

Digitalt særtryk af
FUND OG FORSKNING
I DET KONGELIGE BIBLIOTEKS
SAMLINGER

Bind 52
2013



With summaries

KØBENHAVN 2013
UDGIVET AF DET KONGELIGE BIBLIOTEK

Om billedet på smudsomslaget se s. 255.

Det kronede monogram på kartonomslaget er tegnet af
Erik Ellegaard Frederiksen efter et bind fra Frederik 3.s bibliotek

Om titelvignetten se s. 201.

© Forfatterne og Det Kongelige Bibliotek

Redaktion: John T. Lauridsen

Redaktionsråd:

Ivan Boserup, Else Marie Kofod,
Erland Kolding Nielsen, Anne Ørbæk Jensen,
Stig T. Rasmussen, Marie Vest

Fund og Forskning er et peer-reviewed tidsskrift.

Papir: Munken Premium Cream 13, 115 gr.
Dette papir overholder de i ISO 9706:1994
fastsatte krav til langtidsholdbart papir.

Nodesats: Jakob K. Meile
Grafisk tilrettelæggelse: Lene Eklund-Jürgensen & Jakob K. Meile

Tryk og indbinding: SpecialTrykkeriet, Viborg

ISSN 0069-9896
ISBN 978-87-7023-126-8

FRA BONDEDANS TIL KARAKTERSTYKKE FOR KLAVER

Musik i et proprietærlignende miljø i mellemkrigstiden

AF

JENS HENRIK KOUDAL

Skønt godsejere, proprietærer og større gårdmænd spillede en betydelig kulturel og politisk rolle i Danmark mellem 1870 og 1940, er musiklivet i deres private hjem på landet kun lidt kendt. Hvilken musik dyrkede landbosamfundets overklasse i sin privatsfære, og hvilken betydning havde musikken for deltagerne i en tid, hvor der for mange mennesker stadig var et kulturelt skel mellem livet på landet og i de større byer?

Fra den nævnte periode er musikmiljøet på Fuglsang på Lolland vistnok det eneste miljø af den slags, som er blevet bredere kendt. I sine velskrevne erindringsbøger *Spredte Træk af mit Liv* (1941) og *Minder fra Fuglsang* (1944) har Bodil Neergaard, født Hartmann, blandt andet berettet om musikken på godset. Fra hun i 1885 blev gift med godsejer Rolf Viggo Neergaard og til hun døde i 1959 var Fuglsang et samlingssted for danske og udenlandske musikere, både udøvende og komponister. Til omgangskredsen hørte Carl Nielsen, den hollandske komponist Julius Röntgen med hustru og sønner samt Edvard og Nina Grieg. Hver aften, når der var gæster, blev der spillet kammermusik i den store musiksal på Fuglsang. Bodil Neergaard sammenfatter, at man i familien Röntgens tid "ligefrem svælgede i Musik", og at man spillede "al god Kammermusik". For mange af de deltagende var det en "Livsfornødenhed" at musicere.¹

I det følgende skal jeg belyse det praktisk taget ukendte musikliv på en stor, proprietærlignende gård i Nordvestsjælland i mellemkrigstiden. Torpelund i Bregninge sogn blev fra 1865 til 1968 ejet og drevet af to generationer af slægten Olsen. I denne periode, især dog mellem

¹ Bodil Neergaard: *Spredte Træk af mit Liv*, 1941, s. 63 og s. 64. Se også Inger Sørensens artikel om musiklivet på Fuglsang i dette nummer af *Fund og Forskning*.

1880 og 1960, var gården et samlingssted for musikudøvelse af privat karakter.

En af sønnerne på Torpelund, Christian Olsen (1881-1968), boede det meste af sit liv på fødegården, hvor han virkede som musiklærer, musikudgiver, folkemindesamler og lokalhistorisk skribent. Fra ham har Dansk Folkemindesamling fået foræret en musiksamling og et stort personligt arkiv, som muliggør en rekonstruktion og perspektivering af musikdyrkelsen på Torpelund.² Jeg har valgt at fokusere på hans publikation *Gamle Danse fra Nordvestsjælland*, der udkom i tre bind. Den rummer en kulturhistorisk indledning og 227 melodier, der er samlet af Christian Olsen og udsat for klaver af søsteren Christiane Rützou. Den rolle, dansemusik havde på Torpelund, havde ikke noget sidestykke på Fuglsang, og det var en følge af, at de to søskendes mandlige slægtninge gennem flere generationer havde spillet ude til dans. Arten af musikken i *Gamle Danse fra Nordvestsjælland* og omstændighederne ved udgavens tilblivelse kan bruges som en nøgle til at forstå den betydning, musik havde i dette proprietærlignende miljø i mellemkrigstiden.³

² Christian Olsen fik i 1951 en mindre, livsvarig ydelse af Undervisningsministeriet for sit arbejde som folkemindesamler. Samtidig forærede han Dansk Folkemindesamling (herefter: DFS) sin håndskrevne nodesamling m.m., der bl.a. rummede renskrifter af mere end 3.000 folkelige dansemelodier fra Sjælland (arkivsignatur: Det Kongelige Bibliotek, DFS 1951/5-30 inklusive et posthumt supplement). I 2011 blev denne musiksamling suppleret med 6 hylde-meter personlige papirer fra Torpelund. Det drejer sig først og fremmest om dagbøger fra forældrene Jens og Johanne Olsen samt Christian selv, der tilsammen strækker sig over årene 1865-1965. Desuden er der erindringer, slægts- og lokalhistorie, optegnelsesbøger, breve og en stor billedsamling (arkivsignatur: Det Kongelige Bibliotek, DFS 2011/1). Christian Olsens egne dagbøger fra 1915 til 1965 giver et væld af oplysninger om dagliglivet på en større sjællandsk gård og dagbogsskriverens følelser og refleksioner i tilknytning hertil. En gennemlæsning af de mange håndskrevne sider giver en chance for at forstå hans miljø, hans verdensbillede, hans faglige indsats og hans praksis. Historikeren må naturligvis behandle materialet med faglig kildekritik, så meget mere som Christian Olsen tydeligvis var et menneske, der var øm om sit og slægtens eftermæle. Artiklens forfatter har derfor opsøgt supplerende trykt og utrykt kildemateriale, bl.a. breve fra Olsen bevaret i offentlige arkiver og historiske lydoptagelser. Desuden er der foretaget interviews med arvingen til Torpelund i 1968, Louis Helt, og med de vigtigste af de andre stadig levende personer, som regelmæssigt kom på Torpelund i Christian Olsens tid (Inger Olsen, Else Olsen, Nils Marke).

³ Der findes meget lidt musikforskning om miljøer som Torpelund i perioden 1870-1940. Undervejs har jeg dog haft glæde af at sammenligne med arbejder som Jan Ling: *Die weibliche Rezeption von Kunst- und Populärmusik im bürgerlich-ländlichen Milieu Schwedens*. Monika Fink, Rainer Gstrein og Günter Mössmer (red.): *Musica Pri-*

Efter en indledende skildring af det særlige ved miljøet på Torpelund, vil jeg udrede udgavens tilblivelse og dens musikalske profil. Det er hensigten med artiklen at karakterisere den kulturelle omskabelse, disse dansemelodier undergik fra at være stryger- og blæserakkompagnerede bondedanse spillet af faderen Jens Olsen i Nordvestsjælland i 1800-tallet og til at blive klaverstykker i de større gårdes dagligstuer i mellemkrigstiden. Jeg vil diskutere den særlige art af Christiane Rützous klaverudsættelser, og de vil blive sammenlignet med et par af Louis Glass' landlige musikstykker, som komponisten og hans hustru selv fremførte på Torpelund. Er der tale om dansemusik, pædagogisk undervisningsmateriale, populærmusik eller romantiske karakterstykker?

Danseudgaven var for Christian Olsen led i en konservativ kulturkamp, der på én gang ville bekæmpe indførelsen af moderne amerikanske danse og skabe en fremtidsrettet, livsglad musik til brug for gårdmænd og større jordbrugere. Han ville *forandre* spillemandsmusikken *for at bevare* gårdmands- og proprietærkulturens værdier. Til det formål valgte de to søskende at transformere bøndernes dansemusik til klaverstykker på en særlig måde. Christiane Rützous klaverudsættelser fusionerer elementer fra folkelig dansemusikpraksis og 1800-tallets romantiske klavermusik.

Menneskene og miljøet

Christian Olsens slægt havde – så langt han kunne følge den tilbage i 1700-tallet – været bosat på egnen mellem Holbæk og Kalundborg. Forældrene Jens Olsen (1835-1901) og Johanne Olsen (1844-1938) var gårdmandsbørn fra henholdsvis Jyderup og Sandby vest for Holbæk. Samtidig med at de blev gift, købte de i 1865 Torpelund, der ligger i et

vata. Die Rolle der Musik im privaten Leben. Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Salmen, Innsbruck 1991, s. 141-49; Lennart Hedwall: 'En öfversigt af musiken inom Wermland'. Bidrag till belysningen av det sena 1700-talets svenska musikliv (Studier i musikvetenskap, 4), Stockholm 1995; Carole Pegg: Factors affecting the musical choices of audiences in East Suffolk, England. Popular Music, 4, 1984, s. 51-73; Bo Lönnqvist, Maria Bruncrona, Elias Härö, Anna Maria Reinilä, Marianne Schauman og Sinikka Segerståhl: Finländsk Herrgårdsliv. En etnologisk studie över Karlsbygård i Tenala ca 1800-1970 (Skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet i Finland, 480), Helsingfors 1978; samt Anna-Maria Åström: 'Sockenboarna'. Herregårdskultur i Savolax 1790-1850, Helsingfors 1993. Selv har jeg for nylig udgivet: Musikkens betydning på en større gård i mellemkrigstiden. Kulturstudier, 2013:1, s. 6-33.



Ill. 1: Torpelund set fra gårdspladsen i 1950. Det andet og tredje vindue fra højre tilhører dagligstuen. Herfra kunne man umiddelbart gå til "den gule stue" og videre til spisestuen, der begge lå ud mod haven. Christian Olsens arbejds- og soveværelse lå ovenpå i frontespicen. Til venstre for gårdspladsen stalde, til højre lade, mølleri, maskinhus m.m. (Alle illustrationerne til artiklen findes i Dansk Folkemindesamlings billedarkiv, Det Kongelige Bibliotek).

udpræget landsogn omtrent 13 km øst for Kalundborg. Jens Olsen var typen på den nye tids landmand i slutningen af 1800-tallet, der efterhånden mere blev arbejdsleder end manuel arbejder. Han var systematisk og stræbsom. Målbevidst arbejdede han og Johanne på at effektivisere og udbygge produktionen for at ernære familien og oparbejde et økonomisk overskud. De forvandlede en gammeldags bondegård til at blive det veldrevne fundament for et liv med kulturelle ambitioner. Disse viste sig bl.a. i anlæggelsen af en park, i opbygningen af et klassicistisk inspireret stuehus med frontespice og en urban-borgerligt inspireret indretning samt i Jens Olsens interesse for at dyrke jagt sammen med gode bekendte. Omkring Første Verdenskrig indførte man svaner og påfugle i parken – noget der leder tanken hen på proprietær- og herregårdshaver. Endnu et kulturelt symbol af denne slags kom til i 1920'erne, en snes år efter Jens Olsens død, da familien besluttede at opføre sit eget gravkapel på gårdens mark og flytte de jordiske rester af faderen og tre af ægteparrets børn fra Bregninge kirkegård til Torpelund.

Begrebet proprietær kom efter ca. 1850 til at betyde en ikke-adelig besidder af et større landbrug, oftest på 120-200 tønder land, dvs. et areal der var større end en bondegård og mindre end et gods. Torpelund var i Jens Olsens tid på 90 tdr. land, indtil enken Johanne i 1909 tilkøbte yderligere jord, så hun kom op på 130 tdr. land. Efter datidens sprogbrug lå ejeren altså arealmæssigt på grænsen mellem at være gårdejer og proprietær (hvilket sønnen Johannes, der bestyrede gården efter faderens død, nogle gange blev kaldt). I den officielle statistik var betegnelsen oftest knyttet til et landbrug på 12-20 tdr. hartkorn (der angav jordens bonitet), og så god en avl havde man ikke på Torpelund. Officielt forblev Torpelund altså en stor gård. Betegnelsen proprietær rummede imidlertid en mental-kulturel afstandsmarkering til den egentlige bondestand. En sådan proprietærbevidsthed finder man hos Christian Olsen samt mere eller mindre udpræget hos Olsen-familiens andre medlemmer, og det er med til at give miljøet på Torpelund et særligt præg. Politisk tilhørte Jens Olsen det gamle Højre, og da det i 1915 blev erstattet af Det Konservative Folkeparti, blev dette parti Torpelund-familiens sædvanlige ståsted ved valgene i mellemkrigstiden. Ved sit tilhørsforhold til de konservative skilte Torpelund sig ud fra mange gårdmænd i omegnen, der stemte på Venstre.

Jens Olsen havde i sin ungdom i 1850erne og 1860erne virket som halvprofessionel dansemusiker, og der blev spillet kammermusik i hans barndomshjem hos gårdmand og sognefoged Anders Olsen (1808-90) i Jyderup. Den offentlige musikervirksomhed ophørte, da den violinspillende Jens Olsen blev gift. Jens Olsen købte til gengæld klaver i 1873 (tidligt af en gårdmand) og begyndte at spille danse og violinsonater med børnene. Han spillede desuden flittigt sammen med damerne på egnens proprietærgårde og godser samt diverse venner. Man spillede dansemusik af Strauss, operapotpourri af Gounod og Verdi, duetter for violin og klaver af Schubert og Kuhlau samt mere krævende kunstmusik af klassiske komponister som Haydn (violinsonater), Weber (violinsonater), Mozart (violinsonater, originale strygekvartetter og arrangementer af symfonier) samt Beethoven (septet op. 20, violinsonater og arrangementer af strygekvartetter). Det er klassikere, der var anerkendte en generation tidligere, men det er også sværere og mere kunstfuld musik end den, der blev spillet i Jens Olsens barndomshjem i Jyderup.

Det frugtbare musikmiljø, hvor Torpelund fungerede som samlingspunkt, feriested og refugium for musikere og andre kunstnere,



Ill. 2: Juleaften 1922 i dagligstuen på Torpelund. Forrest sidder Christian Olsen ved klaveret. Omkring bordet med juletræet ses fra venstre moderen, enkefrue Johanne Olsen, søsteren Marie Olsen (umiddelbart t.v. for træet), søsteren Christiane Rützou (stående umiddelbart t.h. for træet) samt broderen Johannes Olsen, der var moderens bestyrer (yderst t.h.). De øvrige fire er ansatte på gården.

begyndte med slægtsmedlemmer fra Nordvestsjælland i 1880'erne og foldede sig ud i 1890'erne. Olsen'erne var beslægtet med Sandby-slægten, der bl.a. rummede kongelig kapelmusiker og konservatorielærer Kristian Sandby, pianisten Anna Sandby samt komponisten og cellisten Herman Sandby; de var Christian Olsens fætre/kusiner. Markeslægten fra Jyderup-egnen blev indgift, da Katrine fra Torpelund giftede sig med bondesønnen, senere kongelig kapelmusiker Frederik Andersen Marke. En gruppe af musicerende unge mennesker inklusive Torpelund-børnene og komponisten og pianisten Percy Grainger havde i 1890'erne et samlingspunkt i København hos Christian Olsens onkel og tante fra Sandby, og disse musikeres venskab holdt hele livet. Desuden kom flere professionelle musikere på Torpelund i perioden 1880-1940. Det var folk som kongelig kapelmusiker Christian Petersen, operasanger Niels Juul Simonsen, violinist Max Schlüter, pianist Poul Schlüter, komponist og violinist Fini Henriques, violinist Peder Møller, komponist og pianist Louis Glass, dirigent J.L. Mowinckel, pianist Palle Alsfelt, violinist Kr. Taarnved og sangerinde Nora Elé.

Som en frugt af dette miljø blev tre af Christian Olsens søskende musikere, men fik i øvrigt meget forskellige livsskæbner: Cellist og pianist Katrine Marke blev professionel musiker i København, pianist Christiane Rützou flyttede efter en skilsmisse tilbage til barndomshjemmet og virkede som musiklærer og i husmusikken dér, mens violinist Hans Olsen uddannede sig en tid på Københavns Musikkonservatorium og virkede som orkestermusiker i Paris, indtil han efter en kort karriere i Fremmedlegionen døde ung.

Heller ikke Christian Olsens liv kom til at gå efter en snor. Hans barndom var musikalsk præget af moderens sange, malkepigeviser, høstgilder og faderens musikaktiviteter. Han ønskede ikke at blive landmand. Efter et ophold på en efterskole i Askov ville han være musiker ligesom sine søskende og fik i årene ca. 1897-1905 violinundervisning af Frederik Marke, Kristian Sandby, komponist Axel Gade samt Fini Henriques plus klaverundervisning af organist og komponist Gottfred Matthison-Hansen. Christian Olsen kom dog aldrig på konservatoriet og opgav o. 1910 at få en karriere som udøvende musiker. I stedet bosatte han sig atter fast på Torpelund, hvor han virkede som musiklærer i violin og klaver indtil 1924 og i øvrigt fungerede som familiær medhjælp i huset. Hans ungdom var søgende og præget af en åndelig krise efter faderens og storebroderens død 1901-02.

Første Verdenskrigs udbrud gav Christian Olsen et chok: "Nu gjaldt det om at fastholde de gamle Værdier, om de ikke skulde synke i Grus", udtalte han senere.⁴ Krigsudbruddet satte Christian i gang med at skrive i større omfang. Han var da 33 år. For det første begyndte han at optegne noderne til *alle* de danse, den afdøde far havde spillet. Dernæst skrev han en bred slægtshistorie, *Vor Slægt*, der var bygget på moderens barndoms- og ungdomserindringer, som en gave til hendes 60 års ejendomsjubel i 1915.⁵ Endelig påbegyndte han samme år at skrive det første af de 33 bind dagbøger, som han førte uafbrudt de næste 50 år. Disse tre skriveprojekter var alle udtryk for det, der skulle blive Christi-

⁴ Tove Meyer Hægstad: Malkepigenes Sange beroligede Køerne [bygget på et interview med Christian Olsen]. *Landet*, 13.5.1954, s. 9. Det var ikke en efterrationalisering; i hvert fald rummer hans dagbog stærke udtryk for den rystelse, verdenskrigen var for ham og mange andre samtids, se for eksempel 1.11.1915. Det Kongelige Bibliotek, DFS 2011/1, IC.

⁵ Christian Olsen: *Vor Slægt. Beretning om Mennesker og Begivenheder delvis bygget paa Moders Erindring* (83 s.), trykt 1915 som manuskript i København i 30 eksemplarer, der blev foræret til familie, venner og udvalgte biblioteker (eksemplar i Det Kongelige Bibliotek).

an Olsens egentlige felt: Forvaltningen af, hvad man med et moderne udtryk kunne kalde den kulturarv, han anså for at være meget vigtig for fremtidens mennesker og samfund. Han ønskede, at dansemusikken vedblivende skulle spilles, slægtshistorien give en forståelse for værdierne i livet i det gamle bondesamfund og (dele af) dagbogen afspejle for eftertiden, hvordan man levede på Torpelund.

Hvad der startede som et personligt projekt, udviklede sig til et liv som folkemindesamler, lokalhistoriker og musikudgiver. Hvor broderen Johannes og de ansatte på Torpelund fik de økonomiske værdier til at yngle og skaffede mad på bordet, skabte Christian sig en rolle, hvor han forøgede familiens kulturelle og sociale kapital. Hertil bidrog ikke mindst det net af kontaktpersoner, han efterhånden havde fået oparbejdet gennem sin regelmæssige brevskrivning. Korrespondancenettet indbefattede en række forfattere, adels- og proprietærfamilier, malere og enkelte humanistiske forskere.⁶ Man kan også regne Christian Olsens musikelever med til netværket; det var typisk fruer, døtre og frøkener fra mellemstore og større landbrug i omegnen.

Olsens verdensbillede var patriarkalsk, i centrum står kongen, familien og fædrelandet. Kongen står i spidsen for en samfundsorden, hvor det grundlæggende skel går mellem dem, der ejer værdierne (især små og store gårdmænd), og dem, der ikke gør, men er afhængige af andre mennesker for at kunne opretholde livet (især lønarbejdere og arbejdsløse). Bondestanden kan ernære sig selv og bliver derfor af Christian Olsen betragtet som en beundringsværdig stand, endog "Nationens Marv og Sundhedskilde".⁷ Det afgørende for Christian Olsen var, at den dygtige gårdejer og proprietær havde mulighed for at blive "en fri Mand", og det betød at kunne unddrage sig det fysiske markarbejde, hævde sine egne meninger og dyrke sine selvvalgte interesser.

⁶ Blandt forfatterne var mentoren oberst P.Fr. Rist, Thit Jensen, Johannes Jørgensen, Anton Berntsen, Thorkild Gravlund, Sigrid Undset, Claes Lagergren, Helene Nyblom og Selma Lagerlöf. En række adels- og proprietærfamilier var dels "arvet" fra Jens Olsens omgangskreds dels kontakten af Christian Olsen selv. Til de sidste hører bl.a. vennerne Else og Harald Moltke. Fra malernes kreds omgikkes Christian især Ove Rützou, Mouritz Mølmark-Hansen, Kristian Zahrtman, Troels Trier og Sigurd Swane. Folk fra humanisternes kreds var Hakon Grüner-Nielsen, Hans Ellekilde, Knud Jepsen, Aage Friis og Jørgen Olrik. Chr. Olsen brændte stort set hele sin brevsamling.

⁷ Christian Olsens brev til arkivar Hans Ellekilde 14.02.1952. Det Kongelige Bibliotek, DFS 1906/134.

Musikudøvelsen på Torpelund i mellemkrigstiden

Den selskabelighed, der fandt sted på Torpelund i mellemkrigstiden, kan minde om 1800-tallets borgerlige salon. Man underholdt sig med spisning, kaffebord, samtale, musik, højtlesning, kortspil m.m. Musikudøvelsen foregik i husets dagligstue, hvor klaveret stod. Musikoptræden var altid knyttet til middage eller kaffedrikning med kager. Hvis der deltog professionelle musikere, spillede de, men var det ikke tilfældet, kunne familien og amatører fra bekendtskabskredsen optræde. Den hjemmeboende Christiane Rützou kunne deltage i begge tilfælde, mens Christian Olsen aldrig optrådte, når der var professionelle til stede. Musikken blev altid udført uden betaling, og den stod altid i centrum for opmærksomheden. Der var tavst under udførelsen, eventuelt klappede man og måske blev det pågældende nummer efterfølgende genstand for samtale. Man spillede især klavermusik og sonater fra det klassisk-romantiske repertoire (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Mendelssohn, Grieg og Svendsen var særligt yndede) og desuden dansemusik. Kun det sidste skal eksemplificeres her.

Dansene fra udgaven *Gamle Danse fra Nordvestsjælland* blev flittigt brugt som lyttemusik. Når der var gæster, var det hyppig praksis, at Christiane Rützou spillede disse danse på klaveret. Nogle gange bidrog fætter og gårdmand Laurits Olsen på violin eller andre i familien med at spille slægtens danse. Det kunne hende, at musikalske besøgende "svarede" med at spille deres hjemegns musik. Et eksempel: Da den norske dirigent J.L. Mowinckel var på besøg nogle dage i juli 1929, kom også den meget nationalt interesserede Thorkild Gravlund og familie forbi den 6. juli. Om eftermiddagen samledes alle til kaffe, og Mowinckel spillede på violin "Møllerguttens slætter" og "Johan Svendsens romance", mens Christiane Rützou underholdt på klaveret med gamle danse fra Nordvestsjælland.⁸ Musikken er ikke tilfældig, den var i alle tilfælde ladet med symbolik. De tilstedeværende kommunikerede via musik, der var nationalt kodet. "Møllergutten" Togeir Augundsson var et norsk ikon, den mest kendte af 1800-tallets bygdespillemand, hvis musik både Ole Bull og Edvard Grieg havde bearbejdet og ladet sig inspirere af. Når Mowinckel desuden spillede musik af nordmanden Johan Svendsen (formodentlig et arrangement for violin og klaver af hans *Fiolinromanse* op. 26 med Christiane Rützou ved klaveret), var

⁸ Christian Olsens dagbog 6.7.1929.



Ill. 3: Christiane Rützou ved klaveret i dagligstuen på Torpelund 1923.

det måske ment som en særlig høflighed. Svendsen havde virket den sidste tredjedel af sit liv som dirigent i København og var således i en vis forstand blevet dansk-norsk.

Dansemusikken blev også brugt til sit oprindelige formål. Man dansede ofte gamle danse ved festerne, og enken Johanne Olsen gik selv i spidsen. De største fester holdt man på gården på hendes mærkedage: Hendes fødselsdag, hendes bryllupsdag og dagen for ægteparrets overtagelse af Torpelund. På fødselsdagen den 10. februar blev der, om muligt, hvert år indbudt til middag med efterfølgende musik og dans for familie, slægt og venner. Johannes 77-års fødselsdag i 1921 var typisk med spisning om aftenen for mere end 25 inviterede gæster. De professionelle spillede og sang ved middagsbordet, derefter var der karnevalsoptog med violinisten Peder Møller i spidsen, en gæst fremførte en lejlighedssang, og endelig begyndte dansen. Der blev "vævet vadmel" og danset "fangedans", mor Johanne dansede ivrigt rheinlænderpolka og andre danse, Peder Møller og husbestyrerinden "for af sted i en

Ill. 4: Johanne Olsen og datteren Christiane Rützou spiller kort i "den lille stue" 1923. Her kunne tjenestefolkene komme uden for arbejdstiden, og her fandt radioen en plads få år senere. Også her hang der, som i dagligstuen, originale malerier, fru Olsens filerarbejde (øverst t.h.) og billeder af berømte mænd og kvinder på væggene.



gammel jydsk Dans”, og en lokal gårdmand “glødede af Glæde og Elskov”, da han dansede lancier med “frøken Møller” (Peder og Eugenie Møllers datter). Gæsterne tog hjem kl. tre til halv fire om morgenen.⁹

Andre gange spillede Christian Olsens nevø Poul Marke “de synkoperede amerikanske Danse”.¹⁰ Flere af de ældre tog det som en oplevelse, og både Johanne Olsen, Peder Møller og besøgende som Thit Jensen kastede sig lejlighedsvis ud i de moderne danse til Poul Markes spil. Ved søster Katrine og Frederik Markes sølvbryllup, der blev holdt på Torpelund i 1920, dansede man både gamle og nye danse. Det fik Christian Olsen til at beklage, at der manglede den rigtige festglæde, fordi Marke-familien kun kunne danse moderne.¹¹ Christian Olsen var bestemt ingen ven af moderne amerikanske danse.

⁹ Christian Olsens dagbog 10.2.1921.

¹⁰ Christian Olsens dagbog 27.9.1920.

¹¹ Christian Olsens dagbog 22.9.1920.

At bevare det uhåndgribelige

Da Christian Olsen under Første Verdenskrig nedskrev faderens dansemusik og moderens historier, var der tre aktører på scenen, som beskæftigede sig med lignende arbejde. Det var den private Foreningen til Folkedansens Fremme i København, den lokale forening Historisk Samfund for Holbæk Amt og statsinstitutionen Dansk Folkemindesamling. Christian Olsen samarbejdede med de to sidste, mens han stod fremmed over for Foreningen til Folkedansens Fremmes ønske om at bruge dansen i folkeopdragelsens tjeneste inden for rammerne af højskoler og gymnastikforeninger.

Chr. Olsen begyndte som sagt sit indsamlingsarbejde hjemme sammen med Christiane Rützou med at interviewe moderen. "Ved at skru os tilbage til Barndomstiden" lykkedes det at huske og nedskrive en mængde melodier, som faderen havde spillet.¹²

Christian Olsen var ikke skolet i etnografisk eller folkloristisk indsamlingsteknik. Hans fremgangsmåde blev udviklet løbende i praksis og afstemt efter det projekt, han arbejdede på. Efter 1920 begynder han at opsøge mennesker på egnen i deres daglige omgivelser, og det er typisk i deres hjem. I 1920'erne opsøgte Christian Olsen systematisk børn og enker efter gamle landsbymusikanter. Her fortsætter interview med at være hans vigtigste redskab. Bortset fra hos moderen optegnede Christian Olsen ikke melodier efter sine meddeleres sang og spil. I stedet indsamlede han ude hos folk fysiske genstande som noder, fotografier og håndskrevne selvbiografier. I 1932 havde han, med musikforskeren Knud Jeppesens hjælp, held til at få en flerårig bevilling fra Carlsbergfondet til at indsamle og afskrive landsbymusikanterets nodebøger.

Olsen ville bevare det uhåndgribelige, dansemelodier, men gjorde sig ingen dybere overvejelser over, hvordan man bevarer klingende musik. Han brugte enkle opskrifter i den gængse nodeskrift, så meget mere som han oftest afskrev landsbymusikanterets nodebøger. Dette diskuterede han sjældent med nogen. Mindst én gang blev han dog kritiseret for sin måde at nedskrive musikken på, og det af ingen ringere end husets hyppige gæst, violinvirtuosen Peder Møller. Christian Olsen havde afskrevet en vals fra Vejleegnen fra nogle håndskrevne noder fra 1855, han havde lånt, og viste den til Møller. Peder Møller opponerede

¹² Dette beskrives udførligt af Christian Olsen i et notat betitlet "Til Folkemindesamlingen!" dateret 14.08.1951. Det Kongelige Bibliotek, DFS 1906/135.

imod optegnelsen og noterede i stedet melodien, som han huskede den fra sin afdøde faders spil, musikkdirektør i Brønderslev Christian Møller. Christian Olsen har kaldt Møllers melodi for en "variant" af hans egen melodi, men Peder Møllers pointe var en anden. Han er blevet provokeret af den stereotype notation af Christian Olsens melodi og har villet demonstrere, hvordan melodien blev helt anderledes levende, når den blev noteret mere detaljeret. Han har derfor indføjjet en række træk, som den dygtige dansemusiker kunne forsyne enhver melodi med, som diverse ornamentering af melodien, rytmisk levedegørelse, fraseringsbuer, portamento, strøgangivelse, dobbeltgreb samt tilføjelse af første og anden volte. Peder Møllers opfattelse er musikerens, ikke musiketnologens, men han demonstrerede med sin opskrift nogle muligheder, som Olsen ikke gjorde brug af. Christian Olsen gemte papiret med de to optegnelser resten af sit liv, så måske har han følt sig slået af Møllers musikalske udredning. Hans hovedformål var dog ikke at fastfryse en bestemt musikants spil. Olsen satsede i 1920'erne i stedet på at bevare den u håndgribelige dansemusik i omsmeltet form – nemlig i en klaverakkompagneret udgave af nordvestsjællandske melodier.

Danseudgavens tilblivelse og profil

For Christian Olsen var faderens og andre landsbymusikanter dansemelodier en uadskillelig del af det gamle landbosamfund og derfor også af Christian Olsens bog *Fra Nordvestsjælland, Slægtsminder og Folkeminder*. Den udkom dels i to bind af årbogen *Fra Holbæk Amt* dels samlet som bog i kommission hos P. Haase og Søn i 1923. (Det var en omskrevet og udvidet version af den ovenfor omtalte *Vor Slægt*). Historisk Samfund for Holbæk Amt undslod sig af økonomiske grunde for at indlemme et melodibind i udgaven. Olsen insisterede imidlertid på, at melodierne skulle trykkes, og med støtte fra Dansk Folkemindesamlings musikarkivar Hakon Grüner-Nielsen lykkedes det ham at få udgivet den nævnte *Gamle Danse fra Nordvestsjælland* i tre bind fra 1923 til 1928. Han valgte at publicere dansemelodierne på eget forlag.

Antallet af bind var ikke besluttet på forhånd, men alle bind blev bevidst publiceret før jul, så de kunne bruges som julegave til "alle de spillende unge Piger".¹³ Første bind udkom med udførlige anbefalinger

¹³ Brev til Gunnar Køster 18.05.1924. Det Kongelige Bibliotek, DFS 1986/2; årstallet fremgår kun indirekte.



Ill. 5: Danseudgavens omslag, bind 1, 1923. Det vides ikke, hvem der har designet det, måske er det Christian Olsen. Originalens mål er h 27,9 × b 19,7 cm.

ger af komponisten Louis Glass og forfatteren Thorkild Gravlund trykt på side 3. Derefter fulgte Christian Olsens forord (side 4), en tilegnelse til den afdøde fader (side 5) og 74 klaverledsagede melodier (side 6-48). Oplaget var på ikke mindre end 2.000 eksemplarer.¹⁴ Da bindet blev godt modtaget i pressen og efter omstændighederne solgte pænt, besluttede Christian Olsen sig hurtigt til at udgive bind 2, ligeledes med 74 klaverudsatte dansemelodier. Modtagelsen i pressen var stadig god, salget gik derimod mere trægt. Christian Olsen måtte i det hele taget bruge flere kræfter, end han havde forudset, på at skaffe anmeldere, reklamere for sine to bind og ekspedere bestillinger. Foreløbig gav udgaven underskud, og Christian Olsen var i flere år i tvivl, om han skulle udgive endnu et bind. Når han til sidst besluttede sig til at

¹⁴ Christian Olsens dagbog 29.11.1923. Sammesteds fremgår, at produktionen af første bind kostede 2012,50 kr., hvortil kom 1.000 ark brevpapir (27,50 kr.), emballage (25 kr.) og fragt m.m. (36,80 kr.).

gøre det, skyldtes det især to omstændigheder. Dels ønskede han brændende at forsyne bind 3 med en kulturhistorisk indledning. Dels ville han forsyne melodierne med et lettere spilleligt akkompagnement, da han mente, at klaverledsagelsens vanskelighed var en hæmsko for udbredelsen af de to første bind. Bind 3 var derfor udvidet til 55 sider, der rummede en illustreret historisk indføring på otte tætskrevne sider samt 79 klaverledsagede melodier. Det lykkedes dog ikke at få udgaven til at give overskud.¹⁵

Et problem udgjorde udvælgelsen af melodier og deres ordning i udgaven. Herom gav Hakon Grüner-Nielsen råd, efter at Christian Olsen skriftligt havde bedt om det den 1. marts 1921.¹⁶

Grüner-Nielsen havde i 1920 udgivet pionerværket *Folkelig Vals*, og heraf kan man se, at han skelnede mellem fire slags danske "folke-danse": 1) *Pardanse*, hvor hvert par danser for sig, 2) *kædedanse*, i stor kreds, 3) *rækkedanse*, med to rækker lige over for hinanden, og 4) *kva-driller* m.m.¹⁷ Han mente, at bortset fra polskdans vandt pardanse først folkelig udbredelse efter 1800, og han tilskyndede Christian Olsen til at fremdrage de ældste danse på bekostning af de nyeste. Faktisk syntes han oprindeligt ikke, at nyere dansemelodier som polka og mazurka burde medtages – men det insisterede Olsen på. Christian Olsen betegnede Grüner-Nielsens holdning som et "Folkemindestandpunkt" over for dansene.¹⁸

¹⁵ I 1932 opgjorde Christian Olsen, at produktionen af de tre bind *Gamle Danse fra Nordvestsjælland*, der i alt havde kostet 6.000 kr., trods alle tilskud havde givet ham et underskud på 1.000 kr. Brev til Gunnar Køster 19.4.1924 og 24.5.1932. Det Kongelige Bibliotek, DFS 1986/2. Kursorisk regnskab over udgifter i Christian Olsens egen udgave af *Gamle Danse fra Nordvestsjælland* med tilføjede oplysninger om melodiernes kilde. Det Kongelige Bibliotek, DFS 2011/001, VII O a.

¹⁶ Christian Olsens breve til Dansk Folkemindesamling er bevaret i Det Kongelige Bibliotek, DFS 1906/134, bortset fra det første, 1.3.1921, der ligger i DFS 1906/12. Grüner-Nielsens svarbreve kendes derimod ikke.

¹⁷ *Folkelig Vals* (Danmarks Folkeminder, 22), 1920, s. 9.

¹⁸ F.eks. i sit brev til Grüner-Nielsen 5.10.1921 (DFS 1906/134), hvor Olsen nævner at have opskrevet alle de danse, faderen havde spillet, også mange "som De fra et Folkemindestandpunkt vel ikke kan forstaa jeg har taget med". Det betyder dog ikke, at Grüner-Nielsen fandt 1800-tallets pardanse uden kulturhistorisk værdi. Tværtimod havde han selv indsamlet oplysninger om folkelige valsetyper hos levende kilder, herunder optaget melodier på fonograf, til brug for bogen *Folkelig Vals*. Grüner-Nielsen var desuden den første, der brugte amatørernes dansenodebøger fra 18.-19. århundrede som kilder i sine skildringer af dansens kulturhistorie. Han accepterede da også Christian Olsens ønske.



Ill. 6: Portræt af Christian Olsen, antagelig fra 1915-20.

Christian Olsen fremlagde den plan, der blev realiseret, i et brev til Grüner-Nielsen i november 1922:

“Mit Formaal er ikke alene at bevare, men at genindføre i hvert fald nogle af de gamle Dansearter. De moderne Melodier dræber jo, hvad Harmonikaen og Grammofonen har levnet af sund Musiksans hos det ‘brede’ Folk, Almuen. Jeg har tænkt Bogen i Format som Danmarks Melodier¹⁹ – foran en skreven Indledning om de gamle Dansestuer og Musikantere, og et Par Landcomponisters kortfattede Biografi, m[ed] Portrætter. Derefter 1 Del med alle de ældste Folkedansemelodier (udvalgt blandt de sjældneste, utrykte). 2^{den} Del havde jeg tænkt mig til rent og skært praktisk Dansebrug paa Bøndergaardene, hvor de nu alle Vegne har Klaver. I den skulle de nyere Danse, som Vals, Hamburger, Mazurka, Sextur, Galop m m, udvalgt blandt de ældste, kønneste og utrykte. Det hele har jeg tænkt mig (ikke med Violinstemme alene thi saa kan det jo ikke vinde Indpas i Gaardene) for Klaver, saa kan hele Molevitten spilles af enhver Gaardmandsdatter saasnart hun har Fremmede. Danselysten er stor herude”.²⁰

¹⁹ *Danmarks Melodier til Brug for Skolen og Hjemmet*, 1.-2. samling, flere udgaver bl.a. 1919.

²⁰ Brev til Grüner-Nielsen, udateret, modtaget 20.11.1922. Det Kongelige Bibliotek, DFS 1906/134.

Kriterierne for udvalget er især alder (før 1870), musikalsk æstetik (dvs. at Olsen fandt dem smukke og karakteristiske), og at melodierne ikke tidligere har været trykt. Man bemærker desuden, at Christian Olsen ønsker at give udgaven en ramme, hvor han skitserer dansens og musikkens kontekst samt spillemændenes og landkomponisternes biografi. Han var fuldt så interesseret i mennesker og kontekst som i kronologi og dansetyper. Dog var han på linje med Grüner-Nielsens bevaringsstandpunkt og bad denne om at udvælge nogle af de melodier, der "rent folkemindemæssigt set" havde mest værdi.²¹ Rammen i form af en grundig indledning blev som nævnt først realiseret i bind 3. Derimod fik alle tre bind en kronologisk ordning efter dansens og melodiers formodede oprindelse. De ældre folkedanse kommer før de yngre pardanse. I bind 1 tager det sig med Christian Olsens egne titler således ud:

- Nr. 1-32: Folkedanse formodentlig fra det 18. eller begyndelsen af det 19. århundrede (engelsk, écossaise, marchvals, zweित्रitt, reel, kehraus, turdanse m.m.)
- 33-55: Vals (vals, wienervals, forkert vals, skotsk vals, valse knyttet til personnavne).
- 56-59: Mazurka.
- 60-64: Hamborger.
- 65-66: Polka.
- 67-70: Hopsa (hopsa, hopsavals, tyrolerhopsa).
- 71-73: Galop.
- 74: Klinkevals af Niels Albrechtsen.

Bind 2-3 har nogenlunde samme repertoire, men har desuden titler som march og rheinlænder. Resultatet er blevet, at udgaven rummer melodier af meget forskellig slags fra enkle, symmetrisk opbyggede danse- og sanglemsmelodier i 2×8 takter og til mazurkaer og galopper med kromatik og trioler på op til 72 takters længde. De sidste lyder nærmest som H.C. Lumbyes kompositioner. (Olsen medtog enkelte eksempler på landsbykomponister, men prøvede at undgå melodier af kendte komponister).

Især tre forhold giver danseudgaven en profil, der ikke tidligere var set i danske udgaver med dansemusik. For det første er udgaven et ud-

²¹ Brev til Grüner-Nielsen, udateret, modtaget 20.11.1922. Det Kongelige Bibliotek, DFS 1906/134.

valg af de danse, som én person, faderen Jens Olsen, spillede. Det er altså en halvprofessionel dansemusikers *repertoire* – eller rettere sagt en del af personens repertoire, som Christian Olsen har fundet værdifuld og repræsentativ med henblik på publicering. Dernæst præsenterer publikationen sig gennem sin titel som *egnsdansen fra Nordvestsjælland*. Endelig rummer udgaven en god historie, hvis pointe er, at Nordvestsjælland igennem Olsen-slægten og andre musikalske slægter er “den mest musikalske Del af Danmark (udenfor København)”.²² Citatet er fra et privat brev, mens Olsens argumentation i indledningen til tredje bind af udgaven kan resumeres således: *Gamle Danske fra Nordvestsjælland* er blomsten af dansemelodier fra den mest musikalske egn i Danmark uden for Hovedstaden, hvor en af de mest musikalske slægter har bevaret et stort melodi repertoire. Faderens og farfaderens gårde blev gennem den musikalske praksis melodiopsamlingssteder for egnens danse. Som frugten af fem generationers musikervirke står Christian og Christiane Rützous arbejde med at nedskrive, akkompagnere og udgive faderens slægtsarv, der på denne måde er en hel egn arvet. Det er altså en meget selvbevidst “god historie”, Christian Olsen fremlægger i sin indledning.

Alene ved denne profil adskilte udgaven sig fra alle andre danseudgaver på markedet. Her kunne man især finde kommercielle udgaver til praktisk brug,²³ nodehæfter til Foreningen til Folkedansens Fremmes foreningsarbejde²⁴ og enkelte forskningsbaserede folkemindeudgaver.²⁵

²² Brev til Grüner-Nielsen 5.10.1921. Det Kongelige Bibliotek, DFS 1906/134; min kursivering.

²³ F.eks. Louis Scheiding: *Danske Folkedanse. Opførte paa Tivoli i Sommeren 1901*, Det Nordiske Forlag (49 klaverharmoniserede melodier fra hele landet); Nicolaj Hansen: *Vore gamle Danske i let Arrangement*, 1900 (53 klaverharmoniserede melodier fra hele landet og af delvis navngivne komponister); samt musikdirektørens danse for mindre orkesterbesætning beregnet til balmusikere, hvori lejlighedsvis indgik hæfter med traditionelle danse, f.eks. D.T.S. Bjerregaard: *Gamle danske Folkedanse*, 1-2, juni-september 1904 (87 ikke-egnsbestemte melodier, arrangeret for 3 violinier, bas, fløjte, klarinet, 2 trompet og tenorbas).

²⁴ Foreningen til Folkedansens Fremme udgav til brug i foreningsarbejdet tre hæfter med *Melodier til gamle danske Folkedanse* i perioden 1901-11 (84 klaverharmoniserede melodier fra hele landet). Fra og med 1931 begyndte man at udgive egnsmæssigt afgrænsede hæfter med dansebeskrivelser og melodier (enstemmige violinnoder).

²⁵ H. Grüner-Nielsen: *Vore ældste folkedanse. Langdans og polskdans*, 1917, og samme: *Folkelig vals*, 1920 (begge med enstemmige melodibilag). For sig selv står A.P. Berggreen: *Danske Folke-Sange og Melodier*, 3. udgave, 1869 (inklusive 52 klaverharmoniserede dansemelodier).

Ill. 7: Et nordvestsjællandsk spillemandsorkester o. 1880: Den senere kgl. kapelmusikus Frederik Marke, nr. to fra højre, og hans brødre. Frederik Marke giftede sig i 1895 med Katrine Olsen fra Torpelund.



Christian Olsen betoner i forordet til bind 1, at melodierne er overleveret i hans egen slægt tilbage til tipoldefaderen, den violinspillende Jørgen Rasmussen. Han boede omkring 1765 i nærheden af Torbenfeldt ved Mørkøv, hvor han spillede violin til de fester, der holdtes på godset. Det var en tradition, at melodierne lærtes udenad fra far til søn, og at hver generation tog sin tids danse med. De sidste generationer havde derfor “en utrolig Mængde” at huske. Christian Olsen har nu ca. 1100 melodier efter faderen, oplyser han i forordet.

De fleste af melodierne i *Gamle Danse fra Nordvestsjælland* stammer altså fra faderens repertoire, enten fra bevarede noder eller fra Christian og Christiane Rützous nedskrifter efter egen og moderens erindring. De resterende mindst 56 melodier stammer fra lånte, oftest lokale nodemanuskripter, der som regel har tilhørt folk, som Olsen-slægten har kendt og eventuelt musiceret sammen med, for eksempel husmand Niels Winther (1814-80), musikdirektør Niels Albrechtsen (1831-1925) og gårdejer Ole Jensen²⁶ (1840-1927). At Christian Olsen

²⁶ Hans virksomhed er belyst nærmere af Sven E. Ottosen i dvd'en “På sporet af spillemanden Ole Jensen Bakkerup 1840-1927”, femte afsnit, med tilhørende nodehæfte

skrev af efter nogle lånte, håndskrevne noder, betyder ikke nødvendigvis, at faderen ikke kendte disse melodier. Tværtimod drejer det sig formodentlig ofte om melodier som faderen også spillede.²⁷ Det betyder på den anden side ikke, at alle melodier er opstået i Odsherred. Christian Olsen fastslår, at faderens repertoire også rummede “et ret stort Antal” melodier af Lumbye, Strauss, Gungl og andre af datidens store dansekomponister.

Danseudgaven uddyber i bind 3, hvordan faderen og andre landsbymusikanter har virket i Nordvestsjælland o. 1850-1900. Det er en udførlig og værdifuld skildring, der er baseret på faderens og andre musikanters meddelelser.

Christian Olsens hjemstavnsideologi og udgavens program

Det var naturligvis svært at skelne mellem, om melodierne med rette tilhørte faderen, slægten, Nordvestsjælland eller hele Danmark. Der kan argumenteres for alle fire dele, det er et spørgsmål om perspektiv. Hvorfor valgte Christian Olsen at kalde publikationen *Gamle Danske fra Nordvestsjælland*? Det spørgsmål har interesse, eftersom det var den første udgave af sin art i Danmark. I årene efter 1928 myldrede det derimod frem med lignende folkedanseudgivelser fra andre egne af landet.

I indledningen til bind 3 argumenterer Christian Olsen energisk for, at Nordvestsjælland er noget særligt i musikalsk henseende i kraft af sine mange dansemelodier og talentfulde landsbymusikanter. Her er arv og tradition og mange af melodierne er gamle. Hovedargumentet er, at da Olsen-slægten er indbegrebet af disse musikalske dyder, har et stort repertoire og har levet blandt bønder, så *er* Jens Olsens melodier også Nordvestsjællands melodier.

Christian Olsen er i sin tankegang præget af datidens hjemstavnsideologi. Olsen havde i de første årtier af 1900-tallet set et organiseret lo-

og Ole Jensens erindringer, udg. af Tornved Lokalhistoriske Arkiv og Tornved Lokalhistoriske Forening 2010.

²⁷ Det sidste sandsynliggøres af, at Christian Olsen publicerede to melodier, han havde fået tilsendt fra landpost Viggo Petersen i Thy (bind 3, nr. 36 og 38; Viggo Petersen blev kaldt “Viggo Post”, se om ham i Tinne Gissel: *“No’n a dem gammel”, Viggo Post, en spillemand i Sydthy*, 1984). Da Christian Olsen havde rigeligt med melodier fra hjemegnen at tage af i forvejen, virker det meningsløst at bringe disse to thylandske melodier. Det giver kun mening, hvis Christian Olsen vidste, at de samme melodier havde været brugt i Nordvestsjælland, sandsynligvis endda af Olsen-slægten.

kalhistorisk arbejde vokse frem på befolkningens eget initiativ. I netop hans egn oprettedes i 1906 en af de første lokalhistoriske foreninger i Danmark, Historisk Samfund for Holbæk Amt, med tilhørende årbog og efterfølgende museumsgrundlæggelser.²⁸ Man kan se den lokalhistoriske bølge i årtierne efter 1900 som det agrare Danmarks krav om at få gjort landets egne synlige gennem indsamling, bevaring og udforskning af historiske minder. Christian Olsen læste samtlige bind af Samfundets årbog, og han bidrog til lokalhistorien med publicering af sin slægtshistoriske bog og et dusin andre artikler, alle i samme årbog mellem 1922 og 1961. Historisk Samfund dækkede det gamle amt, og i foreningens publikationer er dette synonymt med Nordvestsjælland. Men Christian Olsens begrundelse for at afgrænse sin danseudgave til en egn stak dybere.

I 1920'erne fik den lokalhistoriske bølge et supplement i en dansk hjemstavnsbevægelse, der formaliseredes i 1923 med oprettelsen af "Udvalget for Hjemstavnskultur" under ledelse af lektor Regnar Knudsen.²⁹ Den danske bevægelse var inspireret fra den svenske "hembygdsrørelse" og den tyske "Heimatbewegung", hvor man allerede o. 1900 havde dannet lokale hjemstavnsforeninger. Grundtanken var, at steder og mennesker gensidigt præger hinanden. Dette forhold kan danne grobund for at opdyrke en særlig hjemstavnsfølelse, der igen er den vigtigste forudsætning for nationalfølelse. Udvalget definerede sin opgave som at fremme forståelsen for hjemstavnskultur, "d.v.s. dansk Kultur med enhver Egns og dens Befolknings Særpræg som naturligt Grundlag".³⁰ Hjemstavnsstankegangen står i modsætning til en materialistisk tankegang, der opfatter samfundet som bestående af økonomisk bestemte klasser, der er upåvirkede af historisk opståede, geografiske grænser. Man kan, som etnologen Inger Wiene gør, opfatte modsætningen mellem disse to ideologier som en uenighed om, hvad der betinger samfundets sammenhængskraft. Hjemstavnsstankegangen

²⁸ Peter V. Christensen: De amtshistoriske samfund. Deres tidligste historie med et bidrag til debatten om 'herremænd og bønder' i dansk historie. *Fortid og Nutid*, 28, 1978-79, s. 192-210; Peter Blumensaadt: Fra Holbæk amt til Nordvestsjælland. Historisk Samfund gennem 100 år. *Årbog for kulturhistorien i Nordvestsjælland*, 2005-2006, s. 145-54.

²⁹ Inger Wiene: Der har jeg rod, derfra min verden går. *Nord nyt*, 54, 1993, s. 21-33. Jf. også Wienes utrykte magisterafhandling fra Institut for Europæisk Folkelivsforskning 1991, *Der har jeg rod, derfra min verden går. Dansk hjemstavnsbevægelse i diskursen om samfunds sammenhængskraft (1923-45)*. (Eksemplar i Det Kongelige Bibliotek).

³⁰ Arbejdsplan for Udvalget for Hjemstavnskultur. Ejler Haugsted (red.): *Det første danske Hjemstavnskursus i Rønede ved Kaløvig 1.-10. August 1923, 1924*, s. 105.



Ill. 8: Familien Gravlund på besøg på Torpelund 6. juli 1929. Stående fra venstre: Sønnen Torsten Gravlund, forfatteren Thorkild Gravlund, Marie Olsen, Christiane Rützou, fru Gravlund, Christian Olsen. Siddende: Johanne Olsen. Fotoet er taget af den norske dirigent J.L. Mowinckel.

indebærer, at samfundet bindes sammen af en fælles *ånd*, der er skabt af den samlede befolknings besiddelse af stedet gennem historien; derfor er slægten og stedet den væsentligste sammenbinding. Den *materialistiske* opfattelse mener derimod, at samfundet er økonomisk betinget. Produktionsmåden skaber befolkningsinddeling i klasser, og individet er væsentligst bestemt gennem sit klassetilhørsforhold.³¹

Lokalhistorikeren Lars Andersen i Odsherred brugte i et brev til Olsen begrebet hjemstavns historie som betegnelse for deres fælles interesser.³² Det vides ikke, om Christian Olsen var direkte påvirket af hjemstavsbevægelsens tanker, men han ligger på linje med dens grundholdning. Det er sikkert, at han stod under direkte indflydelse af et af hjemstavsbevægelsens forbilleder, digteren Thorkild Gravlund. Olsen kontaktede Gravlund, der boede på Reersø i Vestsjælland, i 1922 netop for at få råd om udgivelsen af slægtshistorien og dansemusikken. De sluttede venskab og korresponderede jævnligt frem til digterens død i 1939. Gravlund arbejdede ud fra en tro på "folkepsyken", et begreb der afspejler en national og positivistisk forestilling om, at man objektivt kan skildre nationalkarakteren som en given størrelse. Begrebet stammer fra den tyske "Völkerpsychologie".³³ Kun i hjemstavns fællesskab findes den sande trivsel, mente Gravlund, og han dyrkede forskellene mellem landets forskellige egne, de forskelle, som efter hans mening gav dynamik i den danske folkekarakter. På denne basis ønskede han at fremdrage de historiske rødder til almuens egnsprægede folkepsyke, idet han mente, at det danske folk bestod af seks stammer.³⁴ Også Gravlund mente, at hjemstavnsfølelse var den vigtigste forudsætning for nationalfølelse: "Udfra denne Stedhu dannes Folkekarakteren".³⁵ Det var Gravlund, der anbefalede Olsen at udgive dansemusikken egnsvis.³⁶

³¹ Wiene 1991, s. 30-32.

³² Brev til Christian Olsen 26. 9.1928. Det Kongelige Bibliotek, DFS 1906/135.

³³ Inge Adriansen: Thorkild Gravlund og den danske Folkekarakter, i samme: *Fædrelandet, folkeminderne og modersmålet*, 1990, s. 98-99; desuden sammesteds s. 90-94 om Völkerpsychologie, Axel Olrik og Gudmund Schütte. Jørgen Bukdahl: *Dansk national Kunst*, 1929, s. 59-75, 415-30.

³⁴ Thorkild Gravlund: *Dansk Folkekarakter. Sjællændere og Jyder; Fynboer, Lollændere og Falstringer*, 1919, s. 374.

³⁵ Thorkild Gravlund 1919, s. 10.

³⁶ Brev fra Chr. Olsen til Gunnar Køster 7.6.1932. Det Kongelige Bibliotek, DFS 1986/2.

Christian Olsen udtrykker sin tilslutning til hjemstavnsideologien og Gravlunds folkepsykologi, når han i et brev i 1923 fastslår, at det er hans og Christiane Rützous kendskab til “de gamle Høstgilder og Bøndernes indre Væsen”, der ligger bag musikken i *Gamle Danske fra Nordvestsjælland*.³⁷

Christian Olsen havde en følelse af, at hans egne ord ikke havde tilstrækkelig gennemslagskraft i offentligheden. Han bad derfor to hver i deres metier meget kendte og respekterede mænd om at skrive nogle ord i bind 1 om udgavens betydning, nemlig Louis Glass og Thorkild Gravlund.³⁸

Glass betoner, at dansemelodierne har “såvel historisk, som psykologisk Interesse”. Dermed mener han, at de “i deres naive Ynde må betegnes som små Perler, der bærer vidnesbyrd om tidligere Tiders sunde og friske Livsglæde.” Desuden betragter han dem i et langt større, civilisationskritisk perspektiv som et modbillede til nutidens danse: “Ser man dem på Baggrund af vor Tids Frembringelser, så viser det sig, at det Fremskridt, som Nutiden også på dette Område gerne vil rose sig af, kun er opnået ved at bortkaste de største sjælelige Værdier. Derfor er den moderne Dans ved at blive et Samfundsonde, i Stedet for at den skulle være en Kilde til Livsfornøjelse og Glæde.” Endelig roser han varmt Christiane Rützous klaverudsættelser.

Gravlunds forord betoner yderligere dansenes videnskabelige og folkelige betydning; han skrev i sin helhed:

“Det er ikke blot videnskabeligt af stor Værdi, at Folkemusik – særlig i en enkelt Tradition fra en Egn – bliver samlet og forsket til kulturel og psykologisk Viden om vort Folk, men det er tillige en sag af stor folkelig Betydning. Thi vor Folkemusik gemmer et uudtømmeligt Fond af Livsglæde, af det primitive Livsmod, som mere og mere savnes.

Folkemusik toner af Vilje til at bære Dagens Byrder *trods alt*, den er Dansen på Loen efter de tunge Arbejdsdage.

Giv os noget af denne stærke Glæde igen – giv atter vor Folkemusik ud til Folket, hvor den hører hjemme, og aldrig bør savnes.”

Gravlunds ord formulerer kvintessensen af en national hjemstavns-tankegang. Jens Olsens danse er nu blevet til “Folkemusik”, der kan bruges til videnskabelige studier af egnens særlige karakter – og dermed til dybere forståelse af dansk folkekarakter. Desuden kan dansene

³⁷ Brev fra Christian Olsen til Hakon Grüner-Nielsen 12.12.1923. Det Kongelige Bibliotek, DFS 1906/134.

³⁸ Christian Olsens dagbog 9.10.1923.

gennem praktisk brug bidrage til at genskabe livsglæde og det "primitive Livsmod" hos folket. Man forstår, at dette danske folk befinder sig på landet, ikke i byen, for de danser i loen. Ved at gøre Glass' og Gravlunds ord til sine formulerede Christian Olsen indirekte sit eget konservative, civilisationskritiske kultursyn. Samtidig ophøjede han udtalelserne til et program for udgavens rette brug: Den skal spredes til og bruges af det danske folk for at skabe livsfornøjelse og glæde og modvirke udbredelsen af moderne danse.³⁹

Det skal kort nævnes, at Christian Olsens kulturkonservatisme i synet på jazz i mellemkrigstiden fandt sin modsætning hos folk i den kulturradikale kreds som komponisterne Jørgen Bentzon og Finn Høffding, litteraturforskeren Sven Møller Kristensen samt arkitekten og skribenten Poul Henningsen. De mente, at jazzmusikken kunne revitalisere den vestlige kultur og give den sin kreativitet, kropslighed og folkelige appeal tilbage. Poul Henningsen modsagde blandt andet i *Politiken* Gravlunds hjemstavnstanker: "Den, der begraver sig i sit sogn, som Hamsun og Gravlund ønsker, vi skal gøre, kan ingenting vide om stedets særpræg ... Den høj, hvorfra man har udsigt over et lands særpræg, er kosmopolitisk".⁴⁰ Christian Olsen afholdt sig livet igennem fra at deltage i offentlig debat og svarede derfor aldrig sine kulturradikale modstandere på tryk.

Klaverudsættelserne

Det var naturligt, at det blev søsteren *Christiane Rützou* (1870-1952), der kom til at stå for klaverudsættelserne. Hun viste udpræget klavertalent allerede som førskolebarn og konkurrerede sig i 1888 til en friplads på Københavns Musikkonservatorium. Her gennemførte hun 1889-91 et normalt konservatorieforløb med undervisning af Siegfried Langgaard (klaver), Orla Rosenhoff (teori) og Valdemar Tofte (violin). Foruden at undervise privat og så vidt muligt medvirke ved koncerter komponerede Christiane Rützou små klaverstykker og sange i sine unge år. Efter Jens Olsens død i 1901 tog Christiane Rützou – med moderens økono-

³⁹ Christian Olsen skrev til Gravlund 3.12.1923: "Ja, nu er Dansene udkommet og det er mig en særlig Glæde at sende Dem dem fordi Deres Forord netop udsiger det som min Søster har følt da hun harmoniserede Dansene og som jeg hele Tiden har tænkt under Indsamlingsarbejdet. Tak!" Det Kongelige Bibliotek, NKS 4080 4°.

⁴⁰ *Politiken* 24.7.1935, her citeret efter Hans Hertel: *PH – en biografi*, 2012, s. 186f.; Michael Fjeldsøe: *Kulturradikalismens musik*, 2013, s. 477-562.

miske understøttelse – et par år til München, hvor hun videreudannede sig i klaverspil hos professorerne Krause og Stavenhagen samt spillede hos den danskfødte violinist Frida Schytte. Kort efter hjemkomsten fra München giftede hun sig i sommeren 1906 med kunstmaleren Ove Rützou, og parret nedsatte sig i København. Ægteskabet var dog ikke lykkeligt. De blev skilt omkring Første Verdenskrigs udbrud. Da var Christiane Rützou flyttet tilbage til Torpelund. Barndomshjemmet forblev hendes bopæl resten af livet.

I de 20 år fra hun forlod Københavns Musikkonservatorium, og til hun flyttede hjem til Torpelund, havde hun private klaverelever, og hun fremtrådte med offentlige koncerter sammen med Peder Møller, Anton Svendsen og Kristian Sandby.⁴¹ På Torpelund fortsatte hun indtil 1924 med at have betalende elever, men hun medvirkede kun ved få koncerter i sine sidste 40 år.⁴² Til gengæld tog hun revanche med sine mange musikfremførelser i dagligstuen hjemme på Torpelund. Utalige var de gange, hun ved selskabelige lejligheder optrådte med solostykker eller spillede sammen med elever og familiemedlemmer. Helt særligt var samarbejdet med Peder Møller. Han arbejdede før vigtige koncerter sammen med hende om indstuderingen af repertoire, det gjaldt for eksempel i flere tilfælde Carl Niensens violinkoncert. Alt i alt levede hun således op til fundatsen for Københavns Musikkonservatorium, der bestemte, at institutionen ikke kun skulle udvikle egentlige fagmusikere og musikpædagoger, men også skulle uddanne “gode Støtter til Musiken i Hjemmet”.⁴³

Christian Olsen mener selv, at udgavens melodier er fra ca. 1750 til 1870. Ud fra melodierne må vi i dag give ham ret, det kan ikke påvises, at de er blevet til væsentlig før 1750. Det er bl.a. et indicium, at de stort set alle er i dur, som det er karakteristisk for folkelig dansemusik på landet i Danmark efter 1750.⁴⁴

Olsen mener, at to melodier i bind 1, der hedder Quadrelia (nr. 11) og vals (nr. 12), oprindeligt “vistnok” har været henholdsvis en gavotte

⁴¹ Ifølge Tove Meyer Hægstad: At redde fra glemsel [portrætartikel byggende på interview med Christian Olsen]. *Berlingske Tidende*, 2. sektion, 3.12.1961.

⁴² En af grundene til de få koncerter var utvivlsomt, at Christiane Rützous havde helbredsproblemer. I andre tilfælde afslog hun at medvirke med henvisning til, at hun ikke var i træning, eller, på en opfordring til at spille i Statsradiofonien, fordi “hendes Nerver var i Uorden”. Christian Olsens dagbog 21.6.1931.

⁴³ Gustav Hetsch: *Det Kongelige Danske Musikkonservatorium 1867-1917*, 1917, s. 14.

⁴⁴ Af de 227 melodier er ca. 4 % i mol og resten i dur.

og en pastorale. De er derfor akkompagneret som sådanne.⁴⁵ Gavotten er en fransk dans, der kom ind i kunstmusikken i Lullys baletter og operaer efter midten af 1600-tallet. Hvis den som her har påhæftet en trio, har denne ofte karakter af musette, dvs. en landlig dans spillet på sækkepibe. Pastorale var i 1600- og 1700-tallet betegnelsen for et stykke instrumentalmusik, hvor det landlige blev karakteriseret ved at efterligne hyrdeinstrumenter (skalmeje, fløjte, sækkepibe), som regel i 6/8 eller 12/8-takt. Christian Olsen og Christiane Rützou har lyttet og analyseret sig frem til, at disse to melodier kunne stamme fra kunstmusikken før 1750, og Christiane Rützou har understøttet denne tolkning i sin harmonisering for eksempel med sækkepibedrone i bassen i musetten. Christian Olsen er overbevist om, og har ikke ønsket at skjule, at nogle af melodierne er skabt i overklassen. Han fremhæver det tværtimod. Derved markerer han både, at musikkens æstetiske værdi har betydning for udvalget, og at nogle af Nordvestsjællandss bedste "folkedanse" stammer fra samfundets højere stand. "Disse Danse er jo ogsaa danset af Adel", skrev han i et brev efter udgivelsen af første bind.⁴⁶

Christiane Rützous klaverudsættelser af de 227 melodier er udført med fantasi og professionalisme. Et eksempel på de nyere melodier er mazurka, I 57 (se illustration 9a).

Først slår det én, at dansestykkerne er godt forsynet med dynamik, tempoangivelser (undertiden med metronomangivelse) og fraserings-tegn. De sidste er så nuancerede, at Christiane Rützou stedvis betegner en node med både en legatobue og staccatoprik/tenutostreg. Dette og især de mange pedalanvisninger og fingersætninger leder tanken hen på musik til undervisningsbrug og anden praktisk brug. Christiane Rützou har gjort sig stor umage for at variere akkompagnementet, og udsættelserne kræver en god klaverspiller.⁴⁷ Det bidrager til sværhedsgraden, at dansene står i tonearter med op til fire faste fortegn, at tempoet ofte er hurtigt, og at akkompagnementet er varierende. Højre hånd spiller hyppigt ikke blot melodien, men også akkordudfyldnings-

⁴⁵ Bind 1, s. 4.

⁴⁶ Brev til Thorkild Gravlund 3.12.1923. Det Kongelige Bibliotek, NKS 4080 4°.

⁴⁷ Christian Olsen indrømmede da også i et privat brev, at "for Resten er de nu svære nok, mange af dem, og skal de spilles som de skal, med det Lune, Temperament, Ynde o s v (ligesom nu Dansenes Karakter er), saa skal det baade være en meget musikalsk og dygtig Pianist." Brev til Thorkild Gravlund 3.12.1923. Det Kongelige Bibliotek, NKS 4080 4°.

Mazurka.

Allegretto. $\text{♩} = 112.$

57. *p*

C. O. 8906 D. C. al Fine.

Ill. 9a: Mazurka fra Gamle Danse fra Nordvestsjælland, bind 1, nr. 57.

toner. I venstre hånd findes sjældent blot akkordslag eller efterslag ret lang tid ad gangen. I stedet veksler Christiane Rützou mellem for eksempel treklangsbrydninger, parallelførte mellemstemmer i tert/sekst, små modstemmer, orgelpunkt, tomme kvinter og tostemmighed, alt med rytmisk variation. Hun er ikke bange for at lade gennemgangstoner og kromatik give dissonanseffekter eller at bruge en uforberedt kvartsekstakkord på betonet slag,⁴⁸ ligesom hun heller ikke går af vejen for at krydre akkompagnementet med for eksempel formindskede tre- og firklange eller firklange med stor septim.⁴⁹ Som melodierne er

⁴⁸ I, 48 begynder endda på en kvartsekstakkord.

⁴⁹ F.eks. I 4, II 71 og II 61.

Tretur.

Allegro.

27.

Ill. 9b: Tretur fra Gamle Danske fra Nordvestsjælland, bind 1, nr. 27.

også udsættelserne meget forskellige. Et eksempel på en melodi, der er udsat enkelt og karsk er tretur, I 27 (se illustration 9b). Trods alle dissonanseffekter, orgelpunkter og tomme kvinter er klaverudsættelsen dur-moltonal, og den understøtter rytmisk og harmonisk dansens karakter.

Jens Olsen spillede egnens dansemusik med sine døtre, allerede fra de var ganske små. Det er altså en familietradition for at akkompagnere gamle danse på klaver, som Christiane Rützou har overført til udgaven. Hun udtrykte det selv således: “Jeg har – fra jeg som lille Pige efter Gehør akkompagnerede min Fader – været vant til at sætte Figurationer til – Ugler og Marekatte, som min Fader kaldte dem, fordi vi ikke kend-

te andet Udtryk, og hvorledes jeg bar mig ad, det ved jeg egentlig ikke, det kom af sig selv”.⁵⁰ Den slags improviserede figurationer er sjældent skrevet ned i de overlevere nodebøger efter landsbymusikanter, men har netop været en gehørsmæssigt overleveret praksis, der har vekslet fra musikanter til musikant. Christiane Rützou har sikkert hørt den slags ved lokale høstgilder og har selv improviseret figurationer, men hun har desværre ikke gengivet denne improvisationspraksis i udgaven.

Christian Olsen karakteriserede sit ideal af en danseudsættelse som “nem og ligetil, gammeldags og i den Aand eller Stil som vi kan huske fra Høstgilderne. ... Kan man ikke gøre det i den gamle Melodis ‘Aand’, maa man hellere lade være, ja saadan ser nu jeg, – Bonden – paa det. Hartmann og Gade kunde gøre det. En gammel Melodi maa ikke iføres Model 1922. Derfor har min Søster afholdt sig fra alle ‘Hundekunster’ som min Fader sagde”.⁵¹

Hvem var Christiane Rützous forbillede? Det er ikke de samtidige komponister som Percy Graingers folkedanseudgivelser eller fættereren Herman Sandbys frie bearbejdelse af gamle folkeviser, heller ikke den en lille generation ældre Edvard Griegs kunstnerisk udarbejdede ud-sættelser af norske folkedanse.⁵² Vi skal derimod en til to generationer tilbage til årtierne omkring 1870. Her udgav A.P. Berggreen i 1860 og 1869 for første gang i Danmark en større mængde folkedanse med klaverakkompagnement i sin *Danske Folke-Sange og Melodier*.⁵³ Udgaven henvendte sig til amatørerne i det dannede hjem med klaver. Det samme gjorde E. Wagners forlag i København i 1875 med sin *Norges Melodier*, der bl.a. rummede et par snese danse, der var klaverudsat – anonymt – af Edvard Grieg.⁵⁴ Begge udgaver bringer én gennemspil-

⁵⁰ Agnes W.: En af de stille i Landet. Et Besøg hos en dansk Bondekvinde, der har medvirket til Udgivelsen af sjællandske Bondedanse. *Berlingske Tidendes Søndagsnumme*, 21.6.1925.

⁵¹ Brev til Grüner-Nielsen, modtaget 20.11.1922, hvor Christian havde vedlagt et par melodier med Christiane Rützous akkompagnement.

⁵² Grainger: *La Scandinavie. Mélodies et Danses du Nord*, London m.fl. (Schott & Co.); f.eks. Sandby: *Elverhøj* (1904) for 9-st. strygeorkester (manuskript i Det Kongelige Bibliotek, Musik- og Teatersamlingen); Grieg: *Slåtter*, op. 72, Leipzig 1903.

⁵³ 2. udgave, 1860 (inklusive 30 dansemelodier); 3. udgave, 1869 (inklusive 52 dansemelodier).

⁵⁴ Se Edvard Grieg: *Samlede verker*, 3, *Arrangementer av norsk folkemusikk*, udg. af Dag Schjelderup-Ebbe, Frankfurt m.fl. 1982, s. 143-54. Det var et bestillingsarbejde, som Grieg kun accepterede for pengenes skyld og ikke ønskede sit navn på; først efter hans død anførtes han som bearbejdet.

ning af melodien, harmoniserer den i enkel stil og afholder sig fra at indsætte alle slags for-, mellem- og efterspil. Få år senere udgav Emil Hartmann i København sine meget udbredte vise- og dansebearbejdelser *Skandinavisk Folkemusik* (1881) til det samme publikum. Hans udsættelser er dog både sværere at spille og friere i forhold til forlægget, idet han ofte har sat to eller flere melodier sammen, stedvis har ændret melodigangen og hyppigt har tilkomponeret for-, mellem- og efterspil. Christiane Rützous harmoniseringer ligger et sted mellem Berggreen og Emil Hartmann. Desuden hører man stedvis indslag af tidens populære dansemusik som Lumbye-klichéer, kromatisk udsmykket melodi og små kromatisk førte mellemstemmer. Hun har altså taget forbillede af musik fra sin egen ungdom,⁵⁵ men har givet udsættelserne et individuelt præg, som vi skal vende tilbage til.

Christian Olsen og Christiane Rützou ønskede naturligvis musikken udbredt mest muligt. Det var derfor en bevidst strategi at lade udgaven være anvendelig til flere formål: I klaverundervisningen, til dans og som lyttemusik.

Kritik af klaverudsættelsen og danseudgavens hensigt

Gamle Danse fra Nordvestsjælland blev bredt og generelt meget positivt anmeldt i aviser og blade. Christian Olsen har gemt mere end 60 af hinanden uafhængige anmeldelser.⁵⁶ Der blev dog, især af direktør for Musikhistorisk Museum Angul Hammerich, rejst en principiel kritik af klaverudsættelsen. Han mente i en anmeldelse i det højere borgerskabs avis, *Nationaltidende*, at Christiane Rützou havde givet melodierne “en kunstnerisk Iklædning, som de dog i Virkeligheden aldrig har baaret”. I stedet skulle udgiveren “lade de gamle Monumenter blive staaende, som de virkelig er, uden at forsøge paa at ‘forbedre’ dem efter en nyere, vor Tids, Smag”. Hammerich pegede på den svenske folkemindesamler Nils Anderssons *Svenska Låtar* (1922-1923) som et forbillede; her optrådte melodierne enstemmigt for violin.⁵⁷

⁵⁵ Man kan også sige, at Christiane Rützou bruger princippet fra Foreningen til Folkedansens Fremmes musikhæfter fra efter 1901: En klaverakkompagneret gennemspilning af melodien, dog – vel at mærke – ikke som Foreningen med skomagerbas, men med en betydelig mere kreativ udsættelse.

⁵⁶ Det Kongelige Bibliotek, DFS 2001/1, VIIIO d-g.

⁵⁷ *Nationaltidende*, 19.12.1923.



Ill. 10: Musikhistorikeren, direktør ved Musikhistorisk Museum Angul Hammerich (1848-1931).

Christian Olsen blev såret og rasende på egne og søsterens vegne. Efter at have tænkt over sagen, sendte han en uge senere en kort og kølig tak for anmeldelsen til museumslederen.⁵⁸ De to diskuterede formentlig aldrig sagen; de mødtes i hvert fald aldrig senere, selv om Hammerich tog initiativ til at besøge Torpelund.⁵⁹ Derimod fik Olsen afløb for sin vrede i breve til venner og bekendte.


Til Grüner-Nielsen skrev han samme dag, som anmeldelsen kom ham for øje, et langt følelsespræget brev, hvis konklusion var, at han havde fået sit "Banesaar" med Hammerichs artikel.⁶⁰ Han var "oprørt" over Hammerichs anmeldelse, som kaldes "splitter forkert": "Den Mand ved jo ikke hvad Bondedanse, Bondeliv, Høstgilder o s v er." Tre dage senere skrev Christian Olsen et mere koldblodigt brev til nobogssamleren, lærer Gunnar Køster i Kolding.⁶¹ Her opregner han flere argumenter og går dybere ind i det musikalske:

⁵⁸ Christian Olsens dagbog 27.12.1923.

⁵⁹ Hammerich ringede fra det nærliggende Eskebjerg den 25. juli 1924 i den hensigt at besøge Torpelund, men familien var på biltur til Paris. Hammerich skulle have sagt, at han ville komme igen, men det skete ikke. Christian Olsens dagbog 29.7.1924.

⁶⁰ Udateret brev til Grüner-Nielsen. Det Kongelige Bibliotek, DFS 1906/134. Iflg. Christian Olsens dagbog 20.12.1923 er brevet skrevet og afsendt denne dag.

⁶¹ Brev fra Olsen til Køster 23.12.1923. Det Kongelige Bibliotek, DFS 1986/2.

“Det kunde aldrig falde mig ind (og udgiver jeg et 2^{det} Hefte gør jeg det heller ikke) at udsende disse Danse i Violinstemme blot fordi det passer i Folkemindernes Kram, vi har sandelig Danse nok hobet op derinde [i København] hvor de ligger og er en død Skat, men behageligt for dem der færdes derinde. Nej, mine Danse skulde ud i Folket, danses, spilles, leve og den bedste Maade det kunde ske paa, var at lade dem udkomme for Klaver, da langt de fleste Mennesker spiller Klaver – dermed slog jeg tre Fluor med et Smæk nemlig I Klaverspillerne, II Violinister som spiller den øverste Node (hvor der er flere over hinanden) har det samme udaf det som om de var udgivet specielt for Violin (som Hammerich vilde have,) III Folkemindeforskerne kan jo holde sig til Melodistemmen der er uforandret. Denne Maade skulde ogsaa give et større Salg. Men jeg har hørt sige at Hammerich selv er saa uhyre interesseret i de svenske Låters Udbredelse saa!!? Harmoniseringen er der intet i Vejen med, det kan De se af Glass Forord og han har dog komponeret betydeligt mere end H[ammerich] – og bedre. Glass har jo baade komponeret en Opera[!], Symfonier, Sange, Sonater o. s. v. Hammerich er en ‘stuelærd’ Professor der ikke, som jeg og min Søster, har levet blandt Bønder, er indforstaaet med deres Tankegang og deres Kultur, er selv af Bondeslægt, Moder har en Bondegaard (Torpelund). Vi er opvokset i Spil – og [har] moret os til de gammeldags Høstgilder som man nu ikke kan lave mere ... Men samtidigt er vi musikalsk uddannet. ... Saa De ser altsaa at vi, sagt i al Beskedenhed netop rummer det der skal til for at ‘gøre’ en saadan Bog. Aarhundreders nedarvet Musikalskhed. Melodistoffet. Bondelivet, og den musikalske Uddannelse. Vi har ofte siddet og ‘nydt’ disse Musikantere og først naar alle disse Betingelser er til stede, kan Dansene harmoniseres saaledes som disse er, mange er ført tilbage til det de har været (Gavotte, Pastorale). Jeg gad dog vidst om det havde været bedre med den saakaldte ‘Skomagerbas’  gennemført hele Heftet igennem som Hammerich mente havde været bedre. Afsind! Men han har ingen Føling med os Bønder. Ser De, det er jo ogsaa rent galt at en Bonde som jeg, uden videre samler, lader harmonisere og udgiver paa eget Forlag, uden at spørge Per eller Povl – det er galt i visse Øjne. Bønder maa ikke være kultiverede og paa Højde med Situationen – vi skal følge Trit med Møglæsset og det kan vi ogsaa selvom vi ogsaa kan fløjte en Beethovens Sonate samtidig (saaledes som min Broder gør det naar han er ved det Arbejde).”

Det afgørende argument for harmoniseringerne er, at de to søskende er opvokset blandt bønder og har "indsuget" dansene fra barndommen af, altså en hjemstavnankegang, samtidig med at de er musikalsk uddannet.

Modsætningen mellem Hammerich og Olsen kan koges ned til følgende. Hammerich tænker i sin anmeldelse som forskeren og museumsmanden, der vil lade melodierne, som han opfatter som "gamle Monumenter", blive bevaret og trykt så uberørt som muligt. Han anser tilsyneladende alt, hvad der går ud over melodiernes enstemmighed, som en moderne kunstnerisk iklædning, de aldrig har båret ude hos folket. Hvis han har forstået Christian Olsens intention om at bevare og publicere, for at dansene atter kunne blive en levende kultur hos gårdmænd og proprietærer, har han næppe sympatiseret med den bestræbelse. Hammerich røber ikke noget kendskab til, hvordan disse dansemelodier har været spillet i 1800-tallet. Olsen gør da også i anden sammenhæng opmærksom på, at "almuen" i hans egen tid ikke spiller violin, men harmonika, altså har de ikke brug for en enstemmig violinudgave.

Dansemusikken på landet i 1800-tallet

Som baggrund for en diskussion af arten af Christiane Rützous klaverstykker skal nogle vigtige træk i 1800-tallets spillemandsmusik (dansemusik på landet) kort skitseres.

Folkelige dansemelodier af den type, som blev spillet på landet i Danmark i 1800-tallet, bygger i de fleste tilfælde på et forløb bestående af 1-4 repetitioner à 8 takter (evt. 4 eller 16 takter). Hver repetition er som regel opbygget af kortere motiver i 2-, 4- og 8-taktsperioder. De kortere dansestykker (1-2 repetitioner) føles som én sammenhængende melodi (der under dansen gentages mange gange), mens de længere stykker kan opfattes som en hovedmelodi plus 1-2 andre melodier, der kontrasterer mere eller mindre. For musikeren var 8-taktsrepetitioner en slags sætstykker, som kunne kombineres på flere måder, idet de blev gentaget mere eller mindre. Storformen faldt forskelligt ud, alt efter samspillet mellem musikeren, dansen og de dansende.

Vi må skelne mellem musikken i første og anden halvdel af 1800-tallet. Ifølge Uffe Gotved, der har foretaget den eneste eksisterende analyse af samspilspraksis i første halvdel af århundredet, har "orkestret" til dansemusikken hos husmænd og gårdmænd i denne periode typisk

blot bestået af to violiner.⁶² Førsteviolinen spillede melodi og “sekunden” spillede simpelt akkordspil, der består i, at hele takten fyldes ud med akkorder. Det “borduntonende akkordspil” var karakteristisk for spillemandsmusikken. De fleste af repriserne havde heltaktsharmonik, ligesom de ofte kun brugte akkorderne tonika og dominant. Denne samspilspraksis opfyldte på ideel måde de to hovedkrav til musikken: Den skulle være rytmisk på en måde, så den understøttede dansen, og den skulle klangligt “fylde noget”. Hvis der optrådte fløjte eller klarinet, spillede de aldrig akkorder (brudte treklange), men holdt sig tæt på melodien (beriget enstemmighed). Parallelføring i terts/sekst var næst efter akkordspillet den foretrukne måde at spille stemmer på.

I anden halvdel af 1800-tallet har “bondeorkestret” typisk bestået af 2-4 mand, der spillede instrumenter som violin, klarinet, fløjte, cello/kontrabas/tuba samt trompet og basun. Strygere og træblæsere er typiske for hele 1800-tallet, mens messingblæsere vinder gradvis frem i anden halvdel af århundredet. Karakteristiske instrumentsammensætninger var:

- To til tre violiner
- To violiner og klarinet/fløjte
- To violiner (eller violin og klarinet) plus basstryger eller tuba
- To violiner plus basun eller trompet
- Orkestre domineret af træ- og messingblæsere

Perioden er præget af den nye populærmusik efter 1840 (Lumbye, Strauss osv.), som blev spredt i trykt og klingende form fra købstæderne til landet. Stemmeføringen i spillemandsmusikken begynder at ændre sig, efter 1850 bliver det for eksempel accepteret praksis at akkompagnere med akkordens grundtone på étslaget plus efterslagsakkorder i et højere leje.⁶³ Desuden fremkommer obligate modstemmer til melodien, ofte kaldet “obligat violin”. Fornyelsen var imidlertid en proces, der havde forskellig hastighed på forskellige lokaliteter. Gammel og ny praksis levede side om side i forskellige blandingsformer. Fra gammel

⁶² Uffe Gotved: *Sammenspil i dansk spillemandsmusik 1800-1840*, utrykt speciale ved Københavns Universitet 1968 (eksemplar i Dansk Folkemindesamling, Det Kongelige Bibliotek).

⁶³ Gotved: *Sammenspilspraksis*, s. 157; Anders Christensen: *Vildspil og nodespil. Traditionel spillemandsmusik i Danmark. Indspilninger fra Dansk Folkemindesamling 1909-2009*, 2011, s. 26.

tid værdsatte de dansende den fyldige klang, som folkemusikforskeren Felix Hoerburger uden værdiladning har kaldt “den beskidte klang”,⁶⁴ som en sekundviolins dissonanser gav, og den spillepraksis fortsætter derfor nogle steder.

Jens Olsen fungerede som dansemusiker i Nordvestsjælland, indtil han blev gift. Hans regnskabsbog for årene 1852-63 er bevaret i Dansk Folkemindesamling; den kan uddybe arten af hans virksomhed og hans musik.⁶⁵ Den viser hvor, hvornår, til hvilken pris og ved hvilke lejligheder, han spillede i disse 12 år (som regel i gruppe med sin far og broderen Ole). Jens Olsen spillede på landet, især inden for en radius af 20 km omkring Jyderup, og desuden i købstæderne Kalundborg, Holbæk og Nykøbing Sjælland. Han spillede til baller, barsler, bryllupper, skovfester, fastelavnsgilder, markeder og høstgilder. Han har derfor løbende måttet supplere ældre, veltjente dansenumre med den nye dansemusik fra København (Lumbye osv.). Foruden at Jens Olsen spillede for borgerskabet og på marked i byerne, musicerede han typisk til udendørs folkefester, på gårdene på landet og, når lejlighed gaves, på godser som Aggersvold, Frydendal, Kattrup, Løvenborg og Adlersborg. I sin musikanthold har han derfor mere lignet fortidens stadsmusikant, der spillede for alle i by og på land, end 1700-tallets sognebaserede almuespillemand.

“Gamle Danse” som populærmusik?

Gamle Danse fra Nordvestsjælland skulle ikke være en videnskabelig kildeudgave, men hvordan skal man så forstå musikkens art? Svaret er, at stykkerne rummer træk af populærmusik, men først og fremmest var tænkt som kunstmusik – nemlig som en afart af romantikkens ensatsede karakterstykke.

Termen “populærmusik”/”populær musik” indgår i musikvidenskabens i vor tid ofte i en triade med “kunstmusik” og “folkemusik”.⁶⁶ Kriterierne for, hvad der gennem tiden er blevet kaldt populær musik, har

⁶⁴ På tysk “das schmutzige Spiel”. Jf. Felix Hoerburger: *Musica vulgaris. Lebensgesetze der instrumentalen Volksmusik*, Erlangen 1966, s. 46-52, og Andreas Michel og Oskâr Elschek: *Instrumentarium der Volksmusik*. Doris Stockmann (red.): *Volks- und Populärmusik in Europa* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 13), s. 279 ff.

⁶⁵ Det Kongelige Bibliotek, DFS 2011/1, IG.

⁶⁶ Peter Wicke: *Populäre Musik*. Ludwig Finscher (red.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (herefter: *MGG*), Sachteil 7, Kassel m.fl. 1997, s. 1694-1704.

vekslet, og netop derfor er begrebet både diffust og modsætningsfuldt. Blandt de former for populær musik, som går tilbage til det europæiske borgerskab, kan tre synes at være relevante her:⁶⁷

- Forskellige former for praktisk anvendt musik som marcher og danse.
- Folkemusik, der er fjernet fra sin oprindelige etniske og funktionelle sammenhæng og i stedet opført henholdsvis spredt gennem massemedier.
- Salonmusik.

Christian Olsen ønskede som sagt, at melodierne skulle bruges til dans i landbohjem med klaver. Hvorvidt det lykkedes, er tvivlsomt, da udgaven ikke indbefattede dansebeskrivelser. Derimod blev musikken brugt praktisk på højskoler, af Foreningen til Folkedansens Fremme og i andre idealistiske sammenhænge, hvor man ønskede at forædle dansen for at "fremme en større Sundhed og Renhed i Folkelivet".⁶⁸ Breve til Christian Olsen fra privatpersoner vidner derom. For eksempel skrev kusinen Anna Sandby i 1920'erne, at dansene i *Gamle Danske fra Nordvestsjælland* "... bliver meget anvendt ved Gymnastik, jeg spiller dem næsten hver Dag i Ugen i disse Maaneder".⁶⁹ Efter 1930'erne blev Olsens danse i disse miljøer formodentlig udkonkurreret af Foreningen til Folkedansens Fremmes nodehæfter for klaver eller violin, som både var let spillelige og indeholdt dansebeskrivelser.

De nordvestsjællandske danse blev desuden forvandlet til populærmusik i medierne. Det skete, da Statsradiofonien under Emil Holms ledelse i 1926 påbegyndte regelmæssige udsendelser med danske folkedanse. Lytterne foretrak i vid udstrækning gammel dansemusik for klassisk og jazz, og derfor satsede Statsradiofonien i marts 1926 på folkedansemusikken og fra og med december 1926 på at oprette en fast spillemandskvartet bestående af professionelle musikere. Det var dirigenten Launy Grøndahl, der kom til at stå for det nye tiltag. Christian Olsens danse blev udvalgt og arrangeret for otte stemmer til at indlede

⁶⁷ Wicke 1997, s. 1698-99.

⁶⁸ Jf. C.V. Otterstrøm: Om Optegnelse af Folkedans. *Fra Dansk Folkemindesamling*, 2, 1909, s. 72-79. Samt den ledende figur Andreas Otterstrøm i *Foreningen til Folkedansens Fremme* 13. April 1901-1911 [jubilæumsskrift], 1911, s. 14.

⁶⁹ Christian Olsens afskrifter af modtagne breve, Det Kongelige Bibliotek, DFS 1951/30, II s. 42. Udateret, men utvivlsomt fra 1920'erne.

den nye udsendelsespraksis, som begyndte den 21. marts 1926. De blev derefter spillet regelmæssigt i radioen i 1920'erne og 1930'erne.⁷⁰

Kan Olsens danseudgave desuden betragtes som populærmusik af den art, der er blevet kaldt "småborgerlig salonmusik" eller "trivialmusik"? Begrebet salonmusik slog igennem i 1830'erne og 1840'erne som betegnelse for musik, der var beregnet til den borgerlige salon.⁷¹ Det bruges især om musik fra 1830 og til Første Verdenskrig, i hvilken periode der fremtrådte en række udprægede salonmusikkomponister. Salonmusikrepertoiret baserede sig for størstedelen på små former, som man især kendte det fra klavermusikken.⁷²

Her ser vi i første omgang på salonmusik forstået som en klassifikation, en form for populærmusik i modsætning til kunstmusik.⁷³ Umiddelbart passer *Gamle Danse fra Nordvestsjælland* lige så godt på den overordnede beskrivelse af salonmusikken, som den passer på kunstmusikkens karakterstykke for klaver (se nedenfor). Men hvad med musikkens opbygning og udtryk? Generelt kan man sige, at den kompositoriske opbygning var standardiseret: De små former havde en enkel og overskuelig harmonik, en sværhedsgrad i satsen, der ikke oversteg dilettantens niveau, men som lød virtuost, samt en forkærlighed for sentimentale melodier, der kom tilbage i varieret form, gerne efter en kort kontrastdel.

For at kunne sammenligne Christiane Rützous klaverudsættelser med salonmusik fra før Første Verdenskrig, er det nødvendigt at detaljere de typiske træk i musikken. En dansk afhandling har analyseret 15 stykker "småborgerlig salonmusik", der er udvalgt ud fra det kriterium,

⁷⁰ Martin Granau: Dansemusikken. Samme: *Holms vision*, 1, 2000, s. 61-68. Martin Granau sætter datoen til 14. marts. Ifølge Christian Olsens dagbog var der nok planlagt en danseudsendelse 14. marts, men den kom ikke. Han noterer i stedet 21. marts som første udsendelse af de nordvestsjællandske danse.

⁷¹ Andreas Ballstaedt: Salonmusik. *MGG*, Sachteil 8, Kassel m.fl. 1998, s. 854-67. Se også Andreas Ballstaedt og Tobias Widmaier: *Salonmusik. Zur Musikgeschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 28), Stuttgart 1989.

⁷² En bestemmelse af salonmusikken fra 1907 sammenfatter klavermusikken som: "Genre-, Characterstücke, Tänze, Stimmungsbilder, Melodien, figurierter Stücke, welche sich als Präludien, Etuden und mit den mannigfaltigsten malerischen und darstellenden Überschriften versehen, vorstellen." Ad. Prosniz: *Handbuch der Klavier-Literatur, 1830 bis 1904*, Leipzig og Wien 1907, citeret efter Ballstaedt 1998, s. 862.

⁷³ Se Lars Lilliestam: *Musikliv. Vad människor gör med musik – och musik med människor* (Skrifter från institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet, 82), Göteborg 2006, s. 25-29.

at de har været let tilgængelige i trykt form.⁷⁴ Det er klaverstykker som Thekla Badarzewskas “La prière d’une vierge” (Nonnens bøn), Brinley Richards “Der Vöglein Abendlied. Romance” og F.E. Vanderbecks “Edelweiss”.

Resultatet af sammenligningen er, at skønt der er en overfladisk lighed, for eksempel i mazurkaen bind 1 nr. 58, har Christiane Rützous klaverstykker i hovedsagen *ikke* samme karakter og opbygning som denne “småborgerlige” salonmusik. De forholdsvis få ligheder, der findes, kan lige så godt forklares gennem påvirkninger fra anden side. Det vil i næsten alle tilfælde sige fra de dansemelodier, hun bygger på, eller fra kunstmusikkens ensatsede karakterstykke.

Christiane Rützou har overført de overleverede dansemelodier i en notation, der typisk består af 1-4 repetitioner à 8 takter. Undertiden er repetitionerne 16 takter, og nogle melodier har en trio. Hendes stykker ligner umiddelbart salonmusikken ved stedvis lydefterligning af fugle, enkle overskuelige former, samme stemningsindhold i et stykke, temaer i 8-taktsperioder, mangel på temabearbejdelse og det, at melodien følger metrum. Alle disse træk er imidlertid snarere en følge af, at Christiane Rützou bygger på eksisterende dansemelodier fra dansk tradition. Et typisk salonmusiktræk som trioler i længere fraser findes i *Gamle Danse fra Nordvestsjælland* kun i mazurkaer og galopper og er ligeledes overtaget fra forlægget. Tilbage står kun visse stemningsfulde titler og et indslag af kromatik i melodier og mellemstemmer (dog

⁷⁴ Se Mogens Dahl, Niels W. Jacobsen, Jens Allan Mose og Egon Nielsen: Småborgerlig salonmusik belyst ud fra trivialmyteteorien. [Lars Ole Bonde, red.:] *Fra et hjem med klaver*, 1979, s. 35-137. De vigtigste af denne salonmusiks generelle karakteristika, der er resultatet af undersøgelsen, kan vi her opstille skematisk som følger. *Titler*: Typisk fugle, blomster, idyl og noget transcendentalt. I få tilfælde tonemaleri i form af klokker og fugle. *Form*: Ofte tre til fire temaer, opbygget i 8-taktsperioder, hvoraf ét tema er overordnet de andre. De sekundære temaer står i dominant- eller subdominanttonenart. Enkle og overskuelige former, ofte rondo, men også bl.a. tema med variationer. *Melodik*: Temaer består af lukkede 8-taktsperioder. Samme rytme forekommer hyppigt i alle temaets takter. Ofte seufzerfigur. Temabearbejdelse findes ikke. Næsten altid b-tonearter. *Harmonik*: Bruger som regel kun T, D og S. En udbredt kliché er akkordfølgen fra tonikagrundakkord til dominant med kvinten i bassen. *Rytme*: Harmonier skifter for hver hele takt. Trioler bruges ofte i længere fraser. Melodien følger metrum. *Foredragsangivelser*: Italienske, angiver stor udfoldelse af følelse inden for samme grundfølelse. *Pseudovirtuositet*: Hyppig brug af forslagsnoder, arpeggio, rækker af treklangsbrydninger, triller, oktavering i melodi og bas (evt. udsmykket med tremolo), oktavomlægning af tema (8va), krydshånd og meget stor ambitus. (Den refererede musikanalyse findes s. 109-26).

kun i nyere melodier, især mazurkaer), men begge dele peger lige så meget hen på dansemusikpraksis og karakterstykker for klaver som på salonmusik.

Christiane Rützou har “frosset” en dansemusikpraksis, der oprindeligt havde improvisationer og fra gang til gang vekslende former, og hun har derved transformeret den til en nedskrevet lyttemusik.⁷⁵ Trods overfladiske ligheder er det ikke “småborgerlig” salonmusik, hun har ønsket at skabe. Tværtimod har en del af hendes stykker, hvad der føles som en karskhed, der er opnået gennem varieret brug af dissonanser og orgelpunkter inden for en overordnet dur-mol-tonal ramme. Man mærker glæden ved samklange, der er opstået som et biprodukt af en lineær tænkemåde i stemmeføringen. Netop denne arkaisme bringer Christiane Rützou på højde med sin tid, 1920erne, skønt der sikkert er inspiration fra både Grieg, Glass og andre.

“Gamle Danse” som karakterstykker

Når udgaven af Christiane Rützous klaverstykker ikke er populærmusikalsk salonmusik, skal de da rettelig betragtes som karakterstykker for klaver i den romantiske tradition fra Schumann, Chopin og Mendelssohn? Svaret er ja.

“Karakterstykke” er blevet den overordnede betegnelse for et kortere, formalt klart inddelt stykke instrumentalmusik, hvis udtryk og indhold afspejler sig i titlen.⁷⁶ Sådanne karakterstykker fik stor betydning efter ca. 1825 i form af ensatsede klaverstykker. Disse kaldes også især af Edvard Grieg for lyriske klaverstykker. Lyriske klaverstykker er lyttemusik og har derfor til formål gennem fremførelsen at vække lytterens følelser og associationer. Det, som musikforskeren Heinrich W. Schwab har kaldt den “associative substans”⁷⁷ i de lyriske klaverstykker, er især betitlet “Lied ohne Worte” og “Souvenir de ...”, og det

⁷⁵ I en del tilfælde er storformen skitseret gennem et “da capo al fine”, hvilket atter peger mod kunstmusikken, for til dansebrug ville pianisten have mere brug for at vide, hvor mange og hvilke gentagelser, den pågældende dans kræver.

⁷⁶ Bernhard R. Appel: Characterstück. *MGG*, Sachteil 2, Kassel m.fl. 1995, s. 636-42; Nicholas Temperley: Character piece. *The Oxford Companion to Music* (brugt via Oxford Music Online); Heinrich W. Schwab: Das lyrische Klavierstück und der nordische Ton. Friedhelm Krummacher og Heinrich W. Schwab (red.): *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 26), Kassel m.fl. 1982, s. 136-53.

⁷⁷ Schwab 1982, s. 153.

sidste indbefatter erindring om dans. Karakterstykkernes titler kan i øvrigt være satsbetegnelser næsten uden karakterisering af musikken (moment musical, impromptu), men er hyppigt betegnelser for sjæls-tilstande, poetiske billeder eller emnebetegnelser. I musikvidenskabens afgrænses karakterstykket (og dermed det lyriske klaverstykke) fra programmusik.

Der er en gammel sammenhæng mellem danse og karakterstykker. Interessen for musikkens evne til at udtrykke følelser, førte 1700-tallets teoretikere til at forsøge at definere musikkens udtryksmidler i de forskellige danse. Det gjaldt både dansetypen (for eksempel den musikalske forskel på en menuet og en gigue) og den individuelle forskel på danse af samme slags (for eksempel musikken til to forskellige menuetter). Skønt romantisk musikæstetik opfattede instrumentalmusik grundlæggende anderledes end 1600- og 1700-tallets affektlære, fortsatte interessen for at lade musik udtrykke danses karakter. Det ses i de mange ensatsede klaverstykker i 1800-tallet, der udgår fra tidens selskabsdanse (écossaise, mazurka, vals osv.). Hertil kommer i løbet af århundredet lyriske klaverstykker, hvor komponisten ønsker at fremmane det historiske (gavotte, kontradans, pavane), det eksotiske (bolero, tarantel, cakewalk), det rustikke (jig, ländler, tyrolienne) eller at udtrykke det nationale gennem dans (polsk mazurka, svensk polska, norsk halling).

Mange stykker i *Gamle Danse fra Nordvestsjælland* bærer blot danseartens navn, det være sig ecossaise, vals, polka, mazurka eller galop. Titlerne kunne altså stamme fra ensatsede klaverstykker fra hele Nord-europa. Christian Olsen og Christiane Rützou har dog samtidig givet mange af stykkerne individuelle titler, der fremmaner historiske danse og personer (f.eks. "Gavotte" og "Herman i Vinstrups Vals"), natursceneri (f.eks. "Pastorale"), musikinstrumenter (f.eks. "Musette" og "Hoboe vals"), dyr (f.eks. "Bjørnen" og "Fuglen"), steder (f.eks. "Kalundborgstykket") og særlige fænomener (f.eks. "Degnedans", "Den etbenede", "Brudens stykke" og "Den lange dreng"). Disse titler stammer dels fra kilderne, dels er de tilføjede af udgiveren. Hertil kommer tonemaleri i form af en efterligning af gøgens kukken og nattergalens sang.⁷⁸ At også sækkepibespil efterlignes, bliver åbenlyst, hvor der i en note til en vals står: "For at understrege sækkepibens karakter, kan man

⁷⁸ I 30 og III 75. At det er bevidst, ses af, at Christian Olsen for en sikkerheds skyld har nævnt fænomenet på de pågældende steder i melodierne.

lade pedalen ligge under hele sidste repetition”.⁷⁹ En del af dansene fremtræder altså umiddelbart som karakterstykker for klaver.

Receptionen af *Gamle Danse fra Nordvestsjælland* viser, at flere anmeldere hører, at musikken afbilder eller karakteriserer forhold uden for den selv. Hakon Grüner-Nielsen går længst, når han i sin anmeldelse af første bind taler om “den vittige Maade, hvorpaa det gammeldags Bondeorkester undertiden er søgt imiteret”.⁸⁰ Tilsvarende skriver lærer og kasserer for Historisk Samfund for Holbæk Amt, Albert Thomsen, om andet bind, at “undertiden klinger hele det gamle Bondeorkestres Liv og Humør igennem. Det kan lyde meget morsomt”.⁸¹ Fritz Crome kommenter bl.a. “Sækkepiben” i valsen i første bind nr. 40, og Louis Glass kunne høre en “fingeret Stortromme” i reel’en i andet bind nr. 30.⁸² Vi kan altså konstatere, at nogle af anmelderne opfatter i hvert fald nogle af stykkerne som lyriske klaverstykker. Christian Olsen og Christiane Rützou ønskede, at man opfattede det således, for da Christian Olsen takkede for Grüner-Nielsens anmeldelse, tilføjede han: “De er den første, og indtil Dato den eneste, af alle Anmelderne der har forstaaet Imitationen af det gammeldags Bondeorkester, thi det var selvfølgelig det min Søster havde tænkt (i nogle af Dansene)”.⁸³

Christiane Rützou komponerede som sagt ensatsede klaverstykker i sin ungdom fra slutningen af 1880erne og frem til begyndelsen af 1900-tallet.⁸⁴ Heriblandt er der karakterstykker af reneste vand med titler som “Stemmingsbilleder”, “Impromptu a la Sækkepibe”, “Pastorale”, “Du viltre lille rislende Kilde”, “Mazurka” og “Polonæse”. De to sidste bygger ikke på folkedanse, men er frie kompositioner. De karakterstykker, hun selv havde komponeret, betegnede Christiane Rützou

⁷⁹ I 40.

⁸⁰ Grüner-Nielsens anmeldelse i *Historisk Aarbog for Holbæk Amt* 1924. Desværre nævner han ikke, hvilke stykker i første bind, han hentyder til.

⁸¹ *Historisk Aarbog for Holbæk Amt* 1925.

⁸² Henholdsvis i *Musik- og Teaterbladet* januar 1924 (Crome) og *Nationaltidende* 15.12.1924 (Glass).

⁸³ Brev til Grüner-Nielsen 29.3.1924. Det Kongelige Bibliotek, DFS 1906/134.

⁸⁴ De er bevaret i den renskrift, som Christian Olsen udfærdigede til sig selv og søsteren i henholdsvis 1941 og 1943, se Det Kongelige Bibliotek, DFS 2012/1, VII M. Christiane Rützou komponerede også sange; hun fik i 1894 udgivet fire klaverudsatte *Sange* på Henrik Hennings forlag, Kongelig Hofmusikhandel. De blev i 1923 genoptrykt af Christian Olsen, suppleret med yderligere to sange, i kommission hos Wilhelm Hansens Musikforlag.



Ill. 11: Louis Glass med familie på besøg i sommeren 1925. Fra venstre Johanne Olsen, Louis Glass, fru Agnes Glass, Frode Glass, Christiane Rützou og Yrsa Glass. Billedet er fra Torpelunds have (Foto: Christian Olsen).

som “det privateste af det private”.⁸⁵ Hun anså altså sig selv for et komponerende individ, der udgød sine følelser i musikken.

Den omtalte Louis Glass og hans familie kom regelmæssigt på Torpelund i perioden fra 1923 til 1929, og kontakten blev vedligeholdt skriftligt, så længe ægteparret Glass levede. Han skrev karakterstykker og programmusik endnu i mellemkrigstiden og har formodentlig påvirket Christiane Rützou i hendes opfattelse af det lyriske klaverstykke som genre. Louis og hustruen, pianisten Agnes Glass, var første gang på besøg på Torpelund 21.-24. september 1923, og ved denne lejlighed spillede ægteparret såvel stykker fra *Landlige Billeder* (trykt 1915) som hele “Et Bondegilde” fra suiten *Sommerliv* (trykt 1899). Christiane Rützou havde i sommeren 1923 færdiggjort klaverudsættelserne til første bind af *Gamle Danse fra Nordvestsjælland*, og Christian Olsen havde i begyndelsen af september været i København for at høre Glass’ mening

⁸⁵ Det fortalte hun på sine gamle dage Christian Olsen, der har nedskrevet det på hendes eksemplar af håndskriftet med kompositionerne.

om dem, før bind 1 skulle trykkes. Komponisten roste udsættelserne og lovede at indføre dansene ved sit musikkonservatorium (han købte 20 eksemplarer). Det var baggrunden for invitationen til Torpelund. Her valgte Glass altså at underholde med nogle af sine “landlige” kompositioner, som Christiane Rützou sandsynligvis har kendt i forvejen og måske ladet sig inspirere af.

Af de seks karakterstykker for klaver i *Landlige Billeder* spillede Glass blandt andet “Hos Landsbysmeden”. Det er et klangfuldt stykke, der vistnok afspejler toner, overtoner, ekkoer og rytmer, der opstår som følge af hamrenes arbejde i smedjen. En tom kvint i bassen bidrager til det landlige indtryk. Midt i stykket udkrystalliserer sig en kraftfuld, regelmæssigt opbygget melodi (2 × 8 takter), der måske er Glass’ forestilling om en rustik spillemandsmelodi. Dens første 8 takter ser således ud:

Eks. 1: Louis Glass: *Hos Landsbysmeden*, t. 34-41.

poco meno allegro, ma non troppo

Også i “I Hønsegaarden” synes de landlige lyde ligesom af sig selv at skabe musik ud fra små motiver, der sammenfatter sig til en enkel 16-takters melodi:

Eks. 2: Louis Glass: *I Hønsegaarden*, t. 64-79.

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system is marked "[presto]" and shows a steady eighth-note bass line in the left hand and a melody in the right hand. The second system includes a "tenuto" marking over a long note in the right hand, a "mf" dynamic marking, and a "senza Ped." instruction. The third system continues the melodic and harmonic development.

Disse stykker er karakterstykker i den romantiske tradition. I "Bondegildet" går Glass derimod skridtet videre og skaber programmusik, for her skildres et handlingsforløb. Værket, der i 1934 blev udgivet af Wilhelm Hansen arrangeret for mindre orkester af Johannes Andersen, varer knap 10 min. Da Agnes og Louis Glass fremførte det for firhændigt klaver på Torpelund, faldt talen på stykkets handling, og Christian Olsen skrev i sin dagbog, at man under bondegildet "hører Violinen blive stemt, og hvorledes Konerne danser ud af Takt og ikke kan komme ind i den igen".⁸⁶ Stykket falder formelt i tre hoveddele:⁸⁷

⁸⁶ Christian Olsens dagbog 21.09.1923. I det trykte partitur fra 1899 har Glass forrest bragt satsens program: "Festligt klædt møder Bonden til Gildet, fast er hans Haandtryk og tung hans Gang, men Spillemanden skal stemme Fiolen og Dansen skal gaa saa det dunderer i Laden."

⁸⁷ Takttallene svarer til Joachim Andersens udgave (han udskriver nogle afsnit, som er noteret med gentagelsestegn i den oprindelige udgave).

- A (takt 1-136):
Indledning (motiv a) + første dansetema + overledning (motiv b).
D-dur.
- B (takt 137-276):
Andet dansetema + motiv c + andet dansetema + overledning (motiv d). G-mol.
- A' (takt 277-409):
Overledning (motiv a) + første dansetema + stretto (motiv a, presto con fuoco). D-dur.

Louis Glass har således villet skildre forløbet af et forestillet bondegilde. Først er der snak og uro, mens musikerne øver nogle fraser, indtil strygerne stemmer og markerer, at dansen skal begynde. Derefter danses til første dansetema, en tung 3/4-melodi, der er to gange otte takter lang. Efter en overledning skifter man til en anden dans på basis af andet dansetema, en markeret 2/4-melodi i mol. Efter endnu en overledning vender første dansetema tilbage. Her er det, at konerne efter at have danset til 2/4-melodien får problemer med at finde tilbage til 3/4-rytmen, hvilket Glass illustrerer ved at lade melodien hakke i det, mens melodien i 3/4 akkompagneres af bassen i 2/4. Krisen overvindes. Eftersom hele forløbet gradvis har skruet tempoet op, ender bondegildet i en glødende presto – tutti i forte fortissimo.

I "Bondegildet" er det hverken landligt arbejde eller landlige dyr, men derimod et landsbyorkester, der er råstoffet til musikken. Der er derfor logisk, at mange af motiverne vokser ud af akkompagnementsfigurer og fanfarelignende småmotiver. Kvinter spiller en stor rolle som samklange i bassen og både kvinter og kvarter som ambitus for motiverne. Ind imellem optræder både utraditionelle dissonanser og efterligning af urene akkorder. Med et glimt i øjet har Glass givet sin tolkning af et gumpetungt, støjende og lettere kaotisk bondegilde, hvor en kantet bas stedvis synes at leve sit eget liv.

Christiane Rützou har på tilsvarende måde ladet sig inspirere af den dansemusik, faderen har fortalt om, og som hun selv blandt andet har hørt ved høstgilderne på omegnens gårde og proprietærbrug. Til forskel fra Louis Glass har hun haft et førstehåndskendskab til dansemusikken på landet.

Christiane Rützou har på forskellig måde efterlignet praksis fra spillemandsmusikken. Klaver og slagtøj kommer først ind i den folkelige dansemusik på landet efter Første Verdenskrig; den "stortromme",

som Glass mente at kunne høre (jf. ovenfor), er nok snarere tænkt som en basstryger:

Eks. 3: *Gamle Danse fra Nordvestsjælland*, Reel, II 30, t. 1-8.

Allegro con brio

ff

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Christiane Rützou medtager undertiden den lille indledning, “salut”, hvormed musikerne markerer, at nu begynder næste dans:

Eks. 4a: *Gamle Danse fra Nordvestsjælland*, Hopsa, III 76, t. 1-2.

Molto vivace

f

Eks. 4b: *Gamle Danse fra Nordvestsjælland*, Vals, II 61, t. 1-4.

Allegretto

f

p

Ped. *

Eks. 4c: *Gamle Danse fra Nordvestsjælland*,
Pranger Polka, II 69, t. 1-2.

Vivace

Eks. 4d: *Gamle Danse fra Nordvestsjælland*,
Hilbert Polka, III
74, t. 1-4.

[uden tempoangivelse]

Melodibegyndelse kan også fremhæves ved, at en stryger sætter i gang med et markeret dobbeltgreb på étslaget:

Eks. 5: *Gamle Danse fra Nordvestsjælland*,
Firetur, I 28, t. 1-4.

Allegretto

Led. *

Desuden må Christiane Rützou have tænkt på sekundviolin den halve snes steder, hvor hun lader akkompagnementet lyde som i den usædvanlig korte “Nis Kristians Klinkevals”:

Eks. 6: *Gamle Danse fra Nordvestsjælland*, Nis Kristians Klinkevals, III 57.

[uden tempoangivelse]



I denne klinkevals illustreres eksemplarisk gammel og ny spillemåde i sekundviolin i henholdsvis 1. og 2. reprise. Første repetition har “fuldtaktsekund”, anden repetition har efterslag. Hun illustrerer også stemmeføring a la “obligat violin” (selvstændig modstemme) i en marchvals; når hun i eksemplet betegner melodistemmen og obligatstemmen som henholdsvis første og anden klarinet, kan det kun forklares med, at hun husker stykket spillet således:

Eks. 7: *Gamle Danse fra Nordvestsjælland*, Marsch-Vals, I 7, t. 1-8.

Tempo di marcia

Christiane Rützou har ligeledes ofte indlagt tomme kvinter i bassen, som de typisk blev spillet af en eller to strygere. Enten som fundament i en akkord eller som en orgelpunktvirkning, der gav “beskidt klang”:

Eks. 8a: Gamle Danse fra Nordvestsjælland, Engelsk, I 1, t. 1-8.

Allegretto

p

Ped.

Eks. 8b: Gamle Danse fra Nordvestsjælland, Reel, II 29, t. 9-16.

[allegro vivace]

mf *ben tenuto* *cresc.*

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

ff

Ped. * *Ped.* *

fz *dim.*

Ped. * *Ped.* *

D.C. al Fine

Eks. 8c: *Gamle Danse fra Nordvestsjælland, Den lange Dreng, III 25, t. 1-8 (næste side).*

Allegro

Det sidste eksempel (III, 25) illustrerer desuden samspil i terts/sekst mellem to melodiinstrumenter, der altså også kunne forekomme uden, at der medvirkede et basinstrument. Christiane Rützou illustrerer også tostemmigt spil, der kan udføres enten af førsteviolin plus obligatviolin (en oktav højere end noteret) eller violin plus bas:

Eks. 9: *Gamle Danse fra Nordvestsjælland, Reel, III 16, t. 1-8.*

Allegro non troppo

Alt i alt fusionerer klaverudsættelserne således elementer fra folkelig dansemusikpraksis og fra kunstmusik.

Forandre for at bevare

Set i et større perspektiv er *Gamle Danse fra Nordvestsjælland* frugten af en sammensmeltning af en nationalromantisk idestrømning med rødder i slutningen af 1700-tallet hos J.G. Herder og en borgerlig musik-kultur, der blev udviklet i 1800-tallet.

Den danske Herder i musikken var A.P. Berggreen. Han opfordrede i 1842 komponisterne til at lade sig inspirere af folkemelodierne for at nå frem til “det eiendommelige, nationale Præg, der dog frem for Alt giver et Kunstværk Betydning”.⁸⁸ Her i landet blev det frem for alt melodierne til de middelalderlige folkeviser, der blev anset for at være den danske folkemusiks rod og bærer af det karakteristiske danske. De blev derfor indsamlet og udgivet. Landsbymusikanternes danse-melodierne var – i forhold til visemelodierne – ikke særlig gamle, og de havde ikke noget særpræg, der klart adskilte dem fra visse tyske og svenske melodier. Det samme gjorde sig gældende for musikanternes instrumenter i den levende tradition. Den traditionelle spillemands-musik blev derfor stort set ikke optaget i den borgerlige nationalkultur i Danmark i 1800-tallet. Først da Foreningen til Folkedansens Fremme efter 1901 gik i aktivitet, og der fremtrådte lokale pionerer som Christian Olsen, blev landsbyernes gamle danse-musik anerkendt som en national kulturværdi, dvs. folkemusik.

Det var ikke nogen tilfældighed, at Berggreen og de to Olsen-søsken-de udgav deres folkemelodier med klaverledsagelse. At kunne spille klaver blev et dannelsesideal for enhver borgerdatter, først i købstæderne samt i præstegårde og proprietærhjem på landet, senere, efter omkring 1880, desuden i gårdmandshjem på landet. Musikken i dagligstuen på Torpelund fra 1880 til 1940 var således på én gang udtryk for Berggreens idealer om at lade den landlige folkemusik befrugte kunstmusikken og en videreføring af 1800-tallets aftenunderholdning i den borgerlige dagligstue.

Typisk klavermusik i salonen og den borgerlige aftenunderholdning i 1800-tallet var den virtuose musik, sang med klaverledsagelse, kam-

⁸⁸ Forord til *Folke-Sange og Melodier. Fædrelandske og Fremmede*, 1, 1842. Jf. Jens Henrik Koudal (red.): *Musik og danskhed. Fem faglige bidrag til debatten om nationalitet*, 2005; samt Jens Henrik Koudal: *Musikken. På sporet af ‘originale nationaltoner’*. Palle O. Christiansen (red.): *Veje til danskheden. Bidrag til den moderne nationale selvforståelse*, 2005, s. 95-123.

mermusik og lyrisk klavermusik. Det hele kunne forekomme på Torpelund i mellemkrigstiden. Især var lyriske klaverstykker meget elsket, de blev ofte spillet på Torpelund af kvinderne Inger Olsen (Christian Olsens kusine), Christiane Rützou og Karen Marke (Christian Olsens niece). I den slags musik med dens suggestive titler blev den tidlige romantiks forestillinger om et indhold i musikken af poetisk-billedlig art tydelig. Mange spredte bemærkninger i Christian Olsens dagbøger tyder på, at han og Christiane Rützou grundlæggende delte dette romantiske syn på musik som kunstart, for eksempel når han priser et musikstykke for "netop det uudsigelige, som er i Alhambras Atmosfære", eller fastslår at "intet er i den grad Sjælens Sprog som Musik".⁸⁹

Christian Olsens drøm om en ny, levende gårdmandsmusik var et vidnesbyrd om hans tro på musikkens kulturelle rolle i samfundet. Olsen var både politisk og kulturelt konservativ, men han indså, at de kulturelle værdier, han troede på, kun kunne bringes over i fremtidens samfund ved at blive omformede. Ledetråden i hans arbejde med Nordvestsjællanders folkemusik kan omskrives med den britiske politiker og filosof Edmund Burkes kendte devise: *Forandre* (musikken) *for at bevare* (gårdmands- og proprietærkulturens værdier). Da Christian Olsen og Christiane Rützou transformererede de stryger- og blæserakkompagnerede bondedanse, som Jens Olsen spillede i sin ungdom, til karakterstykker for klaver, skete der en kulturel omformningsproces med følgende hovedelementer:

Elementer fra folkelig dansemusik i 1800-tallet er alle melodierne med deres karakteristiske danserytmer. Fra spillepraksis har Christiane Rützou desuden hentet forskellige detaljer som indledningssalutter, forslag o.l., og hun har integreret karakteristisk stemmeføringspraksis som sekundspil på violin, obligat violin, tomme kvinter og orgelpunkt i bassen. Hun har kort sagt ladet sig inspirere af 'den beskidte klang'.

*Elementer, der gør musikken til kunstmusik*⁹⁰ er flere: Først og fremmest transformeres musikken til klaver; samtidig nedskrives den med detaljerede foredragsanvisninger og udgives. Derved forsvinder folke-musikkens præg af improvisation og skiftende opførelsespraksis, og musikken kommer til at ligne et individuelt værk, skabt af Christian Olsen og Christiane Rützou. Den omskabte musik rummer demonstrativt (via indledning og noter) symbolske elementer som sækkepibe-

⁸⁹ Christian Olsens dagbog 12.4.1925 og 6.6.1924.

⁹⁰ Jeg bruger begrebet kunstmusik som en del af triaden folkemusik-kunstmusik-populærmusik, se f.eks. Lars Lilliestam 2006, s. 25-29.

musik, gamle adelsdance og fuglesang. (Sækkepibe havde ingen rolle i den landlige dansemusik i Danmark i 1800-tallet). Christiane Rützou demonstrerer i almindelighed sin fortrolighed med kunstmusikkens harmonilære og supplerer med individuel kreativitet. Udgavens forord og kulturhistoriske indledning iscenesætter ud fra en hjemstavns-tankegang Jens Olsens danse som oprindelig folkemusik, der kan give en dybere forståelse af dansk folkekarakter. Den samme indledning fremhæver, at landsbyspillemande kunne have fremragende evner som udøvende og komponister, og at de i nogle tilfælde blev anerkendte professionelle musikere i København.⁹¹ Derved skabes en bro fra folke-musik til kunstmusikalske klaverstykker.

Heinrich W. Schwab har påpeget, at for at danseudsættelser kan kaldes lyriske klaverstykker, kræves en vis individualitet af komponisten, og han har diskuteret den "nordiske tones" rolle heri.⁹² Christiane Rützou har en sådan individualitet i musikken. Den viser sig ved hendes insisteren på, at den durtonale dansemusik kunne transformeres til kunstmusik, der som ensatset karakterstykke forfægtede romantiske idealer på en ny måde. Man kan frit omskrive udgavens ide til 'bøndernes væsen belyst gennem deres danse'. Hidtil var det i Danmark næsten udelukkende de moltonale og modale folkevisemelodier, der havde dannet basis for folkemusikbaserede lyriske klaverstykker, men Christiane Rützou overførte med fantasi spillepraksis fra den landlige danse-musik til sine klaverudsættelser, hvorved i hvert fald nogle af dem blev til lyriske klaverstykker. Hendes individualitet ligger ikke primært i det enkelte stykke, men i den mangfoldighed af klaverudsættelser baseret på spillemandsmusikkens praksis, hun demonstrerer i udgaven. Det har så vidt vides ikke noget sidestykke i Danmark.

Christian Olsen og Christiane Rützou havde i virkeligheden to dags-ordener med *Gamle Danse fra Nordvestsjælland*. Dels er det en pietetsfuld søn og datter, der viderebringer deres slægts gamle danse til eftertiden som en konservativ kulturværdi, de ønsker skal leve til dans hos land-befolkningen i fremtiden. Dels er det en samling lyriske klaverstykker med rod i den nationalromantiske kunstmusiks tradition (lyttemusik og undervisningsstykker), der henvender sig til de gårdmands-, propri-

⁹¹ Indledningen fremhæver f.eks. "naturgenier", der på grund af trange kår blev forhindret i at "skyde Hammen af sig". Tre bondesønner fra Nordvestsjælland, der nævnes at være blevet professionelle musikere i København, er operasangeren Jens Larsen Nyrop, kgl. kapelmusiker Christian Petersen og kgl. kapelmusiker Frederik Marke.

⁹² Schwab 1982, s. 149-50.

etær- og andre hjem på landet, hvor man spillede klaver og havde et fællesskab om denne kunstmusik. Derved skulle musikken gennem sin brug bidrage til en hjemstavnsorienteret gårdmands- og proprietærkultur, der kunne hjælpe mellemkrigstidens påstået rodløse mennesker over i fremtiden ved at bibringe dem “sund livsglæde” og “primitivt livsmod”.

Hermed har jeg beskrevet vejen fra bondedans til karakterstykke i Torpelunds tilfælde. Artiklen har ingen prætentioner om at generalisere til andre musikmiljøer på større gårde og godser. Derimod nok et ønske om, at musikhistorikere ikke på forhånd fraskriver dem interesse.

SUMMARY

JENS HENRIK KOUDAL: *From peasant dance to character piece for the piano. Music in a proprietary-like environment during the interwar period*

Although squires, proprietors and larger farmers played an important cultural and political role in Denmark between 1870 and 1940, only very little is known about music in their private homes in the countryside. The article is a perspective of musical life on the farm Torpelund in Northwest Zealand during the interwar period. It examines a previously unresearched aspect of Danish music culture in the 20th century on the basis of comprehensive source studies and a contemplation of forms of music and cultures within that spectrum, of which the researched subject matter forms a part. The core of this is an in-depth analysis of the publication *Gamle Danse fra Nordvestsjælland (Old Dances from Northwest Zealand)*, 1–3 (1923–28). It was created and used at Torpelund in a cooperation between two siblings from the farm, namely folklore collector and columnist Christian Olsen, who collected and published the melodies, and the pianist Christiane Rützou, who put them to piano. The publication is a key to understanding the importance of music in the environment at Torpelund.

The article characterises the cultural transformation, which these dance melodies underwent from string and brass accompanied peasant dances that were played by the father of the two siblings in Northwest Zealand in the 19th century to becoming piano pieces in the living rooms of the larger farms during the interwar period. With the musical analysis, the author would like to develop analytical grips on this type of repertoire used, which respect the musical characteristics of these repertoires. The study discusses the special nature of Christiane Rützou's piano arrangements and compares them with a couple of Louis Glass' rural pieces, which the composer and his wife performed themselves at Torpelund. Is this dance music, educational teaching material, popular music or romantic character pieces? The answer is that Christiane Rützou's

piano arrangements merge elements from popular dance music with romantic piano music of the 19th century in a special way.

For Christian Olsen, the dance version was part of a conservative cultural struggle, which at one and the same time desired to oppose the introduction of modern American dancing while creating progressive, cheerful music to be used by farmers and larger landowners. He wanted to *transform* the old dance music of the peasants *in order to preserve* the values of the farmer and proprietary culture.