

Mette Overgaard Gotthardsen

Drømmebilleder

Et forsøg til en psyko-social tolkningsmodel for H.C. Lumbyes musik i Tivoli omkring midten af 1800-tallet.

»Det er en fejlslutning, at det som varer er sandere end det, som forgår«, har Adorno sagt. Musikvidenskaben har ladet megen foranggen musik ligge, fordi den ikke har kunnet håndteres ud fra fagets traditionelle analyseprincipper, som både retter sig mod og samtidig er udvundet af musik, der er konciperet som et rent æstetisk produkt – som kunstværk.

I denne artikel fraviges musikfaglig tradition, idet emnet der behandles er en foranggen underholdningsmusik set under en meget bred synsvinkel; basalt mener jeg, at Lumbyes musik i Tivoli rummer kimformer til den moderne kulturindustri. Jeg søger en forklaring på, hvorfor denne musik i den grad frembragte lyst og nåede en så voldsom popularitet, at den knap nok er blegnet endnu. Tivoli og dets musik ses som et fænomen inden for tidlige moderne bevidsthedsformer og også som en drivrem for disses opståen. Herunder er der altså også tale om at indsætte et moment i betragtningen, som i traditionel musikanalyse normalt er fraværende, nemlig *lytteren*. Samtidig fastholdes denne (idealtypiske) lytter i de rammer, hvor musikken forekom: primært i Tivoli, dernæst i hjemmet.

Ønsket om underholdning – småborgerlig kapitalisme:

»En trist, mørk, melancholsk, en kjedelig Sommer« (TA 17.7. 1844)

Lejlighedsvis i årene 1840 til 1843 havde det københavnske bedrestiliede publikum kunnet fornøje sig ved Georg Carstensens Figarofester, som blev afholdt med gratis adgang for abonnenterne på Carstensens »literairt artistiske« ugeblad *Portefeuille* – senere *Den nye Portefeuille*. Ved disse fester var det Det Lumbyeske Musikselskab, der leverede musikken. Lumbye havde lært straussermusikken at kende første gang i 1839, da et orkester fra Steiermark gæstede København. Umiddelbart efter samlede Lumbye de nødvendige musike-

re og begyndte at lære sig straussermusikens kunst – med enorm succes. I disse tre år er Carstensen idelig på research-rejser til andre europæiske byer, og i de egentlige metropoler, Paris, Wien og London, opsuger han ideer og inspiration til at grundlægge sit »Kjøbenhavns Tivoli og Vauxhall«, der afløser de populære Figaro-fester. Og selvfølgelig er Lumbyes orkester med lige fra starten af Tivoli.

Der er altså både hvad musikken og etablissementet angår tale om et internationalt storbyfænomen, der i 1843 kan importeres til et København, der langsomt er ved at komme sig af den økonomiske pessimisme, der i århundredets første halvdel har behersket landet oven på statsbankerotten i 1813 og deflationspolitikken.

Fra midten af 1830erne er begyndt en ganske kraftig økonomisk vækst med udspring i de bedre afsætningsmuligheder for landets landbrugsprodukter og effektiviseringer og kvalitetsforbedringer, der var et resultat af forsøgene på at klare sig igennem krisen.

Denne vækst synes i særlig grad at have slået igennem i København inden for byerhvervene – primært inden for en fabrikantgruppe, som nu tilknytter sig en række formelt set uafhængige småmestre, der hver for sig fremstiller delprodukter, der sluttelig færdiggøres på fabrikantens værksted med henblik på afsætning på markedet. Et eksempel på dette fra musikens område er Hornungs vellykkede konstruktion af et opretstående klaver med jernramme (i klaverer med træramme trækker strengene sig meget hurtigt ud af stemning). I begyndelsen lavede Hornung selv alt på eget værksted, men til jernarbejdet havde han folk ude i byen. Siden hen lod han mekanik og klaviatur fremstille i Hamburg af en specialist. Ved denne underleverandør-virksomhed opnåedes besparelser og høj kvalitet. Efterhånden beskæftigede Hornung 36 svende og 20 arbejdere ude i byen og eksporterede instrumenter til Sverige, Norge og Tyskland især – men også så langt som til England og Nordamerika nåede hans klaverer.

Væksten muliggør Tivolis opståen, der i tiden op til åbningen ledsages af kritik fra de liberales side: Man ser Tivoli som enevældens lynafleder fra den politiske debat – og det er da også bemærkelsesværdigt, at Carstensen overhovedet får sit kongelige privilegium til anlægget, endvidere at der stilles soldater til rådighed ved udførelsen af anlægsarbejdet, og at de liberales talerør »Fædrelandet« netop i dagene op til Tivolis åbning lider under beslaglæggelser. I tidens politiske debat var det væsentligt at have en aktiv opbakning fra også småborgerskabet – men i de rørte vande var de økonomiske og ideologiske magtforhold temmelig uigennemsigtige. Forlagssystemet inden for varefremstillingen sætter skub i opløsningen af laug'ene, og dette ledsages af dels en frygt for glidende pauperisering i et semiindustrielt

produktionsmønster, samtidig med at de mest energiske af småproducenterne kan se deres vej gennem problemerne takket være de samme forhold, som udgjorde en reel økonomisk og statusmæssig fare for andre (Wåhlin s. 18). Fabrikkerne var gennem personlige bånd og politisk orientering smeltet sammen med dele af det gamle embedsaristokrati, storhandelens folk og den liberale intelligens omkring den fælles mærkesag: næringsfriheden. Småproducenterne resterer og samler sig fra 1840 i Haandværkerforeningen, der i Hippodrombevægelsen 1848 gjorde et sidste forgæves forsøg på at undgå en udgrænsning fra de bestemmende grupper i forhandlingerne om forfatningen.

Men Tivoli opstår ikke alene, fordi der er et begyndende økonomisk overskud – det har også sin baggrund i et behov for underholdning. Tilværelsen i godt den første trediedel af 1800-tallet var vendt indad – det er den sorte reaktions tid, censuren og Den hellige Alliances tid. Man havde til dagen og vejen, levede for lavt blus. I hjemmene begyndte sammen med den markedsøkonomiske omstrukturering også den borgerlige kernefamilies rollefordeling at sætte sig igennem. Tidligere var underholdning en væsentlig bestanddel af hofkulturen som modvægt mod en tomgangstilværelse – og dér rådede »forbud mod kedsomhed«. Den adelige, som afslørede, at han kedede sig, dokumenterede eftertrykkeligt sin magtesløshed; og kongen kunne i kedsomheden ane konturerne af en opstand. Derfor er alt lagt an på at undertrykke sine følelser og fornøje sig (Lepenies s. 56 ff).

I kernefamilien, hvor domicilets »toilette« overstås, som var der intet at bestille, antager kvindens hverdagstilværelse karakter af et liv i ren fritid, i ren »nydelse« – hvor intimsfæren gennem kvinden bliver seksualitetens sfære og der installeres en kvindelig psykologi, der i særlig grad varetager spillet mellem driftsundertrykkelse og driftsudladning i forskudte former. En tilværelse, der er en ambivalens-konflikt ledsaget af uendelig kedsomhed og melankoli. Som Mathilde Fibiger formulerer det: »Alt er smaat i smaat og graat i graat ... og Folk er saa prægede deraf, at de er at ligne ved Fyldningen i Bunden af et couleurt Broderie« (I *Clara Raphaels Breve*, 1850). Op gennem 1800-tallet dukker et stigende antal underholdningsfænomener frem, som primært orienterer sig mod et kvindeligt publikum; lige fra husmusikkens salonstykker, akvarelmaleriet, modejournalerne, de »litteraire« blade (som f.eks. Portefeuillen) med feuilletonromaner, til den udsirede kedsomheds endeløse hulsømme.

Det er påfaldende at den altovervejende del af Lumbyes musik som titler bærer kvindenavne eller har titler, der viser hen til kvinders

univers: Mindeblad Polka, tilegnet de Kjøbenhavnske Damer, Parisser Mode Polka, Veemod – la Resignation Vals, Illusioner Vals, Drømmebilleder, Den unge Moder etc. etc.

Erhvervsilden Tivoli – et laboratorium for den fri konkurrencekapitalisme

Som den moderne tænknings mand grundlægger Carstensen Tivoli som et aktieselskab – ét af de første af sin art her i landet. I sin indbydelse til aktietegning udpeger han »de Herrer Mechanici, Haandværkere, Leverandører og Andre«. Det er værd at bemærke,



Hoved fra Tivoli-Avisen ved en Carstensensk benefice.

at der også er mulighed for aktietegning gennem at »præstere Arbejde eller levere Materialier eller Inventariesager«. I Carstensens formulering er etablissementets »Øyemed: a) at forskaffe Publikum en billig, bequem og behagelig Forlystelse. b) at aabne en Erhvervskilde for Handlende og Industriedrivende« (statuttens ord). Udviklingen for selskabet – aktieudbyttet var første år på 7% og næste år allerede 26% – viste, at formålet konvergerer med motivationen for at satse sine penge i Tivoli – og peger også hen mod en bestemmelse af,

hvilket publikum der bliver Tivolis og Lumbyes. Samtidig viste det sig også, at netop for denne gruppe af aktietegnere, som blev indbudt, blev Tivoli en slags boomerang – den økonomiske gevinst kom hjem, men prisen var, at det gennem det tivoliske varemarked blev klart, at opretholdelsen af laug, privilegier og monopoler var umulig – det fundament af tryghed, hvorpå deres eksistens traditionelt havde hvilet, blev undermineret.

Det tivoliske varemarked blev af en anden art end hidtil kendt, hvor produktionen overvejende var lagt an på bestillinger direkte hos den enkelte håndværker – herunder også stadsmusikant. I Tivoli skulle der produceres til det anonyme marked. Handelen iscenesættes på en for København på den tid ganske ny måde: Der etableres et gade-interieur! Man bygger Tivolis Bazar, som rummede 30 butikker med udstillinger af varerne ud mod den overdækkede passage. Her solgtes efter kongelig tilladelse: »alle egentlige Kunstsager, saasom Malerier, Kobberstik, Billedhuggerarbejder, slebne Steene o.s.fr. samt alle indenlandske Industriprodukter med Undtagelse af Alenvarer«. I forhold til den københavnske butikstopografi har Tivoli været ganske enestående. Inde i byen så det således ud: Detailhandelen gennemløb fra begyndelsen af århundredet en gradvis udvikling fra torvehandel til almindelig butikshandel. Butikkerne var oprindeligt meget beskedne, men heri skete der en forandring i 1830-erne, da der ofredes mere på det indre udstyr og senere også på udstilling af varerne. I slutningen af 1840erne var specialforretninger, der afsatte forskellige industriprodukter så småt begyndt at dukke op (Hansen s. 152).

Men varerne i Tivoli er også af en særlig art: Pyntegenstande, antikviteter, kunstgenstande, cigarer, restaurationer, forlystelser, offentligt tilgængelig musik i stort orkesterformat. Det er altsammen varer, som ikke er inddraget i det daglige forbrug – luksusartikler, der som den feticherede vare repræsenterer ønskedrømme – og i tidens ånd holdtes »Lotterie« om særligt kostbare artikler, der lå udstillet til beskuelse i Bazaren.

Det interessante ved luksus er ifølge Sombart at denne overalt viser sig at være en nødvendig drivkraft for kapitalismen. Sombarts undersøgelser dækker ca. 400 år af Europas udvikling og viser, at luksuserhvervet/-industrien i særlig grad er egnet for kapitalistisk organisation. I en periode, hvor der ikke er etableret produktion af massebrugsartikler med stor omsætning til følge, er der kun mulighed for at investere akkumuleret kapital i luksuserhvervet. Endvidere er luksusindustrien mere indstillet på hurtige produktionsomlægninger end anden kapitalistisk produktion, fordi den er afhængig af smag og

mode (hvilket jo er forhold, som kan styres af luksus'ens egen »motor«) – den er hele tiden under forandring.

Carstensen og Lumbye er ganske klar over denne motors virkemåde og begge søger gennem udenlandske research-rejser inspiration til konstante fornyelser. Lumbyes høst ses i næste sæsons koncertprogrammer, i hans udvikling af orkesteret og dets spillestil – det blev det største og bedst spillende orkester i København overhovedet.

Carstensen's tilbagevendende konflikter med Tivolis bestyrelse, der til sidst ender med et brud, har sin baggrund i, at Carstensen ønsker investeringer og ekspansion som en nødvendig del af Tivolis grundlag for at fortsætte, og han repræsenterer her en moderne økonomisk tænkemåde. Aktionærerne derimod har en fortidig økonomisk bevidsthed og ønsker blot at akkumulere ud fra det allerede etablerede. Carstensen argumenterer over for den påholdne bestyrelse: »Tivoli bliver saa at sige aldrig færdigt. Det maa, som enhver anden Luxus-artikel, være betænkt paa idelige Forskjønelser og Udvidelser, kun derved sikres dets Existence« (TA 13.8.45).

Den primære attraktion i Tivoli var Lumbyes musik. Den var som det eneste »gratis« når man havde betalt sin entré, og den havde fået sin egen bygning, Koncertsalen. Musikken har herigennem også status som vare, og er i særlig grad forpligtet til ligesom andre varer altid at være ny og fristende. I en artikel, som kommenterer Lumbyes »Telegraph-Galop« anstiller *Tivoli-Avisen* følgende betragtninger: »I Tivoli dreier nemlig alt sig om een Gjenstand, alle Interesser ere concentrerede i een eneste. Medens man i alle andre Stater idelig og idelig søger at tabe sig i nye Opfindelser, at tilveiebringe nye industrielle Foretagender og udvikle Productionskraften, har Tivoli alt et saa stort Forraad af det eneste Product, hvis Udvidelse og Forædling ligger det paa Hjærte, at det ikke har noget varmere Ønske end at kunde dele det med Andre. Tivoli producerer hverken Korn eller Steenkul eller metaller – skjøndt dog Mange ville paastaae, at der skjules en lille *Guldmine* i dets Skjød; det blomstrer hverken ved Manufacturer eller Fabriker, Tivoli producerer kun een Ting: Glæden (...) – følgelig bliver det ogsaa Glæden som telegraferes. Det er denne Opgave, som Lumbye har stillet sig (...) og som han har løst til almindelig Tilfredshed. »Glæden kan snarest og sikkrest forplantes ved *Tøner*« – det var den Theorie, Herr Lumbye gik ud fra, og Resultatet har godtgjort Theoriens Rigtighed. Tivoli har nu fundet et Midde til at sætte sig i Correspondence med hele Verden« (13.6. 1844).

Der var foruden i Koncertsalen musik mange andre steder – også



Fra Tivoli-Avisen 1844.

de betrædte en afvej, og *Corsaren* fører samme klage. Heri bragte Tivoli en forandring, for i Tivoli drejer det sig ikke længere om kun at blive mæt eller kun at lytte til musik, men også om at få opvisningen i offentligt konsum til at foregå som selvrepræsentation – at udfolde en naturlig og tvangfri omgang mellem ligemænd formidlet via konsumering. Biedermeier-tidens skyldbetyngede askese løftes af skuldrene i den ostentative appetit på varerne. I Tivoli går man ind i drømmeverdenens ophævelse af standsforskelle. Drømmeverdenens – fordi den forudgriber den senere lovfæstede demokratisering, som vel at mærke alligevel ikke kom til at gælde en meget stor del af dem, som færdedes i haven: Bl.a. fik jo kvinderne ved valgretsbestemmelserne papir på, at de stod udenfor. I *Ny Portefeuille* fra 1843-sæsonen søges det understreget, at Tivoli netop er for enhver: »Inde i Koncertsalen, midt mellem de ziirligste Modedamer, der nikker og vrikker i alle Straussiske Takter, sidder stadselige Amagerpiger, og Fornøjelsen bliver derfor ikke mindre paa nogen af Siderne. I restaurationssalen sidder Bonden fra Hvidovre eller Gladsaxe, midt mellem de fineste Folk af alle Rangforordningens Klasser, – og Maden smager de Sidste lige saa godt som de Første«.

I musikomgangen tager den lavere stillede ved lære af den højere stillede, og publikum i koncertsalen får efterhånden afsnøret kropsligheden fra musikken. Hvad der egentlig er regulær dansemusik, vals, polka, mazurka, galop osv. bliver til koncertmusik uden dansens ledsagelse. Men dog i begyndelsen ikke fuldstændig fastlåst i stolesæderne – et vigtigt moment er stadig ostentationen: koncerterne i Tivolis første Koncertsal forløb som promenadekoncerter.

som akkompagnement til havens egentlige forlystelser. Men iøjnefaldende var de mange konditorier, pavillon'er og theuse, hvor man i små lysthaver omgivet af løvværk kunne sidde og nyde sine måltider for øjnene af enhver. I bladet *Politivennen* (den jævne mands organ) hed det sig, at selv på Kehlets Kaffehus sad folk og nød deres forfriskninger med en gravalvor og en til angst grænsende tilbageholdenhed, som om

Rundt langs væggene stod små caféborde, men gulvet inde på midten var frit, og dér – såvel som uden for Koncertsalen – promenerede publikum akkompagneret af musikken. Det er først senere Koncertsalen indrettes med stolerækker. Lige så gradvist introduceres af Lumbye de lange fastlåsende symfoniske former, i 1846 sættes en enkelt sats af Ferdinand Ries' 6. symfoni på programmet derefter en anden sats indtil hele symfonien har været afprøvet, hvorefter Lumbye giver sig i kast med hele symfonier. Efterhånden bortdekreteres de spontane kropsytringer, som i begyndelsen ledsagede lytteriet. I en artikel i *Tivoli-Avisen*, der omhandler Tivolis mirakuløse indvirkning mod 'Kjedsomhed' (!) beskrives, hvad man oplever, hvis man kommer i koncertsalen hvor »man nikker med hovedet og vrikker med Kroppen efter Valtse og Galopper ... man applauderer, tramper med Stokkene, raaber da capo« (17.7. 1844). Karakteristisk skrives der senere i avisen kraftigt *imod* dette 'da capo-Raserie og Stokke-Usurpationen'!



Fra *Tivoli-Avisen* 1844.

Der sker det, at den »patologiske lyttemåde«, som sidste århundredes mægtigé musikæstetiker, Edouard Hanslick, sagde om den musik, der virker »legemlig overvældende« bliver udgrænset til den med hans ord »rene beskuelse« – og dermed står kropsligheden tilbage i sin nu i koncertsalene accepterede hybridform: Den borgerlige koncertgængers klapsalver. Musikkens værdi lægges i Tivoli mere og mere over i den selv, den fremstår som funktionsfri. Eller paradoksalt udtrykt: Den får funktion som autonom musik. I denne programpolitik ligger der også et forsøg på at give lytterne 'dannelse'. Tivoli søger omgående at imødegå den liberale kritik mod stedet ved at også formulere, at stedet skulle være ramme for den almene dannelse. Et af midlerne hertil er *Tivoli-Avisen*, der i de første numre bringer en lang række oplysende artikler om udenlandske forhold, den ny teknik og om kunst. Der indrettes desuden bl.a. en læsesalon, hvor 17 forskellige danske og 12 udenlandske blade kunne læses.

Men via den offentlige aktion indlæres en ny adfærd. Den psykologiske side af, at dette foregår under andres observation, samtidig med at den observerede selv er iagttager, er vigtig. Thorstein Veblens

begreb »conspicuous consumption« relaterer sig til selvrepræsentationen i den offentlige sfære, oprindeligt den feudale. Men i Tivoli finder vi den ned gennem alle niveauer ud over havens plankeværk og kanalen, der skilte Tivoli fra dem, der måtte forsøge at tilsnige sig adgang – og helt op til 'De fattiges Tivoli'. Dét var det høje punkt på Vestervold, lige ved koncertsalens bagside, hvorfra dé uden penge kunne stå og iagttage, hvad der gik for sig i haven. Vi er ved 'gullaschbaron-enden af spekteret: borgerlig omgang med kunst som vare og symbolsk interaktion på én gang' (Nielsen s. 161).

Herigennem sker der en opprioritering af øjet, af synssansen. Ikke blot fordi alt i Tivoli er stillet til skue, men også fordi det, der kan høres, indgår i en sådan mangfoldighed af påvirkninger fra alle sider, at hørelsen ikke magter i tilstrækkeligt omfang at indlejre indtrykkene. Og foruden vareudstillingerne er der iøvrigt visse forlystelser, der netop opdyrker synssansen: I Tivolis Observatorium kan man betragte stjernehimmelen over uendelige afstande i kikkerter, fyrværkeriets flimmer træner blikkets hastige skiften, og det ustadige syn kan holdes fast ved hjælp af billeder taget i Tivolis Daguerrotypi-Atelier. Af lydlige indtryk var der musik (foruden den almindelige etablissements-støj) overalt, og klager derover viser, at Koncertsalens musik hyppigt forstyrres af musikken fra Carousselbanen.

På en enkelt dag så musikbuddet således ud: Der var musik i koncertsalonen, musik på Øen, sang og musik i Lardellis Pavillon, musik i Madam Schæffers Thee-Pavillon, og ved Rutchbanen og ved Carousselbanen var der musik. Da der den 18. september 1849 opføres nationalsange på Plænen af samtlige orkestre (NB kun orkestrene) tæller det 'cirka 100 Musici'. Der må efter københavnske forhold have været et ganske usædvanligt højt generelt lydniveau, og i sammenstødet mellem landboer og Tivoli kommer det til udtryk, hvorledes høresansen afskærmes til fordel for den beskyttelse ved hjælp af synssansen. »Øiet kan næsten ikke have noget fast hvilepunkt, men svæver langt ud til alle sider; det nærmeste see de sidst og det Længstbortliggende først (...) I Concertsalen f.Ex. kan man bestandig finde en stor Mængde (...) Hele deres Nydelse synes at skee gennem Øine, det er virkelig som de kun vare i Besiddelse af denne ene Sands (...) Bøndernes Yndlingsplads er lige tæt op paa Siderne af Orkestrene, hvor de kunne overse de Spillende; det synes at more dem nok saa meget at see Musikken, som at høre den« (TA 13.8. 1844).

Synssansen tiltagende dominans er den operationelle mulighed for bevidsthedens tilpasning til det samfund *en miniature*, der her presser

sig på, hvor vareudbuddet og dets betoning af varernes fællespræg, bytteværdien, ophæver udbuddenes kvalitative forskelle. I Tivoli udvikles perceptionsformerne på baggrund af, at indtrykkene skifter hurtigt og uafbrudt. Den i sidste ende dominerende oplevelsesform bliver egentlig *oplevelsen*. I artiklen 'Et Brevfragment fra Paris' rapporterer Carstensen fra forlystelserne, der var knyttet til industriudstillingen: »Qualiteten kommer det ikke saa meget an paa som Quantiteten; at see meget og mangeslags, at have været med overalt, at kunne sige at have set Alt, er den høieste Nydelse en saadan Dag har at frembyde, og Folk løbe, trippe, trykke og plage hinanden indbyrdes uden Ophør«. Mængden, trængselen, finder vi ikke inde i byen København endnu, men i Tivoli samles folk i enorme tal: Ved 'Geburtstagsfesten' et år efter åbningen besøgte Tivoli af 16.600 personer. Det svarer til, at hver ottende københavner har været betalende gæst – og hertil kommer etablissementets egen store bemanding.

I Tivoli er folk løsrevet fra deres sædvanlige lokale miljø – frigjort fra vante personrelationer; deres omgang kan som med varerne blive symbolsk, ordløs og anonym. Som en af storbylivets karakteristiske figurer får Tivoli også sine flanører. Når Walter Benjamin skriver, at de parisiske passager var forudsætningen for flanøren, kan det ikke undre, at den københavnske flanør i Tivoli finder sit første tilholdssted. Afskærmet fra gadens smuds og farlige trafik kunne han vandre i haven eller i bazarens overdækkede ly. I den tivoliske belysning med illuminationen, der forsænker himlen og fortrænger nattemørket, gives der rum for den daglige noctambulisme.



Foran Tivolis anden koncertsal
(senere tegning af H. Tegner).

Mængden – den prisgivnes nye rusmiddel – tildeler flanøren, der står på tærskelen til proletarisering, sine stød og puf. »Drive-ren«, som han kaldes i litteraturen om Tivoli og hvori flanørerne er fastholdt, deler her varesituation – han er varesjælen, som i nonchalant nedskruet tempo og tilsyneladende ligegyldighed registrerer alt – er overalt.

En breche i Kjøbenhavns Befæstning

Dette er en meget sigende titel på et Tivoli-jubilæumsskrift. Men Tivoli slog ikke blot hul i byens gamle fortifikationer, der i løbet af de kommende godt ti år blev nedbrudt. Også foretagendets kapitalistiske organisering var en moderne tids afgørende gennembrud. I kølvandet på dette betyder Lumbyes musikudøvelse i haven også en gennemhulning af hidtidig praksis.

Indtil Tivoli åbnede i 1843 måtte Lumbye indhente kongelig tilladelse, hver gang han gav koncert med sit orkester. Stadsmusikanten havde nemlig privilegium på levering af musikalsk underholdning, og hvis han eller svendene var optaget andetsteds, måtte ikke-privilegerede musikere erlægge en klækkelig afgift til dette embede, som var særdeles indbringende. Men i 1847 rejser stadsmusikant Füssel sag mod Tivolis bestyrelse og forlanger en erstatning på 4000 Rdr. for det tab, han har lidt ved at Tivoli fra 1843 til 1846 i strid med hans privilegium har benyttet uberettigede personer til opførelse af musik i Tivolis Koncertsal. Han argumenterer med, at den musik, der leveres i Koncertsalen er dansemusik, hvilken ligger inden for hans privilegerede område.

Stadsmusikanten fremfører laugstraditionens skelnen mellem på den ene side underholdningsmusik udført af håndværkere og på den anden side koncertmusik udført af kunstnere. Men denne traditionsbundne holdning bliver ved dommen ophævet. Dommen lægger alene vægt på, at der ikke er tillagt Füssel nogen ret med hensyn til musik, der foranstalttes på offentlige steder – om det så kaldes koncert eller er sat i forbindelse med adspredelser eller fornøjelser, der ikke består i dans.

Underholdningsmusikkens installering i det offentlige rum og dansemusikkens frigørelse fra kropsligheden har i kraft af Lumbyes succes tydeliggjort forældelsen i stadsmusikantens musik og hele institutionens art. Som privilegeret har stadsmusikanten ikke været underlagt markedsmekanismens krav til varen. Via varegørelsen af musikken ophæves de feudale restriktioner indefra, den privilegerede musik henvises til en hensygnende bortvisnen i den private sfære. Med denne domsafsigelse gives der Tivoli papir på, at musikudøvelse i den offentlige sfære er fri næring – 10 år før den egentlige lov om næringsfrihed kodificeres.

Lumbye som underholdningsfabrikant

Med sin musik følger Lumbye københavnerlivet som en journalist – altid parat med et værk, som markerer døgnets begivenheder. Værk-

listens titler er som en feuilleton over store og små tilskikkelser: Nordisk Studenter Polka (1845), Souvenir de Jenny Lind Vals (1845), Københavns Jernbane Damp Galop (1847), Den Frivillige Galop (1848), Seiers Galop (s.å.), Den 5te Juni Festmarsch (1853) osv. Det journalistiske indblik i intimsfæren gennem de mange værker med kvindenavne og titler, som viser ind i hjemmelivet eller dettes drømmeverden er allerede nævnt.

Al denne musik bød sig ikke blot til i sin orkestrale form som lyttemusik. Den indgik direkte i intimsfære-tilværelsen, idet Lumbyenumre, der præsenteredes i koncertsalen, samtidig var annonceret til salg i klaverudgave i »Tivolis Bazar No 18 og på Contoiret ved Gammelstrand No 10«. Samme tendens ses i det betydelige Leipzig-forlags, Breitkopf og Härtels, udgivelsespolitik. Der udkom Lumbye med henblik på det internationale stormarked, og også her er det det klaverspillende publikum, der primært sigtes på med klaverarrangementer som follow-up's til orkesterudgivelserne. Det er jo klaveret der på dette tidspunkt er husinstrumentet *par excellence*, trakteret af husets frue og døtrene.

Det særlige store antal kompositioner, Lumbye har skrevet (vel mindst 700 værker) har for størstedelens vedkommende været beregnet på lancering i Tivoli. Hurtig produktion har været nødvendig, derfor arbejdsdeles der. I de senere år overlod Lumbye en væsentlig del af arbejdet med at instrumentere til nogle af sine musikere. Den udenomsmusikalske kontakt formidles effektivt til publikum gennem reklame: Plakater i byen, for- og efteromtale i de Carstensenske blade (herunder *Tivoli-Avisen*) og som yderligere reklame fungerede Lumbyes promo-man Carl Nielsen, »der i det praktiske var for ham, hvad Lincke var i orkesteret (...) som en slags tolk og impresario (...) Overalt fulgte han ham« (Skjerne s. 191).

Men reklamen udfolder sig ikke kun *omkring* musikken, den *indgår* i musikken, idet musikken ikke alene skal reklamere for Tivoli, men også for sig selv. Lumbye gør, som hans samtidige parisiske forfattere gjorde det: »Forfatteren der én gang er trådt ind på markedet så sig om som i et panorama« (Benjamin s. 34). Hans blik falder på det kvindelige publikum, der 'edicerer' med titlernes navne og fastholdes i spændt forventning om, hvorvidt deres navn vil 'komme ud' – som i Hjortings endeløse telefon-endetalslotteri. Lumbye ser Tivolis mange forlystelser, der *hver* får deres fysiologiske skizze – Tivoli Bazar Tsching-Tsching Polka, Tivoli Voliere Galop osv; han betragter københavnerlivet i En Flyttedag i København bl.a. med skralde; og Dyrehavsbakkens løjer omplantes til Tivoli i stykker som En Tour til Dyrehavsbakken og dens follow-upnummer Dyrehavsbakken Vals,

og Lumbye er herigennem medvirkende i de konsekvente forsøg på at udkonkurrere Bakken. (Man kunne sågar i Tivoli 'erholde Vand hentet fra Kirsten Piils Kilde'.)

Hvor musikken produceres gennem udbredelsesmekanismen, gennem reklamen, ledsages den af standardiseringer. Som reklame for det 'nye' stykke indlejres musikalske træk, som hidrører fra et forudgående hit. Et eksempel er alene billedverdenen og dens musikalske gestaltning i de to fantasier *Drømmebilleder* (27.6. 1846) og *Taagebilleder* (29.11. 1846).

Satsdele med følgende betegnelser forekommer i:

Drømmebilleder:

Solopgang

Eng (med 'alpefløjten' czakan)

Kirkeklokke

Koral

Vals

Alpehorn

Citharsolo

Militærmarch

Galop

Taagebilleder:

Solopgang

Schweitzerlandskab
(med skalmeje)

Kirkeklokke

Koral

Vals

Alpehorn/skalmeje

Citharsolo

Processionsmarch

Zigeunerdans

Storm paa Havet. Bøn under Stormen.

I begge fantasier er kirkeklokken afbildet som dumpe slag på klokke og i de dybe strygere, landskabet er begge steder tegnet af skalmejerne, der fabulerer over treklangsbyrddninger i 6/8-takt med lange liggetoner imellem. Koralen er udsat som firestemmig koral – og den berømte citharsolo i *Drømmebilleder* (Ex. 1) (som nu pryder bagvæggen til bar'en i foyer'en til Tivolis Koncertsal) spores tydeligt i *Taagebilleder* (Ex. 2):

Ex. 1 (G-dur, 3/4)



Ex. 2 (G-dur, 3/4)

Der er tale om standardiseringer inden for satsanlæg, instrumentation og melodisk gestaltning – men vi finder desuden også en fragmentering af tonaliteten i begge stykker.

Også inden for det rytmisk-motiviske ses sådanne standardiseringer: Lumbye har lanceret ikke blot én – men (mindst) fem forskellige Champagne Galopper. Den kendte Champagne Galop kom i 1845, siden fulgte Petersborger Champagne Galop (1850), Rød Champagne Galop (arr. af H.C. Lumbye, 1853), Champagne Skum Galop (1856) og Pipers Champagne Galop (1862). Betragter vi den første (ex. 1), anden (ex. 2) og fjerde (ex. 3), findes ikke blot i indledningen det samme velkendte propknald, men den rytmisk bærende idé er ens, der bygges på en tilbagevendende totaktsmekanisme med stor spænding; den rummer både optakt og den opspænding, der hidrører fra overbinding fra let til tungt taktslag, synkopen:

Ex. 1 (E-dur, 2/4)

Ex. 2 (F-dur, 2/4)

Ex. 3 (B-dur, 2/4)

Også formanlægget i andre af genrerne viser standardiseringer: Samme vekslen mellem kontrasterende formled i samme antal inden for samme genre – og med samme indbyrdes tonale relationer.

Men hvor altså det store anlæg er standardiseret til *typer* indsætter Lumbye altid specielle effekter som en særlig pirring – og her må man søge svaret på, hvorfor, trods alle ligheder, hans musik var i stand til at bide sig fast. Der savnes aldrig en introduktion, der i ét glimt giver en forudanelse om, hvad der er i vente. Det er som et varemærke – hyppigst er introduktionen en unison, energisk opspændende frase – sjældnere ses en akkordisk introduktion. Og i det efterfølgende ser vi så, at det i forvejen standardiserede forsynes med partikulære pirringer, som meget tit er en opblødning af dansesatsernes-rytmiske monotoni med pludseligt indtræffende akcentureringer, der går på tværs af rytmens eget pulsslæg (markeret med tegnene >):

Ex. 4, Virginie Polka:



På bekostning af helheden trækkes en detalje frem i forgrunden som en effekt med sin egen lille anekdote, der brænder sig fast i lytterens erindring. Musikken når herigennem kendtheden, og netop dette er centralt. Schlagerens kendthed træder i stedet for den værdi, den tilskrives: At kunne lide den er praktisk taget det samme som at kunne genkende den (Adorno s. 14). Begrebet 'smag' er sat ud af spillet, når det gælder feticheret musik; i stedet virker før-bevidste reaktionsformer. Den regressive genkendelsens glæde kan slå over i gentagelsestvang.

Over alt i Lumbyes musik finder man pirringselementer, der træder helt frem i forgrunden, pointeret klart. Lytterens forventning bygger af erfaring på, at der i ethvert nummer vil forekomme en 'nyhed' – et særligt iørefaldende træk. Som et sådant varemærke kendetegnes også Lumbyes hyppige brug af specielle instrumenter eller koloristiske effekter: Champagneprop, flageolet, czakan, hyrdepibe, alpehorn, skalmeje, cithar, klokke, skralde osv. Disse indgår som anekdoter i et forløb, ikke som del af en helhed. Musikken tvinger sig gennem disse partielle pirringer ind på den lytter, som, udannet eller optaget af at vise sig frem i promenadekoncertens udstilling eller tildannet/manipuleret, kun kan møde musikken med dekoncen-

tration eller atomistisk lytten – og den opdyrker og fastholder samtidig en sådan lyttemåde. Den 'henriver foden og sansen'.

Musikkens vareappel på det psyko-seksuelle plan

Udefra set ser den gennemgående strøm af Lumbyes musik ud til at pege mod et kvindeligt publikum, hvor kvinden i den (små-)borgerlige kernefamilie er blevet varetager af det seksuelle område i et symbolsk spil, der ledsages af narcissistiske pirringer under konsum og selvpleje. Spørgsmålet er nu, om man i selve musikken kan efterspore strukturer, der ser ud til at kunne rime med og imødekomme en kvindelig lytters motivationsstruktur.

Trods sin afsnøring fra dans, som musikken forekom i Tivoli, er den dog i høj grad funktionel musik, som dér præsenterer sig objektivt som koncert- eller foredragsstykke. Den oprindelige funktion af en dans eller en march blegner til et erindringsbillede, men er dog i sin fortyndede sekundære eksistens næppe mindre bestemmende for virkningen end den musikalske beskaffenhed. Dette *quid pro quo* er et af kendetegnene for det banale – med musikteoretikeren Carl Dahlhaus' ord (s. 18).

Forholdet mellem musik og krop er overordentligt væsentligt, ikke blot inden for den banale/triviale musik, men også inden for kunstmusikken. Også den sublimerede kropsmusik udøver sin disciplinerende effekt gennem koncedens til sanserne; den er »rus med klart hoved« – som Poul Nielsen formulerer det (s. 125 f.) – og med ubevægelig krop. Revolterne mod disciplineringen af kroppen netop i dens eget medium, musikken, er et fast akkompagnement ned gennem den europæiske musikkulturs historie. Og på denne tid ledsages i hele den vestlige kultur de populære modedanse – vals, polka, galop/Langaus/can-can af indignation og forskrækkelse af hensyn til damernes (især de unges) dyd og ærbarhed.

Hos Heiberg finder vi i monologen »Emilies Hjertebanken« et billede af den samtidige frisættelse af kropslige drifter, parret med forsøget på at underbinde samme: »For nylig min Tante til Lumbye tog mig hen,/ Vist aldrig den Aften glemmer jeg igjen./ Først sad jeg saa stille, med Øret spændt,/ Nøie jeg agted paa hvert Instrument./ Men da nu Tonerne jublende slynged sig,/ Ligesom Aander, der snoe sig i Dands,/ Blev jeg urolig, paa Stolen jeg gynged mig,/ Hvirvlen henrev min Fod og min Sands./ »Sid stille«! sagde min Tante, næsten vred./ – »Jeg kan ei, Tante! Det er umulighed«./ – »Gjør ingen

Opsigt! Dig ikke blameer!«/ – »Tante! Den syvende Himmel jeg seer!«

Tonerne griber i kroppen – og det er ikke et særtilfælde, *Tivoli-Avisen* rapporterer også: »Telegraph-Galoppen strømmer som en elektrisk Funke gennem Ørerne og ned i Benene. Man tramper indenfor og skriger udenfor, eenstemmig fordrer man den gjentaget, og »Telegraphen« sættes i bevægelse paany« (17.7. 1844).

Man kan se musikken i koncertsalen som en afledning af driftsoverskuddet gennem lyst (før-lyst), der igangsættes af musikkens motoriske processer. Den lystfyldte energiudladning er lystfyldt, idet den i musikken sætter akcent på betonedede taktdele og dér energisk udlader spænding, der er ophobet og i overskud. Lyst kan erobres musikalsk ved at rytmen, agogikken og dynamikken i kraft af deres innervation af muskel- og nerveprocesser rettes mod at overvinde hæmninger i form af akcenter og spændinger. Takten er den hindring, der tilbagevendende rejser sig i det musikalske forløb, men gennem overvindelsen af takten udlades energi, der gennem motoriske hindringer var hæmmet – i denne udladning manifesterer sjælelig lyst sig. Et sådant spil mellem spænding og udladning er indkomponeret i Lumbyes musik – den er musik i korset og krinoline.

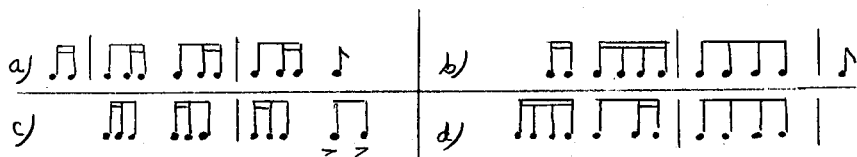
Lumbyes dansemusik falder i to hovedgrupper, nemlig dansene i lige taktarter (2/4 – hertil hører polka og galop) og i tredelte taktarter (3/4 – vals og polka-mazurka). Holder vi os her til totaktsformerne, kan de generelt set karakteriseres som en *perpetuum mobile* af opladning og udladning i en totaktsmekanisme, hvor denne mekanisme atter og atter vender tilbage på periodisk-regressiv måde.

Ex. Virginie Polka:

VIRGINIE-POLKA.

The musical score for 'Virginie-Polka' is presented in three systems. The first system (measures 1-6) begins with a piano (mf) dynamic and features a melodic line with accents (a) and a bass line with chords. The second system (measures 7-12) includes first and second endings, with a crescendo (cres) marking in the piano part. The third system (measures 13-18) continues the melodic and harmonic development, ending with a piano (mf) dynamic. The score includes various musical notations such as accents (a), first and second endings (1., 2.), and dynamic markings (mf, cresc).

I Virginia Polka arbejdes der med i alt fire rytmiske figurer, der på grund af indbyrdes ligheder lader sig gruppere på følgende måde:



Den todelte taktart er nøje defineret med 1-slaget betonet og 2-slaget ubetonet, bassen understreger konsekvent 1-slaget som det betonedede. På 2-slaget ophober motorisk energi sig, på 1-slaget udløses den. De kortere nodeværdier, 16-delene, understreger lystudladningen på 1-slaget, og i øverste linie (a og b) ses, at 16-delene kommer optaktisk: de tilfører spænding og øger forventningen om lystudladningen på det efterfølgende betonedede 1-slag. – Curt Sachs (ekspert i dansens musik) betegner netop også optakten som »et logisk træk, hvor muntre sange og danse skulle formidle en uimodståelig bevægelsesimpuls«. I nederste linie (motiverne c og d) akcellererer afspændingen, og lysten forstærkes i kraft af 16-delenes indordning under det betonedede taktslag – mens samtidig motiv c) tilkobles de to akcenturerede 8-dele (markeret i noden med > takt 20 ff). Disse akcentueringer indtræffer med en forfriskende kildren i monotonien, idet de forskubber betoningerne hen til taktens 2-slag. Virkemidlerne er altså temmelig begrænsede, men disponeret således, at de optaktiske figurer, som akcellererer spændingen er brugt i polkaens første del, medens triodelene benytter motiverne c) og d) med 16-delenes betoning af lystudladningen. Coda'en rekapitulerer motiv a).

Typisk er imidlertid, at Lumbye bruger baslinien til også at opbygge spændingskurver, som ikke nødvendigvis falder sammen med øvrige stemmers, men tit er mere udstrakte. I Virginia Polka kæder baslinien fra begyndelsen forløb sammen via to til fire takter, og denne spændingsopbygning står yderligere i et spændingsforhold til overstemmerne, der opererer med totaktsforløb. Men modspillet mellem disse to kurver virker yderligere med til at bygge op mod lystudladningen, som forstærkes, når begge kurver endelig falder sammen i eet punkt. Jo større forløb energi hæmmes over, jo større lyst når den udlades.

Som eksempel på det samme kan også vises tilbage til citaterne fra Champagnegaloppen, hvor synkoperne bliver brugt som et pirringsmiddel, der hæmmer indtil lysten udlades på det betonedede 1-slag. Og bassens udhamrede motorik forstærker her synkopevirkningen.

Imidlertid løber musik, der gestalter det ubevidste fortrængte og opererer med pirring af drifter, der lever undertrykt, den risiko, at der




lukkes for meget op for det fortrængte. Jeg har allerede omtalt »Dacapo-Dillen og Stokke-Usurpationen«, der egentlig er udtryk for ikke blot gentagelsestvang, men også for afbrydelsesulyst. Dette forhold viser sig også at være komponeret ind i Lumbyes musik. Det drejer sig om at få pirringen bragt til ophør, uden at den på den ene side ikke mere opleves, men samtidig også undgå, at den fortsat er så stærk, at afbrydelsen rejser aggressioner. En lørdag aften var musikken ikke nået til ende klokken 11 – hvor det ved en kancellibestemmelse var forbudt at udøve musik efter dette tidspunkt – årsagen var publikums dacapo-krav. Den blev alligevel afbrudt, med det resultat, at der »opstod umaadelig Tumult blandt Publikum, ved hvilken Lejlighed der ogsaa faldt adskillige drøje Knubs til Carstensen, som var ganske uskyldig i det Hele. Carstensen maatte flygte til Bazaren, og først Udringningen jagede Folk ud, da man frygtede Blodhundene« (Skjerne s. 157).



Da agenten fik prygl. Fra en gadevise, der omhandlede den pinlige episode foran koncertsalen i 1844. Hovedmanden sagdes at være »Candidat Goldschmidt«, Corsarens redaktør.

Lumbyes kompositioner holder sig i sin opbygning i såvel småt (de rytmisk-motiviske elementer og disses disponering) som i stort (formforløbet) inden for snævre rammer med kortvarige forløb og med kontrasterende afbalanceringer. De fleste galopper og polkaer varer 2-3 minutter, valsene varer 6-8 minutter. Specielt i de længere valse bruges som sidste formled en finale, der kort rekapitulerer motiver og temaer fra alle de forudgående formled (enkeltvalse) i stykket. I finalen sættes en kort opblafren af erindringen ind som et varsel om 'hertil og ikke længere', hvorefter stykket afrundes med et egentligt kodalt afsnit, der gestaltes som alle Lumbyes kodale afsnit.

Som et særligt tydeligt eksempel på dette er afslutningen af Godnat Polka, der naturligt har kunnet være det endeligt sidste nummer på en aften koncertprogram – et kløgtigt modtræk mod dacapo-råbene: Godnat Polka har en særdeles lang, udstrakt koda, hvor der efterhånden sker en fuldstændig udtynding af instrumentariet. Én instrumentgruppe efter den anden holder succesivt op med at spille, og denne udtynding efterlader til slut kun en rent rytmisk figur



 der så at sige lukker sig om energien i modsætning til Godnat Polkas indledende rytmeraster, der er optaktiske og opspændende:  (sammenlign også denne teknik med afslutningen af Virginie Polka op.cit., der i komprimeret udgave viser samme grundmønster).

Sådanne kodale afsnit er overordentlig hyppigt forekommende, og i disse sker der altid det, at det komplekse og uregelmæssige bliver udstødt. Hvad der har været udstrakt bliver trukket sammen, heterogent bliver sat på én fællesnævner, så at et eneste udtryksmodus, en eneste rytmisk-dynamisk formel står tilbage. »Der sker udeladelser af iagttagelsen, de musikalske drømme udstøder de elementer, som kunne gøre drømmene vågne i intellektet. Musikken ruller sig sammen og forputter sig i sin egen varme. (...) I almindelighed ytrer de musikalske lystkadencer sig i fortætningsens mekanisme« (Stuppner s. 59).

Når Lumbye netop på denne måde genialt løser problemet at både fastholde og samtidig bringe pirringer til ophør, beror det på et spil med oplevelser og kræfter på det ubevidste plan. Fortætningen har sin baggrund i den økonomiske hypotese, hvor Freud ser fortætningen som én kilde til lystopnåelse, idet én forestilling kan tilegne sig hele besætningen fra flere andre forestillinger. »At sådanne fortætninger er en kilde til lystopnåelse rimer meget vel med den forudsætning, at de i det ubevidste meget let finder betingelser for deres opståen«, som Freud skriver i forbindelse med analysen af vittigheden.

Når Lumbyes musik pirrer og griber ind i sanseligheden rammes der også ind i den ambivalens-konflikt, der råder i en (kvindelig) hverdagsbevidsthed præget af melankoli og kedsomhed. Som på samme tid iøvrigt også slog ud i en særlig trang til at dyrke vittighederne, der fra 1830 til 1850 går under betegnelsen 'Kjældermænd'. Og når der i tilfældet Emilie og Tanten egentlig er to forskellige reaktioner – to forskellige generationer – kan det hænge sammen med at personerne befinder sig i forskellige positioner af denne ambivalenskonflikt. Med Fenichels ord: «Når den der keder sig higer efter »stimulanser« fordi driftsmål via fortrængning er gået tabt for ham, så er det forståeligt, at han på den ene side møder sådanne stimulanser, som virkelig kunne bringe ham den savnede udløsning med den samme modstand, som også har foranlediget fortrængningen af driftsmålene; er på den anden side »stimulanserne«, som den ydre verden tilbyder, for fjerne fra det oprindelige driftsmål, så kan en forskydning af besætningsenergien over på den nu foreslåede aktivitet ikke lykkes« (s. 111 f.).

Lumbyes harmonik er ganske konventionel i de kortvarige genrer, polka og galop, der i hurtigt tempo i særlig grad pirrer det motoriske. Men i genrer med langsommere puls og aflængere varighed (valse og fantasier) ser man en anden holdning til harmonik og tonalitet. I kunstmusikken skal tonaliteten udgøre et »fuldkommenhedens postulat« – være et overbegreb for det samlede harmoniske forløb og indordne enkeltdele under helhedens funktion, med enkeltdele som aspekt af det fuldkomne kunstværk. I stedet for at prøve at bortforklare dette som en manglende håndværksmæssig evne og skoling hos Lumbye – som en defekt – kan man se det som snarere en *effekt*, hvor Lumbye lader hånt om den kunstmusikalske rationelle forklaringsramme omkring det harmoniske forløb, der hører hjemme i sekundærprocessens tankegange. I stedet kan man se hans afvigende harmonik som en pejling af lytteren på primærprocessens plan. Lumbye var jo altid følsom over for markedets holdning til hans musik – havde det været nødvendigt at efterkomme den fremførte kritik, havde han såmænd straks indrettet sig på dét.

Netop et af de stykker, der blev Lumbyes største succes'er overhovedet, fantasien *Drømmebilleder*, udviser en rigdom af tilsyneladende uforklarlige harmoniske sammenstillinger. Stykket begynder i tonearten C-dur og slutter i Es-dur. Alene dette placerer det hinsides noget 'fuldkommenhedens postulat' – det æstetisk tænkende intellekts glæde ved rationelt at kunne samordne alle enkeltdele under et overordnet tonalt centrum (tonika) er sat ud af spillet. Et gennemgående træk er, at der efter en akkord (eller et forløb), som er harmonisk opspændende, *ikke* indtræffer det forventede (tonika), men at Lumbye skuffer forventningen og indsætter andre akkorder. Hyppigt erstattes den ventede tonika af en akkord, der egentlig ligger helt uden for tonearten, men som bærer betegnelsen 'tonika-stedfortræder-variant' (Tsv). Set i C-dur er Tsv en As-dur klang, og når denne Tsv indsættes i den tonale kadence i stedet for den ventede Tonika betegnes forløbet som 'en dobbeltskuffende kadence'. Denne form for kadence forekommer også (men sparsomt anvendt) inden for kunstmusikken som en midlertidig drejning af det harmoniske forløb, der så i sidste ende viser sig alligevel at bringe den ventede fornemmelse af en tonika. Lumbyes udbredte brug i *Drømmebilleder* af stedfortræderakkorderne fungerer anderledes: Han bruger dem til at skifte den hidtil rådende tonikafornemmelse ud med en ny tonika. Ligeledes bruger han også at skifte uformidlet til andet tonekøn (fra dur til mol fx.), eller han rykker ud af en etableret toneart og indsætter slet og ret en ny, eller han forskyder tonaliteten, uden at argumentere for det gennem harmoniske progressioner, til et nyt område ved hjælp af en

enkelt stemme, der bevæger sig til det nye centrum via halvtonetrin (kromatiske skalaudsnit), der har som funktion at ophæve orienteringen om, hvor man befinder sig i det tonale landskab.

Specielt er det de dobbeltskuffende kadencer og deres videreførelse, der kan ses som et særligt pirringsmiddel, der også strukturelt muliggør et længerevarende musikalsk forløb, hvorunder Lumbye med eftertryk, for det sker på påfaldende eller væsentlige punkter i formforløbet, tilsidesætter tonalitetsens grundlæggende begreb: Den præstationstyngede relation mellem dominant-akkorden (hvor spændingen når sin kulmination før den 'skal' udløses i tonika) og tonika og denne relations kraftbetonede kendetegn, bassens kvart- subsidiært kvintspring. (Set ud fra C-dur: Dominantens grundtone G til tonikas grundtone C.) I den dobbeltskuffende kadences masochisme, der erstatter det ventede med en samtidig lystfyldt og pinagtigt 'flad' klang, hviler relationen mellem akkorderne på et halvtoneforhold (set ud fra C-dur: Dominantens grundtone G afløses af den kun ½ trin højere liggende grundtone i Tsv: As). Dette kan egentlig ikke betegnes med kunstmusikkens harmoniske analyses udtryk: En harmonisk progression, som nemlig hviler på en energifyldt udløsning af spænding. Den dobbeltskuffende kadences indførelse af Tsv udgør snarere en »harmonisk regression«; spændingen der har ophobet sig på dominantakkorden bliver under regressiv forskydning ført tilbage til en forestilling, hvor tonaliteten fremstår som »ny« – harmonikken er faktisk opgivet til fordel for klangforløb.

Den umådelige attraktion og fascination, Drømmebilleder blev genstand for, kan forstås som et resultat netop af tilsidesættelsen af den sekundærprocessuelle rationalitet og en imødekommelse af den lystbetonede oplevelse på et primærprocesplan, hvor i Freudsk forstand en forestilling (her: et harmonisk eller tonalt forløb) forskyder sig med den energi, den undervejs har indlejret, over i en ny forestilling. Og netop som i vitsen sætter Lumbye hyppigt, som nævnt, denne forskydning ind mellem to formler. – »Forskydningen finder som regel sted mellem et udsagn og et svar, som fører tankegangen videre i en anden retning end den blev påbegyndt i udsagnet« (Freud s. 43).

Afslutningen af Drømmebilleder (en march) klinger ud i et kodalt afsnit, hvor den sidste tonale forestilling glider sammen med en rytmisk-motivisk fortætning af samme art som beskrevet i eksemplet Godnat Polka. Forskydning og fortætning gennemkrydser hinanden i kondenseringen af march-afsnittets melodik og rytme, så der til slut kun står et rytmisk fragment tilbage, byggende over den enkle grundtreklangs toner.

I jeg'ets tjeneste regrederer lytteprocessen i genkendelsens glæde ved de standardiserede formtyper, deres genbrug af allerede tidligere kendte pirringselementer, gennem 'føddernes ens trampen', ved den koloristiske instrumentation, hvor effekterne fører over i det tabte drømmeland eller den idylliserede naturtilstand gennem også de tonale forskydninger. Lytteren køber sig sjælefred gennem bogstaveligt talt at gøre den oktrojerede vare til sin egen sag.

Dans til Lumbyes musik

Uden for Tivolis koncertsal blev Lumbyes musik også brugt som regulær dansemusik: I hjemmene, ved baller og rundt om i landet, hvor man finder afskrifter i folkelige spillemandsbøger. Bortset fra den motoriske uro, der var en plage i Koncertsalen ser man også i den trådte dans' udførelse lytterens kapitulation over for det overmægtige produkt. Hvorfor bliver modedansene i 1800-tallet udført netop som de gør? Hvorfor skiftet fra den feudale 1700-tals-modedans menuet – den højtstiliserede værdige trædedans, til den hele tiden snurrende



Hele København dansede efter H.C. Lumbyes musik. »Nej, vil Du see, Mo'er, nu danser de Gud hjælpe mig ned gennem Loftet til os!« (Dansk Album 1845).

vals, hvor ikke blot hvert par snurrer om sig selv men samtidig indgår i et kæmpemæssigt drejende hjul, hvor alle par i salen roterer som et bånd? Eller hvorfor polkaens evindelige stampende hoppen op og ned

med armene strakt over hovedet? En sociologisk tolkning alene rækker ikke til – det er nærliggende at se dansens bevægelser som *mimicry* over for maskinen. Hermed kan man forstå hele den generelle pulsop-skruning i tempo parret med reduktion i den tidslige udstrækning, der præger dansenes udvikling fra den stive, rolige menuet, via den hastigere vals, den iltre polka den rasende hurtige galop (og can-can) frem til vore dages electric boogie's nervøst fragmenterede robotbevægelser, som identifikation med aggressoren. Bevidsthedens tilpasning gennem tilsyneladende tvangfri offentlig repræsentation af stadig mere opskruede livsrytmer, der falder mere og mere fra hinanden i smådele. Lumbye skrev en del musik til maskiner, til 'det farlige' og det 'mærkelige' – herunder selvfølgelig til Tivolis forlystelser (Tivoli Rutchbane Galop – en tur i rutchebanen varede 7 sekunder og blev overstået med rædsel lysende fra øjnene, berettes det), Københavns Jernbane Damp Galop, Velociped Galop, Kanon Galop og Telegraph Galop f.eks.

Efterord

Der rejser sig en række metodeproblemer, når man søger ud over et fags tradition og grænser. For en mere udflettet behandling af disse og også mere indgående overvejelser omkring de æstetiske problemer, der ligger i forholdet kunstmusik/trivialmusik må jeg henvise til mit speciale fra 1982, som denne artikel er et kondensat af. Der er imidlertid for mig at se ingen tvivl om, at en beskæftigelse med det forgangne musikmateriale udfra synsvinkler, der er udrundet af Adornos, Freuds, Benjamins og Kracausers tanker kan aftvinge dette stof meget stor udsagnskraft.

Lumbyes musik i Tivoli har på sin måde spillet en vigtig rolle i den danske historie i en turbulent periode. Den har ikke blot været et redskab i enkeltindividets psykiske økonomi i en tilværelse, som blev alt mere indholdsfattig. Den var også et middel til at etablere sig i en ny social kategori – siden klasse. Musikken var i sin bundethed til Tivoli en faktor i den politiske debat op mod grundlovens vedtagelse. Den trækker med i samfundets kapitalistiske omstrukturering og slår også brecher ind i ikke alene musiklivets traditionelle institutioner i tiden, men også ind i det musikalske kunstbegreb.

Lumbyes genialitet ligner Offenbachs, der med Stuppnerns ord består deri, at »han havde deltagelse for og solidaritet med dem, som ville opefter, og at han selv til nytte for sin egen opstigning spekulere-

de på lykkens børs (..) Man måtte tingsliggøre musikken, skrive musik til udsvævelser, musik som eliksir og musik til at svede ved, musik til dans og til lyst«.

»Farvel du Glædens tindrende Hal
Hvor Tonerne aldrig standse,
Hvor Phantasien er evig til Bal
Med Straussisk-Lumbyeske Dandse«.

(»Afskedsvise«, TA nr. 135, 1845).

Henvisninger

TA står for Tivoli Avisen, red. Siesbye, G. 1844-46, årg. 1-3. *Nodeeksemplerne* er af pladshensyn gengivet i klaverarrangement, hvilket går an for de parametre der her er analyseret. Fra: Folkeudgave af H.C. Lumbyes Kompositioner, W.H. Kjøbenhavn (u.å.) Der refereres til flg. forfattere.: *Adorno, Th.W.*: Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens. Ges. Schr. Bd. 14. Frankfurt a.M. 1973. *Benjamin, W.*: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Frankfurt 1969. *Dahlhaus, C.*: Grenzen der musikalische Analyse. in: Neue Zeitschrift für Musik Hft. 2, Mainz 1972. *Fenichel, O.*: Zur Psychologie der Langeweile. 1934, in: Psychoanalyse und Gesellschaft. Roter Druckstock, Frankfurt 1972. *Freud, S.*: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Frankfurt a.M. 1958. *Hansen, Sv.Aa.*: Økonomisk vækst i Danmark Bd. I, Kbh. 1972. *Lepenies, W.*: Melancholie und Gesellschaft, Frankfurt 1972. *Nielsen, P.*: Musik og Materialisme, Kbh. 1978. *Skjerne, G.*: H.C. Lumbye og hans Samtid, 1912, Kbh. 1946. *Sombart, W.*: Liebe, Luxus und Kapitalismus, München 1969. *Stupfner, H.*: Technik und Ambivalenz musikalischer Lusterzeugung in Offenbachs Operetten., in: Metzger, H.-K. og Riehn, H.: Musik-Konzepte 13, 1980, München 1980. *Wählin, V.*: By og Land. In: Holmgaard, J.: Det grundtvigske bondemiljø, Aalborg 1981.