

MODERNITETENS KLANG

NERVELIDELSER, LYDFORTOLKNING OG POPULÆRMUSIK I 1800-TALLETS KØBENHAVN

■ JAKOB INGEMANN PARBY

INDLEDENDE OVERBLIK

Der lyder et knald. Instinktivt genkender vi champagneproppens karakteristiske pop, øjeblikket før orkesteret sætter i gang med en hurtig, insisterende, fanfareagtig melodi, der i et opskruet tempo og en stram, men lydfyldt orkestrering giver en næsten boblende fornemmelse af fest. Nogle af os forbinder straks melodien med svedlugt, røg og feststemning i Forum, hvor den i årtier var fast inventar i lydsporet til seksdagesløbet. Andre mindes nytårskoncerten fra Wien, hvor den hyppigt spilles. Der er noget trygt og genkendeligt – og måske også lidt bedaget – over musikken. Det er selvfølgelig H.C. Lumbyes *Champagnegalop*, jeg taler om. Det vel nok kendteste af de hundredvis af valse, polkaer, mazurkaer og større kompositoriske værker, som Lumbye komponerede mellem 1840 og 1874. I de mest produktive år (1844 og 1856) mere end 25 kompositioner om året.¹ Ofte karakteriseret ved et højt tempo, et stramt forløb og integrationen af en række små eller store soniske overraskelser som i *Champagnegaloppen*.

I denne artikel bruger jeg Lumbyes virke og værk som afsæt for en undersøgelse af samspillet mellem Københavns musikscenes udvikling og urbaniseringens og industrialiseringens soniske konsekvenser i midten og slutningen af 1800-tallet. Lumbyes karriere tog fart samtidig med Københavns industrialisering, da han i 1840'erne skabte sit eget orkester og blev fast dirigent og komponist i Tivoli. I samme årti fik hovedstaden sin første jernbaneforbindelse og hovedbanegård, og dampkraften begyndte at vinde indpas i byens industri.² Lumbyes karriere kom således til at overlappe med både tidens fremskridtstro og begejstrede forventninger til teknologiens muligheder og den gradvist fremvoksende debat om de støjgener, der opstod i forbindelse med byudviklingen og industrialiseringen i anden del af 1800-tallet. Og foregreb modernitetskritikernes samtænkning af urbaniseringens sanseindtryk og musikscenens udvikling senere i 1800-tallet.

Første del af artiklen giver en introduktion til den lydhistoriske forskning i 1800-tallets byer og opfattelsen af perioden som et særligt *auskultativ* (af latin: *auskultatio* – at lytte – altså en lyd- og lytteorienteret) æra dedikeret til lyd og lytteoplevelser, men også i høj grad præget af støjklager og problematisering af by-

1 En samlet oversigt findes i Jürgensen: "H.C. Lumbyes kompositioner".

2 Hyldtoft: *Københavns Industrialisering*, 101-103.

livets soniske påvirkning af borgerne med særligt fokus på København. Dernæst præsenteres samtidens italesættelse af samtidsmusikkens stadig mere sofistiskerede orkestrering, komplekse harmonisering og 'effektjagt', som en reaktion på storbyens intense hav af sanseindtryk, der forhærdede borgernes sanseapparat og øgede behovet for effektiv stimulation. Denne forståelse stod naturligvis ikke alene, men samspillet mellem urbaniseringens ikke mindst lydlig sansebombardement og musikalske og musikreceptoriske forandringsprocesser blev et tema i såvel København som mange andre europæiske og amerikanske storbyer i tiden frem mod år 1900.³ Og har senere udviklet sig til en fast trope indenfor *Sound Studies*-feltet, hvor bl.a. Raymond Murray Schafer, Rowland Atkinson, Jaques Attali, Joseph Lanza og Jakob Kreutzfeldt har undersøgt sammenhænge mellem urbane lydoplevelser og musikkens funktioner og perceptioner.⁴

I artiklens tredje del føres undersøgelsen af 1800-tallets urbanisering og musikudvikling ind i et andet spor, der anslår min hovedpointe. Periodens komponister og orkestrer reagerede ikke kun på publikums forventninger og sensoriske og neurologiske tilstande. De introducerede og fortolkede også nye lydfænomener og -universer for et bredere publikum og formede herigennem deres forventningshorisont og hverdagslige lyttepraksis. Fra et lyd- og lytthistorisk perspektiv kan dele af periodens musik dermed anskues som *modernitetsåbnende*.⁵ En inspiration til denne forståelse kan hentes hos den franske lydforsker og musikolog Jacques Attali, der fremhævede musikkens indlejrede evne til at beskrive og indvarsle historiske forandringer og nye sociale formationer, før de udfoldede sig i fuldt flor.⁶

Med udgangspunkt i denne hypotese zoomes i artiklens sidste del ind på Lumbye som bylydsfortolker; en komponist og orkesterleder, der gennem sine kompositioner og musikprogrammer gav publikum mulighed for at genopleve nye fænomener og derigennem udforske modernitetens mulighedsrum og fremtidspotentiale. Undervejs berøres Lumbyes markedsorientering og rolle i forandringen af koncertoplevelsens adfærdsnormer og fysiske rammer som en præmis for indtagelsen af rollen som bylydsfortolker.

FORSKNINGSFELTER

Lumbye og hans virke har tidligere været behandlet i biografisk og musikhistorisk sammenhæng, ligesom hans betydning for Tivolis historie er kortlagt af bl.a.

3 Se fx Møller: *Biologismer*, 168-170; Grey: "Wagner - the degenerate"; Hanslick: *Gemeine*; Kennaway: "The Piano Plague"; Pontoppidan: *Neurasthenien*, 10; Porter: "Nervousness".

4 Schafer: *The Soundscape*; Atkinson: "Ecology of Sound"; Attali: *Noise*; Lanza: *Elevator Music*; Kreutzfeldt: "Street Cries" og *Akustisk Territorialitet*.

5 Artiklen udspringer af projektet *Lyden af hovedstaden* og arbejdet med en kommende monografi om 1800-tallets lyd- og lytterevolution. Parby: *Lydrevolutionen*.

6 Attali: *Noise*, xi og 4-6.

Gotfred Skjerne, Dorthe Gotthardsen, Henrik Engelbrecht og Lars Lindeberg.⁷ I artiklen trækker jeg forskellige aspekter af Lumbyes virke ud af disse arbejder og underkaster dem et nyt perspektiv.

Det lydhistoriske forskningsfelt har internationalt været i vækst i de senere årtier, men kun for nyligt fundet bredere anvendelse i Danmark. *Sound Studies* er samlebetegnelsen for feltet, der omfatter såvel antropologiske, akustiske som fænomenologiske og kulturhistoriske studier og er generelt kendetegnet ved en stor tværfaglighed og metodeudvikling.⁸ For nylig er en dansk oversættelse af begrebet *Sound Studies* til "lydkulturstudier" foreslået.⁹ Studiet af støj som fænomen og social kamplads er et af de centrale underfelter, der ikke mindst ser på, hvem der i forskellige kontekster definerer støj, samt hvilke magthierarkier, der formes herigennem.¹⁰ Et andet centralt felt er audioteknologiens historie fra udviklingen af de første apparater til optagelse og reproduktion af lyd til lydtransmission og -kommunikation via telegrafi, telefoner og radio.¹¹

Igennem de seneste årtier har den lydhistoriske del af feltet bevæget sig væk fra den mere kortlæggende, empiriske tilgang, der prægede den tidlige lydhistoriske forskning, som især var optaget af af kategorisering og beskrivelse af fortidens lyde og lyduniverser. I stedet er en fænomenologisk tilgang, optaget af samspillet mellem lyd og lyttekulturer eller lytterejmer, blevet dominerende. Denne tilgang bæres af forestillingen om lytning som et kulturelt fænomen, der, ligesom andre sanse- og følelsespraksisser, er underlagt historiske forandringer og indgår i fortløbende sociale hierarkiseringsprocesser.¹² Hvordan vi lytter og værdisætter forskellige lydige fænomener, formes blandt andet gennem socialt definerede normer og forestillinger om klasse, køn, race, dannelse og hjem. Og lydens grænseoverskridende karakter gør den til et særligt interessant studieobjekt i undersøgelser af disse normer. Før vi går i kast med en undersøgelse af Lumbyes virke set i dette perspektiv, vil jeg foretage en indflyvning over lydhistorikernes blik på 1800-tallets byer som et særligt rum, der både skabte specialiserede og blaserte lyttere og (måske) derigennem blev årsag til kompositions- og populærmusikkens forandring.

7 Skjerne: *H.C. Lumbye 1912 og 1946*; Engelbrecht: *Arven*; Lindeberg: *Champagnegalop*; Gotthardsen: "Drømmebilleder".

8 Se fx Rosenfeld: "On Being Heard"; Pinch og Bijsterveld (red.): *The Oxford Handbook of Sound Studies*.

9 Parby m.fl.: "Lydkultur".

10 Se bl.a. Simpson: "Sonic Affects".

11 Sterne: *The Audible Past*; Hui: "From the Piano Pestilence"; Thompson: "Machines, Music"; Gelatt: *The Fabulous Phonograph*.

12 Rosenfeld: "On Being Heard"; Morat: *Sounds of Modern*; Parby m.fl.: "Lydkultur".

EN AUSKULTATIV ÆRA

1800-tallet er en epoke, der har været underkastet særlig interesse blandt lydhistorikere som John M. Picker, Karin Bijsterveld, Aimée Boutin, Jonathan Sterne, Mark M. Smith, Peter Payer, Olivier Bâlay og Samuel Llano blandt mange andre.¹³ Interessen for dette århundrede skyldes ikke kun, at der i århundredets løb opstod samfund, der med den amerikanske historiker Douglas Kahns ord "entailed more sounds and produced a greater emphasis on listening to things [and to] listening differently" end nogen tidligere periode i menneskehedens historie.¹⁴ Men også at perioden var en udpræget 'auskultativ' æra. En tidsperiode dedikeret til lydoplevelser og lyderfaringer, til 'tæt lytning' og til auskultation. Ifølge den engelske litteraturhistoriker John M. Picker begrænsede den auskultative besættelse sig ikke kun til lægevidenskaben, hvor franskmanden Laennecs opfindelse af stetoskopet i 1816 øgede lægernes muligheder for og fokus på at stille diagnoser ved at lytte til menneskekroppen og forstærke lyden af lunger, hjerte og andre organer.¹⁵ Eller til opfindelsen af mikrofonen i flere tempi: fra Wheatstones ikke-elektriske mikrofon i 1827¹⁶ til Graham Bells elektriske version i telefonen fra 1876 og den amerikanske musikprofessor David Hughes karbon mikrofon fra 1878, der, som et mikroskop for øret, gjorde hidtil uhørlige lyde hørbare.¹⁷ Lydopmærksomheden i 1800-tallets samfund var et mere generelt fænomen, der overskred faggrænser og konkrete teknologiske fremskridt, viser Picker.¹⁸

Indenfor en lang række brancher (fx læger, telegrafister og maskinførere) opstod således en slags 'virtuose lyttere', der blev trænet i at fokusere på særlige lyde i menneskekroppen, i den telegrafiske *souder* eller i forskellige kraftmaskiner som en del af deres uddannelse og arbejdsliv.¹⁹ Disse lyttepraksisser blev i sin tur en væsentlig inspirationskilde for udviklingen af apparater til at forstærke, transmittere og reproducere lyd, hvilket igen medvirkede til at udbrede nye lyttepraksisser til en større del af befolkningen.²⁰

Samtidig ser vi en voksende mængde klager og konfrontationer mellem middelklassens intellektuelle og deres medborgere over overdreven larm, hvad enten det drejede sig om naboernes klimpren på de nye masseproducerede opretstående pianoer, der blev stadigt mere udbredte i middelklassens lejligheder eller om trafikstøj, gadehandlendes skrål eller lirekassespillende gademusikeres ener-

13 Picker: *Victorian Soundscapes*; Boutin: *City of Noise*; Bijsterveld: *Mechanical Sound*; Sterne: *The Audible Past*; Smith: *Listening*; Payer: *Age of Noise*; Bâlay: "The 19th century"; Llano: "Mapping".

14 Kahn: *Noise Water Meat*, 4, 9.

15 Picker: *Victorian Soundscapes*, 3-5. Se også Johannison: "Kroppen", 50-51.

16 Wheatstone: *Experiments*, 30-35.

17 Picker: *Victorian Soundscapes*, 3-5.

18 Picker: *Victorian Soundscapes*, s. 6-8.

19 Sterne: "Headset Culture"; Sterne: *The Audible Past*, kap. 2-3.

20 Sterne: "Headset Culture"; Sterne: *The Audible Past*.

verende repetition af melodier.²¹ Den voksende mængde støjklager var ikke kun et udslag af urbaniseringens voksende menneskemængder og aktiviteter i byen, men afspejlede også udbredelsen af den borgerlige forståelse af hjemmet som et helle – som et sted, hvor den travle borgerlige mand kunne hvile og fordybe sig i intellektuelle sysler som rekreation.

I London blev byens mange, ofte udenlandske gademusikanter, midt i 1800-tallet et mål for borgerskabets støjvrede. Den britiske forfatter og historiker, Thomas Carlyle, brokkede sig i sin dagbog over en italiensk gademusiker, der tilsyneladende var ham en daglig plage: "Spørgsmålet er, om man ikke burde gå ud, og, hvis ikke ligefrem slå ham ihjel, så i det mindste tilkalde politiet. Eller skal jeg i stedet sætte mig ud i mit badekar på den anden side af huset?"²² I sin desperation fik Carlyle konstrueret et lyd tæt rum øverst i sin bolig – komplet med dobbeltvægge, *skylight* og skråtag med lyddæmpende luftkamre underneden.²³ Rummet var en nødvendighed, hvis han skulle kunne hvile – og arbejde – uforstyrret af larmen fra gaderne og baggårde omkring hans bolig.²⁴ Da rummet først var bygget, blev stilheden imidlertid også et problem.

Carlyle stod ikke alene med sin klage og tragten efter ro. Victor Baune, en bankmand med ansættelse i City skrev om larmen ved hans hjem i Philpot Lane:

Jeg kommer hjem fra byen med et overanstrengt, feberagtigt og udmattet sind og kræver hvile og forandringer i mit virke – læsning, skrivning og musik – hvilket umuligt kan foregå under indtryk af den forfærdelige gademusik, der trænger sig på alle vegne fra – selve luften er diger med den tre gange forbandede kværnen – Londons vederstyggelighed, som giver mig en nervøs feber, der utvivlsomt forkorter mit liv.²⁵

FORHOLDENE I KØBENHAVN

Københavnske borgere klagede ligeledes over gadestøjen, men klagerne over gademusikanter nåede langt fra samme niveau som i London, hvor man i 1860'erne ligefrem vedtog nye love i parlamentet for at bekæmpe problemet.²⁶ Spændingen mellem udviklingen af byens lydlandskaber og borgerskabets fremvoksende forståelse af hjemmet som rum for hvile, rekreation og relativ ro kom til gengæld til udtryk på andre måder. Bl.a. udpegedes gadehandlende, nattevægttere, kob-

21 Payer: "Age of Noise"; Hanslick: "Gemeine"; Hui: "From the Piano Pestilence"; Picker: *Victorian*; Llano: "Mapping"; Simpson: "Sonic Affects"; Bass: *Street Music*.

22 Citeret efter Kaplan: *Carlyle: A Biography*, 367.

23 Picker: *Victorian Soundscapes*, 43.

24 Picker: *Victorian Soundscapes*, 43-45.

25 Citeret fra Bass: *Street Music*, 8-9 (min oversættelse).

26 Simpson: "Sonic affects", 95-97; Llano: "Mapping" beskriver en tilsvarende udvikling i 1800-tallets Madrid.

bersmede, dyrelyde og kuskenes smæld med piskan for at tiltrække kunder som særligt enerverende støjsyndere.²⁷

I 1840'erne tog Københavns industrialisering for alvor fart og førte til en begyndelse især til klager over lugt og røg frem for støj.²⁸ Fra 1880'erne og frem klagedes også i stigende grad over larmen fra fabrikkerne, herunder den begrænsede regulering af baggårdsindustrier og myndighedernes tøvende og langsomme forsøg på at adskille industriel produktion fra boligkvarterer.²⁹ Husejere påpegede, hvordan larmen fra industrierne forringede deres lejeres levevilkår og medførte en voldsom udskiftning blandt lejerne, hvilket gav dem selv besvær og tab af indtægter.³⁰ Støjende industrier og værksteder kunne uden varsel rykke ind i deres kvarterer og fra tidlig morgen til tidlig aften skabe "deels en Rystelse af Nabogrundene foranlediget ved særlig voldsom Maskinkraft, dels en uudholdelig Larm, som behersker hele Naboskabet paa en efter Sundhedstilstanden mere eller mindre nerveirriterende Maade."³¹

Industrien var med til at billiggøre pianoer og sætte maskiner til reproduktion af lyd i produktion, hvilket mangfoldiggjorde dem. Snart blev naboskabets udfordringer italesat som et problem, der især var forankret i de nye pianoer og maskiner. Forfatteren Axel Garde skrev om "det store moderne Hus, hvor man bor under og imellem og over hinanden (...). Det er som en Stabel Rovdyrbure (...) som et elektrisk Uvejr af Tale og Hvisken, Skrig, Fjendskab, Ømhed, alle Livets Urdrifter i et Glashus." Naboskabets fortrædeligheder var en direkte årsag til den udbredte ironi blandt storbyens skribenter og forfattere, mente han.³²

I en omtale af tyskeren Theodor Lessings bog *Der Lärm, Eine Kampschrift gegen die Gerauschnunseres Lebens* fra 1908³³ skrev journalisten F. v. J., at mens der fandtes regler for arbejdet med værktøj i byens lejligheder ("den Kæmpekomode, hvoraf jeg har lejet halvdelen af en Skuffe..."), så var der ikke grænser for brugen af "musik-frembringende Instrumenter" som klaverer, grammofoner, violiner og lirekasser:

Lirekassemanden møder kl. 8 Morgen og spiller Valsen af "den glade Enke" for den Mand, hvis Arbejde har holdt ham vaagen til Kl. 2-3 om Natten. (...) de Tjenestepiger, der er kommen i Seng Kl. 11 den foregaaende Aften, (...) indbyder ham ved tilkastede 5-Ører til snart at møde i Gaarden paany. Husets voksne Døtre (...) sætter sig til Klaveret Kl. 9 eller 10 at øve – netop som Arbejdsdagen begynder for den unge Mand oven-

27 Andersen: *Kampen mod kakofonien*; Lützen: *Byen tæmmes*, 52-53 og 72-77; Kreutzfeldt: "Street cries"; Parby: *Lydrevolutionen*.

28 Hyldtoft: *Københavns Industrialisering*, 101-103.

29 Parby: "Fremskridtets lyd", 52-53 og 61-62.

30 Parby: "Fremskridtets lyd", 65-66.

31 *Kjøbenhavn*, 14.8 1894.

32 Garde: *Dansk Aand*, 130.

33 Lessing: *Der Lärm*.

over, der skal læse til Examen, og for Familieforsørgeren nedenunder, der med sin Pen skal tjene til Livets Ophold. Alle andre Hensyn maa vige for det ene, at de [unge Damer] skal øve sig [på] en Sonate, en Revuemelodi, en Vise eller noget andet utrolig nyttigt.³⁴

Artiklen er karakteristisk for støjklagernes kønnede og klassebårne karakter og taler ind i debatten om de skadelige virkninger af kvinders udøvelse af pianomusik, som en række af tidens psykiatere og læger fremhævede som nervesvækkende og årsag til overspænding, mens andre ligesom journalisten F. v. J. fremhævede "pianoplagen" som et naboskabsproblem.³⁵ Samme år stiftede Lessing en *Antilärmverein* i sin hjemby Hannover, hvis medlemmer skulle forsøge at danne og moderere det moderne bymenneske med henblik på at sænke støjniveauet i byen. Foreningen blev nedlagt efter tre år, men var et godt eksempel på det udbredte fokus på dannelse og socialisering frem for regulering og teknisk støjdæmpning, der karakteriserede borgerskabets kamp mod støj indtil midten af 1900-tallet.³⁶ I København opstod ikke antistøj-foreninger, men bekymringen over støjens virkning på bymenneskets nerver fandtes også her. Og gav sig blandt andet udslag i en kritik af den moderne musik.

URBANISERING, SANSE OG MUSIK

Indenfor byhistorien og sociologien er europæiske og amerikanske byers massive vækst i løbet af 1800-tallet typisk blevet koblet til fremmedgørelse, blaserthed og nervelidelser. En af urbaniseringens væsentligste konsekvenser var det moderne storbymenneskes udsættelse for massiv sansepåvirkning. En sansepåvirkning, der over tid, døde sansernes skarphed og forbindelsen til den umiddelbare oplevelse af såvel hverdagsliv som kunst og kultur. For at kunne overkomme bylivet måtte byboen opbygge en filtrering og sortering af sanseindtrykkene, der forhindrede, at f.eks. dét at krydse en gade udviklede sig til "et stort stykke Nervearbejde", som den danske psykiater og læge Knud Pontoppidan formulerede det.³⁷ Bymenneskets nervesystem var som et elektrisk kredsløb, der næsten uundgåeligt blev overstimuleret af audiovisuelle indtryk og derfor risikerede at kortslutte, hvis ikke det udviklede en beskyttende blaserthed eller reserveret position, der kunne opretholde individualiteten.³⁸ Tilsvarende skabte den amerikanske læge George Miller Beard en ætiologi, der fremhævede seksuelle spændinger som en vigtig årsag til nervelidelser og beskrev menneskekroppen som et batteri, der

34 *Nationaltidende*, 25. februar 1908: "Kampen mod Larm".

35 Kennaway: "The Piano Plague"; Eduard Hanslick omtalte år 1900 den skadelige musikudøvelse som "Klavierseuche" – piano-plagen; Hanslick: "Gemeine".

36 Se Parby: "Fremskridtets lyd", 49; Bijsterveld: "Diabolical" og *Mechanical Sound*; Goodyear: "Escaping the Urban Din".

37 Pontoppidan: *Neurasthenien*, 5.

38 Simmel: "The Metropolis", 325.

kunne bruges op ved overstimulering af sanserne. Beards sygdomslære var inspireret af Hermann Helmholtz og Julius Robert Meyers termodynamik og Du Bois-Reymonds elektrofysiologi.³⁹

Axel Gaarde beskrev det i en københavnsk kontekst på denne måde:

Det moderne Menneske lever i Omgivelser, hvor stadig mangfoldigere og mere sammensatte Indtryk, trænger ind paa ham og paavirker hans Nervelev. Tiden har ogsaa for Sindets Modtagelighed brudt Skranker og Volde ned, vort Indre er som en aaben By, hvor ingen Fremmed formenes Adgang. Men medens vore Nerver stadig hastigere opmagasinerer Indtryk, giver vor Bevidsthed kun langsomt sine Billeder fra sig, vi er hurtigere til at gribe end til at slippe.⁴⁰

Blasertheden og evnen til at udelukke eller operationalisere sanseindtryk blev et kendetegn ved byboen og en forudsætning for at kunne fungere i den kapitalistiske storby, mente sociologen George Simmel. Og kunne potentielt føre til ensomhed, fremmedgørelse, angst og andre psykiske lidelser.⁴¹

Andre kommentatorer tog tråden videre ind i studiet af det moderne musikliv, hvor de udpegede en uheldig synergi mellem storbymenneskets voksende blaserthed og den stigende tragten efter stadig mere komplekse kompositioner og effektjagende, dramatisk orkestrering.⁴²

FREMTIDSMUSIK

Den tyske forfatter Max Nordau fandt således, at den moderne musik havde mistet forbindelsen mellem form og funktion og i stedet var domineret af gimmicks.⁴³ Den "moderne Musiks larmende Instrumentation og (...) voldsomme Modsætninger," kunne ifølge Knud Pontoppidan "betragtes som en Indrømmelse til en nervesvækket Slægt, der vilde falde i Søvn, dersom man ovenpaa Dagens Anstrængelser bød den et Program af lutter gammel Musik med dens adstadige Pasgang."⁴⁴ Den moderne musik og ikke mindst den moderne koncertoplevelse, mente Pontoppidan, stod i modsætning til det "oprindelige musikalske Standpunkt [hvor vi] tiltales af det umiddelbart melodiose, det simpelt harmoniske." I takt med at det moderne bymenneske havde erhvervet sig sans for vanskeligere musikalske former, fremstod den naive musik kedelig og dets øre blev kun kildret "af de kunstige Harmonier, dristige Rytmer og uventede Overgange [... de musikalske] Pirrings-

39 Beard: *A Practical Treatise og Sexual Neurasthenia*; Roelcke: *Krankheit*, 112-121.

40 Garde: *Dansk Aand*, 46.

41 Simmel: *Die Großstädte*, 19-21.

42 Se fx Møller: *Biologismer*, 168ff.

43 Nordau: *Entartung*, bd. 1, 53-54.

44 Pontoppidan: *Neurasthenien*, 10



Vesterport under nedrivning, 1857. Akvarel af H.G.F. Holm. Københavns Museum. I samtiden blev voldenes fysiske nedbrydelse spejlet af sansepåvirkningernes nedbrydelse af sindets volde.

midler, der ydes i fuldt mål af det [som tidligere kaldte] Fremtidsmusikken, men (...) nu allerede fortjener Nutidens Navn.”⁴⁵

Pontoppidan henviser her til den tyske brug af begrebet *Zukunftsmusik* først brugt i tidsskriftet *Signale für die Musikalische Welt* i 1856 og siden polemisk af L.F.C. Bischoff i en omtale af Richard Wagners 10 år ældre skrift *Das Kunstwerk der Zukunft*. Wagner udgav som svar herpå i 1860 det åbne brev *Zukunftsmusik*, hvori han med udtrykket ”uendelig melodi” beskrev sin stil i hovedværket *Tristan og Isolde*. ’Fremtidsmusik’ blev siden en gængs betegnelse for mødet med Wagners musik, også ved receptionen i Danmark, da operaen *Lohengrin* i april 1870 for første gang kunne opleves i Det kongelige Teater.⁴⁶ Begrebet fik sidenhen bredere musikalsk og social betydning. Johann Brahms brugte det i sit manifest mod den nytyske skole anført af Franz Liszt, der lagde vægt på voldsomme virkemidler og dramatisk æstetik.⁴⁷ Også Gustav Mahler og særligt Richard Strauss blev internationalt indlemmet under kategorien.⁴⁸

45 Pontoppidan: *Neurasthenien*, 10.

46 *Folkets Avis*, 2. maj 1870: ”Tiden kom, da ogsaa vi Danske skulde høre Fremtidsmusiken bruse ud over os. Svaneridderen ”Lohengrin” [holdt] sit Indtog paa vor Skueplads Lørdagen den sidste April 1870.” Se også *Flyveposten*, 17. januar 1860, hvor det omtales, at pariserne snart ”som Ørevidner” kan få lejlighed til at fælde dom over ”Fremtidsmusikken”.

47 Langgaard: ”Liszt og det moderne”; Nissen: *Klaverkonge i Abbatedragt*.

48 I en dansk sammenhæng blev udtrykket i sidste del af 1800-tallet brugt om socialismen, hvis tilhængere kaldes ’fremtidsmusikere’ – i betydningen tilhængere af et ideologisk luftkastel – af den borgerlige danske presse.

Nordau, Pontoppidan og andre ligesindede frygtede, at synergien mellem by- og musikliv udviklede sig til en ond cirkel, hvor publikums sanser kontinuerligt døvedes og krævede stadig mere komplekse kompositioner og effektfuld instrumentering for at blive stimuleret.⁴⁹ I sidste ende kunne også denne udvikling føre til udmattelse og nervesvækkelse gennem overdreven sensualitet. Canadieren Grant Allen beskrev f.eks. således i bogen *Physiological Aesthetics* fra 1877, hvordan lyttenerverne kunne blive "trættet gennem overdreven brug og rystet af dissonante lyde".⁵⁰

Byudviklingen var således ikke kun en trussel mod den ydre krop, der udsattes for farerne fra trafikuheld, forslumning, forarmelse, overbelastning og smitte. Det var i lige så høj grad en trussel mod sanserne, sjælelivet og kroppens nervebaner, konstant udspændt mellem forventninger, forlystelser og forpligtelser. Og musikken gav ingen hvile og restitution.

LUMBYE SOM BYLYDSFORTOLKER

Da Lumbye brød igennem i 1840'ernes København, var borgernes nervesvækkelse og musikalsk dissonans endnu ikke en dagsorden. Og tidens støjklager vedrørte i højere grad gadehandlendes skrål og vægternes sang end den lydige transformation forårsaget af den fremvoksende industri. Lumbyes eksperimenter med såvel underholdningsmusik som udvikling af større og mere omfattende orkestre i Tivoli var ikke en reaktion på en allerede pulserende storbys sansestimuli og borgernes tiltagende blaserthed, men fungerede i stedet nærmest som en budbringer og fortolker af alt den nye, endnu fascinerende larm. Samtidig komponerede Lumbye til et voksende marked, hvor fortolkningen af nye lydelementer og teknologier blev en væsentlig del af attraktionen.⁵¹ Næringsfriheden fra 1862 (vedtaget i 1857) skabte, indenfor musiklivet, en vækst i antallet af orkestre og musikudøvende og gav stødet til forandringer af de fysiske rammer og normer for publikumsadfærd i forbindelse med koncerter.⁵² Gradvist ændredes promenadekoncertens spadserende, larmende og aktivt medlevende publikum til en mere normativ koncertoplevelse med siddende publikum, fokuseret lytten og reguleret applaus.⁵³

Hans Christian Lumbye blev født i 1810 som søn af korporal på Kastellet, Rasmus Hansen Lumbye, og dennes hustru, Margareta Jönsdotter Malmgreen fra Malmø. Femten år gammel blev Hans Christian ansat som trompetist i faderens regiment i Odense og i 1829 vendte han tilbage til København som udlært musi-

49 Møller: *Biologismer*, 168-170.

50 Allen: *Physiological Aesthetics*, 98.

51 Gotthardsen: "Drømmebilleder", 32.

52 For en bredere fremstilling af dette, se Montagu: *The Industrial Revolution and Music* og Cressmann: *Building Musical Culture*.

53 Se bl.a. Bashford: "Learning to Listen"; Müller: "The Invention of Silence"; Johnson: *Listening in Paris*.

ker. Her fik han ansættelse som trompetist i Hestgarden, giftede sig i 1832 med en skomagerdatter, Georgine Hoff, og begyndte at supplere sine indtægter fra militæret ved at spille hos Københavns Stadsmusikant.⁵⁴

Byens musikscene var i 1830'erne endnu begrænset til stadsmusikanten, der spillede ved private baller og fester og de militære harmoniorkestre, der optrådte med marchmusik og kun bestod af blæsere og slagtpøjsinstrumenter, hvorfor de friere kunne bevæge sig rundt i byens gader.⁵⁵

I 1840'erne blev indendørs koncerter, bl.a. opført i Hotel Rau på Kongens Nytorv, målrettet borgerskabet og det mere dannede publikum, men generelt savnedes steder, der var velegnede til opførelsen af orkestermusik.⁵⁶ Militærmusikken var mere folkelig, ikke mindst fordi den kunne spilles i byrummet og således var en form for gratis underholdning for byens jævne og fattige folk. Folkeligheden gav anledning til sammenstød om lytteoplevelsen og publikums adfærd. I 1836 klagede en borger over hoboistkoncerternes tiltrækning af barnepiger, børn og hvervede soldater, der stod så tæt omkring orkestrene, at det for en dannet mand var umuligt at høre, hvad der blev spillet på 30 fods afstand. Kun stortrommens slag og nogle få andre toner trængte igennem.⁵⁷ Klagen viser, at orkestrene var placeret i øjenhøjde med publikum, hvilket kvalte musikens resonans. Men den er samtidig et eksempel på etableringen af sociale hierarkier gennem klager over lyd og støj, som er et gennemgående tema indenfor lydhistorien. Klagerens anke udpegede de jævne folks manglende dannelse, der forhindrede, at hoboistkoncerterne kunne lyttes til af folk med mere musikalsk indsigt. Ved at stimle sammen og mase sig frem dæmpedes lyden, og oplevelsen blev ødelagt. Selve klagen rummer således en tydelig social hierarkisering og distinktion og er et eksempel på etablering af et 'lytteregime' defineret som en form for lydlig opmærksomhed, der ikke kun afhænger af selve lydene, men også af de lyttendes normer for lytteoplevelsen og fortolkning af lyden.⁵⁸

Ved siden af den hjemmedyrkede musik fik byen hyppigt besøg af omrejsende orkestre, musikere og sangere. For Lumbye blev det livsdefinerende, at et musikalsk selskab fra Steiermark i Østrig kom til byen i sommeren 1839. Steiermarkerne introducerede Lumbye og hans medborgere for en "koncert a la Strauss" i konditor Knirchs store auditorium på Hotel D'Angleterre. Lokationen og billetprisen antyder, at arrangementet var målrettet det bedre borgerskab, men selskabets 16 musikere blev efterfølgende en attraktion i bredere kredse og optrådte bl.a. i skytteforeningen Enighedsværn, Gaudenzis konditori ved Værnedamsvej og i Kongens Have.

54 Skjerne: *H.C. Lumbye*, 1946, 33-38.

55 Skjerne: *H.C. Lumbye*, 1946, 44-46.

56 Skjerne: *H.C. Lumbye*, 1912, 37.

57 Skjerne: *H.C. Lumbye* 1912, 37-38.

58 Rosenfeld: "On Being Heard", 317-319; Szendy: *Listen*, 15; Simpson: "Sonic Affects".

Steiermarkerne spillede den nye danse musik fra Wien komponeret af bl.a. Strauss og Joseph Lanner. En meget energisk valse musik, der ikke kun benyttede sig af velkendte instrumenter på nye måder. De inkorporerede ligeledes nye lydeffekter og instrumenter som piskesmæld, klokker og kastagnetter. *Berlingske Tidende* mente, at den nymodens musik bedst lod sig opføre i det fri, fordi de soniske tilføjelser gjorde det ulideligt at lytte til musikken inden døre.⁵⁹ Men trods denne skepsis var Steiermarkernes triumf ubestridelig.

Efter deres afrejse i juli 1839 dannede Lumbye sit eget orkester for at spille koncerter "à la Strauss" i vintersæsonen. På grund af sørgetiden i forlængelse af Frederik VI's død 3. december 1839, måtte orkestret vente til i februar 1840, før de gav deres første koncert på D'Angleterre. Herefter oplevede orkestret og Lumbye snart en voksende berømmelse og udkonkurrerede til dels de militære koncerter og stadsmusikantens orkester, hvorfra også flere af Lumbyes musikere hentedes.⁶⁰

PROMENADEKONCERTENS INTERAKTIVITET

Fra 1843 blev orkesteret tæt knyttet til forlystelseshaven Tivoli, der blev anlagt af forlæggeren og entreprenøren Georg Carstensen. Helt fra begyndelsen var det Carstensen magtpåliggende at integrere musik og koncerter i parkens forlystelsesportefølje. Man kunne høre musik på Tivoli-øen, i konditor Lardellis pavillon,⁶¹ i Madam Schæfers Tepavillon ved rutsjebanen og ved den hestetrukne karrusel med 6 hornblæsere placeret i midten, som dagen lang spillede Johann Strauss' *Anneken Walz*, også kendt som no. 3.⁶² Der var ligeledes musik fra orkestergraven foran Tivoliteatret, hvortil byens lyd også trængte ind. For at musikken fra koncertsalen ikke skulle overdøve teatrets musik var sidstnævnte nemlig placeret nær Vesterbrogade med den bivirkning, at sangerne på scenen af og til blev overdøvet af de holdende omnibuskuskes hornblæseri.⁶³

Den mest omfattende musikoplevelse fandtes i den nyopførte koncertsal. Det var en aflang bygning af træ på cirka 240 kvadratmeter med Lumbyes 22-mands orkester placeret på en scene i den ene ende og Henrik Braunsteins brassband placeret i den anden. De to orkestre skiftedes til at spille dagen igennem, hvorved man undgik længere pauser.⁶⁴ Og som et særligt klimaks spillede de to orkestre af og til sammen.

Koncertsalen var indrettet på forbrug, og mellem de to scener kunne publikum sidde ved caféborde langs væggene og nyde drikkevarer og kage, men de

59 Skjerne: *H. C. Lumbye*, 58.

60 Skjerne: *H. C. Lumbye*, 63-65.

61 Om Lardelli og det migrationsnetværk, der lå grund for de københavnske konditoriers opståen, se Parby: *At blive*, kap. 6.

62 Engelbrecht: *Arven efter Lumbye*, 36-37.

63 Skjerne: *H. C. Lumbye*, 122-23.

64 Engelbrecht: *Arven efter Lumbye*, 41-42.

kunne også stå og spadserere og udtrykke sig mundtligt og kropsligt i koncertsalens rum. De, der ikke kunne få plads i salen, spadserede omkring bygningen på ydersiden, så der skabtes en sti, kaldet "Traverbanen" omkring koncertsalen.⁶⁵ Her gav udtrykket 'promenadekoncert' for alvor mening. Da det var forbudt at ryge inde i salen, skabte rygerne desuden en prop ved indgangen, hvor de stod og røg og lyttede. I *Tivoli Avisen*, der blev udgivet af G. Siesbye og fungerede som havens program, blev publikums adfærd beskrevet som en del af oplevelsen og kampen mod "Kedsomhed", der var Carstensens mission: "(...) man nikker med Hovedet og vrikker med Kroppen efter Valtse og Galopper (...) man applauderer, tramper med Stokkene, raaber da capo."⁶⁶

Citatet afslører, hvordan publikums kroppe og stemmer indgik som en vigtig del af koncertoplevelsen i Tivoli. Beskrivelsen kan både læses som en form for guide til nytilkomne, der endnu ikke kendte koncertsalens spilleregler. Og som en invitation til at tage del i løjerne. Spilleregler, der kan anskues som et eksempel på dét, musikologen Christopher Hall har kaldt *musicking* forstået som "en aktivitet, hvori alle tilstedeværende er involveret og for hvis natur, kvalitet, succes eller fiasko alle tilstedeværende bærer et ansvar."⁶⁷

En vigtig del af Lumbyes tidlige virke i Tivoli var hans medvirken til at forandre publikums adfærd og smag i tråd med den generelle udvikling af den klassiske koncerts format i løbet af 1800-tallet.⁶⁸ Allerede i 1830'erne havde der med de borgerlige musikforeningers opståen og særligt Musikforeningens koncerter fra 1836 og frem udviklet sig et rum for fordybet lytning til kompositoriske værker målrettet det københavnske borgerskab. I Tivoli betød de lavere billetpriser og den principielle offentlighed omkring koncerterne, at musikken her nåede ud til et bredere publikum, men også at koncertsalen i Tivoli kunne bruges til at udbrede kendskabet til såvel det borgerlige lytteregime, der havde udviklet sig i musikforeningerne, som kendskabet til klassisk musik. Dette kom i 1840'erne til udtryk i opgøret med den tiltagende "da-capo"-feber, der visse aftener i Tivoli fik programmet til at skride voldsomt, når publikum atter og atter råbte på repriser af de mest populære numre. Efterhånden lykkedes det, trods stor indledende modstand, Lumbye og Tivolis ledelse at dæmpe da-capo-trangen.⁶⁹

FOKUSERET LYTNING

Lumbye medvirkede også til udbredelsen af den klassiske orkestermusik ved at integrere symfoniske værker i programlægningen. Først i form af mindre uddrag af populære symfonier og fra 1848 med opførelse af hele symfoniske værker af

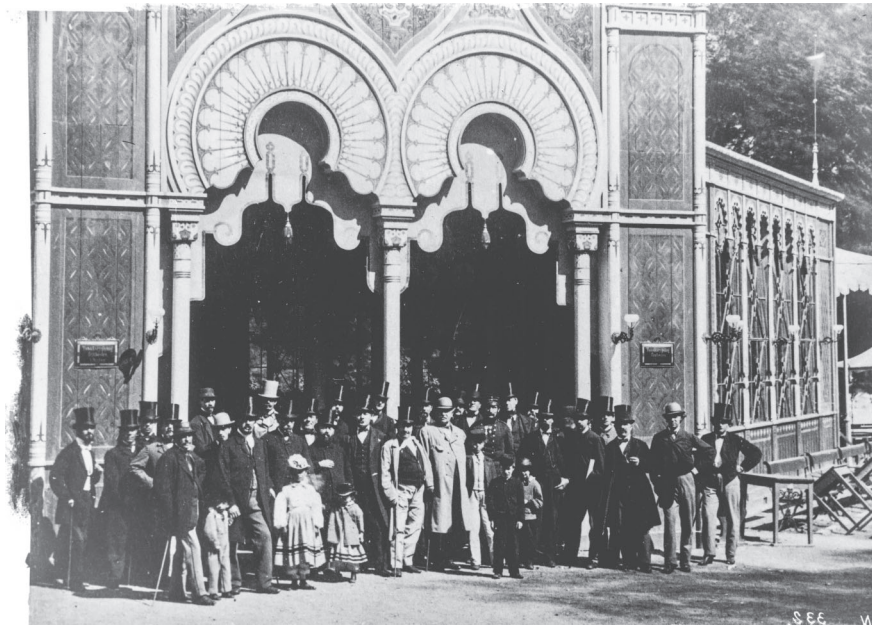
65 Skjerne: *H. C. Lumbye*, 122.

66 *Tivoli Avisen*, 7.7. 1844. Siesbye omtales i Skjerne: *H. C. Lumbye*, 1912, 122.

67 Small: *Musicking*, 10.

68 Se fx Gay: *The Naked Heart*; Cressmann: *Building Musical*.

69 Engelbrecht: *Arven*, 46-48.



Lumbye med sit orkester foran indgangen til Tivolis anden koncertsal (Glassalen), ca. 1865. Lumbye i midten med bowlerhat. Københavns Museum.

bl.a. Schubert og Beethoven på udvalgte aftener.⁷⁰ Fra 1846 var indførelsen af stolerækker og et siddende koncertpublikum med til at skabe en mere fysisk forandring af koncertoplevelsen, idet den ene scene samtidig blev nedlagt, Braunstein opsagt og Lumbyes orkester udvidet. Herefter spillede orkesteret en blanding af dansemusik og symfoniske uddrag for et publikum, der i stigende grad vænnede sig til at sidde på række med blikket (og ørene) vendt mod orkesteret i fokuseret lytten.⁷¹

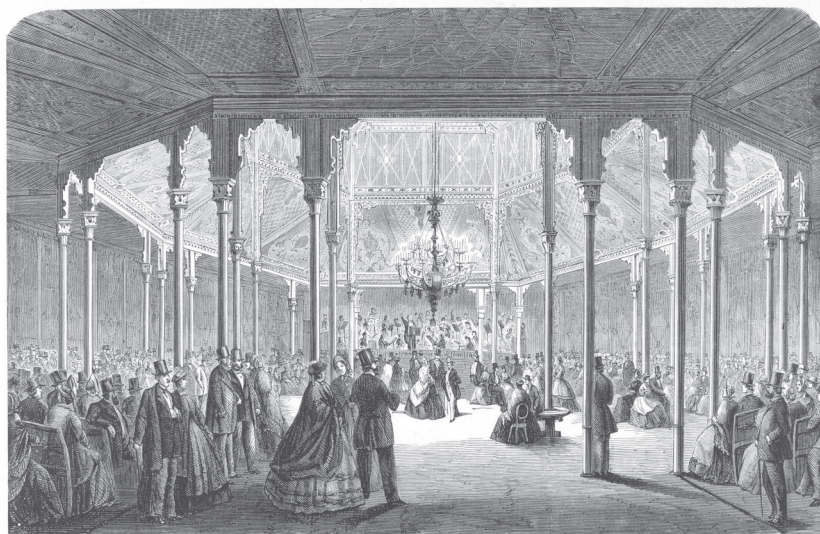
Stolerækkerne blev i øvrigt standard med opførelsen af Tivolis anden koncertsal (nu Glassalen) i 1863.⁷² Akustisk set var glassalen kun en lille forbedring overfor den oprindelige sals bræddevægge, der havde tilladt lyden af hornorkesteret på karussellen at trænge ind i musikken i salen.⁷³ Men de gennemsigtige vægge gjorde orkesteret og koncertpublikummet til en visuel oplevelse for forbipasserende og øgede bevidstheden om den statusgivende selviscenesættelse, der var en del af tilhørerrollen. Glassalen var så at sige med til at udstille den 'korrekte' publikumsadfærd og lydlig opmærksomhed i forbindelse med klassiske koncerter for de forbipasserende og bidrog yderligere til det fokuserede lytteregimes spredning.

70 Krabbe: "Beethoven-receptionen", 189.

71 Engelbrecht: *Arven*, 53-55.

72 Gotthardsen: "Drømmebilleder"; 15-16.

73 Engelbrecht: *Arven*, 38-39.



Det Indre af Concertsalen i Tivoli, efter en Tegning af Arkitekten Stillemann.

Tivolis anden koncertsal (Glassalen) med siddepladser; 1863. Det Kongelige Bibliotek.

Lumbye nåede ikke at opleve forbedringen af de akustiske rammer for koncertoplevelsen som fulgte sidst i 1800-tallet. Kort efter hans død i marts 1874 åbnede Concert du Boulevard overfor Tivoli med plads til 1.100 siddende gæster. Rundt om koncertsalen byggede Hans Hansen Etablissement National, der åbnede i januar 1882 komplet med butikker, café, konditori og restaurant omkring en lang passage, hvor gæsterne under musikledsagelse kunne spadsere frem og tilbage og iagttage folkelivet indenfor og ude på Vesterbro Passage under musikledsagelse. Her forenedes promenadekoncertens mobilitet med modernitetens distancerede blikke og passierende ufokuserede lytning.⁷⁴ Det var først med opførelsen i 1884, at København fik en akustisk velegnet sal til den fokuserede oplevelse af symfonisk musik, da Concert Palaisset overtog Schimmelmans Palæ i 1884 (nu Odd Fellow-palæet) og supplerede de oprindelige bygninger fra 1750'erne med en stor koncertsal i et nyopført annek. Annekset nedbrændte i 1993, og koncertsalen, der blev betragtet som en af de bedste i Nordeuropa, gik tabt og blev ikke genopført.⁷⁵

MARKEDET

Lumbye blev hurtigt bevidst om sit publikum og det marked, han producerede for, og mange af hans numre fungerede både som en reklame for Tivoli og for Lumbye og værkerne i sig selv. Hans hyppige brug af kvindenavne i værkstitlerne ud-

⁷⁴ Lützen: *Byen tæmmes*, 66-67.

⁷⁵ Fabricius: *Træk af Dansk Musiklivs*, 322-324.

viklede sig til en form for fortløbende lotteri, hvor kvindelige celebrities og deres støtter spændt afventede deres "tur" i navngivningskarrusellen og jublede, når deres navn kom op.⁷⁶ Fra *Anna Polka*⁷⁷ over *Amélie Vals*, *Carolina Polka Mazurka* og *Cæcilia Vals*,⁷⁸ *Floras Fest Galop*, *Souvenir de Jenny Lind*, *Johanne Louise Vals* fra 1841 tilegnet skuespillerinden Johanne Louise Heiberg og *Pepita Vals* fra 1858 tilegnet den spanske verdensstjerne, danserinden Pepita de Oliva. Andre stykker refererede mere generelt til det kvindelige publikums livsverden, f.eks. *Mindeblad Polka* og *Stormmarchs Galop* (1859), der begge var "tilegnet de Københavnske Damer", mens en anden talrig gruppe af kompositioner fejrede havens forlystelser, fx *Tivoli Voliere Galop*, *Damp-Carrousellbane Galop*; *Rutchbane-Galop*, *Skydebanegalop*, *Gondol-Galop*, *Concert Salon-Galop*, mv.⁷⁹ Lumbyes komponerede også til særlige lejligheder, f.eks. en *Nordisk Studenter Polka* til afslutningen af det første store nordiske studentermøde i 1845 og en *Nordisk Industriudstillings Galop* til udstillingen i 1872. En del kompositioner tog desuden som *Champagnegaloppen* udgangspunkt i en del af festens udstyr. Lyden skabtes i øvrigt ikke med en ægte champagneprop, men med en specialdesignet luftbøsse.⁸⁰

Lumbyes kommercielle bevidsthed kom ikke kun til udtryk i den hæsblæsende kadence de nye kompositioner faldt i, men også i hans samarbejde med musikforlæggere i ind- og udland med hvem han udgav nodehæfter med to- og firhændige versioner af hans mest populære værker til klaver, så publikum kunne spille numrene derhjemme og ved private sammenkomster. Måske på et af de nye opretstående pianoer fra Hornung og Møller, der fra 1842 blev masseproduceret med en støbejernsramme leveret fra Heegaards Jernstøberi på Nørrebro.⁸¹ Masseproduktionen billigjorde pianoerne og gjorde dem tilgængelige for en større kreds af købere. Prisen på noderne var mellem 24 og 32 skilling i 1847, hvilket svarede omtrent til en halv dags løn for en københavnsk arbejdsmand, så målgruppen var stadig borgerskabet og middelklassens familier.⁸² Lumbyes var i nogen grad på forkant, idet udbuddet og kommercialiseringen af noder først for alvor tog fart omkring år 1900, hvor nodehæfterne også blev suppleret af gramfonoplader og fonografoptagelser til aflytning.⁸³

76 Gotthardsen: "Drømmebilleder", 19.

77 Dedikeret til frk. Anna Wottschow.

78 Dedikeret til Cäcilie Geissle, hustru til musikmanager og-forlægger Breitkopf & Härtel i Leipzig.

79 Se Jürgensen: "H. C. Lumbyes kompositioner".

80 Lindeberg: *Champagnegalop*, 98. Lumbye komponerede en del efterfølgere til den originale Champagnegalop fra 1845. Alle med brug af propeffekten. Således Petersborger Champagne Galop (1850), Rød Champagne Galop (1853), Champagne Skum Galop (1856) and Pipers Champagne Galop (1862).

81 Parby: *Den grænseløse*, 11.

82 *Adresseavisen*, 6.8 1847. Annonce for Musikalier fra Horneman & Erslev, der bl.a. sælger noder til Nordisk Unions Galop og Jernbanegaloppen.

83 Røllum-Larsen: "Træk af musiklivet i København", 18-20.

NOSTALGI OG MODERNITET

Et af Lumbyes væsentligste bidrag til den danske og Københavns musikscene skete dog i hans rolle som bylydfortolker, som han indtog ofte, gerne og godt. Og som ikke kan adskilles fra hans fornemmelse for markedet og hans evne til at skabe forventning og samtidig forme sit publikums reception og lytteadfærd. Lumbyes værker rummede mange referencer til hans samtids byliv. "En Flyttedag i Kjøbenhavn" fra 1844 gjorde brug af skralden som et klangelement, der refererede til skraldemændenes soniske signaler under byens halvårlige flyttedag.⁸⁴ Byen var da på den anden ende og Lumbye formåede i sin komposition at genskabe flyttedagens kaos. Temaet og lyden af skralden pegede bagud i tid og fejrede med en vis nostalgi en historisk urban tradition, der blandt flere andre også blev dyrket i den visuelle mindekultur under byens moderniseringsproces i anden del af 1800-tallet. Fx i Peder Klæstrups populære serie af træsnit af *Det forsvundne Kjøbenhavn*.⁸⁵ Romantiseringen af den nære fortid var en vigtig del af moderniseringsprocessen, som også kendes fra bl.a. Paris, hvor flere forfattere og forlæggere udgav bøger og billeder, der gengav de forsvindende gadehandlere.⁸⁶

Anderledes med *Kjøbenhavns Jernbane Damp Galop*, som Lumbye producerede til indvielsen af den første jernbane mellem København og Roskilde 26. juni 1847. Lumbye opfandt til opførelsen en 'togmaskine' bestående af en kasse med fire fjedre, hvori en fil blev stukket ind og bevæget frem og tilbage, hvilket skabte en ret vellignende imitation af et damplokomotivs transmission.⁸⁷ I andre opførelser anvendes i stedet en maraca eller klodser beklædt med sandpapir, der gnides mod hinanden.

Lumbye var givet inspireret af Josep Czapeks orkester (også fra Steiermark), som det var lykkedes Carstensen at hyre til Casino-teateret i Amaliegade den foregående vinter. De spillede bl.a. den østrigske komponist Josef Gungls *Eisenbahn-Dampff-Galopp* med stor succes.⁸⁸ Ligesom Lumbyes værk var der tale om en hyldest til Europas nye transportrevolution, jernbanen, og begge imiterede den karakteristiske pulserende lyd, som damplokomotivets kraftoverførsel til hjulene skabte. Sammenligner man de to værker, fremstår Lumbyes dog som det mest gennemarbejdede og innovative. Gungls komposition springer ind midt i kørslen og er præget af et godt *drive* og en bombastisk slutning, mens Lumbye i højere grad leverer en dynamisk fortælling, der begynder med landskabets pastorale ro imiteret af strygere, over en efterligning af klokkesignaler ved jernbaneoverskæ-

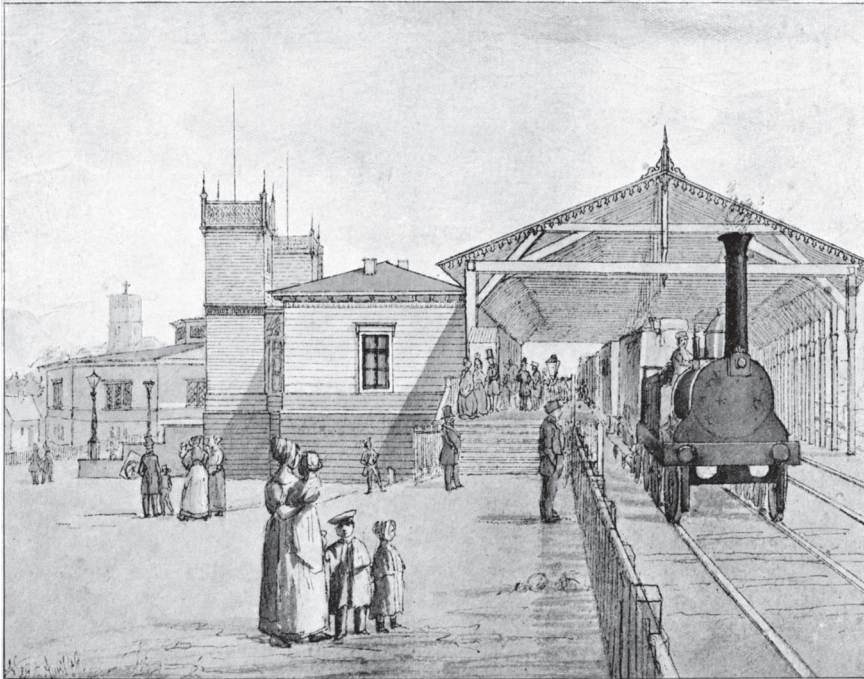
84 Flyttedagen lå den tredje tirsdag i april og november måned.

85 Klæstrup: *Det forsvundne Kjøbenhavn*.

86 Boutin: *City of Noise*, 35-60.

87 Maskinen er affotograferet i Lindeberg: *Champagnegalop*, 99. Se også Klassiske Mesterværker - Lumbyes Jernbanegalop: <https://www.youtube.com/watch?v=FTvP99DauzE> (23.8.22).

88 Skjerne: *H. C. Lumbye*, 1912, 199-200.



H.G.F. Holm: *Den første hovedbanegård, 1847*. Københavns Museum. Lumbyes Jernbanedampgalop var en musikalsk fortolkning af rejsen fra København til endestationen i Roskilde, komplet med tonemalerier af dampende ventiler, togfløjter, stempelslag og endda fornemmelsen af toglydenes fortætning under banegårdens tag.

ringerne og togfløjten ved turens start til lyden af toget, der starter, sætter fart på og til sidst langsomt bremses ned og ankommer til Roskilde.

Jernbanegaloppen blev en kolossal succes. "Hr. Lumbye har glædet Publikum ved at componere en "Kjøbenhavns-Jernbane-Damp-Galop", som gives hver Aften i Tivoli for stormende Bifald. Det er saa træffende, at man i Virkelighed troer sig hensat paa Jernbanen, idet man hører Vognenes Larmen og den hvislende Lyd som opstaaer ved Ventilernes Aabning paa Locomotivet," hedder det i en samtidig omtale.⁸⁹ Journalisten kunne også have nævnt konduktørfløjten som en ekstrainstrumental effekt, der starter og slutter nummeret og undervejs går i dialog med orkestrets blæsere. Ret hurtigt opstod desuden den eksisterende tradition med at én af musikerne, typisk fra slagtpøjsafdelingen, ved slutningen af nummeret råber "Det bliver Roskilde, alle stiger ud!"

En væsentlig årsag til succesen må formentlig tilskrives det forhold, at de fleste kun havde prøvet en ret kort tur med toget, hvis overhovedet nogen. Skønt det hørte til "Dagens Orden" at tage en tur med jernbanen, stod de fleste af i Valby, den første station. "Reisen gaar sa hurtigt, at man næppe er kommen til Sæde, førend

⁸⁹ Aarhus Stifts-Tidende, 12.7 1847.

Døren aabnes og det forkyndes Passagererne, at de maae stige af.”⁹⁰ Ved oplevelsen af Lumbyes jernbanegalop kunne tilhørerne både drømme sig hen til, genopleve og forlænge togrejsens spænding og rytmiske lydunivers, inklusive den særlige ’rejsefeber’, som knyttede sig til den nye transportform.⁹¹ Samtidig var de specielle instrumenter og indarbejdede effekter en oplevelse, der fordrede publikums opmærksomme lytten – og iagttagelse af orkesteret – mens galoppen blev opført.

Telegraph Galop (1844) var en anden af Lumbyes ekstremt succesfulde kompositioner, der specifikt udforskede byens nye lydførende teknologier: ”Telegraph-Galoppen strømmer som en elektrisk Funke gennem Ørerne og ned i Benene. Man tramper indenfor og skriger udenfor, eenstemmig udfordrer man den gjentaget og Telegraphen sættes i Bevægelse paany.”⁹² Værket blev især en stor succes, fordi det under opførelsen brugte de to orkestre i koncertsalen til at genskabe telegraferingens dynamik. Lumbyes symfoniorkester og brassbandet, anført af Henrik Braunstein, sendte undervejs forskellige melodier i henholdsvis A- og F-dur igennem rummet som svar på svar for til slut at forenes i en perfekt harmoni.⁹³

Telegrafgaloppen var – i modsætning til jernbanegaloppen – som skabt til den ældste koncertsals dobbelte orkester. Den skulle først og fremmest opleves med ørene og krævede – på en anden måde – publikums kropslige medleven, når de to orkestre svarede hinanden, og når de med tramp og skrig påkaldte gentagelsen af orkestrenes dialog efter hver afspilning.

Andre senere værker, som fx *Velocipedes Galop* (1869) og *Krinoline Mazurka Galop* (1858) fejrede mere subtilt den teknologiske udvikling; henholdsvis de første velocipeders introduktion i København i 1869 og opfindelsen af stålkrinolinstellet i 1856. Sidstnævnte gjorde det væsentligt nemmere og billigere for kvinder at være ikklædt tidens modekjoler.⁹⁴ Krinolinegaloppen er præget af fejende bevægelser og distinkte klokkelyste, som Lumbye generelt gjorde flittigt brug af. Her formentlig en hyldest til de klokkeformede kjoler, krinolinstellet understøttede. Kjoler, der voksede i størrelse op gennem 1850’erne, mens flere og flere af middelklassens kvinder kunne iføre sig dem i kraft af prisfaldet. Det var de samme krinoliner, som senere i århundredet blev et kvindekampens hadeobjekter, men hos Lumbye var der ingen kritik. Krinolinerne integreredes uproblematisk i en fejring af dansen, kvinden og fremskridtet.

*Velocipede Galop*⁹⁵ rummede ikke (som man måske ville forvente) en cykelklokke eller lignende i stil med jernbanegaloppen. Forklaringen er formentlig

90 *Aarhus Stifts-Tidende*, 12.7 1847.

91 Se Löfgren: ”Motion and Emotion”.

92 *Tivoli-Avisen*, 17.7 1844.

93 Skjerne: *H. C. Lumbye*, 1912, 129-130.

94 Om stålkrinolinen, se Venborg Pedersen: *Moden i Danmark*, I, 152.

95 Skrevet i samarbejde med sønnen Carl Lumbye og tilegnet fabrikant Løwener, der samme år åbnede en velocipedefabrik i København.

den, at velocipederne ved deres indførelse i Danmark endnu betragtedes som en art kunstcykler, som kun de mest vovemodige turde køre på (af samme grund fik typen som bekendt navnet "væltepeter" på dansk). De var langt fra altid udstyret med ringeklokke, da de primært blev brugt til væddeløb og kunstcykling. I byens gader var de endnu så få, at politiet ikke fandt på at lovgive om ringeklokker før 1890'erne, da safetycyklen var indført og den københavnske cyklisme for alvor i vækst.⁹⁶ I stedet anvendte Lumbye vovemodet og væddeløbet som inspiration i instrumenteringen, der understregede velocipederidets drama ved hjælp af kraftige paukeslag og et hæsblæsende tempo i den kun godt to et halvt minut-lange galop.

I modsætning til jernbane- og telegrafgalopperne fremstår krinoline- og velocipedegaloppen i højere grad som den modne Lumbyes værk. Her er skruet ned for effekterne, og værkerne egner sig i højere grad til et siddende, fokuseret, lyttende publikum.

Ovennævnte udvalgte eksempler på Lumbye som by- og modernitetsfortolker kunne suppleres med flere andre, selvom han også skrev mange værker uden teknologi- eller byforbindelse. Med sin imponerende produktivitet, sin sans for markedet og ikke mindst sin evne til at indfange detaljen og indramme særlige begivenheder, skabte Lumbye *suspense* hos sit publikum. Hans lotteri med kvindenavne, der skabte spænding om, hvem den næste galop, vals eller mazurka til-egnedes, blev spejlet af hans ofte innovative fortolkninger af nye teknologiske, forbrugs- og forlystelsesorienterede fænomener.

Ved hjælp af selvopfundne lydeffekter som champagnepistol og togmaskine og usædvanlige instrumenter som flageolet, czakan, hyrdefløjte, skalmeje, sitar, men også via selve orkestreringen og anvendelsen af koncertsalenes rum skabte Lumbye en form for musikalske anekdoter, der tillod den uskoledede eller distraherede, selvbevidst promenerende at møde musikken i en ufokuseret eller atomiseret lyttepraksis, som musikken både opfordrede til – og bestyrkede.⁹⁷ Effekterne skabte et forventningsbånd mellem Lumbye og hans fans, hvis værker i hovedsagen fulgte et tilbagevendende mønster af spænding og udladning samt et vist "schlager"-element, hvor "det at kunne lide hans musik i overvejende grad var det samme som at kunne nynne med".⁹⁸

Samtidig var Lumbye i kraft af sin popularitet og position en vigtig aktør i forandringen af koncertpublikummets adfærd fra den tidlige understøttelse af promenadekoncertens aktivt medlevende publikum i fx *Telegraph-galoppens* orkesterdialog til indførelsen af et siddende, fokuseret publikum med samme blik og lytteretning, der mellem valsene blev introduceret til populære uddrag af orkestermusik. I denne rolle formede han nye lytteregimer og normer for koncertad-

96 Parby: *Den grænseløse*, 110-111.

97 Gotthardsen: "Drømmebilleder", 22-23.

98 Gotthardsen: "Drømmebilleder", 22-23.

færd sideløbende med sine bylydsfortolkninger, der gav mulighed for at opleve eller genopleve togrejsen, cykelturen eller turen i Tivolis rutsjebane lidt på afstand.

KONKLUSION

I denne artikel har jeg undersøgt Københavns lydhistorie i 1800-tallet i et musikalsk perspektiv med H. C. Lumbyes værker som guide og omdrejningspunkt. 1800-tallet er ikke kun industrialiseringens, urbaniseringens og moderniseringens århundrede. Det kan både i Danmark og internationalt ses som et særligt auskultativt århundrede – et århundrede dedikeret til og forankret i lydoplevelser, der skabte særligt specialiserede lyttere blandt telegrafer, læger og maskinførere, men også en øget bevidsthed om støj, larm og nervelidelser. Mod slutningen af århundredet førte sidstnævnte til en modernitetskritik, der knyttede senromantikens særprægede kompositioner og instrumentering til det moderne bymenneskes blaserthed og så dystert på den onde cirkel af overbelastning af nerverne, døvelse af sanserne og voksende effektjageri. I denne artikel har jeg argumenteret for, at H. C. Lumbyes musik, der på overfladen også kan anskues som effektjagende og markedsorienteret musik, repræsenterer en alternativ musikalsk-social relation. Hos Lumbye akkommoderer og nærer musikken ikke først og fremmest den blaserede borgers voksende behov for stimulering. Den introducerer og fortolker nye lydfænomener og -universer for et bredere publikum og former herigennem deres forventningshorisont og hverdagslige lyttepraksis. Fra et lyd- og lyttehistorisk perspektiv kan dele af periodens musik dermed anskues som *modernitetsåbnende* – som en omfavnelser af moderniteten, der gennem fortolkninger filtrerede og forstærkede auskultative oplevelser i samtiden og gav publikum mulighed for at opdage og udforske modernitetens mulighedsrum og fremtidspotentiale. Samtidig kommercialiserede han, ved hjælp af en række intra- og ekstramusikalske greb, urbaniseringens og industrialiseringens fremdrift.

Lumbyes effekter blev af og til genstand for latterliggørelse og satire. I 1844 skrev *Kjøbenhavns Charivari*, at københavnerne, der tidligere lyttede til

(...) vægterhornets tuden paa Blegdammene og omnibuskuskens revnede trompet (...)” snart kunne opleve ”(...) et nyt Instrument med Toner saa dybe som Torres Bas og saa høje som Forconis Sopran. Det bestod af en Kasse med Svin som Lumbye om Søndagen vilde benytte til Udførelsen af sin nyeste Komposition. Kempf skulde slaa dem paa Trynen, og Krause trække dem i Halen.⁹⁹

Satiren er både udtryk for Lumbyes voksende popularitet og en nysgerrighed overfor de soniske nyskabelser, der indgik i hans kompositioner og orkestrering.

⁹⁹ Gengivet fra Skjerne: *H. C. Lumbye*, 1912, 149-50. Felicita Forconi og Pietro Torres var to italienske operasangere, der fra 1841 havde optrådt først på Vesterbro Nye Teater og siden Hofteatret. Kempf og Krause var to af musikerne i Lumbyes orkester.

Et tegn på, at Lumbye var med til at åbne københavnernes ører og skabe en øget opmærksom på lyd og lytning og på lyduniversernes og lytteregimernes hastige forandring under 1800-tallets byudvidelse og industrialisering.

PUBLICERET MATERIALE

Adresseavisen, 1847.

Allen, Grant: *Physiological Aesthetics*. London: H.S. King & Company, 1877.

Andersen, Thomas Bo: *Kampen mod kakofonien i København – Den københavnske middelklasses identitetsskabende kamp for stilhed i perioden 1800-1850*; Syddansk Universitet: upubliceret speciale, 2013.

Atkinson, Rowland: "The Ecology of Sound: The Sonic Order of Urban Space", *Urban Studies*, vol. 44 (10), 2007, 1905-1917. <https://doi.org/10.1080/00420980701471901>

Attali, Jacques: *Noise: The Political Economy of Music*, oversat af Brian Massumi fra *Bruits: Essai sur l'économie politique de la musique*. Paris, 1977. Manchester UP, 1985.

Bâlay, Olivier: "The 19th century transformation of the urban soundscape", paper Inter-Noise 2007, https://cressound.grenoble.archi.fr/fichier_pdf/librairie_ambiance/Balay_2007_InternoiseFinal.pdf

Bashford, C.: "Learning to Listen: Audiences for Chamber Music in Early Victorian London", *Journal of Victorian Culture*, 4 (1), 2010, 25-51.

Bass, Michael T.: *Street Music in the Metropolis: Correspondence and Observations on the Existing Law, and Proposed Amendments*. London: John Murray, 1864.

Beard, George Miller: *A Practical Treatise on Nervous Exhaustion (Neurasthenia)*. New York: 1880.

Beard, George Miller: *Sexual Neurasthenia*. New York: 1884.

Bijsterveld, Karin: "The Diabolical Symphony of the Mechanical Age: Technology and Symbolism of Sound in European and North American Noise Abatement Campaigns, 1900-40", *Social Studies of Science*, 31 (1), 2001, 37-70.

Bijsterveld, Karin: *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*. MIT Press, 2008/2017.

Boutin, Aimée: *City of Noise: Sound and Nineteenth Century Paris*. UI Press, 2018.

Cressmann, Darryl: *Building Musical Culture in Nineteenth Century Amsterdam*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016.

Engelbrecht, Henrik: *Arven efter Lumbye – musik og musikere i Tivoli, 1843-1944*. København: forfatterens eget forlag, 2020.

Flyveposten, 1860.

Folkets Avis, 1870.

Garde, Axel: *Dansk Aand. Et Omrids til de sidste Aars Litteraturhistorie*. Gjellerups Forlag, 1908.

Gay, Peter: *The Naked Heart, The bourgeois experience*, bd. 4. London: Norton, 1995.

Gelatt, R. *The Fabulous Phonograph, 1877-1977*. London: Cassell, 1977.

Goodyear, John: "Escaping the Urban Din: A Comparative Study of Theodor Lessing's Antilärmverein (1908) og Maximilian Negwer's Ohropax (1908)" I Florence Feiereisen og Alexandra Merley Hill (red.): *Germany in the Loud Twentieth Century*, 2011, 19-34.

Gotthardsen, Mette Overgaard. 1985: "Drømmebilleder – Et forsøg til en psyko-social tolkningsmodel for H. C. Lumbyses musik i Tivoli omkring midten af 1800-tallet" i *Kultur & Klasse*, 51, 1985, 8-33. København: Forlaget Medusa.

Grey, Thomas: "Wagner the Degenerate: Fin de Siècle Cultural "Pathology" and the Anxiety of Modernism", *Nineteenth Century Studies*, 16, 2002, 73-92.

Hanslick, Eduard: "Gemeine, schädliche und gemeinschädliche Klavierspielerei." i Hanslick Eduard (red.): *Aus neuer und neuester Zeit. Der Modernen Oper IX. Theil. Musikalische Kritiken und Schilderungen*. Berlin: 1900.

Hui, Alexandra E.: "From the Piano Pestilence to the Phonograph Solo: Four Case Studies of Musical Expertise in the Laboratory and on the City Street" i Morat, Daniel, (red.): *Sounds of*

- Modern History: Auditory Cultures in 19th- and 20th-Century Europe*. Berghahn, 2014, 129-53.
- Hyldtoft, Ole.: *Københavns Industrialisering, 1840-1914. Faser i den industrielle udvikling*. Her-ning: Systime, 1984.
- Johanisson, Karin: "Kroppen i den moderne medicin – et historisk perspektiv på modernite-ten" *Slagmark*, 35, 2002, 39-67.
- Johnson, James H.: *Listening in Paris – A Cultural History*. Berkeley: UCP, 1995.
- Jürgensen, Knud Arne: "Hans Christian Lumbyes kompositioner. Værkfortegnelse og kildeka-talog", *Fund og Forskning*, online 2010, 1-253. http://www5.kb.dk/export/sites/kb_dk/da/nb/publikationer/fundogforskning-online/pdf/h_c_lumbye.pdf
- Kahn, Douglas: *Noise Water Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999.
- Kaplan, Fred.: *Carlyle: A Biography*. Ithaca: Cornell UP, 1983.
- Kennaway, James: "The piano plague: the nineteenth-century medical critique of female musi-cal education", *Gesnerus*, 68 (1), 2011, 26-40.
- Klassiske Mesterværker – Lumbyes Jernbanegalop: <https://www.youtube.com/watch?v=FTvP99DauZE>
- Klæstrup, Peder: *Det forsvundne København – Minder fra de "gode gamle Dage"*, bd. 1-3. Køben-havn: C.A. Reitzel og Otto B. Wroblewsky, 1877-1881.
- Krabbe, Niels: "Beethoven-receptionen i København i det 19. århundrede", *Musik og Forskning*, 1995-96, 155-198.
- Kreutzfeldt, Jacob: *Akustisk Territorialitet. Rumlige perspektiver i analysen af urbane lydmiljøer: R. Murray Schafer, J.-F. Augoyard, G. Deleuze & F. Guattari*. Copenhagen: Faculty of Humanities, University of Copenhagen, 2009.
- Kreutzfeldt, Jacob: "Street cries and the urban refrain", *SoundEffects*, 2 (1), 2012, s. 62-80.
- Lanza, Joseph: *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-listening, and other Moodsong*. New York: Picador, 1994.
- Lessing, Theodor: *Der Lärm, Eine Kampschrift gegen die Gerausches unseres Lebens*. Hannover, 1908.
- Lindeberg, Lars: *Champagnegalop – H. C. Lumbye – en stor komponist og musiker i Guldalderens København*. København: Sesam, 1986.
- Llano, Samuel: "Mapping Street Sounds in the Nineteenth-Century City: A listener's guide to social engineering", *Sound Studies*, 4 (2), 2018, 143-61. doi.org/10.1080/20551940.2018.1476305
- Löfgren, Orvar: "Motion and Emotion: Learning to be Railway Traveller", *Mobilities*, 3 (3), 2008, 331-351.
- Lützen, Karin: *Byen tæmmes – Kernefamilie, sociale reformer og velgørenhed i 1800-tallets Kø-benhavn*. København: Hans Reitzels Forlag, 1998.
- Mantegazza, Paolo: *Nervøsitetens Aarhundrede*. Oversat til dansk af P. D. Koch. Vilhelm Priors Forlag, 1888.
- Montagu, Jeremy: *The Industrial Revolution and Music*, Oxford: Hataf Segol Publications, 2018.
- Morat, Daniel, (red.): *Sounds of Modern History: Auditory Cultures in 19th- and 20th-Century Eu-rope*. Berghahn, 2014.
- Müller, Sven Oliver: "The Invention of Silence: Audience Behavior in Berlin and London in the Nineteenth Century" i Morat, Daniel, (red.): *Sounds of Modern History: Auditory Cultures in 19th- and 20th-Century Europe*. Berghahn, 2014, 153-176.
- Møller, Jes Fabricius: *Biologismer: naturvidenskab og politik, ca. 1850-1930*. Ph.d.-afhandling. Københavns Universitet, 2002.
- Nationaltidende*, 1908.
- Nissen, Peter E.: *Klaverkonge i Abedragt? – Franz Liszts receptions- og virkningshistorie i dansk musikliv 1839-1928*. Magisterkonferensspeciale i musikvidenskab, Københavns Universitet 2005.
- Parby, Jakob Ingemann: *At blive... Migration og identitet i København, ca. 1770-1830*. Ph.d.- af-handling. Roskilde Universitet/Københavns Museum, 2015.
- Parby, Jakob Ingemann: "Fremskridtets lyd – Lydrevolutionen og håndteringen af støj under

- Københavns industrialisering ca. 1850-1910", *Kulturstudier*, 12 (2), 2021, s. 41-71.
- Parby, Jakob Ingemann, Andersen, Kasper H., Thelle, Mikkel, Skyggebjerg, Louise, Henningsen, Anne Folke: "Lydkultur – Nye bevægelser i forskning og formidling", *Kulturstudier*, 12 (2), 2021, 1-17.
- Parby, Jakob Ingemann: *København og historien, bd. 6. Den grænseløse by*. København: Gads Forlag, 2022.
- Parby, Jakob Ingemann: *Lydrevolutionen*, København: Gads Forlag, 2024. (under udgivelse)
- Payer, Peter: *Der Klang der Grossstadt – Eine Geschichte des Hörens, Wien 1850-1914*, Böhlau Verlag. Wien, 2018.
- Payer, Peter: "The Age of Noise – Early Reactions in Vienna", *Journal of Urban History*, 33 (5), 2007, 773-793. doi.org/10.1177/0096144207301420
- Picker, John M.: *Victorian Soundscapes*. Oxford University Press, 2003.
- Pinch, Trevor og Karin Bijsterveld, (red.): *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Oxford. 2012.
- Pontoppidan, Knud: *Neurasthenien. Bidrag Til Skildringen Af Vor Tids Nervøsitet*. Th. Linds Boghandel, 1886.
- Porter Roy. "Nervousness - Eighteenth and Nineteenth Century Style: From Luxury to Labour" i Gijswijt-Hofstra Marijke, Porter Roy (red.): *Cultures of Neurasthenia*. Amsterdam: 2001, 31–50.
- Roelcke Volker: *Krankheit und Kulturkritik: Psychiatrische Gesellschaftsdeutungen im bürgerlichen Zeitalter (1790–1914)*. Frankfurt: 1999.
- Rosenfeld, Sonia: "On Being Heard: A Case for Paying Attention to the Historical Ear", *American Historical Review*, 116 (2), 2011, 316-334.
- Røllum-Larsen, Claus: "Træk af musiklivet i København ca.1890-1914 med særligt henblik på populærmusikken", *Dansk årbog for musikforskning*, 13, 1982, s. 5-41.
- Schafer, R. Murray: *The Soundscape: Our Sonic Environment and The Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books, 1994 (1977).
- Simmel, G.: "The Metropolis and Mental Life". i D. N. Levine (red.): *Georg Simmel on Individuality and Social Form*. The University Press of Chicago, (1971a/1903), 324–339.
- Simpson, Paul: "Sonic affects and the production of space: 'Music by handle' and the politics of Street Music in Victorian London", *Cultural Geographies*, 24 (1), 2016, 89-109. doi.org/10.1177/1474474016649400
- Skjerne, Gottfred: *H. C. Lumbye og hans Samtid*, København: J. L. Lybeckers Forlag, 1912.
- Skjerne, Gottfred: *H. C. Lumbye og hans samtid*, København: J. L. Lybeckers Forlag, 1946.
- Small, Christopher: *Musicking – The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press, 1998.
- Smith, Mark M.: *Listening to 19th century America*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.
- Sterne, Jonathan: *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Duke University Press, Durham, 2003.
- Sterne, Jonathan: "Headset culture, audile techniques and sound space as private space", *Journal for Media History*, 6 (2), 2014, 57-82. doi.org/10.18146/tmg.232
- Szendy, Peter: *Listen: A History of Our Ears*, New York: Fordham University Press 2008 (fransk: 2001).
- Thelle, Mikkel: "'Et Spejl med Mange Hundrede Flader" - elektrificeringen af byen og kroppen omkring 1900", *Kulturstudier*, 2015, 31-54.
- Thompson, Emily. "Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877–1925." *The Musical Quarterly*, 79, 1995, 131–71.
- Tivoli-Avisen*, 1844.
- Venborg Pedersen, Mikkel: *Moden i Danmark gennem 400 år, bd. 1*, København: Gads Forlag, 2022.
- Wheatstone, Charles: "Experiments on Audition" (1827), *The Scientific Papers of Sir Charles Wheatstone*. London: Taylor and Francis, 1879.
- Aarhus Stifts-Tidende*, 1847.

JAKOB INGEMANN PARBY
SENIORFORSKER OG MUSEUMSINSPEKTØR, PH.D.
KØBENHAVNS MUSEUM
JAKOBP@KK.DK

ABSTRACT (EN)

The pitch of modernity

Neurasthenia, popular music, and interpretations of sound in 19th century Copenhagen

Using the life and work of the composer and conductor H. C. Lumbye as its primary case, this article explores interrelations between the development of Copenhagen's music scene and the sonic consequences of urbanization and industrialization in the second half of the nineteenth century. Sound historians have described nineteenth century urban Europe as a particularly auscultative era – an époque dedicated to sound and listening. It was also an era that exposed city dwellers to a sensory overload, that dulled their senses and, within the musical field, required a program of increasingly complex and effectful compositions to keep the attention of the concert audience. Lumbye's career spanned over more than three decades and overlapped with widespread belief in progress and the potential of new technologies as well a critique of the noisy environment created by urban expansion and industrialization. His life and work can arguably be seen as an alternative matrix for the analysis of the interplay between urbanization and popular music: The composer and musician as an interpreter of the tone of modernity making the new sound universes of the city available to a wider audience and simultaneously spreading the practice of focused listening as an auditive ideal for the concert audience.