i adskillige sangbøger. **Eks. 5** er fra bind II (1899) af det store samleværk *Danmarks Melodibog* for hjem med klaver. Det bølgeskvulpende akkompagnement er nu borte ligesom flertallet af strofer; det er blevet en mere harmløs natursang uden den dybde af dødsnærhed, som lå i Visbys tekst. Også i N.K. Madsen-Stensgaards meget udbredte *Folkets Sangbog* (1903) for hjem der ikke nødvendigvis havde klaver, stod *Sejladsen* med de to strofer.

¹¹A.P. Berggreen (1801-1880), komponist, udgiver af samlinger som blev hovedværker både på kirkesangens, skolesangens, folkevisens og den folkelige sangs områder. Fra 1859 til sin død ministerielt ansat sanginspektør, som nidkært overvågede sangundervisningen i landets skoler.

¹²C.H. Visby (1801-71), teolog, bl.a. fængselspræst, frimurer (som Berggreen!); et teologisk forfatterskab og debatter, bl.a. imod Grundtvig.

Blandt de mange andre sangbøger, hvor vi finder vor melodi, skal vi se på en lidt mere kuriøs: *Samling af Sange for Chor. Udgivet til Brug for det danske Chevésamfund*, af Jørgen Malling¹³ (ca. 1880) (se **eks. 6**). Chevé-metoden var et af de pædagogiske noteringssystemer til erstatning af nodesystemet, som vandt frem i sidste trediedel af 1800-tallet. Det havde sine glødende tilhængere, og netop Jørgen Malling brændte en stor del af sin livsenergi af på – i øvrigt forgæves – forsøg på at få det indført som officielt system i skolerne i Danmark og Sverige. Chevé-metoden tabte altså, men om noderne vandt, pædagogisk set, er et andet spørgsmål – i hvert fald er det aldrig lykkedes skolens musiklærere at indarbejde nodekundskab i den danske befolkning.

Har vi nu, udover det vidnesbyrd der ligger i sangbogsforekomsterne, nogen dokumentation om denne sangs brug: hvem sang den og hvordan, og hvad betød den for folk? Om overhovedet noget? Den findes i Sanghistorisk Arkivs båndmateriale hos en sønderjysk sanger, optaget af Karl Clausen i 1966,¹⁴ men desværre uden en kontekst som ville sige os mere om dens brug. Men vi er så heldige at have et ret fornemt vidnesbyrd. Det stammer fra Carl Nielsen, i hans erindringsværk *Min fynske barndom*. Her er der, som man måske har bemærket hvis man har læst den, ikke mange nodeeksempler, faktisk kun to, og det ene er vores sang, som hans mor sang for ham med sin klare stemme.



Der var, såvidt jeg husker, seks vers. Ved det tredje, som jeg her gengiver efter hukommelsen, bredte stemmen sig lidt mere ud, og tempoet var lidt langsommere:

¹³Jørgen Malling (1836-1905), komponist, organist, udgiver. I 17. udgave af *Højskolesangbogen* er hans melodi til Grundtvigs *Sol er oppe* genindført.

¹⁴Sunget af Marie Toaspern, Jyndevad.

Vort Liv er som en Sø.
Mens vi ere,
Maa vi være
:/: Stedse rede til at dø. :/:

Hendes øre var fint og sikkert overfor tonerne, og jeg lærte virkelig at spille et par melodier, til min far kom hjem. Han sagde ikke et ord, da jeg havde spillet dem for ham, men han tog violinen, stemte den og rakte mig den igen.

– Efter hukommelsen og korrekt efter forlægget; CNs mor har altså sunget den helt som hun har lært den. Vi ser også at CN overtager, ved overleveringen, det betydningsindhold som sangen havde for moderen, og som hun viser med det langsommere foredrag i det alvorlige vers – og at det står stærkt i hans erindring. Sangen blir også sammen med andre viser og al spillemandsmusikken i barndomsmiljøet en del af det råmateriale, som han senere øser af i sin musikalske skaben.

Nu vil jeg fortælle at mit eget første møde med denne sang hverken gik gennem CNs erindringer (som jeg havde læst i gymnasietiden, men jeg huskede ikke sangen her), eller gennem sangbøger, men gennem mundtlig overlevering fra en meget sød gammel mand, nu afdøde pensioneret overlærer Jens Vestergaard, der i familien hed "Gammel-Jens". Han var morfar til brødrene Byrith i Århus, i hvis barndomshjem jeg kom meget i en periode. Han fattede en særlig forkærlighed for mig, fordi jeg stammede fra et sted i nærheden af hans barndomsegn, Fensholt; han havde som ung eller stor dreng været forelsket i datteren på den gård hvor jeg er født og overførte nu en del af denne opmærksomhed på mig. Han holdt meget af denne sang, som han måske, og med rette, anså for glemt, og var glad for at kunne lære mig den.

Men glemt i vor tid eller ej, så er denne venetianske barcarole en melodi, der dukker op i de mest uventede sammenhænge. F.eks. har jeg truffet den et sted i den internationale musiketnologi, hvor den tilsyneladende optræder uerkendt. I førnævnte *Yearbook of the International Folk Music Council* 1978 introducerer den canadiske musiketnolog Mieczyslaw Kolinski¹⁵ et forsøg med EDB-analyse,

¹⁵ Kolinski s. 21.

anvendt på versioner af den kendte franske Malbrough-vise (på dansk 'Mallebrok'). (Se eks. 7.) Som det ses, opstilles variantens skalabrug, og tonemateriale og -højde analyseres efter al teknologiens formåen. Denne ene variant skiller sig dog bemærkelsesværdigt ud fra de øvrige seks i pilotprojektet hvad kurvatur og opbygning angår. Intet under, for det er ikke Malbrough-melodien, men derimod vor venetianske barcarole, der er tale om – tilføjet en hale af omkvædsagtige formler, kendt bl.a. fra tyske melodier.

Hvad kan vi lære af dette eksempel? Måske at fremskridtet ikke nødvendigvis er knyttet til teknologien, i humanistisk forskning i alt fald.

Det lykkedes at etablere en historisk relation Venedig–Danmark via denne barcarolemelodi. Men skulle man nu få blod på tanden og begynde at lede efter et større antal barcaroler i dansk sanghistorie, vil man søge forgæves.¹⁶ Denne melodi fik sin særlig store udbredelse og popularitet i kraft af de almene, folkelige kvaliteter, ikke mindst dem der høres i melodiens begyndelse. Netop disse melodiske formler knytter den sammen med et større kompleks af melodibegyndelser inden for en vesteuropæisk radius – de samme som var 'på folkets læber' i revolutionstiden, som påpeget af Tiersot. Om melodien så var tidløs nok til at kunne leve i traditionen ud over denne periode, var et spørgsmål. Her spiller teksten selvsagt ind, og da der i melodiens danske tradition ikke er tale om en kærlighedsvis, men om langt mere tidsbundne, litterære tekster, kan det ikke undre at den faldt bort i sangbøger lidt ind i det 20. århundrede, efter at have været populær i ca. 100 år. Hverken opbyggeligheden eller det lidt bedaget pastorale i Visbys tekst passede ind i den kamp for folkesangens *fremskridt*, som

¹⁶ Barcarolen som genre findes dog indført i skønlitteraturen; J.L. Heiberg, som sandsynligvis introducerede vor melodi, bruger betegnelsen om *Natten er så stille* fra skuespillet *Prinsesse Isabella* (1829), udødeliggjort af Weyses melodi. Denne melodis to første linier benytter faktisk, om end lidt anderledes, de figurer, der er omtalt ovenfor. Weyse kan udmærket have kendt barcarolen; men der er nok mere grund til at antage at ligheden skyldes det alment udbredte i disse melodiske figurer. Om Weyses brug af Marseillaisens begyndelse i melodien *Der er et land, dets sted er højt mod nord*, se min artikel *Marseillaise-intonationer i dansk og slesvig-holstensk folkesang*, s. 24.

førtes i det ny århundredes sangbøger, og i den mundtlige tradition gled den langsomt ud.

Litteratur:

J.H. Koudal: *To sangere fra den jyske hede*. Kbh. 1984.

Birgitte Rørbye: *Mediaforskning og traditionsforskning. Et studium af ugebladsnoveller med kærlighedstema*. Konferensspeciale, Institut for folkemindevidenskab, 1970.

Eric Hobsbawm and Terence Ranger: *The Invention of Tradition*. Cambridge 1983.

Kirsten Sass Bak: *Folkemusik og musikvidenskab. I: Otte ekkoer af musikforskning i Århus*, Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet 1988.

Kirsten Sass Bak: *Sanger i grænseland: Hansine Tækker. I: Cæcilia* Årbog for Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet 1995-97.

Engelsk version *Singer in a Border Region. I: Dan Lundberg & Gunnar Ternhag (eds.) The Musician in Focus. Individual perspectives in Nordic ethnomusicology*. Stockholm 2000.

Janos Marothy: *Music and the Bourgeois, Music and the Proletarian*. Budapest 1974.

Erik Bøgh (ed.) *Den danske Vaudeville*. Folkeudgave I-III.

M. Kolinski: *Malbrough s'en va-t-en guerre. Seven versions of a French Folksong. I: Yearbook of the International Folk Music Council Vol. 10*, 1978.

Kirsten Sass Bak: *Marseillaise-intonationer i dansk og slesvig-holstensk folkesang. I: Sumlen* 1987.

O pescator dell' onde. (Barcarola)
 O Fischer auf den Fluten. (Gondellied)

Andantino. Venedig.

1. „O pe - sca - tor dell' on - de, fi - de - lin! O
 1. „O Fi - scher auf den Flu - ten, fi - de - lin! O

pe - sca - tor dell' on - de, fi - de - lin! Vie - nia pe - scar in
 Fi - scher auf den Flu - ten, fi - de - lin! Komm schnell zu fi - schen

mf

qua! Col - la bel - la sua bar - ca, col - la bel - la se ne va, fi - de - lin, lin, la.
 her! Und auf seiner schmucken Gon - del, auf der Gon - del ru - dert er, fi - de - lin, lin, la.

Andantino.

„O peccator dell' onda.“

1. Nu Tor - den sky - er træk - ker ud den Kant; ej
 2. O gid jeg fly - ve kun - de som en Sky, hen
 3. Men nu maa jeg des væ - re vis - se lig se
 4. Snart So - len Vand vil drik - ke ud af Sky. man

mer den os for skræk - ker, den for svandt. Med
 o - ver grøn - ne Lun - de langt fra Var
 til at bli - ve Her - re o - ver mig. Nu
 snart be - hæ - ver ik - ke Pa - ra - ply. Snart

fjer - ne Brag og Lyn hen ad Sve - rig til den dri - ver, Him - len aab - ner si - ne
 jeg i slet Hu mær vil - de jeg min Vre - des Tor - den slyn - ge ned paa Folk og
 faar jeg ven - te her, hvor en Tor - den - regnmig dryp - per, og end - skjönt den stand - set
 aan - der Al - ting frit; e - ne jeg staar som i Fæng - sel, lyt - ter ef - ter hvert et

Bryn, og op - li - ver sit Syn. Med
 Kør, gjø - re Jor - den lidt ør. Var
 er, det dog dryp - per fra Trær. Nu
 Skridt; ja min Læng - sel gaar vidt. Snart

1. Syn. Med
 ør. Var
 Trær. Nu
 vidt. Snart

2. Syn.
 ør.
 Trær.
 vidt.

Andantino.

Nr. 77. Barcarola.

(Veneſtig.)

1. "Oh pe - sca - tor dell' on - da, Fi - de - lini . Oh pe - sca - tor dell' on - da, Fi - de - lini Vie -
 1. "Du Fi - sker hist paa Bel - gen, Fi - de - lini Du Fi - sker hist paa Bel - gen, Fi - de - lini Kom

dolce

ni pe - scar in qua!" Col - la bel - la su - a bar - ca, Col - la bel - la se ne va, Fi - de - lini, lin, la.
 hid, tag med dit Nætt!" Med sin smukke lil - le Jol - le Nu han sæt - ter af saa let, Fi - de - lini, lin, la.

poco rit.

2. "Che cosa vuol, eh' io peschi?"
 Fideini!
 "L'onel che m'e cascà."
 Colla bella ecc.

4. "Non voglio cento scudi!"
 Fideini!
 "Nè borra ricamà."
 Colla bella ecc.

3. "Ti darò cento scudi,
 Fideini!
 Sia borra ricamà."
 Colla bella ecc.

5. "Io vo' un bucin d'amore,"
 Fideini!
 "Chè quel mi pagherà."
 Colla bella ecc.

2. "Hvad vil du, jeg skal fiske?"
 Fideini!
 "Min Ring alt med dit Net."
 Med sin smukke o. s. v.

4. "Jeg vil ei hundred Scudi,"
 Fideini!
 "Og ei din Pung saa net."
 Med sin smukke o. s. v.

3. "Jeg g'ier dig hundred Scudi,
 Fideini!
 Dertil min Pung saa net."
 Med sin smukke o. s. v.

5. "Ei Kys paa dine Læber,"
 Fideini!
 "Som Leon for mig udsæt!"
 Med sin smukke o. s. v.

Nr 31. Seiladsen.

Andante con moto.

Mel. En venetiansk Barcarole*).

1. Mildt o = ver Sø = en luf = ter fri = ske Vind; Stød Baaden kun fra Land! Sei = let
 sødt Blomster = bredden duf = ter; nu her = ind!

bru = ser, sag = le kru = ser Kjø = len Sø = ens stil = le Vand! Kjølen Sø = ens stil = le Vand!

2.
 See Landet stedse svinder
 Meer og meer!
 Nu snart jeg Slottets Tinder
 Ikke seer!
 Vor Baad er som en D.
 Sid nu stille
 Der, du Lille!
 |: Baad og kold er dybe Sø! :|

3.
 Det er en Alvorstanke
 Her paa Hav:
 Vi stilles ved en Planke
 Fra vor Grav!
 Vort Liv er selv en Sø!
 Mens vi ere,
 Maae vi være
 |: Stedse rede til at døe. :|

4.
 Men selve Livet hører
 Ingen til.
 Et mægtigt Forsyn fører,
 Hvor det vil.
 Styr modig dog din Stavn!
 Gjennem Bølge
 Diet følge
 |: Stjernefyrt fra Himlens Havn! :|

5.
 Snart Tiden er tilende! —
 Nu velan!
 Saa vil vi atter vende
 Os mod Land!
 Hift smiler grønne Kyst!
 Mildt og roligt,
 Sødft fortroligt
 |: Vinker den os til sit Bryst! :|

*) Saaledes kaldes de italienske Baadføreres Sange; af barca, Fartoi, Gondol.

C. S. Visby.

191. Mildt over Seen lufte friske Vind.

(Sejladsen.)

Venetiansk Barcarole.

Allegro non troppo.

1. Mildt o - ver Sø - en luf - ter friske Vind: sødt

Blomster-bred-den duf - ter nu her - ind! Stod Baa-den kun - fra

Land! Sejlet bruser, sagte kru-ser Kjø-len Sø-ens stille Vand. Sø-ens stil - le

Vand. Stod Baa-den kun - fra Land! Sejlet bruser, sagte

kru-ser Kjø-len Sø-ens stil-le Vand. Sø-ens stil - le Vand.

2. Snart Tiden er tilende! -

Nu velan!

Saa vil vi atter vende

Os mod Land!

Bist smiler grønne Kyst.

Mildt og roligt.

Sødt fortroligt

Vinker den os til sit Bryst: 4

23. SEJLADSEN.

Allegro non troppo. Sol-dur. (M. 104=134.) Venetiansk Barcarole.

S 0 5 | 1 1 | 2 2 | 3 5 | 2 23 | 1 1 0 5 | 1 1 |

Mildt o - ver Sø - en luf - ter friske Vind: sødt Blomster-

A 0 5 | 3 3 | 5 5 | 5 5 | 4 45 | 3 3 0 0 | 05 31 |

sest Blomster-

T 0 5 | 5 5 | 7 7 | 1 1 5 55 | 5 5 0 5 | 3 5 |

Mildt o - ver Sø - en luf - ter friske Vind: sødt Blomster-

B 0 5 | 1 1 | 5 5 | 1 1 5 0 | 01 35 | 10 5 | 1 1 |

den friske Vind: pp

2 2 | 3 5 | 2 23 | 1 1 0 5 | 4 4 65 | 5 33 |

bred - den duf - ter; nu her - ind! Stod Baa-den kun fra Land! Sejlet

76 54 | 3 3 4 45 | 3 3 0 5 | 2 2 2 43 | 3 11 |

bred - den duf - ter; nu her - ind!

4 5 | 1 1 5 55 | 5 5 0 5 | 7 5 7 5 | 55 |

bred - den duf - ter; nu her - ind! Stod Baa-den kun fra Land! Sejlet

5 5 | 1 1 5 5 01 53 | 1 0 5 55 | 5 5 1 11 |

kun nu her - ind! Stod Baa-den kun fra Land! Sejlet pp

43 21 | 52 22 | 32 17 | 12 35 | 42 1 1 0 5 | 4 4 |

bruser, sagte kru-ser Kjø-len Sø-ens stille Vand; Sø-ens stil - le Vand. Stod Baa-den

11 11 | 25 55 | 55 55 | 55 55 | 55 55 | 55 55 | 55 55 | 55 55 |

65 43 | 44 44 | 54 32 | 3 35 | 1 5 3 0 5 | 7 5 |

bruser, sagte kru-ser Kjø-len Sø-ens stille Vand; Sø-ens stil - le Vand. Stod Baa-den

11 11 | 55 55 | 55 55 | 1 11 55 55 | 01 53 | 1 0 5 55 |

bruser, sagte kru-ser Kjø-len Sø-ens stille Vand; Sø-ens stil - le Vand. Stod Baa-den

4 65 | 5 33 | 43 21 | 52 22 | 32 17 | 12 365 | 243 | 1 1 |

kun fra Land! Sejlet bruser, sagte kru-ser Kjø-len Sø-ens stille Vand; Sø-ens stil - le Vand.

2 43 | 3 11 | 11 25 | 55 55 | 55 55 | 55 55 | 55 55 | 55 55 |

7 5 | 1 55 | 65 43 | 44 44 | 54 32 | 3 55 | 5 5 5 5 |

kun fra Land! Sejlet bruser, sagte kru-ser Kjø-len Sø-ens stille Vand; Sø-ens stil - le Vand.

5 5 | 1 11 | 11 55 | 55 55 | 55 55 | 55 55 | 55 55 | 55 55 |

Adagio