

## Jens Henrik Koudal

---

Jens Henrik Koudal er seniorforsker ved Dansk Folkemindesamling, Det Kongelige Bibliotek. Cand.mag. i musikvidenskab og historie; i 2000 dr.phil. på afhandlingen *For borgere og bønder. Stadsmusikantvæsenet i Danmark ca. 1660–1800*. Arbejder med musik- og kulturhistorie i Danmark inden for perioden 1650–1950. Har publiceret en lang række artikler og bøger, blandt de sidste er *Musik og danskhed* (2005) og *Grev Rabens dagbog. Hverdagsliv i et adeligt miljø i 1700-tallet* (2007).

---

# MUSIKKENS BETYDNING PÅ EN STØRRE GÅRD I MELLEMKRIGSTIDEN

*Skønt godsejere, proprietærer og større gårdmænd spillede en betydelig kulturel og politisk rolle i Danmark 1850-1950, er musikaktiviteterne i deres private hjem på landet aldrig blevet genstand for nøjere undersøgelse. Artiklen udforsker musiklivet på landbrugsbedriften Torpelund i Nordvestsjælland, der i mellemkrigstiden var et samlingssted for musikudøvelse af privat karakter. Ejeren Christian Olsens store private arkiv, der for nylig er kommet i offentlig eje, muliggør en historisk rekonstruktion af musikaktiviteterne på gården. Det er artiklens formål at udrede, hvilken betydning musiklivet på Torpelund havde for ejerfamiliens sociale og kulturelle identitet, såvel i form af selvforståelse indadtil som identitetsmarkering udadtil.*



Jeg vil i denne artikel udforske musiklivet på en stor landbrugsbedrift i Nordvestsjælland i mellemkrigstiden. Gården Torpelund i Bregninge sogn blev fra 1865 til 1968 ejet og drevet af to generationer af slægten Olsen. I hovedparten af perioden var den 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, folkemindesamler og lokalhistorisk skribent. Han karakteriserede i et brev sin familie som ”en Musikfamilie”. Fra ham har Dansk Folkemindesamling fået foræret en nodesamling og et stort

personligt arkiv, som muliggør en historisk rekonstruktion af musikdyrkelsen på Torpelund.<sup>1</sup> Jeg ønsker i artiklen gennem en historisk tilgang at studere musik som kultur, idet jeg udgår fra et ”bredt”, beskrivende kulturbegreb. Ved kultur forstår jeg et system af fælles betydninger, holdninger og værdier i en gruppe af mennesker samt de symbolske former (*performances*, genstande), hvori de er udtrykt og legemliggjort.<sup>2</sup> Mit formål er at præcisere, hvilken betydning musikken havde for Olsen-familiens sociale og kulturelle identitet, i form af såvel selvforståelse indadtil som identitetsmarkering udadtil. Først dog nogle betragtninger om ældre og nyere musikforskning.

Musikforskningen er i de sidste fire årtier blevet markant bredere i sit perspektiv, så den i dag ofte betragtes som en del af det interdisciplinære fagområde *cultural studies*.<sup>3</sup> Den europæiske musikhistorieforskning beskæftigede sig indtil 1970’erne hovedsagelig med den vestlige verdens kunstmusik ud fra et åndshistorisk perspektiv, der prioriterede de ”store” komponister gennem analyser af musikkens former, genrer og stilarter. Musik blev betragtet som et objekt, fx et værk, der eksisterede uafhængigt af komponisten, lytteren og den kulturelle kontekst.<sup>4</sup> Dette perspektiv blev udfordret af musikanthropologien og -etnologien i studiet af ikke-vestlige kulturer, for i mange af disse kulturer eksisterer der simpelthen ikke noget begreb for musik som objekt. Musikken lader sig ikke adskille fra ritualer, festen, dansen og det sociale fællesskab. I disse kulturer betegner man altså snarere musik som en sammensat aktivitet end som en genstand – og sådan et verbum, der betegner musikaktiviteten i sin kontekst mangler de fleste vestlige sprog. Dette var netop pointen med Christopher Smalls monografi *Musicking. The meanings of performance and listening* (1998). Smalls tilgang udmønter sig i begrebet *musicking* i bogens titel, som han definerer således: ”*To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composition) or by dancing.*”<sup>5</sup> Og Small har en meget vigtig tilføjelse om musikkens betydning: ”*Musicking is about relationships, not so much about those which actually exist in our lives as about those that we desire to exist and*

1 Christian Olsen fik i 1951 en mindre, livsvarig ydelse af Undervisningsministeriet for sit arbejde som folkemindesamler. Samtidig forærede han Dansk Folkemindesamling (DFS) sin håndskrevne nodesamling m.m., der bl.a. rummede renskrifter af mere end 3000 folkelige dansemelodier fra Sjælland (DFS 1951/5–30). I 2011 blev denne musiksamling suppleret med 6 hyldemeter personlige papirer fra Torpelund (DFS 2011/1). Artiklens citater fra Christian Olsens dagbog (DFS 2011/1, IC) bringes ordret med den oprindelige stavemåde, dog er tegnsætningen af hensyn til læsbarheden af og til stiltiende ændret. Karakteristikken ”en Musikfamilie” findes i Olsens brev til J.S. Møller 17.5.1921 (DFS 1906/135).

2 Burke 1978, prologen.

3 Se Clayton, Herbert og Middleton 2003; Beard og Gloag 2005; Sørensen et al. 2010.

4 Bonde 2009, s. 26–28.

5 Small 1998, s. 9.

*long to experience.*"<sup>6</sup> Bogen rummer på denne basis en analyse af den offentlige symfonikoncert i den vestlige verdens kultur, som vi vender tilbage til. Når jeg i denne artikel i mangel af et bedre dansk ord bruger udtrykket "musicering" er det i Smalls udvidede betydning af "musiciking".

Musikforskningens bredere perspektiv siden 1970'erne har bevirket, at interessen har udbredt sig til i princippet alle mennesker og deres brug af musik. Ikke kun den skabende kunstner, men alle, der spiller og synger, samt lytteren er interessant, hvis man ønsker at udforske musikkens betydning som kulturfænomen.

Musikforskeren Lars Ole Bonde har opstillet en teoretisk grundmodel, som analytisk udskiller fire forskellige funktionsniveauer i musikkens betydning for og virkning på mennesket. Modellen er et nyttigt redskab til at forstå "hverdagsmusik" som den på Torpelund. De fire niveauer er: Et fysiologisk niveau, et syntaktisk niveau, et semantisk niveau og et pragmatisk niveau (musik som interaktion).<sup>7</sup> Heraf er de to sidste relevante i artiklen. I gennemgangen af sin teori sammenfatter Bonde, hvordan "ny musikvidenskab" i dag forstår fænomenet musik, og her er fire af de otte vigtigste karakteristika vedkommende for os (citeret med Bondes egne formuleringer):

- *'Musik' er ikke et autonomt objekt, men [er] indlejret i en socio-kulturel proces*
- *Musiks betydning er sjældent 'immanent', oftere socialt konstrueret*
- *Musik er ikke bare en privat nydelse, snarere en del af et socialt fællesskab*
- *Musicering er på samme tid rettet mod andre og et selv-udtryk.*<sup>8</sup>

Empiriske, forskningsbaserede undersøgelser har vist, at musik i vor tid er en af de største og vigtigste interesser i menneskers liv. Samtidig har forskningen nuanceret billedet af, hvordan mennesker anvender, vurderer og i det hele taget opfatter musik. Musik har betydning for de fleste mennesker, men ikke samme betydning. Sociologen Tia DeNora konkluderede i sin bog om *Music in everyday life* (2000), der bygger på et omfattende feltarbejde i England og USA, at musik bruges aktivt af mennesker til at artikulere og stabilisere selvidentiteten. Omgangen med musik i dagliglivet er for de fleste en aktiv proces, og musikken fungerer også som en ressource til at opnå en social position.<sup>9</sup> Andre har studeret musiks betydning for gruppeidentitet og personlig identitet.<sup>10</sup> Thomas Bossius og Lars Lilliestam formulerer musikkens betydning i menneskers liv således: "*Musiken får sit värde just genom att människor gör bruk av den på olika sätt: spelar den, lyssnar, samlar, lär sig. Användning är länken mellan å ena sidan musiken som klingande fenomen och det 'estetiska' och å andra sidan musikens sociala och*

6 Small 1998, s. 183.

7 Bonde 2009, s. 30.

8 Bonde 2009, s. 183–84.

9 DeNora 2000, s. 62–74, 107–08 og 109–63.

10 Ruud 1997; Lilliestam 2006, s. 129–35.

*kulturella kraft.*"<sup>11</sup> Dette fokus på menneskers praksis i forbindelse med musik er karakteristisk for den forskning, der omtales her. Den fik et gennembrud med socialantropologen Ruth Finnegans bog *The hidden musicians. Music-making in an English town* (1989), hvor hun i forskellige musikgenrer beskriver og analyserer amatørmusikeres praksis snarere end den nedskrevne musik. Senere har den musikpædagogiske forsker Stephanie E. Pitts viet en monografi til betydningen af at deltage i musikalsk praksis, hvor hun bygger på fire *case* studier.<sup>12</sup>

Udforskningen af menneskers praksis omkring musik har primært været drevet som samtidsstudier, siden Ruth Finnegan udgav sit pionerværk. Historiske studier har det problem, at det er meget sværere at finde kildemateriale, der kan bruges til at belyse dagliglivets private musikaktiviteter. Det er også det generelle problem, når man vil belyse miljøet omkring en gård på landet som Torpelund. Vedrørende Nordeuropa findes der kun få historiske studier, der kan tjene til sammenligning og inspiration, dog ingen om et tilsvarende landbrugsmiljø i Danmark.<sup>13</sup> Heraf vil vi især inddrage en artikel af Carole Pegg om sociale gruppers musikpræferencer i East Suffolk omkring 1900.

Torpelund er udvalgt til et historisk studie, fordi livet på gården kan belyses via et enestående kildemateriale, sønnen Christian Olsens private arkiv. Jeg vil især fremhæve hans dagbøger fra 1915 til 1965, der fylder ca. 10.000 håndskrevne sider. De giver et væld af oplysninger om dagliglivet på denne sjællandske gård, og de afspejler dagbogsskriverens følelser og refleksioner i tilknytning hertil. En gennemlæsning af de mange sider giver en chance for at forstå Christian Olsens miljø, hans verdensbillede, hans faglige indsats og hans dagligliv, herunder den rolle som musik havde på Torpelund. Dagbøgerne suppleres af optegnelser, breve, billeder m.m. Man må naturligvis behandle materialet fagligt kritisk, 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. Desuden er der foretaget interviews med de fire stadig levende personer, som regelmæssigt kom på Torpelund i Christian Olsens tid.

---

## Slægten, gården 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 (stationsbyen) og Sandby ved Holbæk. Samtidig med at de blev gift,

---

11 Bossius og Lilliestam 2011, s. 200.

12 Pitts 2005a. Et af de fire case studier er Pitts 2005b.

13 Blandt andet Ling 1991; Hedwall 1995; Ternhag 1992; Grothjahn 2012; Segerståhl 1978; Åström 1993; Pegg 1984. En god teoretisk refleksion er Bohlmann 2008.

købte de i 1865 Torpelund, der ligger i et 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 lille 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. Nogle år før Første Verdenskrig indførte man svaner og påfugle i parken – noget der leder tanken hen på proprietær- og herregårdshaver.

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 på grænsen mellem at være gård-ejer og proprietær (hvilket sønnen Johannes, der bestyrede gården efter faderens død, nogle gange blev kaldt). I den officielle statistik var proprietærbetegnelsen 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 Olsenfamiliens 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 1850'erne og 1860'erne spillet ude til dans mod betaling, og der blev spillet kammermusik i hans barndomshjem hos gårdmand og sognefoged Anders Olsen (1808-90) i Jyderup. I 1870'erne købte Jens Olsen et klaver og begyndte at spille danse og violinsonater med børnene. Han spillede desuden flittigt sammen med damerne på egnens større gårde samt diverse venner.

Det frugtbare musikmiljø, hvor Torpelund fungerede som samlingspunkt og refugium for musikere og andre kunstnere, begyndte med slægtsmedlemmer fra Sandby, Jyderup og Marke vest for Holbæk i 1880'erne og foldede sig ud i 1890'erne, hvor børnene fra Torpelund trak deres venner med hjem i ferierne. Desuden kom en række professionelle musikere på Torpelund i perioden 1880-1940.



**Torpelund, fotograferet i 1937. Man kan se et trefløjet anlæg omkring en gårdsplads. Bagerst i midten ses stuehuset fra 1892 med seks lindetræer foran. Til venstre ligger stalde og til højre, delvis skjult bag træer, forskellige opbevarings- og arbejdsrum. En køkkenhave skimtes bagerst til højre, mens resten af bevoksningen udgør parken, der bl.a. rummer en på billedet ikke synlig dam med en lille ø.**

Det Kongelige Bibliotek, Kort- og Billedsamlingen, Sylvest Jensen Luftfoto.

Som en frugt af dette miljø blev tre af Christian Olsens søskende professionelle musikere, men fik i øvrigt meget forskellige livsskæbner: Cellist og pianist Kartrine Marke blev musiker og musikpædagog i København, pianist Christiane Rützou flyttede efter en skilsmisse kort før Første Verdenskrigs udbrud 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. Han ønskede ikke at blive landmand. Efter et ophold på en efterskole i Askov ville også han være musiker. Den unge Olsen fik derfor i årene ca. 1897-1905 violinundervisning af sin svoger kongelig kapelmusiker Frederik Marke, sin fætter kongelig kapelmusiker Kristian Sandby, violinist Axel Gade, violinist Fini Henriques samt klaverundervisning af organist Gottfred Matthison-Hansen. Christian Olsen kom dog aldrig på konservatoriet og opgav omkring 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.

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 se-

ner.<sup>14</sup> 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* (1915), der var bygget på moderens barndoms- og ungdomserindringer, som en gave til hendes 60 års ejendomsjubilæum i 1915.<sup>15</sup> Endelig påbegyndte han samme år at skrive det første af de 33 bind dagbøger, som han førte uafbrudt de næste 50 år. 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. Han fungerede ofte på skrift som familiens stemme udadtil gennem sine publikationer og sin regelmæssige brevskrivning. Korrespondancenettetværet indbefattede en række forfattere, adels- og proprietærfamilier, malere, musikere og enkelte humanistiske forskere. Man kan også regne Christian Olsens musikelever med til hans netværk.

Familien Olsens verdensbillede var patriarkalsk, i centrum står kongen, familien, fædrelandet og standen. "Bønderne" kan ernære sig selv og bliver derfor af Christian Olsen betragtet som en beundringsværdig stand, endog "Nationens Marv og Sundhedskilde".<sup>16</sup> Christian Olsen afslører dog i dagbogen et ambivalent syn på gårdsmandsstanden. På den ene side har Torpelund og gårdmændene fælles historisk rod som landbrugere, og især når Christian Olsen føler sig angrebet af folk fra København, omtaler han sig i breve og dagbogsoptegnelser som "vi Bønder".<sup>17</sup> På den anden side følte Olsen sig i kulturel henseende hævet over almindelige gårdmænd, som han af og til karakteriserer ved deres "tykke" halse, "solide" rygge og "aandløse" udtryk.<sup>18</sup> Han noterer sig med tilfredshed, at nogle af Torpelunds gæster fra Danmarks Naturfredningsforening i 1943 var "*himmelfaldne over paa denne afsides Egn at finde Mennesker af vor Slags*."<sup>19</sup> Han skelner også mellem "Folk af vor Kreds" og andre.<sup>20</sup> I den kultur, som bandt folk af vor kreds sammen, spillede musik en vigtig rolle. Christian Olsen tillagde musikdyrkelsen på Torpelund en højere værdi, end hvad han så omkring sig hos de fleste andre landbrugere og lønarbejdere.

Efter Jens Olsens og sønnen Hans' død i 1901-02 lagde der sig ligesom "et lamrende Tryk"<sup>21</sup> over stemningen på Torpelund. Enken Johanne førte gården vi-

14 Hægstad 1954, s. 9. Det var ikke en efterrationalisering, se Chr. Olsens dagbog 1.11.1915.

15 Olsen 1915.

16 Christian Olsens brev til arkivar Hans Ellekilde 14.02.1952 (DFS 1906/134).

17 Fx i et brev fra Chr. Olsen til nodebogssamleren, lærer Gunnar Køster i Kolding den 23.12.1923 (DFS 1986/2).

18 Fx Christian Olsens dagbog 19.6.1928 og 4.6.1943.

19 Christian Olsens dagbog 4.6.1943.

20 Christian Olsens dagbog 24.11.1947.

21 Christian Olsens håndskrevne selvbiografi (DFS 2011/1, IIA) s. 82.



dere med sønnen Johannes som sin bestyrer, mens Christiane Rützou og søsteren, kunstmaleren Marie Olsen efteruddannede sig på flere lange rejser i udlandet. Først 12-15 år senere blomstrede musikaktiviteterne på Torpelund op igen på nye præmisser.

Kort efter Første Verdenskrigs udbrud begyndte ægteparret Eugenie og Peder Møller (1877-1940) atter at komme på Torpelund efter 15 års afbrydelse. Sidstnævnte havde da slået sig fast som vel nok Danmarks bedste klassiske violinist. Dette, i kombination med at Christiane efter 1912 flyttede tilbage til barndomshjemmet, og at hun og Christian indtil 1924 havde mange musikelever på Torpelund, førte til, at musikmiljøet blev revitaliseret. Man holdt årlige, private elevkoncerter i tilknytning til undervisningen. De mere end 30 elever i perioden 1912-19 var overvejende unge kvinder (døtre og frøkener) fra mellemstore og større gårde, og de blev suppleret med blandt andet et dyrlægepar og nogle børn af lærere. Desuden fik nogle fætre og kusiner samt nogle lidt fjernere slægtninge gratis undervisning. Kvinderne spillede klaver hos Christiane, mens mændene, der udgjorde ca. en fjerdedel af eleverne, spillede violin hos Christian. Eleverne blev ikke sjældent venner af familien – hvis de ikke var det i forvejen – og indgik i selskabeligheden på Torpelund.

”Vor Kreds” bestod foruden Torpelund-familien af andre mennesker, der forenede musikdyrkelse og selskabelighed. I Jens Olsens barndomshjem, Skovgård i Jyderup, levede under Første Verdenskrig fire søskende, nemlig Laurits Olsen, Aage Olsen, Inger Olsen og Karen Olsen, indtil Karen i 1919 blev gift med fabrikant og bilforhandler Kai Crone i Jyderup, og indtil ægteparret Laurits og Elsebeth Olsen i 1921 købte Råbehøjgård i Allehave, lidt vest for Torpelund. Dette fætter-kusine-netværk på gårdene Skovgård, Råbehøjgård og Torpelund er kernen i ”vor Kreds”, og kredsen mødtes derfor til musikdyrkelse alle tre steder, dog langt mest på Torpelund. Sjældnere mødtes man til selskabelighed med musik på jagtslottet Sølyst i Jyderup, hvor komtesse Lilly Lerche boede, hos fabrikant Crones i Jyderup, hos lærerparret Wamberges i Jyderup samt i et sommerhus i Stokkebjerghøj, hvor datteren fra Torpelund Katrine Marke med familie boede et stykke tid hvert år. Foruden i denne private sfære, hvor de selv kunne bestemme musikken, mødtes ”vor Kreds” ved offentlige koncerter i Jyderup, Kalundborg, Holbæk og København. Koncertbesøg fandt dog for Torpelund-familiens vedkommende højst sted 1-2 gange om året. Man foretrak tydeligvis musikudøvelse inden for hjemmets fire vægge.

”Vor Kreds” var de mennesker, der i gentagne tilfælde deltog i selskabelighed med musik på Torpelund, hvad enten de selv spillede og sang eller blot lyttede. Centralt i kredsen stod folk fra slægt og familie samt gode venner fra egnen fra mellemstore og større landbrugsbedrifter, det vil sige gårdejer- og proprietærfamilier og deres ansatte frøkener o.l. Torpelunds forretningsforbindelser kunne også være repræsenteret, som en købmandsfamilie og en advokat. Andre deltagere



var søskendeflokkens ungdomsvenner fra København, der delvis overlapper folk fra kunstneriske og akademiske professioner som musikere, malere, forfattere og historisk interesserede. En yngre deltager i "vor Kreds" udtaler, at familien på Torpelund var "*anderledes*", fordi de havde "*omgang med andre end lige netop bondestanden*", og så fik man hos gårdmændene ry for at være "*fint på den*".<sup>22</sup> Det er især Johanne Olsen og Christian Olsen, der trækker nye mennesker til i mellemkrigstiden, ofte godt hjulpet af Christian Olsens skriftlige henvendelse til dem. Nogle blev en del af kredsen i en kortere eller længere periode, mens andre blot deltog i selskabeligheden en enkelt gang.

---

### Musikkens sociale organisation

Musikoptræden på Torpelund foregik i husets dagligstue, hvor klaveret stod. Dansede man, foregik det som regel i en tilstødende gang. Ved familiebesøg blev der altid spillet, husker en af Christian Olsens niecer: "*Det var bare noget, der hørte til. Det var lige så vigtigt, at der blev spillet, som at vi fik noget at spise.*"<sup>23</sup> Musikfremførelse var altid knyttet til middage (i spisestuen) eller kaffedrikning med kager (ofte i dagligstuen). Hvis der deltog professionelle musikere, spillede de, men var det ikke tilfældet, kunne familien og amatører fra bekendtskabskredsen optræde. Christiane Rützou kunne spille i begge tilfælde, mens Christian Olsen i mellemkrigstiden aldrig optrådte med sit spil, når der var professionelle til stede. Musikken stod altid i centrum for opmærksomheden. Eventuelt klappepede man bagefter, og måske blev opførelsen efterfølgende genstand for samtale.

Landbrugets cyklus gjorde det til en selvfølge, at man spillede hyppigst i vinterhalvåret. Christian Olsen refererer aldrig uenighed om, hvem der kunne få lov at optræde i dagligstuen på Torpelund. Men indirekte ser man, at i enken Johanne Olsens levetid vejede hendes mening højere end Christians.

Hvordan kom man til at spille og synge på Torpelund? Enten var man selvskreven i kraft af nært slægtskab, dvs. fætre og kusiner, tanter og onkler og deres familier, eller man blev særskilt inviteret til at deltage i selskabelighed. På Torpelund satte man pris på "levende Mennesker", der ville fortælle og diskutere, synge, spille, danse, læse op og meget andet – blot de ikke var "Atrapper", der intet sagde og kun så til.<sup>24</sup> Hvis gæsten faldt til, var vejen åben for at spille og synge, for alle, der havde evnerne, blev opfordret til at foredrage musik, alene eller i sammenspil. "*Vi skulle alle sammen spille efter de evner, vi havde*", husker en deltager, så børn spillede også.<sup>25</sup> De gode personlige relationer var imidlertid

---

22 Interview med Inger Olsen fra Råbehøjgård 31.10.2012.

23 Interview med Inger Olsen fra Råbehøjgård 31.10.2012.

24 Christian Olsens dagbog 11.7.1929.

25 Interview med Inger Olsen fra Råbehøjgård 31.10.2012.

vigtigere end musikalske færdigheder. Derfor blev ingen inddraget i kredsen, blot fordi vedkommende havde musik som profession (fx lokale organister), og selv berømte musikere kunne formenes adgang. Det skete med komponisten og pianisten Louis Glass, der med sin familie kom regelmæssigt og ”musicerede” på Torpelund fra 1923 til 1929. Derefter fandt Torpelund-familien Glass-familiens feriebesejg så belastende, at man ikke mere inviterede dem.

Traditionen for at spille og synge i selskabelig ramme blev ført videre til næste generation gennem Christian og Christianes musikundervisning, gennem kredsens egne børn og i 1940’erne undtagelsesvis gennem musikundervisning af tjenestefolk på Torpelund.

---

## Musikrepertoire og fremførelse

Når der blev spillet ved selskabelige lejligheder i dagligstuen på Torpelund, var det enten, hvad Christian Olsen kalder ”gamle Danse” eller ”den højere Musik” også kaldet ”klassisk Musik”.<sup>26</sup> Betegnelserne ”højere” eller ”klassisk” bruger han især som en modsætning til den brede befolknings populærmusik, fx slagere og jazz.

”Gamle danse” var dansemelodier af den slags, som Jens Olsen havde spillet ude til dans i Nordvestsjælland i 1850’erne og 1860’erne. Det er dansemelodier med en formodet tilblivelse fra midten af 1700-tallet til 1870: Menuet, kehraus, engelskdans, turdans, reel, march, vals, hamburger, polka, mazurka og galop. Det var netop disse dansemelodier, Christian Olsen samlede og udgav med klaverudsættelser af Christiane Rützou i tre bind med titlen *Gamle Danse fra Nordvestsjælland* (1923-28). Denne musik havde en særlig status, for den repræsenterede en slægtstradition gennem fire generationer i Jens Olsens fædrene slægt, og Jens spillede dem ofte i mørkningen, med eller uden klaver, når familien var samlet. I mellemkrigstiden på Torpelund blev dansene især spillet af Christiane på klaver, eventuelt suppleret af en violin, der spillede melodien.

Da Christian Olsen og Christiane Rützou transformererede de stryger- og blæserakkompagnerede bondedanse, som Jens Olsen spillede i sin ungdom, til ensatsede klaverstykker, skete der en kulturel omformningsproces fra folkelig spillemandsmusik til karakterstykker, dvs. kunstmusik i den romantiske tradition.<sup>27</sup> Man kan frit omskrive udgavens ide til: ’bøndernes væsen belyst gennem deres danse’. Christiane Rützou overførte med stor fantasi spillepraksis fra den landlige dansemusik til sine klaverudsættelser. Dansene blev oftest brugt som lyttemusik på Torpelund, men især ved større fester blev der også danset til dem. Christian

---

<sup>26</sup> Christian Olsens dagbog 7.10.1944, 12.12.1926, 13.6.1951 (”klassiske Smaastykker”).

<sup>27</sup> Se min artikel ”Fra bondedans til karakterstykke for klaver”, der forventes trykt i et dansk fagtidsskrift i 2013.

Olsen og Christiane Rützou ønskede 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. De ønskede at viderebringe deres slægts gamle danse til eftertiden som en konservativ kulturværdi, der skulle leve til dans hos landbefolkningen i fremtiden. Klaverudsættelsen signalerede, at målgruppen primært var gårdmandsgruppen og højere sociale lag.

Dansemusikken var uundværlig, men det var den klassiske musik, der fyldte mest på Torpelund i mellemkrigstiden. Christian Olsens dagbog registrerer det repertoire, der har været spillet på gården fra 1915 til 1940. Det vil sige musik, der har været spillet sammen med gæster og for gæster. Olsens dagbog nævner musik af omkring 60 navngivne komponister, hvoraf han har angivet titler på omtrent 130 stykker. Hovedtendensen i repertoiret er tydelig. Det er den wienerklassiske og romantiske musik, der er i højsædet. Ganske vist spiller man nogle få barokkomponister, især J.S. Bach og Händel, og noget af 1700-tallets galante musik, fx Tartini og Viotti, men der bliver brugt flere kræfter på wienerklassikere som Haydn, Mozart, Beethoven og Kuhlau. Tidlig- og højromantiske komponister er desuden meget vel repræsenteret med musik, som er komponeret i perioden ca. 1815-1890 af navne som Weber, Schubert, Schumann, Chopin, Mendelssohn, Dvořák, Bizet, Bruch, Brahms, N.W. Gade, Liszt, Saint-Saens, Tjajkovskij, Grieg og Johan Svendsen – foruden en række i dag ukendte komponister. Det er tydeligt, at man kun spillede meget lidt musik fra efter ca. 1890 – og da gerne komponister, der skrev i en stemningsfyldt, (sen)romantisk stil som Louis Glass, Lange Müller og fættereren Herman Sandby. Den stilistisk mest moderne komponist, man spillede, var Carl Nielsen, hvis violinkoncert (1911) og enkelte andre violinværker blev fremført af Peder Møller og Christiane Rützou. Man spillede tilsyneladende ikke senromantiske og moderne komponister som de i dag ”store” navne Rakhmaninov, Sibelius, Ravel, Debussy, Poulenc, Mahler, Hindemith, Schönberg, Bartok, Stravinsky og Prokofjev. Man spillede altså ikke samtidens nykomponerede musik, men stoppede kronologisk ved de komponister, der var moderne, da Katrine og Christiane var unge musikere i København i 1890’erne.

Kredsen på Torpelund spillede især violin og klaver, og det sidste instrument stod stærkt i hverdagen på grund af Christianes professionelle uddannelse og hendes mange elever på egnen. I salonen og den borgerlige aftenunderholdning i 1800-tallet havde klaveret en rolle i fire forskellige sammenhænge: den virtuose musik, sang med klaverledsagelse, den kunstneriske kammermusik og den poetiske klavermusik. Det hele kunne forekomme på Torpelund i mellemkrigstiden. Uden for de fire kategorier spillede man gerne klaversonater af Beethoven og Mozart.

De mest brugte besætninger var soloklaver, firehændigt klaver samt violin og klaver. Når der var mulighed for det, desuden cello og klaver samt violin-celloklaver. Ofte spillede man orkestermusik, der var bearbejdet for firehændigt klaver.



**Christiane Rützou ved klaveret i dagligstuen på Torpelund efteråret 1923. Ukendt fotograf. Det Kongelige Bibliotek, Dansk Folkemindesamlings billedarkiv.**

I den ovenfor nævnte poetiske klavermusik med dens suggestive titler a la Schumanns "Karneval" og "Kinderszenen" 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 hans søskende grundlæggende delte dette romantiske syn på musik som kunstart, fx. når han priser et musikstykke for "*netop det udsigelige, som er i Alhambras Atmosfære*" eller fastslår, at "*intet er i den grad Sjælens Sprog som Musik*."<sup>28</sup> Generelt synes man også at have tilstræbt et romantisk udtryk, når man udførte musikken, med træk som: en stor, vibratofyldt tone på violin, udbredt pedalbrug på klaveret, dyrkelse af udtryksmæssige kontraster m.m.<sup>29</sup>

Christian Olsen kritiserer meget sjældent de klassiske og samtidige komponister, han hører. Derimod falder der ofte, positive og negative, vurderende bemærkninger om udførelsen af musikken. De positive udtryk er især "Kraft og Temperament", "Glød", "Modenhed og Kultur", "skøn og ædel Tone", "Overlegenhed" og "fænomenal Teknik". For amatører og unge musikeres vedkommende er desuden "Fremgang" et ofte anvendt plusord. Da Christiane, skønt hun var syg og træt, ved et gæstebud på Torpelund spillede en ballade af Chopin udenad

28 Christian Olsens dagbog 12.4.1925 og 6.6.1924.

29 Jf. Inger Olsens klaverspil og fru Wamberg's sang på lydoptagelserne (DFS mgt OPT Helt 2012/1-5).

”med Kraft”, forklarede hun det med, at ”*det var for [den forlængst afdøde] Fader jeg spillede den, og saa fik jeg vel Kraft til det.*”<sup>30</sup> Hvis en udførelse var dårlig, kunne det skyldes indstillingen, som ”sjusket Spil” og ”mangel paa Fantasi”, eller tekniske mangler som ”for meget Pedal” og ”daarligt spiccato”. Der kunne dog også være ”for meget Teknik og for lidt Hengivelse, Hjerte”. Alt i alt vidner dagbogen om, at Olsen-familien forholdt sig aktivt vurderende til den musikalske praksis, fremførelsen, ikke til musikværket som objekt.

Christian Olsen og Christiane Rützou havde ikke trang til at spille uden for kredsen. Kulturens særpræg blev formidlet udadtil i udgaven af *Gamle Danse fra Nordvestsjælland*, hvis indhold i dagbogen ofte kaldes ”vore Danse”. Christian gjorde meget for at sælge udgaven, men ingen af de to søskende spillede til dans på højskoler eller i foreningssammenhæng. Det måtte andre gøre. Derimod medvirkede Christian aktivt til, at dansene blev spillet i radioen. Det skete, da Statsradiofonien under Emil Holms ledelse i 1926 påbegyndte regelmæssige udsendelser med danske folkedanse. Christian Olsens danse blev udvalgt og arrangeret for otte stemmer til at indlede den nye udsendelsespraksis, som begyndte den 21. marts 1926. De blev derefter spillet regelmæssigt af professionelle musikere i radioen i 1920’erne og 30’erne.<sup>31</sup> Således blev Jens Olsens gamle bondemusik ikke blot til romantiske klaverstykker i dagligstuen på Torpelund, men overgik til at blive en slags populærmusik, fjernet fra sin oprindelige sammenhæng og i stedet opført og spredt gennem det nye massemedium, radioen.

---

## Opfattelser af musik

Christian Olsens dagbog viser, hvordan musik blev opfattet. Relevant for vores problemstilling er, at musikken i høj grad blev betragtet som en *socialt sammenknyttende kraft* i familien Olsen. Der blev dyrket musik ved små og store familiesammenkomster. Christian husker fra sin ungdom, at ”*musikken bragte glæden ind i huset*”, og han konkluderer om de kunstnere og andre, der dengang ferierede på Torpelund, at ”*det var, som om det rige fællesskab, de havde oplevet gennem musikken, udlignede alle større eller mindre uoverensstemmelser.*”<sup>32</sup>

Christian Olsen beskriver flere gange musikkens evne til at indgå i ritualer og knytte liv og død sammen på en *forsonende og forløsende måde*. Det sker typisk ved begravelser, hvor medlemmer af den musikalske slægt ofte selv spillede.

En opfattelse, som viser sig i samværet om musik, var, at *bestemte musikstykker hørte sammen med bestemte mennesker*, fx når slægtninge havde yndlings-

---

30 Christian Olsens dagbog 22.9.1935.

31 Granau 2000, s. 61–68. Martin Granau sætter datoen til 14. marts, men Christian Olsens dagbog noterer den 21. marts som første udsendelse af de nordvestsjællandske danse.

32 Olsen 1957, s. 10.



**Juleaften i dagligstuen på Torpelund 1922. Forrest sidder Christian Olsen ved klaveret. Ved bordet med juletræet ses fra venstre: Moderen Johanne Olsen, pigen Trine, søsteren Marie, (til højre for bordet:) søsteren Christiane Rützou, den tyske frøken Nielsen, (siddende:) pigen Else, karlen Lausen og i profil broderen Johannes Olsen. Christian skrev i sin dagbog: "Denne Juleaften var særdeles rolig og fredelig. Nissen fik som sædvanlig sin Grød."**

Foto: Christian Olsen. Det Kongelige Bibliotek, Dansk Folkemindesamlings billedarkiv.

danse, som blev spillet, når man var sammen. To gamle mazurkaer fungerede desuden som familiens "Nationalklenodier"; de to dansemelodier opleves som et stærkt symbol for fætter-kusinegruppens sammenhold.<sup>33</sup>

Også det modsatte af sammenhold, *konflikter, kunne kommunikeret gennem musik*. Det ses, når de yngre i slægten provokerede ved at indføre ny dansemusik i form af "de synkoperede amerikanske Danse".<sup>34</sup> En anden slags konflikt gav sig indirekte udtryk i det musikalske sammenspil, når medlemmer af "vor Kreds" bevidst undgik at spille sammen på Torpelund. Fx spillede Katrine Marke sjældent i sit barndomshjem og da kun sammen med sin egen mand og sine børn. Derimod spillede hun gerne hos andre af kredsens medlemmer, og når hun inviterede til sit sommerhus. Hun udtrykte dermed, at hun generelt følte sig forfordelt over for sine hjemmeboende søskende.

Skønt Christian Olsen aldrig beskriver musikkens syntaks – dvs. dens form som et hele af melodi, rytme, akkord og klang – kan man af hans dagbog uddrage nogle æstetiske præferencer, som fortæller, hvad der for familien gør musikken værdsat og funktionel. Værket, som det foreligger fra komponistens hånd, er ikke helligt, vigtigere er det, at det kan bringes til at klinge på Torpelund i små be-

<sup>33</sup> Christian Olsens dagbog 19.5.1962.

<sup>34</sup> Christian Olsens dagbog 27.9.1920.



sætninger. Derfor spillede man både operauddrag, orkesterværker og større kammermusikværker i versioner, der var arrangeret for firehændigt klaver eller små kammermusikbesætninger. Man tilegnede sig altså musik, som man ellers ville have svært ved at komme til at høre, ved at spille den selv. Det drejede sig dog også om, at oplevelsen derved fik et særligt nærvær. Da Christian Olsen fx hørte Glass' Skovsymfoni i original orkesterbesætning i radioen, måtte han skuffet konstatere, at "*der blev godt dirigeret, men jeg syntes bedre om den som Firhændig – de spillede den jo her i Sommer.*"<sup>35</sup> Ægteparret Glass, der begge var pianister, havde under et feriebesøg flere gange spillet symfonien for Torpelund-familien.

Jens Olsen havde i sine unge år haft lyst til at komponere og beklagede, at han aldrig fik en egentlig musikuddannelse.<sup>36</sup> Også flere af børnene på Torpelund syslede med småkompositioner. Christiane Rützou komponerede ensatsede klaverstykker i sin ungdom. Heriblandt er der lyriske klaverstykker af reneste vand med titler som "Stemmingsbilleder" og "Du viltre lille rislende Kilde".<sup>37</sup> Desuden fik hun udgivet nogle klaverudsatte *Sange* med tekster af danske romantiske digtere på Henrik Hennings forlag og Wilhelm Hansens Musikforlag. Christiane Rützou anså sig selv for et komponerende individ, der udgød sine følelser i musikken.<sup>38</sup>

Man så således positivt på, at lokale kræfter forsøgte at komponere. Christian Olsen mente, at de gamle landsbyspillemande var en broget flok, der rakte fra de "forsumpede" og til "Naturgenier". Landsbymusikanter kunne have fremragende evner som udøvende og komponister, og de kunne i nogle tilfælde blive anerkendte professionelle musikere i København. Olsen samlede livet igennem eksempler på talentfulde musikere fra landet, og han publicerede artikler om fire nordvestsjællandiske bondesønner, der vandt sig et "anerkendt Kunstnernavn" i København. Herved betonedede Olsen, at skellet mellem landboeres (folke)musik og byboeres (kunst)musik ikke var større, end at det kunne overvindes gennem talent og flid.<sup>39</sup> Tre af de fire bondesønner var han i øvrigt selv beslægtet med.

Instrumenterne i Torpelund-musikken holdt sig inden for de gængse i den klassiske kammermusik, derimod var brugen af nyere instrumenter som harmonika utænkelig, for det forbandt Christian Olsen med simple mennesker (arbejdere og tjenestefolk), unational musik (moderne dansemusik) samt en rædsom æstetik, herunder en instrumentklang der var "utæt, hæs og hvæsende".<sup>40</sup> Olsen

35 Christian Olsens dagbog 7.10.1926.

36 Christian Olsens dagbog 29.1.1941.

37 De er bevaret i den renskrift, som Christian Olsen udfærdigede til sig selv og søsteren i henholdsvis 1941 og 1943 (DFS 2012/1, VII M).

38 Christiane betegnede de lyriske klaverstykker som "det privateste af det private" i følge Christian Olsens påskrift på hendes eksemplar af håndskriftet med kompositionerne.

39 Se indledningen til Olsen 1923–28, 3, samt Christian Olsens artikler om de fire musikalske bondesønner i årbogen *Fra Holbæk Amt*: Olsen 1943 (Nyrop), Olsen 1959 (Marke), Olsen 1960 (Sandby) og Olsen 1961 (Petersen).

40 Brev til Else Moltke fra Christian Olsen 10.12.1923 (Det Kongelige Bibliotek: Acc. 2001/42, kasse 25).



ligger her på linje med mange andre borgerligt dannede i mellemkrigstiden.<sup>41</sup> Med til Olsen-familiens æstetik hørte, at det opførte værk blev påhørt i tavshed og spillet rent. Utallige er de gange, hvor Christian Olsen klager over, at mere eller mindre folkelig musik, han har hørt offentligt, blev spillet falsk (i henhold til den klassiske musiks idealer). ”Falske Violintoner”, skrev han i 1923 til Thorkild Gravlund, ”er Knive i Ørene paa mig.”<sup>42</sup> Falskheden var for Christian Olsen et iørefaldende symptom på det kulturelle forfald, han også oplevede på andre områder, når han sammenlignede faderens tid med mellemkrigstiden.

”Musicering” på Torpelund både skabte og afspejlede tilhørsforhold til stedet og fortiden. Det er et fænomen, der har været genstand for stor interesse i nyere musiketnologisk forskning.<sup>43</sup> Her er dog ikke plads til at dokumentere, hvordan musik fungerede som personlig oplevelse, der vækker følelser og skaber sammenhæng i livet.

---

## Kulturel afgrænsning og musikkens betydning

Den ”højere musik” var for Olsen en del af en åndskultur, som man kunne tilægge sig gennem personlig dannelse. Det var en uafsluttet proces, der en tilfældig dag i 1935 kunne få ham til at skrive i dagbogen: ”Den sædvanlige Travlhed [...] og dog fik jeg lidt Tid til overs til at spille Bach i – det gælder om at holde Kulturniveauet.”<sup>44</sup> Ti år tidligere havde han, 44 år gammel, formuleret som en livsfilosofisk maksime til sig selv:

*Kun Viden, Kundskaber, Kultur (kald det hvadsomhelst) kan holde Een oven Vande, oven over den store Hob i hvilken man ellers vil synke tilbunds. Kun den der hungrer og tørster efter at udvide sin Viden, når frem, den der ikke gør det distanceres, indhentes af andre, sakker bagud og er færdig. Men netop denne evige Jagen og Higen efter det i Virkeligheden uopnaaelige, 'Fuldkommenheden', er Drivfjedren i Mennesket, bringer os den ene Gaade løst efter den anden til Velsignelse for Menneskeheden der bestandig rykker frem ad Oplysningens og Civilisationens trange vej.<sup>45</sup>*

---

41 I både Danmark og Sverige var harmonikaen et udskældt symbol på simpel, unational underklassekultur; især i Sverige blev violinen derimod symbol på den ægte, nationale folkemusik. Jf. Bohman 2007.

42 Brev fra Christian Olsen til Thorkild Gravlund 9.12.1923 (Det Kongelige Bibliotek, NKS 4080, 4°).

43 Stokes 1994, s. 3, sammenfatter i redaktørens indledning: ”The musical event ... evokes and organises collective memories and present experiences of place with an intensity, power and simplicity unmatched by any other social activity.” Se også Bithell 2006, især delkonklusionen s. 9.

44 Christian Olsens dagbog 16.5.1935.

45 Indskrevet forrest i Christian Olsens tredje dagbogsbind, der omfatter 1924–26; maksimen er underskrevet ”C. O. 1925”.

Christiane Rützou synes at have en lignende opfattelse. At Torpelund repræsenterede høj kultur var man enige om inden for "vor Kreds". Violinisten Johannes Marke udtalte fx i en festtale på Torpelund, at "*Kulturen var i Højsædet her*", samt at Olsen-familien "*holdt sig fjernt fra alt Københavneri og det intetsigende Liv.*"<sup>46</sup>

Christian Olsen formulerer stedvis kraftig afstandstagen fra andre miljøers "musicering", og derved tydeliggør han, hvor familiens kulturelle og sociale grænser gik. Han mødte især den fremmede "musicering", når han gik i kirke, deltog i offentlige arrangementer og lyttede til radio.

Oplevelsen af en *kirkelig handling* var nogle gange stærkt præget af sangen og instrumentalmusikken. Da Christian Olsen i september 1925 gik til begravelse af en tidligere karl fra Torpelund, beskriver han begivenheden i lige grad som udtryk for "den mest udprægede Underklasse" og en forfærdelig musikkultur.<sup>47</sup> Christian Olsen følte sig fremmedgjort. Hans oplevelse ytrer sig i dagbogen i en afstandtagen fra deltagerens ukontrollerede, følelsesmæssige hengivelse i salmesangen, som han opfatter som en upassende og åndløs skrålen, der i en ung piges tilfælde desuden mest handler om en slags selvbeundring. Med sit krav om, at de sørgende kirkegængere burde synge rent og følges ad, var Christian Olsen på én gang i pagt med den klassiske kunstmusiks og højskolebevægelsens sangidealer i 1920'erne. Det, han hørte i det lokale gudshus, synes derimod at være udløberen af en århundredgammel folkelig kirkesang, hvor den enkelte søgte sit eget udtryk. Konsekvensen af hans holdning var, at medlemmer af den nævnte underklasse var udelukket fra "musicering" på Torpelund.

Når det gælder danse og dansemusik, går grænsen mellem "gamle" og "moderne" danse. Da Christian Olsen en aften i februar 1953 hørte en udsendelse i Statsradiofonien i serien Gamle Danse, havde man inkluderet to nyere slagermelodier, "Vupti Gine" og "Kvæservalser". Olsen kommenterede det i dagbogen kort og fyndigt som "Svineri". I et brev til Else Moltke uddybede han begrebet, idet han kaldte "de moderne Danse" for "*Københavnernes Nationaldanse, der bedst danses i moderne Toiletter, mellem Borde, eller som Borgmester Kaper sagde i sin store Tale, for slukkede Lys.*"<sup>48</sup> At Olsen var afvisende over for ny dans fremgik på tryk i *Gamle Danse fra Nordvestsjælland*, hvor han i begyndelsen af første bind citerede Louis Glass for at karakterisere moderne dans som et samfundsonde.

Moderne dans er for Christian Olsen ikke kun nye slagere, men først og fremmest amerikansk ragtime og jazz. Hans totale afvisning af denne dansemusik bundede i en frygt for den fordærvelse, som andre racers kultur efter hans mening kunne føre med sig. For den politisk konservative Christian Olsen var den danske kultur og den danske nation vigtige begreber, på en speciel måde. "Det danske"

46 Christian Olsens dagbog 7.6.1935.

47 Christian Olsens dagbog 21 .9.1925.

48 Brev fra Christian Olsen til Else Moltke 10.12.1923.

og ”dansk Musik” er ikke ord, han rutter med. Af hans dagbog og andre private papirer fremgår, at når han undtagelsesvis taler om national kultur, opfattes den ofte i modsætning til det fremmede, fx når *”Vor egen nationale Musik”* stilles i modsætning til *”Neger- og Menneskeæder-Musik”*.<sup>49</sup> Et andet sted stiller han det danske folk i modsætning til *”Negerkulturen”* og *”Nøgenkulturen”* (frigjort ungdom), og han tilføjer, at melodierne i *Gamle Danse fra Nordvestsjælland* er *”et Minde om en fin og værdifuld Almuekultur fra en Tid, der ligger før den asiatiske Kulturpest.”*<sup>50</sup> Disse voldsomme udtryk vidner om følelsen af en stor trussel mod den danske nation og det danske folk. Truslen kom udefra fra de sorte og asiatiske folkeslag og hjemme fra de unationale og ufolkkelige mennesker. De hjemlige trusler var især internationalt orienterede politiske og religiøse grupper (socialister, kommunister, radikale, jøder), det urbane, industrisamfundet, det traditionsløse samt den personlige, især kvindelige frigjorthed. Dette kultursyn udtrykker og forklarer, hvor der i dansemusikken går en grænse mellem hans egen og andres musikkultur. Mellemligstiden betragtes generelt af Olsen-familien som kulturelt *”degenereret”* i modsætning til tiden før 1914, for ved krigsudbruddet *”gled Jerntæppet ned for en fin gammel Kultur, den der nu er saa fjern saa fjern.”*<sup>51</sup>

Christian Olsen og hans søskende gik sjældent til *offentlige musik- og dansearrangementer*, men når de gjorde, stødte Olsen-familien ofte på *”musicering”*, de tog afstand fra. Det kunne være folkedanseopvisning eller et kombineret koncert- og dansearrangement. I 1920’erne havde et orkester fra Holbæk spillet i Eskebjerg Forsamlingshus efter et princip, hvor aftenen bestod af tre dele: koncert med lettere klassisk, dans til gammel dansemusik, dans til moderne dansemusik. Under krigen oplevede Christian Olsen, at en af hans gamle klaverelever, gårdmandsdatteren Helga, var med til at genoplive det lokale koncertspil. En enkelt gang ved en høstfest for forsamlingshusets aktionærer deltog Olsen som musikerens inviterede gæst. Efter koncerten og en kaffepause var der dans til musik af to harmonikaspillere, og det vakte især begejstring, da der blev spillet sekstur til den melodi, Louis Helt fra Torpelund plejede at spille:

*Snart var Dansen i Gang. Naar der skulde gaas Kæde, traadte de saa kraftigt at Lyden af alle de mange ”Traad” lød som Torden. Naar Parrene gik imod hinanden udstødte de infernalske Hvin – det lød som Flyvervarslingssirene. Og naar alle Seksturets satte i, blev det lige alt det man kunde tage. Det hele begyndte at få et rigtigt simpelt Anstrøg – Louis [Helt] og jeg gik – ude var der flere fulde – Tjeneren fra Algstrup laa i Grøften – smadderfuld.*<sup>52</sup>

49 DFS 1951/30, II s. 2. Skrevet af Christian Olsen ca. 1940.

50 DFS 1951/30, II s. 29–30. Skrevet af Christian Olsen ca. 1940.

51 DFS 1951/30, II s. 1. Skrevet af Christian Olsen ca. 1940.

52 Christian Olsens dagbog 7.10.1944.

Christian Olsens bortgang i vrede skyldes dels, at det tilstedeværende publikum ikke ønskede at efterleve den "højere" musiks krav om koncentreret lytning, dels at man i dansen demonstrativt gav sig hen i "simpel" kropslig udfoldelse. Sekstur-melodien var fælles for Torpelund og forsamlingshuset, men spille- og danse måden var så forskellig, at den overskred familiens grænser.

Olsen støttede hele livet *Statsradiofoniens* oprindelige formål om at være "kulturel og oplysende", og med sin kulturopfattelse måtte han tage afstand fra radioens udsendelse af forskellige former for ny musik. Det ytrede han i breve til venner og politikere.

Vi kan nu nærme os en karakterisering af Torpelund-"musiceringens" betydning for Olsen-familien, og det sker bedst ved at inddrage to andre undersøgelser. Musiketnologen Carole Pegg har studeret de faktorer, der havde betydning for musikpræferencerne hos mennesker i East Suffolk i England omkring 1900.<sup>53</sup> Hun undersøger, hvordan skabelsen af et musikalsk klangideal hænger sammen med tilhørsforhold til en social gruppe. Hendes udgangspunkt er, at skabelsen af et klangideal for, hvad der betragtes som god musik, er en del af den musikalske proces, og at tilhørerne og begrebsdannelsen om musik her spiller en aktiv rolle. Hun når frem til, at der til hver gruppe i den tredelte socialstruktur i East Suffolk svarede et musikalsk klangideal.

*Landarbejderne* samledes regelmæssigt i en lokal kro, hvor de spillede og sang efter princippet: Syng, fortæl eller giv en omgang! Sangene afspejlede deres erhverv og livssituation. Der var intet skel mellem udøvere og lyttere, og gensidigheden inden for et fælles klangideal sikrede og styrkede følelsen af social solidaritet. Dansemusikken var for violin og 'slået' dulcimer (efter 1902 toradet harmonika), og klangidealet var derfor pågående lyd uden for megen ornamentik, præget af rytme plus drone. Melodier 'ejes' i livstiden og videregives til slægt og venner, hvilket sikrer, at klangidealet opretholdes.

De lokale *forpagterfamilier* kunne ernære sig selv og tilhørte det mellemste lag af den tredelte socio-økonomiske struktur. Her samledes familierne om klaveret i dagligstuen og sang sange, der udtrykte ønsket om social og moralsk forbedring. Disse sange var hentet fra meget forskellige kilder (operaer, syngespil, koncertoptræden, minstrel shows), men de udtrykte ideelle følelser på en dannet og forfriskende måde. Klaverakkompagnementet var enkelt og akkordligt præget. Stemmerne var trænede og vibrato var essentielt. Alle i hjemmet inklusive eventuelle gæster forventedes at deltage i denne "musicering".

*Godsejerne* tilhørte det øverste lag af den sociale pyramide. Her blev musik især dyrket på weekendfester, hvor man desuden forlystede sig med skydning, jagt og teater. Gæster og professionelle musikere kunne komme langvejs fra, og musikerne spillede for betaling. Musikken var hovedsagelig lyttemusik, og reper-

---

53 Pegg 1984.

toiret var klassisk musik fra det 18. og 19. århundrede. Musikken var nodebaseret, og hele musikkulturen forudsatte kendskab til vesteuropæisk klassisk tradition. Der var kun ringe plads til personlig improvisation, og klangen var bygget på melodiske og harmoniske strukturer.

Carole Pegg slutter sin artikel, der også analyserer musikbrugen omkring 1980, med at fastslå, at de tre gruppers form for musik dels var et udtryk for gruppens livsstil og værdier dels for gruppens behov og muligheder. Godsejernes ”musicering” var præget af kunstmusik, og det krævede formue, boglig dannelse og mobilitet. Omkring 1900 havde musikken den skjulte funktion at styrke solidariteten i en eksisterende social gruppe. Omkring 1980 konstaterede Pegg derimod, at musiklivet var langt mere fragmenteret på tværs af socio-økonomiske grupper, og at tilegnelsen af en musikgenre kunne være en bevidst strategi fra individets side og et middel til at tilslutte sig til en ønsket social gruppe.

Den tredelte socialstruktur i Suffolk har en parallel i Christian Olsens opfattelse af socialstrukturen i Nordvestsjælland, idet han ofte udtrykker en skelnen mellem landarbejdere (husmænd og tjenestefolk), gårdmænd samt øverst proprietærer og godsejere. For Christian Olsen var den vigtige forskel mellem de to sidste grupper foruden størrelsen i hartkornet, at på gårdmandsbrugene indgik ejerfamilien som regel med manuelt arbejde i driften, mens dette ikke var tilfældet hos proprietærer og godsejere. I gruppen af de største landbrugsbedrifter havde ejerfamilien overskud til at dyrke sine kulturelle interesser. Torpelund lå som sagt i den øverste ende af gårdmandsgruppen, men der er ingen tvivl om, at familien gerne ville omgås og sammenligne sig med proprietærer og godsejere.

Som Torpelund lå i grænseområdet mellem den mellemste og øverste socialklasse i Nordvestsjælland, sådan er der også ligheder i musikdyrkelsen med både den mellemste og øverste socialklasse i East Suffolk. Forpagterfamiliernes dagligstuemusik med klaveret i centrum kan minde om Torpelund, hvor man dog sjældent sang sange af den art, der blev brugt i East Suffolk. Også i Bregninge sogn var der i mellemkrigstiden en del gårdmænd, der havde anskaffet sig klaver – ”*dengang skulle piger [i gårdmandsmiljøet] lære at spille klaver*”, siger en yngre deltager i Torpelund-kredsen. Forskellen var, at ingen andre af de nærliggende gårdmandsfamilier ”*kom så langt med det*”, og at man ikke spillede ”*i samme genre*”, dvs. den klassiske kunstmusik, men snarere populærmusik a la Thekla Badarzewskas ”Nonnens bøn”.<sup>54</sup> Torpelundmusikken ligner ”musiceringen” hos godejerne i East Suffolk ved at være klassisk musik, der nogle gange fremføres i arrangerede former. Her var forskellen dog også tydelig, idet musikaktiviteterne på Torpelund var mere integreret i hverdagen og byggede på en kreds af amatører og professionelle musikere, hvoraf ingen fik betaling for deres spil.

---

54 Interview med Inger Olsen fra Råbehøjgård 31.10.2012.

Musikdyrkelsen på Torpelund var præget af tradition. Her spillede man musik af samme slags i et halvt århundrede fra Første Verdenskrig og til Christian Olsens død. For at forstå, hvad der ligger bag denne indgroede konservatisme, kan det afslutningsvis være nyttigt at sammenligne med Christopher Smalls analyse af den offentlige symfonikoncert i Vesten i anden halvdel af det 20. århundrede, som han skildrer den i bogen *Musicking*. Small bygger på en teori som kort og unuanceret kan gengives således: "Musicking", fx en offentlig symfonikoncert, etablerer på det sted, hvor det sker, et sæt relationer, og det er i disse relationer, at betydningen ligger. Relationerne går ikke bare mellem lydene, men også mellem alle de mennesker, der deltager på den ene eller anden måde. De samlede relationer i en offentlig koncertopførelse modellerer eller står som en metafor for de ideelle relationer, som deltagerne forestiller sig dem; det være sig mellem personer, mellem individ og samfund, mellem menneskeheden og naturen og/eller måske det overnaturlige. Al kunst er performancekunst; dvs. objektet eksisterer for at fremkalde aktiviteten (ikke omvendt). Når vi "musicerer", udforsker og fejrer vi følelsen af, hvem vi er, og påkalder det guddommelige.<sup>55</sup>

På denne baggrund konstaterer Small, at symfonikoncerten er et ritual, hvor den vestlige kanon af symfonier og lignende værker fra perioden 1770 til 1918 opføres med et publikum bestående af lyttere fra den industrielle middel- og overklasse. Koncerthuset ligner en temapark a la Disneyland, fordi alle den moderne teknologiske ressourcer er taget i brug for at skabe de kunstneriske omgivelser, således at de betalende kunder kan tro, at de oplever genskabelsen af deres forfædres autentiske verdener. På basis af sin udførlige skildring af symfonikoncertens ritual foretager Small en vidtgående og i høj grad diskutabel tolkning af ritualets betydning: Symfoniens store fortælling (det "meta-narrativ" som Small – alt for bastant – fremanalyserer af sonatesatsformen) fejrer vestlige samfundsværdier som logik, klarhed, rationalitet og maskulinitet. Formålet med at spille de kanoniske værker er at forsikre "den industrielle middel- og overklasse" om, at verden er som den er og vil forblive således.

En sammenligning med Torpelund viser interessante forskelle. De fysiske omgivelser var her en privat landbrugsbedrift, og der var stort set altid middag eller kaffebord i tilknytning til musikaktiviteterne. I dagligstuen dyrkede man selskabelighed med gæster, diskuterede, sang og spillede, idet klaveret altså var placeret her. Dagligstuen var på én gang husets fineste og mest repræsentative rum, fyldt med slægtens møbler og billeder. Her kom tjenestefolk kun efter invitation, mens de til daglig kunne være med i "den lille stue". Man kunne kun deltage i "musiceringen", når man var budt, så alle kendte hinanden. Alt sang og spil foregik uden betaling bortset fra undervisning af musikelever i årene 1912-24. Den sociale kerne i kredsen af "musicerende" var en fætter-kusinegruppe samt deres

---

55 Small 1998, s. 12-13, 96-108, 113, 141-42.

nærmeste familie og venner, og det indbefattede nogle professionelle musikere. Det var værten, Torpelundfamilien, der bestemte rammerne for "musiceringen", men relationerne mellem de tilstedeværende var ligeværdige og præget af gensidig accept og tolerance. Når der blev spillet og sunget, var musikken altid i centrum for opmærksomheden. Derfor fik børn ofte nogle albums med postkortbilleder at blade i, mens musikken lød. Ved særlige lejligheder dansede man. Hvad angår relationerne mellem de optrædende, så var der ingen leder og således heller ingen, der bestemte, hvad der skulle spilles og i hvilken rækkefølge. Det vil sige, enhver spillede, hvad han eller hun havde lyst til, og så var kredsens kollektive reaktion afgørende for, om det blev gentaget ved en anden lejlighed. Der var dog sjældent strid om repertoiret. I tilfælde af uenighed vejede gamle Johanne Olsens stemme stærkest, fordi hun til sin død 94 år gammel bevarede sin status som familiens overhoved. Hvad angår musikkens klang, så er forskellen til den offentlige symfonikoncert, at Torpelund accepterede amatørernes ufuldkomne tekniske niveau, når det gjaldt om at gengive noteteksten optimalt. For amatøren var det vigtigste, at han eller hun spillede stykker af en passende sværhedsgrad og altid gjorde sit bedste.

Alt dette var anderledes end i den offentlige koncertkultur, Christopher Small skildrer. Når de to musikkulturer, der begge er baseret på et hovedsagelig klassisk-romantisk musikrepertoire, kan være så forskellige, er det ikke kun, fordi de udspiller sig i hver sin halvdel af det 20. århundrede. Forskellen skal snarere forklares ved, at alle i Torpelund-kredsen i høj grad *deltager* i "musiceringen" og anerkender hinanden som ligeberettigede – hvad enten man "musicerer" ved at spille, synge, lytte, danse, diskutere, ved at være vært, eller man på anden måde bidrager til det musikalske samvær.<sup>56</sup>

Det særprægede ved musikdyrkelsen på Torpelund kan sammenfattes i tre begreber, som også karakteriserer Olsen-familiens sociale og kulturelle identitet: Konservatisme, privathed og eksklusivitet. *Konservatismen* i musikdyrkelsen på Torpelund har sin rod i familiens opfattelse af Olsen-slægtens historiske betydning. Det var en familiefortælling, en identifikation med slægten, der var fælles for fætter-kusine-gruppen i Jyderup, Alleshave og på Torpelund. Man bekræftede ofte for hinanden, at man var ud af en gammel musiker- og gårdmandsslægt med særlige musikalske evner. Christian Olsen mente endda, at det var en af de mest musikalske slægter i Nordvestsjælland, der samtidig var "*den mest musikalske Del af Danmark (udenfor København).*"<sup>57</sup> Jens Olsens Torpelund og den fælles bedstefader Anders Olsens slægtsgård, Skovgård i Jyderup, havde gennem den musikalske praksis været "Melodiopsamlingssteder" for egnens danse. Jens Ol-

56 Sammenlign Pitts 2005a, s. 142–44.

57 Brev til Grüner-Nielsen 5.10.1921 (DFS 1906/134).



sens musikalske slægtsarv i form af dansemusik blev på denne måde betragtet som en hel egns arv.

Familiefortællingen rummede flere lag. Politisk hyldede man endnu i mellemkrigstiden den gamle verdens patriarkalske værdier a la det gamle Højre før parlamentarismens indførelse i 1901. Man vedkendte sig at være ”bønder”, men bønder med kultur. Det var Christian Olsens store skræk, at ”*en dag ville vi alle gå ens klædt, og konformiteten ville komme over os og udslutte alt særpræg.*”<sup>58</sup> Inden for familiefortællingens ramme fungerede musik – såvel gammel dansemusik som klassisk-romantisk kunstmusik – som et udtryk for slægtsfølelse og markør af udvalgte af livets fester (især enken Johanne Olsens fødselsdage og ejendomsjubilæer). I ”musiceringen” bevarede og genskabte familiekredsen en forestillet autentisk verden, en drøm om et samfund, der kunne være. At spille og synge blev opfattet som en tradition. Christian Olsens forestillede Nordvestsjælland var et Utopia, hvor økonomisk stabilitet og traditionelle værdier gik hånd i hånd med en påstået rig og forædlet kultur. Udgaven af *Gamle Danse fra Nordvestsjælland* var det synlige og hørbare udtryk for at *forandre* (dansemusikken) *for at bevare* (gårdmændenes og proprietærernes værdier), fordi den transformerer bonde-danse til kunstmusikalske karakterstykker for klaver. Publikationen kan betragtes som et symbol på hjemstavnen Nordvestsjælland – et nyt kulturelt kodet udtryk i form af et korpus af påstået egnsprægede folkedanse.

Musikkulturen var *privat*, for den dyrkede hjemmet og familiekredsen på en måde, der var usynlig for andre. Det var utænkeligt, at Christian Olsen og Christiane Rützou skulle spille offentligt til møder, baller eller folkedans. Man dyrkede gennem musikken intimitet, socialitet og personlig tilegnelse af klassisk-romantiske værker gennem små besætninger. Skridtet videre til selv at komponere kaldte Christiane Rützou ”det privateste af det private”.

Musikkulturen var med sit krav om at ”holde Kultur-niveauet” også *eksklusiv*, for den skabte afstand til lavere socialgrupper og til folk med kulturelt og politisk moderne værdier (fx radikale og socialistiske). Musikaktiviteten udelukkede folk uden en vis boglig dannelse og klassisk musikalsk træning. ”Musiceringens” særpræg blev især kommunikeret til omverdenen af Christian Olsen gennem hans bøger om slægtens folkeminder,<sup>59</sup> lokalhistoriske artikler om slægtens musikere<sup>60</sup> samt nodeudgivelser<sup>61</sup> og radioudsendelser med slægtens danse. ”Musicering” på Torpelund var for de udvalgte, og den markerede grænser til andre racer og til moderne musik, både kunst- og populærmusik. Dens særpræg blev desuden markeret ved de lokale musikaktiviteter, som Olsen-familien normalt ikke enga-

58 Hægstad 1961.

59 Foruden de nævnte især Olsen 1923, Olsen 1949, Olsen 1950.

60 Foruden Olsen 1923 og Olsen 1923–28, indledning til bind 3, er det Olsen 1959, Olsen 1960 og Olsen 1961.

61 Foruden den nævnte Olsen 1923–28 også Olsen 1926a og Olsen 1926b.

gerede sig i, som foregik i forsamlingshuse, missionshuse, kirker, folkelige foreninger og på højskoler. Familien var ikke interesseret i at bruge sine kræfter i praktisk folkeoplysende og opdragende arbejde med musik. Derimod skabte Torpelund-familiens dyrkelse af den klassiske musik relationer til mennesker fra sociale grupper, man ønskede at omgås. Christian Olsens energiske brevskriveri med godsejere, forfattere, malere, musikere og andre viser, at dét kunne være en bevidst strategi allerede i mellemkrigstiden og ikke kun i nutidens fragmenterede musikkultur (hvor de omtalte forskere Stephanie Pitts og Carole Pegg har dokumenteret det).

Hvis Christopher Small har ret i, at måden, vi foretrækker at "musicere" på, viser, hvem vi er,<sup>62</sup> så udtrykker Torpelundkredsens musikkultur, at familien i mellemkrigstiden fremstod som en særlig forening af bondeslægten, egnen og en internationalt præget, borgerlig dannelse.

---

### Litteraturliste

- Beard, David og Kenneth Gloag 2005: *Musicology. The key concepts*. Routledge.
- Bithell, Caroline 2006: "The past in music. Introduction". *Ethnomusicology Forum* 15:1, s. 3-16.
- Bohlmann, Philip 2008: "Returning to the ethnomusicological past". Gregory Barz og Timothy J. Cooley: *Shadows in the field. New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. Oxford University Press, s. 246-70.
- Bohman, Stefan 2007: "Vad kan dragspel säga oss? Om kulturanalys av musik och musikinstrument". Stefan Bohman, Dan Lundberg og Gunnar Ternhag (red.): *Musikinstrument berättar*. Instrumentforskning i dag. Gidlunds Förlag, s. 165-83.
- Bonde, Lars Ole 2009: *Musik og menneske. Introduktion til musikpsykologi*. Samfundslitteratur.
- Bossius, Thomas og Lars Lilliestam 2011: *Musiken och jag. Rapport från forskningsprojektet Musik i Människors liv*. Bo Ejeby Förlag.
- Burke, Peter 1978: *Popular culture in early modern Europe*. Harper & Row.
- Clayton, Martin, Trevor Herbert og Richard Middleton (red.) 2003: *The cultural study of music. A critical introduction*. Routledge.
- DeNora, Tia 2000: *Music in everyday life*. Cambridge University Press.
- Finnegan, Ruth 1989: *The hidden musicians. Music-making in an English town*. Cambridge University Press.

---

62 Small 1998, s. 220.

- Granau, Martin 2000: *Holms vision. Radiosymfoniorkestret 75 år*, bind 1. Danmarks Radio.
- Grothjahn, Rebecca 2012: "Playing at refinement. A musicological approach to music, gender and class around 1900". Oxford University Press på vegne af German History Society, s. 395-411, se: <http://gh.oxfordjournals.org/>
- Hedwall, Lennart 1995: *'En öfversigt af musiken inom Wermland'. Bidrag till belysningen av det sena 1700-talets svenska musikliv*. Stockholms Universitet.
- Hægstad, Tove Meyer 1954: "Malkepigens Sange beroligede Kørerne" [artikel baseret på et interview med Christian Olsen]. *Landet* 13.5.1954, s. 9.
- Hægstad, Tove Meyer 1961: "At redde fra glemsel"[artikel baseret på interview med Christian Olsen]. *Berlingske Tidende*, 2. sektion, 3.12.1961.
- Lilliestam, Lars 2006: *Musikliv. Vad människor gör med musik – och musik med människor*. Bo Ejeby Förlag.
- Ling, Jan 1991: "Die weibliche Rezeption von Kunst- und Populärmusik im bürgerlich-ländlichen Milieu Schwedens". Monika Fink, Rainer Gstrein og Günter Mössmer (red.): *Musica Privata. Die Rolle der Musik im privaten Leben. Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Salmen*. Edition Helbling, s. 141-49.
- Lundberg, Dan og Gunnar Ternhag 2002: *Musiketnologi. En introduktion*, Gidlunds Förlag.
- Olsen, Christian 1915: *Vor Slægt. Beretning om Mennesker og Begivenheder delvis bygget paa Moders Erindring*. Trykt som manuskript i København i 30 eksemplarer (eksemplarer i Det Kongelige Bibliotek).
- Olsen, Christian 1923: *Fra Nordvestsjælland. Slægtsminder og Folkeminder*. I kommission hos P. Haase & Søn.
- Olsen, Christian 1923-28: *Gamle Danse fra Nordvestsjælland*, 1-3. Eget forlag.
- Olsen, Christian 1926a: *Ole Bulls Polka*. Eget forlag.
- Olsen, Christian 1926b: *Thema med Variationer*. Eget forlag.
- Olsen, Christian 1931: "Gamle Ole Petersen fortæller om Sæd og Skik i gammel Tid". Fra Holbæk Amt, Historiske Aarbøger, s. 77-93.
- Olsen, Christian 1943: "Sangeren Jens Larsen Nyrop". Fra Holbæk Amt, Historiske Aarbøger, s. 25-60.
- Olsen, Christian 1949: "Til Høstgilde for 60 Aar siden". Fra Holbæk Amt, Historiske Aarbøger, s. 75-79.
- Olsen, Christian 1950: "Høstgilde paa Algistrup og andre Folkeminder". Fra Holbæk Amt, Historiske Aarbøger, s. 90-102.
- Olsen, Christian 1951: "Høstgilde paa Hagedstedgaard i 1890'erne". Fra Holbæk Amt, Historiske Aarbøger, s. 90-91.
- Olsen, Christian 1957: "Cellospil i moreltræet". *Landet* 19.9.1957, s. 10.
- Olsen, Christian 1959: "Kgl. Kapelmusikus Frederik Marke". Fra Holbæk Amt, Historiske Aarbøger, s. 84-96.

- Olsen, Christian 1960: "Kgl. Kapelmusikus Kristian Sandby". Fra Holbæk Amt, Historiske Aarbøger, s. 44-60.
- Olsen, Christian 1961: "Kgl. Kapelmusikus Chr. Pedersen". Fra Holbæk Amt, Historiske Aarbøger, s. 84-95.
- Pegg, Carole 1984: "Factors affecting the musical choices of audiences in East Suffolk, England". *Popular Music* 1994:4, s. 51-73.
- Pitts, Stephanie E. 2005a: *Valuing musical participation*. Ashgate Publishing Limited.
- Pitts, Stephanie E. 2005b: "What makes an audience? Investigating the roles and experiences of listeners at a chamber music festival". *Music and Letters* 86: 2, s. 257-69.
- Ruud, Even 1997: *Musikk og identitet*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Small, Christopher 1998: *Musicking. The meanings of performance and listening*. Wesleyan University Press.
- Segerståhl, Sinikka 1978: "Musikintressen". Lönnqvist, Bo, Maria Bruncrona, Elias Härö, Anna Maria Reinilä, Marianne Schauman og Sinikka Segerståhl: *Finländsk Herrgårdsliv. En etnologisk studie över Karlsbygård i Tenala ca 1800-1970*. Svenska Litteratursällskapet i Finland, s. 540-54.
- Stokes, Martin (red.) 1994: *Ethnicity, identity and music. The musical construction of place*. Berg.
- Sørensen, Anne Scott, Ole Martin Høystad, Erling Bjurström og Halvard Vike 2010: *Nye kulturstudier. Teorier og temaer*, Tiderne Skifter.
- Ternhag, Gunnar 1992: *Hjort Anders Olsson – spelman, artist*. Gidlunds Bokförlag.
- Åström, Anna-Maria 1993: "Kulturella markörer". Samme: 'Sockenboarna'. *Herregårdskultur i Savolax 1790-1850*. Svenska litteratursällskapet i Finland, s. 236-56.

---

## Utrykte kilder

### **Det Kongelige Bibliotek:**

- Dansk Folkemindesamling (DFS) 1951/5-30: Christian Olsens samlinger. (I alt 2 hyldemeter).
- DFS 2011/1: Christian Olsens papirer. (I alt 114 kasser = 6 hyldemeter).
- DFS 1906/134: Breve fra Christian Olsen til Dansk Folkemindesamling.
- DFS 1906/135: Personalia vedrørende folkemindeforskere og –samlere, Christian Olsen.
- DFS 1986/2, XXIII: Breve fra Chr. Olsen til Gunnar Køster.
- DFS Billedarkiv: Christian Olsens fotosamling.

DFS Lydarkiv: mgt OPT Helt 2012/1-5 (Louis Helts optagelser) samt mgt GD 2010/4-12, 2011/2-3 (interviews med Louis Helt, Else Olsen, Inger Olsen og Nils Marke).

NKS 4080, 4<sup>o</sup>: Thorkild Gravlunds samling, breve fra Christian Olsen.

Acc. 2001/42, kasse 19: Breve til Harald Moltke fra Christian Olsen.

Acc. 2001/42, kasse 25: Breve til Else Moltke fra Christian Olsen.

***Statens arkiver:***

Diverse folketællinger og kirkebøger for Bregninge og omliggende sogne i Nordvestsjælland, via Statens Arkivers Arkivalieronline: [www.sa.dk/ao/](http://www.sa.dk/ao/).

Undervisningsministeriet: Understøttelser; videnskabelige understøttelser og rejseunderstøttelser, ordnet alfabetisk efter efternavn, løbenummer 19 (Christian Olsens ansøgninger m.m. i 1920'erne).

***Lokalhistorisk Arkiv for Gl. Bjergsted Kommune, Svebølle:***

Personarkiv Christian Olsen, Torpe [mest trykt materiale].

---

---

## The meaning of music at a large farm during the inter-war period

This article investigates music as culture from a historical, ethno-musicological perspective. Jens Henrik Koudal bases his work on the preserved music collection and large private archives of Christian Olsen (1881–1968), who was born and spent most of his life on the farm Torpelund in Zealand, Denmark. From Olsen's collection, it is possible to make a historical reconstruction of the rich musical life that took place on the farm, and the purpose of the article is to examine what the musical activities meant to the Olsen family's social and cultural identity; i.e., both their self-conceptualisation and their marking of identity towards their surroundings. The article's method is rooted in a 'broad' concept of culture, along with Christopher Small's concept 'music-making' and new musicology's tendency to focus on the practice of music-making rather than on 'great' composers and books of music. Torpelund is compared to similar settings in England (e.g., East Suffolk around 1900, according to Carole Pegg) and Western concert halls (around 1980, according to Christopher Small).

During the inter-war period, the Olsen family gathered together a circle of diverse people, including relatives, friends, business connections and other musicians, who all participated in the "music-making" as equals. Their repertoire consisted of classical and romantic art music from c. 1780–1890, plus the family's old folk-dancing music (arranged by members of the family). In its own opinion, the circle's music-making was a 'higher' kind of music that established clear distinctions towards lower social classes, towards other races (e.g., blacks with their ragtime and jazz) and towards modern music (e.g., art music and popular music). Specific to Torpelund are three concepts, which also characterise the social and cultural identity of the Olsen family: conservatism, privacy and exclusivity. The musical practices of the Olsens at Torpelund indicate that, during the inter-war period, the family represented a particular amalgamation of the peasant family, the part of the country (northwestern Zealand) and an international, middle-class education.