

Træk af musiklivet i København i perioden ca. 1890–1914, med særligt henblik på populærmusikken

Claus Røllum-Larsen

Nærværende artikel rummer ikke en samlet gennemgang af den københavnske populærmusik omkring århundredskiftet; behandlingen er derimod samlet om nogle emner, som har forekommet repræsentative for en påvisning af periodens strømninger. Der er helt afstået fra analyser af den i tidsrummet spillede musik, eftersom artiklens hovedformål ikke har været at vurdere og kommentere de enkelte sangnumre, danse m.m., som har stået på programmerne, men snarere, ved at tage sit udgangspunkt i de forskellige lokaliteter hvori musikken har fungeret, at påvise udviklingen i de »musikalske miljøer«. Forsøger artiklen altså ikke at trænge ned i musikken, så bestræber den sig på at belyse forholdene omkring den – og netop her ligger en vigtig intention: at sammenholde den by- og samfundsmæssige udvikling med forholdene i de udvalgte musikalske miljøer.

Indledning

a) Afgrænsning af lokaliteten København

Københavns geografiske udstrækning i perioden ca. 1890–1914 må defineres som Københavns kommune og er i det følgende betragtet ud fra midten af perioden (januar 1904), da byen strakte sig på et areal af 69,37 km².¹ Der var dog langt fra tale om et bebygget areal; tværtimod var store yderområder, således Brønshøj- og Valbydistrikterne, udprægede landbrugsarealer, som først ved love i året 1900 (med virkning fra 1/1 1901) indlemmedes i København.

Anderledes forholder det sig med de såkaldte brokvarterer, beliggende uden for de tre søer, Skt. Jørgens Sø, Sortedamssøen og Peblingesøen. Disse var blevet frigivet til bebyggelse efter tilbagerykningen af de militære demarkationslinier (ved lov af 6/1 1852), og allerede i 1890 var de enkelte, ofte relativt små grunde her overvejende bebyggede. Brokvartererne prægedes af såvel udstrakte karrékomplekser som store og små industrier, som på denne måde var integrerede i boligområderne.

Imellem søerne og den ældre by anlagdes voldkvartererne; disse er beliggende på det voldterræn, som ved demarkationsliniernes endelige ophævelse var gjort frit til bebyggelse.

Endelig omfatter den ældre by de kvarterer, som indtil Københavns ophør som fæstningsby havde udgjort staden. Der er hovedsagelig tale om den gamle by,

1. J. P. Trap: *Kjøbenhavn og Frederiksberg. Tredje omarbejdede Udgave under Medvirkning af V. Falbe-Hansen og H. Westergaard udarbejdet af H. Weitemeyer*. 1906, s. 16. (Hvor intet trykkested er angivet, er dette København).

som findes syd for Gothersgade, den nyere bydel (det såkaldte Gammelholms-kvarter) samt den del af byen, som ligger på Amager (Christianshavn og de fra 1/1 1902 indlemmede Sundbyer).

En særlig kommunal enhed udgør Frederiksberg (selvstændig kommune siden 1858 og at betragte som købstad fra 1899), som dog er inddraget i behandlingen, eftersom dette bysamfund og København danner et organisk hele, hvorfor en udskillelse af området har forekommet uhensigtsmæssig.

b) Afgrænsning af begrebet populærmusik i den behandlede periode

Der skelnes traditionelt imellem kunst-, folke- og populærmusik, men det er dog forbundet med betydelige vanskeligheder, da grænserne imellem dem er flydende. Ved benyttelsen af begreberne »brugsmusik«, »trivialmusik«, »lette musik« eller »underholdningsmusik« opnås til dels forskellige afgrænsninger fra kunstmusikken og folkemusikken, eftersom hvert begreb fokuserer på sin del af et bredt spektrum. At betegnelsen populærmusik er valgt i nærværende arbejde, skyldes således ikke at denne er vel afgrænset, men i første række at der ikke knytter sig noget kvalitetspræg til dette begreb; ordet angiver egentlig blot at musikken appellerer til et bredt udsnit af en befolkning – at mange mennesker gerne hører den (og dette kan være en kvalitet i sig selv) – og som sådant kan det anvendes i denne sammenhæng.

Et væsentligt træk ved populærmusikken i den behandlede periode er dens overvejende anvendelse i ikke-musikalske sammenhænge, som i vid udstrækning omfatter servering. På dette punkt adskiller populærmusikken sig i høj grad fra kunstmusikken, idet denne netop pr. tradition – i hvert fald i den behandlede periode – påhøres under intens lytning uden forstyrrende elementer. Det er således karakteristisk, at der ikke ved de af Joachim Andersen ledede »Palækoncerter« i årene omkring århundredskiftet, ved hvilke der fremførtes et alsidigt filharmonisk repertoire, fandt servering sted. I Tivolis åbne pavillon, derimod, dyrkede man et populært repertoire, og i forbindelse hermed var der servering. Som et overgangsfænomen mellem disse to lokaliteter kan nævnes Tivolis koncertsal, hvor repertoireet spændte fra det populære, lette, til det filharmoniske, seriøse. Koncertsalen stod omkring århundredskiftet i en vis forbindelse med restaurationsvirksomhed. Velvidende at undtagelser har kunnet forekomme, synes det dog forsvarligt at antage, at populærmusikken i meget vid udstrækning har været knyttet til servering. At samtiden var opmærksom på dette forhold viser følgende citat:

[...] ved »Promenade-Koncerterne« i England, som svarer til vore Palækoncerter, kan man spise sin Aftensmad, mens man hører udmærkede Kompositioner blive opførte. Et Tæppe skiller Salen fra Estraden, og naar et Musik-Stykke er begyndt, vil ingen tænke paa andet end at skænke Kunstnerne al den Opmærksomhed, de kan gøre Fordring paa. Det er praktisk, som alt engelsk er, men det samme eksisterer i Tyskland, fremfor alt i Berlin ved »de filharmoniske Koncerter«, uden at nogen føler sig genert derved.

Er her ikke et Forhold, som fortjener at undersøges, og vilde dette ikke være en Maade, hvorpaa man kunde drage det Publikum, som ellers møder i Variétéerne, til vore Koncertsale?

Man gør sig ingen Forestilling om, hvilken mægtig Indflydelse det vilde have, hvis Publikum kunde faa sin Appetit tilfredsstillet samtidig med at høre Musik.²

Man får her et indtryk af den opfattelse, som herskede omkring varieteerne: deres formidling af »dårlig« musik og måske ligefrem også »dårlig« smag³ (eller moral) burde imødegås ved at vinde tilhængere for den seriøse musik, kunstmusikken – en tendens som tillige giver sig udslag i folke- og arbejderkoncerter. At sådanne bestræbelser både var udtryk for et ønske om en kulturel demokratisering, og, antagelig, et vist kulturhovmød, som uden videre deklasserede varieté- og pavillon-publikummets fornøjelser, er i denne forbindelse mindre interessant. Men midlet til at hverve tilhørere skulle altså netop være serveringen.

De anførte eksempler belyser nogle af musikkens forskellige funktioner, afhængige af de sammenhænge hvori den optræder. I bestræbelsen på at sondre mellem musik som optræder autonomt, og musik som indgår i en ikke-musikalsk sammenhæng, anvendte Heinrich Bessler i en diskussion af bl. a. emnet »die Gebrauchsmusik« idealbegreberne »eigenständig« og »umgangsmässig«.⁴ Det sidste refererede til »die Gebrauchsmusik«, hvorved Bessler ønskede at betone musikkens sekundære stilling i en situation, dens funktionspræg. Denne iagttagelse af musikkens funktion i et givet miljø er væsentlig i behandlingen af populærmusikken, som i vid udstrækning var funktionsmusik; at behandle den som et autonomt fænomen ville således næppe være hensigtsmæssigt.⁵ Populærmusikken indgik som oftest i ikke-musikalske sammenhænge, hvor der ikke forventedes nogen større publikumsopmærksomhed henvendt på den.⁶

2. Frank Choisy (red.): *Musiken. International Ugerevy*, 1. årg., nr. 9, 29/11 1896, 1896, s. 140.
3. »Vore Varietéer staar som en Slags borgerlige Institutioner, hvor navnlig Folk af Mellemstanden søger med deres Familie, fordi man her, for en moderat Betaling, kan spise og drikke, to vigtige Omstændigheder. Hertil byder man dem en Underholdning, der er vel skikket til at fordærve den gode Smag og at influere uheldig paa den ofte meget naive Fantasi hos det Publikum, her samles.« (Frank Choisy (red.): *Op. cit.*, loc. cit.).
4. Heinrich Bessler: »Grundfragen des musikalischen Hörens«, Rudolf Schwartz (udg.): *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1925*, 32. årg. Leipzig 1926, s. 37ff.
5. »Funktionale, »umgangsmässige« Musik werde nicht als Gegenstand, sondern als Teilmoment einer ausser-musikalisch bestimmten Vorgangs wahrgenommen« (Carl Dahlhaus: *Trivialmusik und ästhetisches Urteil*, Carl Dahlhaus (udg.): *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. VIII. Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung. Arbeitskreis Musikwissenschaft, Regensburg 1967, s. 14).
6. Martin Tegen: *Musiklivet i Stockholm 1890–1910* – Monografier utgivna av Stockholms kommunalförvaltning, Stockholm 1955, s. 130.

Uafhængigt af Bessellers begreber har forfatteren til nærværende artikel udarbejdet et ordningsprincip, som i form af en primært situativ klassifikation inddeler den musikalske virksomhed efter de ydre rammer inden for hvilke den udfolder sig. Denne inddeling betoner vekselvirkningen by/musik i modsætning til genre- eller besætningsmæssige opdelinger, hvorved artiklens hovedformål her kommer til udtryk. Klassifikationen er tænkt anvendt i en større kortlægning af musiklivet inden for et geografisk afgrænset område, men den meddeles her, da den i følge sit ordningsprincip sonderer mellem situationer som er primært musikalske, og situationer hvor musikudøvelsen indtager en sekundær position. Ved anvendelsen af kriteriet »servering/ikke servering« opnås dermed en sontring mellem, groft sagt, populærmusik og kunstmusik.

Primært situativ klassifikation af den offentlige musikudøvelse.

(Forenklet opstilling indeholdende de væsentligste lokaliteter)

I. På lokaliteter *med* servering:

A (*med* scenisk optræden):

- 1) Sangerindepavilloner
- 2) Varieteer
- 3) Revyer

B (*uden* scenisk optræden):

- 1) Restauranter (inkl. dans)
- 2) Parker og lign.

II. På lokaliteter *uden* servering:

A (*med* scenisk optræden):

Teatre (opera, operette
ballet m.m.)

B (*uden* scenisk optræden):

- 1) Koncertsale
- 2) Kirker
- 3) Parker og lign.

I. Det københavnske bysamfund i årene ca. 1890–1914

Med de betydelige fæstningsarealers frigivelse til byggeri i 1850erne var grundlaget for en voldsom bymæssig ekspansion lagt. Hvor hidtil udbygningen af den ældre boligmasse m.m. havde måttet foretages inden for det voldkransede område, forelå nu muligheder for at lade udvidelserne finde sted på de da relativt landlege og åbne jorder uden for voldene.

Nyt boligbyggeri blev der i høj grad brug for, hvis byen skulle huse det store antal tilvandrere, som søgte til hovedstaden som følge af den omlægningsfase landbruget befandt sig i, forårsaget af udenlandsk konkurrence.⁷ At København formåede at aftage de store arbejdskrafts-ressourcer, som hovedsagelig p.g.a. industrialiseringen i landbruget var blevet uden beskæftigelse, skyldtes i første række den udvidelse og vækst, som de store byerhverv oplevede i disse

7. Axel Holm og Kjeld Johansen (red.): *København 1840–1940. Det københavnske Bysamfund og Kommunens Økonomi ved A. H. og K. J.* 1941, s. 41.

år. Adskillige store handelsforetagender og ikke mindst industrivirksomheder så dagens lys i årtierne op mod århundredskiftet, og disse var ligesom betydelige kommunale arbejder (bl. a. omlægningen af voldterrænet) i stand til at aftage en stor arbejdskraft.

Den voldsomme tilstrømning af landarbejdere til byen vakte dog fra flere sider bekymring, ikke mindst i årene 1880–84 da tilvandringen kulminerede med en årlig tilvækst på 3,58 pr. 100 indbyggere.⁸ Ikke blot de gode bykonjunkturer lokkede landbefolkningen til hovedstaden, landbrugets kriseforhold var som nævnt en væsentlig årsag til denne vandring.

Befolkningsmæssigt medførte tilvandringen naturligvis et betydeligt fødselsoverskud, og mange tilflyttere blev nu selv initiativtagere til erhvervs- og bolig-mæssig ekspansion.⁹ Efter år 1900 må tilvandringen dog siges at være minimal, bl. a. grundet de ved næringslovens ophævelse opståede muligheder for erhvervsmæssig vækst uden for købstæderne; befolkningstilvæksten måtte da næsten alene tilskrives fødselsoverskuddet.¹⁰ Også på det økonomiske plan indtrådte en stagnation, nemlig i 1908 da krisen forårsagede et fald i boligbyggeriet.

En væsentlig faktor i perioden politiske liv blev den københavnske arbejderklasse, som gennem socialdemokratiet i 1893 havde fået repræsentation i Københavns bystyre; i 1903 blev en socialdemokrat, Jens Jensen (1859–1928), finansborgmester. Vigtig var endvidere opbygningen af kooperative virksomheder, som etableredes som led i et fagforeningsledet, økonomisk grundlag som modvægt til den trussel eventuelle lock-outer – som den alvorlige i 1899 – kunne medføre.¹² I praksis steg socialdemokratiets indflydelse i den københavnske kommunalpolitik i takt med nedsættelsen af den »økonomiske valgretsgrænse«, ved hvilken en stadig større del af arbejderne og andre borgere med lave indkomster sikredes stemmeret.¹³ Ved valget i 1909 var socialde-

8. Axel Holm og Kjeld Johansen (red.): Op. cit., s. 42.

9. Idem.

10. Idem.

11. Gunnar Olsen: Københavns økonomiske udvikling, Johannes Brøndsted (red.): *Danmark før og nu*. Redigeret af J. B. under medvirken af Svend Aakjær og Jens Sølvsteen, III, 1957, s. 63 sp. 2f.

12. Sigurd Jensen: Frigørelsen 1884–1914, Johan Hvidtfeldt, Ib Koch-Olsen og Axel Steensberg (red.): *Danmarks historie*. Udgivet af historikergruppen ved J. H., I. K.-O. og A. S., II, 1951, s. 251f. Kjeld Winding: Partiudviklingen i Københavns Kommunalpolitik 1880–1945, Poul Nørlund, Erich Struckmann og Ejnar Thomsen (red.): *København 1888–1945*, 1948, s.C.

13. I begyndelsen af den behandlede periode fordredes en årsløn på mindst 1000 kr. for at erhverve valgret; for at sætte dette krav i perspektiv kan nævnes, at en arbejdsmand i 1892 havde en årsløn på ca. 992 kr. (lønopgørelse foretaget af nationaløkonomen Marcus Rubin – cf.: Ernst Christiansen: *Den københavnske Arbejder*, Poul Nørlund, Erich Struckmann og Ejnar Thomsen (red.): Op. cit., s. 371).

mokratiet blevet Borgerrepræsentationens største parti med 20 pladser mod de konservatives 16, og i 1917 opnåede partiet absolut flertal.¹⁴

I takt med den gradvise aflastning af den gamle bydels boligmasse foregik en bebyggelse af Nørrebro og Vesterbro og for såvidt Østerbro. En af de første samlede bebyggelser, som i væsentlig grad formåede at afhjælpe boligmangelen og derved naturligt aflaste den indre by, var Gammelholm, som omkring 1880 var fuldt udbygget.¹⁵ Men byggeriet på »broerne« skred dog hurtigt frem, ikke mindst i form af kompakt boligbyggeri, »spekulationsbyggeri«, som i henseende til hygiejniske forhold selv dengang har måttet anses for utidssvarende. Ikke alt flereetages boligbyggeri fra årene op mod år 1900 kan dog karakteriseres som ringe; flere af de ejendomme, som opførtes af Københavns Boligselskab og Arbejdernes Byggeforening rummede efter tidens forhold gode boliger.¹⁶ Ved år 1900 var bebyggelsen af brokvartererne Nørrebro og Vesterbro så fremskreden, at disse områder alene husede ca. 170.000 indbyggere.¹⁷ Fra 1880 havde den gamle bydel afgivet over 45.000 indbyggere, hvilket bl. a. skyldtes store saneringer i tætbefolkede kvarterer. I 1880 boede 131.827 personer inden for den gamle voldlinie – i 1911 kun 86.020.¹⁸

De store yderdistrikter, som indlemmedes i København ved århundredskiftet, fik snart befolkningens bevågenhed, således at der i disse tidligere landbrugsdominerede sogne skød såvel karré- som villabebyggelser op i årene før og efter år 1900. Indlemmelsen af yderdistrikterne betød, at der viste sig et behov for en kommunal overtagelse af sporvejsdriften, som da også fandt sted i 1911. Siden indlemmelserne var driften blevet kraftigt udvidet, og ligeledes på det trafikale område havde automobiler siden ca. 1895 gjort sig gældende. Hestene fortrængtes dermed i det københavnske gadebillede – eksempelvis elektrificeredes sporvejen til Nørrebro allerede i 1897. Idet cyklen som transportmiddel vandt hurtigt frem i årene op mod århundredskiftet, og bestræbelserne på en regulering af de københavnske jernbaneforhold netop i tiden efter 1900 kronedes med anlægget af den nye hovedbanegård (indviet 1911) og gennemførelsen af det store boulevardbaneprojekt, kan man konstatere en bevidst udvidelse af mulighederne for kommunikation inden for de kommunale grænser i København. Udadtill mod det øvrige Danmark virkede disse udvidelser naturligvis også, ikke mindst efter at Kjøbenhavns Telefon(aktie)selskab i 1896 havde overtaget en stor del af de sjællandske telefonselskaber.¹⁹ Københavns stilling som international handelsby styrkes med den tiltagende skibstrafik.²⁰ I næringslivet dukker omkring århundredskiftet et nyt fæno-

14. Kjeld Winding: Op. cit., s. Clf.

15. Axel Holm og Kjeld Johansen (red.): Op. cit., s. 46.

16. Axel Holm og Kjeld Johansen (red.): Op. cit., s. 85.

17. Axel Holm og Kjeld Johansen (red.): Op. cit., s. 46.

18. Axel Holm og Kjeld Johansen (red.): Op. cit., s. 45.

19. Sven Henningsen: Den moderne storby, Harald Jørgensen (red.): *København fra boplads til storby*, II, 1948, s. 536ff.

20. Emil Westergaard: *The Making of a Modern City. The Development of Copenhagen during the last Thirty Years*, Edinburgh ca. 1911/12, s. 32ff.

men op: stormagasinet, der straks fremkalder mishagsytringer hos de handlende som frygter, at disse nye koncentrationers »omsiggribende Virksomhed vil betyde Undergang for store Dele af Byens selvstændige Middelstand.«²¹ Ekspansionen i handelslivet må bl. a. ses på baggrund af den lønstigning der opnås i perioden. Det er således karakteristisk at lønninger forbedres i en sådan grad, at fødevarer- og beklædningsudgifters (inkl. vask) procentuelle andel af indkomsten falder i tiden op mod den Første Verdenskrig, hvorved posten »andre udgifter« styrkes.²² Denne udvikling var et resultat af organisationernes arbejde, ligesom naturligvis reduktionen i arbejdstiden der opnåedes for mandlige arbejdere: i årene 1890–1914 en nedgang fra 10,1 til 9,2 timer daglig.²³

Den udvikling der mærkedes i København i perioden, må betegnes som en videreførelse af de udbygningsbestræbelser, som havde præget byen efter voldenes sløjfning – en udvikling som afgørende var blevet fremskyndet ved afholdelsen af de store udstillinger i hhv. 1872 og 1888. Særligt Den store nordiske Industri-, Landbrugs- og Kunstudstilling i 1888 kan ses som symbol på denne udvikling, og den fornemmes som en mægtig optakt til det efterfølgende kvarte århundrede, præget som det blev af et større og videre udsyn til den øvrige verden – først og fremmest selvfølgelig til de store europæiske stater. København må på denne måde have følt sig nærmere knyttet til det Europa, som var vokset frem i løbet af det 19. århundrede: kendetegnet ved centraliseringer af den militære magt, bl. a. ved grundlæggelsen af nye nationalenheder som Østrig-Ungarn og Tyskland – men i højeste grad også det Andet Kejserdømmes Frankrig. Netop den voldsomme, bymæssige omkalfatring i Paris må have tjent som et af forbillederne for byfornyelsen og -planlægningen i forbindelse med Københavns omlægning fra en »stor provinsby« til en rigtig metropol.

II. Aspekter af musikerstandens økonomiske og organisatoriske forhold

Til belysning af den udvikling der foregik inden for musikernes fagforeninger er Københavns Orkester-Forening valgt som udgangspunkt, bl. a. fordi den perioden igennem vedblev at præge udviklingen på området. Foreningen bestræbte sig særligt på en udbygning af musikernes sociale tryghed, eksempelvis gennem oprettelse af såkaldte »100 Mands Foreninger«, af funktion som sygekasser. Den første så dagens lys den 25/5 1892 og var oprettet på initiativ af foreningens senere formand, kapelmester Julian Olsen. Oprettel-

21. Protestnote i R. Kühl (red.): *Hotel-Revue. Central Organ for Hotel- og Restaurationsindustrien samt den skandinaviske Kellnerstand*, 17. årg., nr. 10, 6/3 1898.

22. Gennemsnitsindkomsten for en arbejderfamilie var i 1909 1300 kr. mod 1140 i 1897 årligt. Skønt der for fødevarer var tale om en nominal stigning i udgifterne falder disses %-andel fra 49 til 45 – %-andelen for udgifterne til beklædning (inkl. vask) fra 15 til 12 (Svend Aage Hansen: *Økonomisk vækst i Danmark*, II: 1914–1975, 1977, s. 84ff.).

23. Svend Aage Hansen: *Op. cit.*, I: 1720–1914, 1972, s. 257.

sen var dog stødt på en vis modstand fra formanden, musikdirektør H. Th. Witzansky, som var af den opfattelse at sådanne opgaver lå uden for foreningens område. Men i de følgende år oprettedes flere »100 Mands Foreninger«: »Musikernes 100 Mands Forening II« den 5/1 1895, »Musikernes 100 Mands Forening III« den 20/12 1896 og endelig den 9/8 1907 »Civile Musikers 100 Mands Forening«, som ikke optog militærmusikere og medlemmer af Det kgl. Kapel. Disse små sygekasser blev nu konkurrenter til »Musikerforeningen i Københavns« sygekasse, som havde eksisteret siden 1867 og længe været standens eneste. Alene af økonomiske grunde var medlemskab af en »100 Mands Forening« særdeles fordelagtigt. Således kunne »Musikerforeningen« kun udbetale 70 øre om dagen, hvorimod »Musikernes 100 Mands Forening Nr. 1« kunne udbetale 2 kr. i sygehjælp daglig i op til 100 dage, hvorefter beløbet sænkedes til 1 kr. de følgende 100 dage. Gennem den behandlede periode forhøjedes disse beløb dog ved flere lejligheder.²⁴

Da Julian Olsen var blevet foreningens formand i 1901 toges der hurtigt skridt til oprettelsen af en musikerbørs, som fungerede fra 1/7 1902 til 9/12 samme år.²⁵ Grunden til den korte funktionstid var bl. a., at det viste sig umuligt at få ledige musikere til at melde sig på musikerbørsen når de havde fået engagement. Denne vanskelighed vedblev at gøre sig gældende også efter retableringen af børsen den 3/11 1908.²⁶ I Julian Olsens tid som formand indførtes endvidere obligatorisk optagelsesprøve til foreningen.²⁷

24. Alexis Jonsson (red.): *Københavns Orkester-Forening 1874–25. April 1924*, (uden årstal), s. 35.

25. Allerede i 1898 var der dog taget initiativ til en »Dansk Musiker-Børs«, hvis forretningsfører var den betydelige teater- og koncertagent Biltzing. Børsen fungerede som et jævnlige udkommende blad, til hvilket ledige musikere kunne henvende sig. I følgende uddrag af omtalen af musikerbørsen får man et indtryk af dennes forbindelse med den stadige ængstelse for udenlandske musikers indtrængen på det danske marked – så meget desto mere paradoksalt, eftersom Biltzing var en af de betydeligste danske impresarioer, som i stor stil formidlede engagementer til udenlandske kunstnere på danske etableringer –:

Bladets Formaal er at anvise danske Musikere Arbejde her og i Udlandet, specielt Sverig, Norge og Finland.

Efter at Varietéforestillingerne er forbudte i Sverig, indforskrives aarlig hundreder af tyske Musikere, og Grunden dertil er, at Direktørerne ikke ved hvor, eller til hvem, de skal henvende sig for at engagere danske Musikere, hvorimod Tyskerne har deres *Musiker-Børse* og *Fagblade*.

»Dansk Musiker-Børs« vil gratis blive tilstillet ethvert Koncert-Lokale, ligesom Bladets Bureau uden Vederlag henviser Abonnenterne Pladser, saavel for længere Tid som for enkelte Aftner.

Enhver Musikdirektør, Etablissements-Indehaver, Forenings-Formand etc. kan henvende sig til Bladets Bureau og derigennem engagere Musikere, dette besørger Bureauet gratis for begge Parter. (Dansk Musiker-Børs, nr. 2 og 3: *Gazetten*, januar-marts 1898, januar, no. 1).

26. Nogen modstand stødt musikerbørsen også på i sin retablerede skikkelse, idet nogle medlemmer frygtede, at den ville skabe indbyrdes konkurrence imellem medlemmerne (Carl Behrens (red.): *Orkester-Foreningens Medlemsblad*, 8. årg., nr. 11, november 1908, s. 117).

27. Alexis Jonsson (red.): *Op. cit.*, s. 23f.

Som nævnt blev der fra begyndelsen af 1890'erne taget skridt til en sikring af orkesterforeningens medlemmer i tilfælde af sygdom, og den 15/5 1909 dannedes endelig en musikerfond som grundlag for en egentlig pensionskasse. Denne fond fik sine midler gennem kontingenter ($\frac{3}{8}$ af disse) samt indskud foruden gennem indtægten fra bøder, gaver, koncerter og lign. Fonden eksisterede i denne form i 9 år, og i forbindelse med den afholdtes bl. a. en række sommerkoncerter i Kongens Have.²⁸ Sluttelig formåede foreningen fra den 23/4 1902 at udgive sit eget medlemsblad, som dog den 1/10 1909 sammenlagdes med »Dansk Musikertidende« under navnet »Københavns Orkesterforening og Dansk Musikerforbunds Medlemsblad« for fra den 1/5 1911 at udkomme under navnet »Dansk Musikertidende«.

Københavns Orkester-Forening var ikke nogen regulær fagforening i socialdemokratisk forstand, men i Julian Olsens formandstid forsøgte et medlem, O. A. Røder, med iver at få foreningen omdannet til en fagforening under socialdemokratiet. Forsøget mødte dog resolut modstand i foreningen, og til trods for at Røder trofast mødte frem på generalforsamlingerne efter århundredskiftet for at tale sin sag, havde han kun ringe held til at påvirke de øvrige medlemmer – »hans robuste og blodrige Arbejdertype, saavel som hans voldsomme og ukultiverede Sprog, hensynsløse Paagaahenhed og fuldstændige Mangel paa Respekt for Foreningens ledende Mænd brød for stærkt med de tilvante, faldt de fleste for Brystet.«²⁹

Hvad naturligvis i særlig høj grad beskæftigede Orkester-Foreningen var musikernes ansættelsesforhold og løn. Allerede i 1891/92 havde der været et sammenstød mellem formanden og en kapelmester om benyttelsen af gratister i etablissementerne: formanden August Petersen havde således anmeldt kapelmesteren i »National«, J. F. Vater, for at have suppleret sit orkester med gratister, men i forsøget på at komme denne uheldige praksis til livs slog Petersens argumenter dog ikke til, og sagen endte med at Vater slet og ret meldte sig ud af foreningen. Efter August Petersens afgang som formand anmodede Vater om at blive genoptaget som medlem, hvilket han blev efter at have betalt en bøde på 10 kr. for overtrædelse af foreningens love.³⁰

Danske musikeres ansættelsesforhold var stærkt truet af den store mængde udenlandske musikere som søgte engagementer i Danmark.³¹ For at skabe en

28. Alexis Jonsson (red.): Op. cit., s. 24.

29. Alexis Jonsson (red.): Op. cit., s. 29. Røder blev senere formand for Danske Musikers Landsforbund (O. Kruse-Andersen (red.): *Dansk Musiker-Forbund gennem femogtyve Aar*, 1936, s. 16ff.).

30. Alexis Jonsson (red.): Op. cit., s. 21f.

31. Et tydeligt eksempel på den indignation der prægede debatten om de udenlandske musikere er et indlæg i »Dansk Musiker-Børs«, nr. 1 (1898), hvor man under overskriften »Musikdirektørposten i Tivoli« kan læse et veritabelt angreb på Georg Lumbye, som havde optrådt på det nye »La Scala« i spidsen for et tysk orkester. Tidligere, i midten af 1880'erne, var problemet dukket op i »National«, hvor ledelsen havde afskediget de danske musikere og engageret et wienerorkester: (noten fortsættes næste side)

opinion mod de fremmede musikeres og orkestres stadige optræden i de københavnske etablissementer, inviterede Orkester-Foreningen i sæsonen 1900/01 pressen til en middag, ved hvilken problemerne forelagdes; men, som det udtrykkes, »Pressen kom, men Opinionen udeblev«. ³² Situationen var så alvorlig, at formålsparagraffen i Københavns Orkester-Forening fastslog, at det bl. a. var foreningens opgave at varetage medlemmernes interesser ved at modarbejde indkaldelse af fremmede musikere. ³³

I 1903 gjordes der status i Københavns Orkester-Forening over problemet med de udenlandske musikere. Man kunne konstatere, at en væsentlig årsag til at udlændinge ofte blev foretrukket frem for danske musikere var, at de var billigere (hvorpå foreningen foreslog en »klækkelig Afgift paa Koncertering af Udlændinge«), men også spørgsmålet om uniform kunne have en vis betydning (»de danske Musikere holder bestemt paa den civile Dragt, og deri gør de ret«). Den væsentligste årsag var derimod nok, at »assistancevæsenet« havde fået et voldsomt opsving blandt danske musikere (»ofte kommer der Folk, som er bestilt paa 3dje, 4de Haand, og som Dirigenten slet ikke kan være tjent med« ³⁴) – og endelig trangen til at holde pauser. Over for disse forhold kan det næppe undre, at der ofte blev bestilt udenlandske musikere frem for danske. Efter på denne måde at have gjort status over problemet, rettede foreningen i september 1903 en henvendelse til Københavns politidirektør, E. Petersen, hvori man med hentydning til de udenlandske og ofte kvindelige ensembler i uniform fremhævede, at publikum i de senere år havde ytret trang til »den gode og sunde Musik«, men at denne nu risikerede at »fortrænges ved Indførelse af Præstationer, hvor Orkesternavnet kun er et Skalkeskjul for Piringsmidler, der intet har med Musik at gøre.« ³⁵ Fra socialdemokratisk side blev denne henvendelse i øvrigt stærkt misbilliget, idet man mente, at for-

Dette vakte en saa almindelig Forbittrelse, at det uskyldige Orkester blev udpebet efter alle Kunstens Regler, uagtet de bl.A. – særdeles dygtigt – spillede »den tapre Landsoldat«. Da Demonstrationerne vedbleve, maatte man tilsidst – da der kun maatte pibes i Pauserne – engagere en Mand til at spille paa Flygel, medens Orkestret pauserede, men tilsidst fortrak Publikum næsten aldeles, saa man atter maatte engagere det danske Orkester. (Paa Farten! – Tivoli. – Etablissementet National. Circus Renz. – Concert du Boulevard. Frederiksberg Morskabstheater. Zoologisk Have. Billeder og Text, uden årstal [1888], s. 20).

32. Alexis Jonsson (red.): Op. cit., s. 22.

33. *Love for Københavns Orkester-Forening. Stiftet den 25. April 1874 (revideret 1907, træder i Kraft 1. Maj 1908)*. Det kgl. Bibliotek, Danske Afdeling (småtryk), i det følgende forkortet: KB-småtryk.

34. Citaterne er hentede fra Julian Olsen (red.): *Orkesterforeningens Medlemsblad*, 2. årg., nr. 4, 12/8 1903. Senere fremkom ønsket om en beskatningslov for udenlandske musikere, i lighed med en svensk lov med virkning fra 1/1 1909 (Carl Behrens (red.): Op. cit., 8. årg., nr. 9, september 1908, s. 100 samt 9. årg. nr. 1, januar 1909, s. 10f.).

35. Julian Olsen (red.): Op. cit., 2. årg., nr. 5, 17/9 1903.

eningen burde være gået den faglige organisations vej og taget sig selv til rette i stedet for at »raabe paa Politi«. ³⁶

Mange udenlandske ensembler bestod som nævnt af kvindelige musikere, og netop disse opnåede stor popularitet, så stor endda, at kvindelige restaurationsmusikere i tiden op mod den Første Verdenskrig var almindelige i provinsen og på Frederiksberg. O. A. Røder fandt denne udvikling forargelig, fordi der efter hans mening var tale om en »skammelig Udbytning af kvindelig Arbejdskraft«. ³⁷ I København måtte der på restauranter kun anvendes mandlige musikere med undtagelse af de udenlandske ensembler, hvad Røder fandt kritisabelt nok: »Man er heller ikke længe om at opdage, at det for det meste staar lige skralt til saavel med de musikalske som med de moralske Begreber i disse Dameensembler«. ³⁸

Musikernes lønninger var i perioden langt fra ensartede. I musikforeningerne betaltes således 5 kr. for hver koncert og 1,50 kr. for den første time af en prøve og 25 øre for hvert følgende kvarter. ³⁹ På teatrene fik primospillerne 4 kr. og secondspillerne 3,50 kr. Betalingen ydedes for 5 ugentlige forestillinger for secondspillere, og desuden forpligtede musikerne sig til at deltage i 8 timers prøve pr. måned uden betaling. Betalingen var for primospillerne i koncertorkestrene (f. eks. i Tivoli) med fast engagement 4,25 kr., for secondspillere 3,75 kr. pr. spilleaften med 12 timers vederlagsfri prøve pr. måned. En særlig udtalt underbetaling fandt sted på balmusikkens område. At en sådan underbetaling kunne forekomme skyldtes, efter Københavns Orkester-Forenings mening, at musikerne manglede »Sammenhold og Solidaritet«, og at mange stod uden for foreningen. Man forlangte en mindstebetaling på 4 kr. for en aften, og desuden påtænkte man at udgive en liste over de restauratører, som betalte efter tariffen. »Det maa komme dertil, at Restauratørerne af Hensyn til deres Gæster ligefrem ikke tør byde Musikerne 1 Kr. for en Aftens arbejde.« ⁴⁰ Gode balmusikere kunne dog opnå 8 kr. for et bal fra kl. 8 aften til kl. 5 morgen med en times pause fra 24–1. ⁴¹ Undtagelsesvis kunne restaurationsmusikere tjene 1,50 eller 2 kr. for en aften, i de store restauranter på Strøget

36. Georg K. Hansen (red.): *Orkesterforeningens Medlemsblad*, 2. årg., nr. 6, 7/10 1903.

37. Paulli Jørgensen (red.): *Hotel- og Restaurationstidende*, 8. årg., 21/2 1915, s. 30.

38. Paulli Jørgensen (red.): Op. cit., s. 29. Kvinder kunne i øvrigt ikke optages i Københavns Orkester-Forening (se f. eks.: Wilhelm Fischer og Ernst Christiansen (red.): *Københavns Orkesterforenings og Dansk Musiker Forbunds Medlemsblad*, 10. årg., nr. 2, februar 1910, s. 24–26).

39. Til sammenligning kan anføres, at de gennemsnitlige detailpriser (for året 1905) for vigtige forbrugsartikler som sødmælk, flæsk og rugbrød var hhv. ca. 15 øre pr. l, 53 øre pr. pd. og ca. 7 øre pr. pd.; det kan endvidere nævnes, at den gennemsnitlige årsindkomst for en arbejderfamilie i 1909 var 1300 kr. (*Statistisk Aarbog*, 12. årg., 1907, s. 84 samt Svend Aage Hansen: *Økonomisk vækst i Danmark*, II: 1914–1975, 1977, s. 86).

40. *Dansk Musiker-Børs*, nr. 2 (Gazetten), 1898.

41. Denne og de foregående oplysninger om musikernes lønninger er hentede fra Hans J. Larsen: *Fra Gry til Kvæld. Erindringer*, 1940, s. 51. Oplysningerne gælder forholdene o. 1890.

endog 3 à 3,50 kr.⁴² Helt anderledes var betalingen af kapelmestrene; Orkester-Foreningens formand i 1890'erne, musikdirektør H. Th. Witzansky, havde som kapelmester og musikdirektør på »Phønix« to parter, og eftersom en søndagspart kunne beløbe sig til 40 à 50 kr., vil man forstå, at hans indtægt var ganske betragtelig.⁴³

Københavns Orkester-Forenings bestræbelser for at sikre sine medlemmer en rimelig indtægt gav sig bl. a. udslag i udarbejdelsen af en priskurant, som grundigt orienterede om foreningens krav til betaling af sine medlemmer. I kuranten for 1910 er betalingen for prøver væsentligt højere end de før (af Hans J. Larsen) meddelte; aftenprøver (mellem 18.30 og 24) skulle således betales med 5 kr. pr. time for indtil 3 timer, og 25 øre for hvert derudover påbegyndt kvarter.⁴⁴ Det fremgår af priskuranten, at månedsgager skulle ligge på 150 kr. for 1. primoviolin og pianister, 135 for andre primoinstrumenter og for secondinstrumenter 130 kr. for 4 timers spilletid på hverdage til kl. 12 og fra kl. 16–24, med en times pause på søndage.⁴⁵ I biografteatrene skulle betalingen være 140 kr. pr. stemme pr. måned for 4 timer på hverdage og 8 timer på søndage – så skulle hver musiker dog også have mindst et kvarters pause hver fjerde time(!).⁴⁶ På teatrene gjaldt engagementer for mindst een sæson (i 1910), og koncertmestre skulle aflønnes med 150 kr., primoinstrumenter med 135 kr. og secondinstrumenter med 120 kr. om måneden.

Størstedelen af særligt underholdningsetablisementernes koncert- og øvrige musikaktivitet varetoges af musikere eller ensembler engageret gennem impresariater (engagerings-, koncert- eller kunstnerbureauer). I årene efter århundredskiftet virkede flere sådanne i København. Et af de betydeligste og ældste var »Biltzing's Bureau«, som var grundlagt i november 1890 af Hans Kristian Biltzing (1870–1934).⁴⁷ Dette bureau blev stærkt kritiseret af Københavns Orkester-Forening, idet det i sine reklamer tydeligvis opfordrede etablisementerne til at engagere udenlandske ensembler og musikere. Kun meget få af bureauerne synes at stamme fra tiden før år 1900, hvorimod deres antal tager betydeligt til i årene op mod krigen. Ved grundlæggelsen af »Internationalt Koncert Bureau« ved R. Conné i 1910 udtalte musikforlægger Alfred Wilhelm Hansen til dagbladet Politiken: »Kunde han [Conné] udrette noget ved at sende alle de tyske Agenter ud af Landet, vi oversvømmes jo af fremmede Agenter, der ordner Engagementer for udenlandske Kunstnere, vilde det være i sin Orden.«⁴⁸ Der var således en relativt stor aktivitet inden for agentvirksomhed i forbindelse med musiketablisementerne, hvilket var

42. *Social-Demokraten*, 15/1 1898.

43. Alexis Jonsson (red.): *Op. cit.*, s. 22.

44. *Københavns Orkester-Forening stiftet den 25. April 1874. Priskurant. Minimumsbetaling*, 1910, s. 8 (KB-småtryk).

45. *Københavns ...*, s. 8f.

46. *Københavns ...*, s. 11.

47. Kraks Legat (udg.): *Danmarks ældste forretninger 1950*, 1950, s. 55.

48. *Politiken*, 27/12 1910. Citeret efter koncertbureauets katalog (KB-småtryk).

en følge af væksten i byens musik- og øvrige forlystelsesliv i den behandlede periode. Endnu to nydannelser i periodens sidste halvdel skal omtales.

Ved lov af 13. maj 1911 indførtes i Danmark den såkaldte forlystelsesskat som et led i ministeriet Berntsens forsøg på at afhjælpe de finansielle vanskeligheder, som var opstået under ministeriet J. C. Christensen.⁴⁹ En sådan lov føltes berettiget udfra den forestilling, at man her havde med undværlige nydelser at gøre, men at visse forlystelser havde en åndelig værdi kompenserende man for ved skattefastsættelsen.⁵⁰ Loven ramte alle former for forlystelser; således beskattedes koncerter og teaterforestillinger, men også koncertvirksomhed i forbindelse med beværternæring var indeholdt i loven:

for disse udgør Afgiften 50 Øre pr. Døgn for hver af de ved Koncerten m.v. medvirkende Personer. Afgiften bortfalder dog i det Omfang, i hvilket Koncerten m.v. er foranstaltet af det offentlige. Er Musikydelserne af mekanisk Art, svares 1 Kr. pr. Døgn eller 24 Kr. pr. Maaned, saafremt Orkestrion eller mekanisk Piano benyttes, og 50 Øre pr. Døgn eller 12 Kr. pr. Md., saafremt andre Instrumenter bliver anvendte.⁵¹

To trediedele af det beløb, der gennem forlystelsesskatten inddroges i København, indbetaltes til statskassen, medens een trediedel tilfaldt Københavns kommune, når undtages afgiften fra Det kgl. Teater, som ubeskåret gik til statskassen. Loven erstattede på sin vis den lov om afgift ved skuespil og kunster, som ved fattigplanen af 1. juli 1799 var blevet gennemført, og hvis oppebårne afgifter tilfaldt Københavns fattigvæsen.⁵²

Forlystelsesloven vakte stor harme hos musikere og komponister, men allerede et år efter lovens gennemførelse ophørte beskatningen af orkestermusik i cafélokaler og beværtninger. Den lette musik måtte dog stadig bære et stort læs, idet loven påbød varieteer, danselokaler, biografteatre m.m. dobbelt tarif. Det staten tilfaldne beløb ved forlystelsesskatten var allerede det første år ganske betydeligt, og under den Første Verdenskrig steg beløbet mærkbart.⁵³ Indførelsen af forlystelsesskatten medførte som nævnt voldsomme protester, ikke mindst fra musikere som frygtede at loven ville sende 200 musikere ud i arbejdsløsheden, og der holdtes en lang række offentlige møder om sagen, ligesom et stort protesttog arrangeredes i februar 1912.⁵⁴

49. Povl Engelstoft: Mellem Systemskiftet og Verdenskrigen. 1901–1913, Aage Friis, Axel Linvald og M. Mackeprang (red.): *Schulz' Danmarkshistorie. Vort Folks Historie gennem Tiderne skrevet af danske Historikere*, V, 1942, s. 452f.

50. Cordt Trap: Forlystelsesskat, Chr. Blangstrup (red.): *Salmonsens Konversationsleksikon*, VIII, 1919², s. 474 sp. 1.

51. F. Molde: *Historiske Meddelelser om København* udgivne af Københavns Kommunalbestyrelse ved Dr. V.C., III, 1911/12, s. 359.

52. F. Molde: Op. cit., s. 360.

53. *Statistiske Oplysninger IX om København og Frederiksberg 1913–1917* udgivet af Københavns Magistrat, 1919, s. 239.

54. Axel Breidahl og Axel Kjerulf: *Københavnsliv 1894–1912. Gemt og Glemmt i Alvor og Skæmt*, 1967², s. 243.

Endelig må nævnes en trussel mod musikudøvelsen på etableringerne, som så at sige kom fra udenlandsk hold, nemlig Berner-Konventionen, som Danmark tilsluttede sig den 1. juli 1912 i dens reviderede skikkelse. Københavns Orkester-Forening havde været skeptisk ved udsigten til at Danmark skulle tiltræde konventionen; man frygtede at den ville være en trussel mod danske musikeres erhverv, og det kom til stærke meningsbrydninger mellem komponister og musikere p.g.a. modstridende interesser.⁵⁵ Efter at konventionen var tiltrådt, viste der sig store vanskeligheder med at få de nye afgifter indførte i musiklivet, idet de mødte stor modstand hos musikerne, og flere etableringer protesterede åbenlyst ved at indskrænke deres musikaktiviteter og desuden undgå at spille værker af de komponister, som i følge Berner-Konventionen var afgiftsberettigede. En væsentlig lettelse var dog, at Tivoli akcepterede at betale en, omend ringe, afgift for fremførelser af kompositioner af Dansk Komponist-Forenings medlemmer.⁵⁶

Der er i det foregående påvist en tiltagende faglig aktivitet inden for musikerstanden – en aktivitet som søgte at sikre standens medlemmer arbejde, løn og trykke sociale kår ved hhv. etableringen af musikerbørser (bl. a. i modstand mod invasionen af fremmede musikere), udarbejdelsen af priskuranter og oprettelsen af syge- og pensionskasser. Rent økonomisk viste der sig muligheder for grundlæggelsen af talrige impresariater, hvoraf flere i vid udstrækning modarbejdede de danske musikeres ønsker om en sikring af arbejdspladser for danskere. Musiklivet var for alvor ved at blive et marked, der, stort og forgrenet som det var, kunne udses til at bære byrder i forbindelse med statens almindelige skattepolitik.

III. Nodeudgivelse og mekanisk musikreproduktion

Skal man danne sig et indtryk af strømningerne i den danske musikforlagsverden, må blikket naturligt falde på firmaet Wilhelm Hansen, som ved opkøb af sine konkurrenter opnåede dominans på markedet.⁵⁷ Blandt forlagets betydeligste publikationer i den behandlede periode var en række serieudgivelser, bl. a. subskriptionstilbud på populære komponisters værker, som udkom i den første snes år af dette århundrede. Det drejede sig om noder til fordelagtige priser: Edvard Griegs samlede sange (i 46 leveringer à 40 øre), Hartmanns melodier (udgivet af Malling/Sørensen – 11 leveringer à 40 øre), Lange-Müllers samlede romancer og sange (3 bind: pr. stk.: 1,50–2,00 kr.) m. fl. Denne tendens til udgivelse af prisbillige noder havde sin baggrund i den store ekspansion inden for instrumentfabrikationen som følge af det tiltagende behov for fritidsbeskæftigelser – af hvilke dyrkelsen af musik hørte til de mest

55. Carl Behrens (red.): Op. cit., 9. årg., nr. 4, april 1909, s. 49f.

56. Sigurd Berg: *Dansk Komponist-Forening 1913–1963*, uden årstal, s. 3.

57. Særligt efter købet af »Kgl. Hof-Musikhandel« i 1910 (Axel Kjerulf: *Hundrede År mellem Noder. Wilhelm Hansen, Musik-Forlag 1857 – 27. oktober – 1957*, s. 111).

respektable, som endvidere gav social prestige og mulighed for »socialt advancement«. ⁵⁸

De billige nodeudgivelser var i særlig grad velegnede for de middelklassehjem, som havde ladet anskaffe klaver. De tekniske krav var i de fleste af udgaverne forholdsvis beskedne, og repertoireet meget vidtspændende, fra klassiske værker til ren salonlitteratur. I det følgende skal gives eksempler på forlagets annoncer og reklamer ved udsendelsen af nogle populære publikationer.

I 1880'erne udgaves det såkaldte »50 Øres Bibliothek«, som sammen med »Nordisk 25 Øres Bibliothek« og »Nordisk 10 Øres Bibliothek« opnåede stor yndest langt ind i 1900-tallet. ⁵⁹ I en annonce hed det om »50 Øres Bibliothek«:

Wilhelm Hansens 50 Ørs Bibliothek er en Suite af Musiksamlinger, hvis Indhold er hentet saavel fra den klassiske som den moderne Musiklitteratur i Lighed med de i Boglitteraturen fremkomne prisbillige »Folkebibliotheker« og bestaaende ligesom disse af lutter udsøgte, yndede og populære Ting.

I nogle citerede pressekritikker hedder det:

Det er Hensigten med denne Anthologi af klassisk Musik i rigt Udvalg at give det store Publikum Lejlighed til for en forholdsvis ringe Bekostning at skaffe sig et godt lille Musikbibliothek.

(Berlingske Tidende 15/12 1887)

[---] Det er de billigste Noder, der endnu har været solgt hertilands. Det er en fast utrolig Masse, der faas for Pengene [---].

(Politiken 16/12 1887)

Bestræbelserne på at tilfredsstille et marked med prisbillige nodeudgaver blev stedse mere udprægede hos Wilhelm Hansen, i hvert fald bliver reklamerne i tiden op mod den Første Verdenskrig mere pågående. Som eksempler på dette skal anføres forlagsomtalen af de to meget populære samlinger »Hvermands Eje« og »Musik for Alle«. Den første var en 96-siders publikation rummende 37 klaverstykker (pris: 1,10 kr.):

»Hvermands Eje« er uden Sammenligning samtidig *de bedste og billigste Noder* der nogensinde er udbudt her hjemme. Af den grund vil de virkelig kunne blive hvad de også skal være: Hvermands Eje.

58. E. D. Mackerness: *A Social History of English Music*, Norwich 1966², s. 230. De anvendte oplysninger antages at være generelle for perioden.

Zugleich wird die kompensatorische Funktion der Hausmusik mit der sozialen Herkunft begründet: es ist das Kleinbürgertum, das die Beschäftigung mit solcher Musik als Chance zum sozialen Aufstieg betrachtet (Sabine Schutte: »Kunstmusik und Trivialmusik. Eine Problemskizze«, Ivo Supićić (red.): *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, IV, nr. 1, Zagreb 1973, s. 87.

59. Det har ved henvendelse til Wilhelm Hansens Musikforlag ikke været muligt at tilvejebringe oplagstal for de i teksten omtalte nodeudgivelser – forlaget ligger ikke inde med sådanne.

Men »tonen« bliver noget voldsommere i reklamen for et bind af »Musik for Alle« – reklamen er trykt på en plakat (66 × 92 cm):⁶⁰

Wilhelm Hansens »Musik for Alle« har saa at sige revolutioneret Musik-Anskaffelsen i de tusinder af Hjem, hvor Musikken ikke dyrkes som en raffineret Kunst for nogle faa Finsmagere, men hvor den er som Livsglædens daglige Brød for de tusinder af Musikdyrkende. Vi har derfor grund til at tro, at ligesaa mange – ja, endnu flere – vil begejstres over det tredie Bind, der mindst staar paa Højde med, ja, næstendels overgaar de to andre baade hvad angaar Udvalgets Kvantitet og Kvalitet. Saa meget for saa lidt er næppe før tilbudt. Der er denne Gang anvendt særlig Umage paa at vælge ikke blot det, man ønsker at synge, men ogsaa det, man ønsker at høre. [...]

De, der har 1ste og 2det Bind, vil skynde sig at komplettere dem med 3die. De, der ikke har dem, bør skynde sig endnu mere for endelig en Gang dog at komme med og faa begyndt. 3die Bind vil, ligesom 1ste og 2det, ikke senere blive genoptrykt.

Foruden, selvfølgelig, at være præget af en veludviklet forretningssans, har denne reklame en næsten »nedadsnobbende« tone: nu gælder det ikke musiknyderne, de få (»finsmagerne«), men den brede masse, som har et mindst lige så nært forhold til kunsten. Forlaget har været ganske bevidst om det store behov der eksisterede for denne slags publikationer, og man har i reklamen strakt sig vidt for at nå »forbrugerne« – så langt endda, at man har annekteret en passus, »Livsglædens daglige Brød«, som hører mere hjemme i en socialt engageret tekst end i en reklame fra et musikforlag.

Disse få eksempler skulle gerne give et indtryk af de muligheder forlagene, her det betydeligste, øjnede i den tiltagende musikudøvelse i hjemmene. Endelig skal omtales det nye felt i musiklivet, som udgøres af apparater til mekanisk musikreproduktion, hvoraf flere bliver almindeligt udbredte i perioden.

I årene efter århundredskiftet var udbredelsen af grammofooner og fonografer så stor, at der udsendtes righoldige kataloger – selv på dansk – over grammofoonplader og fonografvalser. Der synes at være et fald i priserne på grammofooner op mod verdenskrigen; i hvert tilfælde kunne man i 1903 anskaffe sig en grammofoon (af mærket »Grammophon«) for imellem 55 og 270 kr., hvorimod priserne omkring 1910 lå på imellem 25 og 400 kr. (for modellerne »Standard« af mærket »Columbia Phonograph (Graphophoner)«) – vel at mærke var der muligheder for at erhverve luksusmodeller i prisklassen helt op til 1150 kr. (»Herkules Stærkton-Maskine (85 kg)«), men de har mindre interesse i denne forbindelse.⁶¹

Priserne på grammofoonplader var omkring 1910: 12": 4 kr., 10": 2 kr. og 7": 1

60. De citerede tryksager befinder sig på Det kgl. Bibliotek (KB-småtryk).

61. »Grammophon«. *Grammophoner og Tilbehør 1903* og »Katalog over Graphophoner. Columbia Phonograph Magasin« (ca. 1910), KB-småtryk.

kr. »Luxus«-plader, som var dobbeltbespillede (altså indspillede på begge sider) kostede i tilsvarende størrelser: 5, 3 og 1,50 kr.⁶² Ca. 7 år tidligere var priserne 2,50 kr. for 17 cm-, 5 kr. for 25½ cm-plader og endelig 10 kr. for koncertplader af mærket »Red Seal«.⁶³ De sidst anførte priser gælder antagelig enkeltbespillede plader, men der spores under alle omstændigheder et markant prisfald – selv om en vis variation i priserne på de forskellige fabrikater tages i betragtning. Et væsentlig billigere apparatur var fonografen, som kunne erhverves for fra ca. 7 kr. (i 1910) – valser af mærket »Edison-Bell« kostede kun 1 kr. (1910).⁶⁴

Ønskede man mekanisk musik i sit hjem, kunne man også vælge de apparater som markedsførtes under betegnelsen »Libellion« – et spilleværk, som blev drevet af en perforeret papirstrimmel. Priserne for modellerne varierede fra 20–750 kr. afhængigt af deres udstyr og hvor lange strimler de kunne afspille (fra 6–24 alen).⁶⁵ Fra en reklametryksag for »Libellion« skal her citeres et afsnit om de fornøjelser et sådant apparat vil berede ejeren:

Man kan genopfriske Oplevelsen af en Opera eller et Bal hos en Familie, som man staar paa venskabelig Fod med [---]. Naar Mennesket i den mere modne Alder kun lever i sine Erindringer, hvor skjønt er det da ikke, naar man med den samme Node hører de Drengesange, de Studenterange, som man har sunget, de Soldaterviser, som man har fløjtet, de Fædrelandssange, som man har tiljuble, saa at man i Aanden kan lade sit hensvundne Liv i Toner drage forbi! Hvor dejligt er det ikke for Hustruen gennem Libellion'en i Toner atter at kunne gjentage sine Barndomsglæder, sine Dansetimer og Balaftner, Marschen paa Bryllupsdagen, Vuggesangen for sit første Barn, ak, maaske ogsaa den afdøde Ægtefælles Yndlingsvis, ved at høre den bløde, behagelige, sympathetiske Musik opløser Smerten sig maaske lettende i Taarer, som bringe Trøst for det syge Hjerte og lade det slaa roligere. Man tilgive os disse Bemærkninger, de bleve imidlertid førte os i Pennen af Erfaringen og i almén Interesse ønske vi at kunne bringe dem til enhver Kundskab.⁶⁶

Man vil se at der gjordes brug af et indtrængende reklamesprog, som, i modsætning til det under nodeudgivelse omtalte, appellerede til kundernes følelser. Særligt falder den sidste sætning i citatet i øjnene: man har erfaring for disse virkninger, og de oplyses »i almén Interesse«!

62. »Katalog over Graphophoner ...«

63. »Grammophon«, *Grammophon* ...«

64. »Katalog over Graphophoner ...«

65. »Libellion. Kortfattet Beskrivelse af et for ethvert Hjem passende Musikinstrument med mekanisk Drivværk og lange Noder til uafkortet Gjengivelse af hele Kompositioner (F. Ad. Richter & Cie., Rudolstadt (Thüringen). Eneste Fabrikanten). KB-småtryk (indgået 14/8 1903).

66. Ibid.

67. R. Köhl (red.): *Hotel-Revue. Skandinaviens ældste Organ for Hotel- og Restaurationsindustrien*, 29. årg., nr. 43, 23/10 1910.

Hvor de nævnte apparater i vid udstrækning var fabrikerede til privat brug, produceredes pianolaer og lign. først og fremmest med offentlige udskænkingssteder for øje. Firmaet »Chr. Winther. Dansk Musikværk- & Automat-Manufaktur« havde fra slutningen af 1890'erne leveret såvel automatiske som almindelige klaverer, og såkaldte orkestrioner – en slags portativer som kunne efterligne orkesterinstrumenter – forhandlede af »C. U. Steenstrup«. Anskaffede en restauration et orkestrion, kunne den lade det fungere som automat, idet publikum ved indkast af 10 øre fik mulighed for at vælge et stykke musik. Alene prisen på sådanne instrumenter må have sat en grænse for udbredelsen; i 1910 kostede eksempelvis et »Piano-Orkestrion. 8 Mands« ca. 4000 kr., hvilket var en betragtelig sum penge, særlig i betragtning af at priserne på klaverer (i 1908) var 475–635 kr. (salonpianoer) og 700–1000 kr. (koncertpianoer).⁶⁸ Der var dog en stigning i antallet af restauranter m.m. med tilladelse til musikautomater, grammofoner og lign.; således mere end syvdobledes antallet fra 1900–03 (fra 52 til 384), hvorpå det i de følgende år faldt nogenlunde jævnt.⁶⁹

Som det vil være fremgået, udfoldedes der i perioden stor virksomhed inden for udgivelsen af noder. I forlagsverdenen havde man forståelse for behovet for billige nodetryk – et behov som var affødt af den tiltagende musiceren, ikke mindst i middelklassefamilier, der, som følge af den økonomiske bedring i de lavere indkomster, og den øgede fritid, havde fået mulighed for dels at anskaffe klaver, dels at tage klaverundervisning. Også »den mekaniske musik« henvendte sig til denne sociale gruppe, men bestemt i lige så høj grad til de bedre stillede familier. I de anførte eksempler ses tydelige tegn på bevidst markedsføring, i det mindste på området serieudgaver i nodeudgivelsen. Sluttelig må nævnes den betydning de mekaniske reproduktionsapparater havde i forbindelse med spredningen af musik; en spredning som bragte danske musiklyttere i kontakt med strømninger i det internationale musikliv, idet en altovervejende del af grammofonplader, fonografvalser m.m. var indspillet i udlandet.

IV. Udviklingen i nogle udvalgte musikalske miljøer

A. Sangerindepavilloner

En bred folkelig appel havde de såkaldte sangerindepavilloner, som i tiden omkring 1850 fandtes i stort antal i så at sige alle byens kvarterer.⁷⁰ Disse »etablissementer« var af yderst forskellig karakter, spændende fra det almin-

68. R. Kühl (red.): Op. cit., 29. årg., nr. 9, 27/2 1910 og 27. årg., nr. 1, 5/1 1908.

69. *Statistiske Oplysninger om København og Frederiksberg*: VI, 1903, s. 191, VII, 1908, s. 212 og VIII, 1914, s. 228.

70. Ang. danseboder, som havde været kendt i København længe, se: Carl C. Christensen: *Fra Grønnegade-Kvarteret, Valhallas og Dansebodernes Tid. Minder fra en gammel Bydel af C.C.C.*, 1922, s. 67–111.

deligt folkelige til det nærmest berygtede.⁷¹ Selv om der både på Østerbro (f. eks. »Alleenslyst«, kaldet »Ved Gravens Rand«, ved indgangen til Holmens kirkegård) og Nørrebro (f. eks. »Tre Hjorter« på hjørnet af Frederiksborggade og Nørre Farimagsgade⁷²) fandtes sangerindepavilloner, er det dog i særlig grad de frederiksbergske og vesterbroske, der har sat deres præg på forlystelseshistorien.⁷³

Allerede italiensk-svejtseren Giovanni Caber Monigatti (ca. 1792–1843) havde i sin pavillon i Frederiksberg Allé sangerinder, men hvad særligt tiltrak publikum, var de udenlandske kunstnere han fra tid til anden engagerede.⁷⁴ Sådanne kunstnere ankom i form af små sangerselskaber, og bl. a. tyrolere var på denne måde med til at skabe interesse for Monigattis pavillon.⁷⁵ Monigattis virksomhed skal ses i sammenhæng med den forlystelsesaktivitet, som udfoldede sig på det landlige Frederiksberg i Frederik den Sjettes regeringstid – en aktivitet som i øvrigt til en vis grad var præget af indvandre-

Noget egentlig typisk eksempel på begrebet sangerindepavillon kan Monigattis pavillon nu ikke siges at have været, dertil må dens præg have forekommet for eksklusivt, alene derved at der betaltes en mark i entré.⁷⁶ Dens betydning for udbredelsen og udviklingen af musikpavillon-institutionen har derimod antagelig været stor, bl. a. fordi Monigatti formåede at engagere nogle af samtidens bedste kunstnere, eksempelvis sangerne Perecini, brødrene Heilmann, familier Bauer, det stejrmærkske musikselskab, Joseph Zella samt Salomon og Nathan Rosenbaum.⁷⁷

Monigattis pavillon nedlagdes i 1856 og ligger altså uden for perioden; at den er nævnt i denne sammenhæng skyldes dens markante forsøg på en kombination af konditorivirksomhed og udsøgt musikalsk optræden og, som nævnt,

71. Som eksempel på det sidste:

Fra Sangerindeknejpernes Tribune med deres halvnøgne, sygelige, sminke, i usle Silkepjalter klædte Piger med sprukne Stemmer, med uanstændige Vittigheder paa Læberne og frække, indbydende Gebærder gaar Vejen til de offentlige Huse, hvor Lasten indgaar Ægteskab med Morskaben og avler Brøden og Undergangen (John Bøkelund og Jacob Jacobsen: *Hvor man morer sig i Kjøbenhavn*, 1885, uden paginering).

72. Carl C. Christensen, Louis Bobé og Fr. Weilbach: *Frederiksberg. Vejen gaar, min Tro, over Vesterbro*, 1937, s. 11.

73. Knud Bokkenheuser: *Vejen gaar min Tro over Vesterbro. Vandringer paa det gamle Vesterbro og Frederiksberg (De svandt de svandt . . . ! IV)*, 1913, s. 101.

74. Jørgen Hørboell: *Frederiksberg fra Bondeby til Storstad*, 1945, s. 89.

75. Eiler Nystrøm: *Offentlige Forlystelser i Frederik den Sjettes Tid. Kildeforlystelser i Dyrehaven m.m. Et bidrag til dansk Kulturhistorie*, 1913, s. 128f.

76. Eiler Nystrøm: Op. cit., s. 129. Til sammenligning kan anføres priserne på nogle forbrugsvarer (1835): 4 sk. ($\frac{1}{4}$ mark) for et franskrød på 14 lod (knap et halvt pd.), 27 sk. for et pd. melis samt 17 sk. for et pd. (marmoreret) sæbe (J. Jetsmark (red.): *Kjøbenhavns kongelig alene privilegerede Adressecomptoirs Efterretninger*, 77. årg., nr. 95, 24/4 1835, upag. [s. 8] og nr. 178, 31/7 1835, upag. [s. 1]).

77. Carl C. Christensen: *Fra Værnedamsvejen til Jostys Pavillon*, 1925, s. 133.

dens historiske betydning. Anderledes folkelige og livskraftige var den række af restauranter, som fra 1834 havde afløst hinanden på grunden Allégade 9, ligeledes på Frederiksberg. I 1877 kunne Carl Julius Otto Kehlet her åbne sin »Café chantant«, som bl. a. rummede sangerindepavillon. Gennem Kehlets annoncer kunne man erfare, at der i cafeen var »Optræden af Nordens skønneste Kvinder«, og det lykkedes da også Kehlet at gøre »Café chantant« til et af Frederiksbergs populæreste forlystelsessteder.

Siden 1840'erne havde pavillonsangerinder optrådt i selve byen, og derfra havde institutionen bredt sig til Nørrebro i 1855, hvorefter hurtigt man finder sangerinder i næsten ethvert forlystelsesetablissement på Vesterbro.⁷⁸ Efter Treårskrigen var interessen for de tysksyngende sangerinder dalet stærkt, og med de danske sangerinders overtagelse af institutionen faldt kvaliteten mærkbart.⁷⁹

Selve den musikalske side af en sangerindepavillon varetoges af 6 à 8 damer, som, siddende på en lav tribune, afventede det tidspunkt, da de efter tur skulle fremføre deres sange til akkompagnement af et klaver.⁸⁰ Et forsøg på at omdanne sangerindepavillonen (»Café chantant«) hos Kehlet til en litterær varieté optog forfatteren Holger Drachmann, og efter Laurentius Feilbergs (1859–1917) overtagelse af etablissementet i 1896 indledtes en omlægning af driften, således at syngepigerne lidt efter lidt gled ud af foretagendet. Den tidligere sangerindepavillon kom nu til at hedde »Operetten« og endelig »Riddersalen«, efter at Feilberg havde opkøbt nabogrundene nr. 7 og 11, hvorved forlystelsesetablissementet »Lorry« var blevet en realitet.

Det havde været Feilbergs ønske at omdanne sangerindepavillonen til en kabaret og derved højne stedets virksomhed.⁸¹ Det er karakteristisk at Feilberg nu søgte at introducere kunstnere som violoncellisten Henry Bramsen, skuespillerinden Charlotte Wiehe-Bérény og sangerinden Ayoë Willumsen i den forhen temmelig platte sangerindeatmosfære.⁸²

Den her beskrevne omlægning af en sangerindepavillon er symptomatisk for tiden omkring år 1900, da store dele af Københavns forlystelsesliv antog et stadig mere internationalt præg. Overgangen fra syngepige-kulturen i »Café chantant« til den fint pointerede kabaretkunst foregik gradvis, hvilket må tilskrives Feilbergs sans for forretning, for der kan næppe herske tvivl om, at

78. Viggo Lindstrøm: *Kjøbenhavn i Tredserne. Særlig Byens Forlystelser. Med et Forord af Carl Muusmann*, 1913, s. 171.

79. Erik Bøgh: *Dit og Dat fra 1867. Feuilletoner af E. B.*, 1868, s. 106. Om Bøghs positive syn på de franske cafés chantants se: E. B.: *Dit og Dat fra 1860. Feuilletoner af E. B.*, 1862, s. 122f.

80. Christensen, Bobé og Weilbach: Op. cit., s. 217. Atmosfæren i sangerindemiljøet er indfanget af Holger Drachmann i romanen »Forskrevet« (udg. 1890), der som sin hovedfigur har »Edith«, alias forfatterens muse, sangerinden Amanda Nilsson.

81. Robert Neiiendam: *Forlystelsernes Allé. De frederiksbergske Teatres Historie*, 1958, s. 232f.

82. Christensen, Bobé og Weilbach: Op. cit., s. 221.

der i forbindelse med en sådan proces også har været tale om en relativt gennemgribende udskiftning af publikum.⁸³

Allerede længe inden Feilbergs overtagelse af »Café chantant« var sangerindepavillonerne dog på retur, ligesom de længe havde været i myndighedernes søgelys p.g.a. uro og optøjer. Det var således pålagt værtshusholdere at lukke kl. 24 og sørge for, at der ikke musiceredes efter kl. 23 på aften før søn- og helligdage.⁸⁴ Af langt større betydning var derimod den dagsbefaling som udstedtes i 1864, efter hvilken de næringsdrivende blev påbudt at føre kontrolbog, ligesom det bestemtes, at ukonfirmerede børn samt personer under 18 år ikke måtte optræde i sådanne etablissementer.⁸⁵ Man havde længe fra ordensmagts side ønsket at få overblik og i sidste instans kontrol over »sangerindevæsenet«, og en sådan opnåedes med indførelsen af den nævnte bestemmelse. Det fordredes nu at bevillingshaveren »fremstillede sit Personale for 1. Politiinspektøren som herefter, saafremt han Intet finder at erindre imod dem, indfører dem i Controlbogen og forsyner enhver af dem med Bevis for Anmeldelse.« Disse beviser forevistes derpå for politiassistenten. Ved enhver forandring i personalets sammensætning og af beværtningsstedet, skulle politiet orienteres. Endvidere ønskede man at sætte en vis grænse for »outreret Optræden«, idet bevillingshavere og personale »under Bevillingens Afbenyttelse [skulle] være anstændig klædte«, ligesom uanstændige sange ikke måtte foredrages, og i det hele taget skulle der vises »anstændig Opførsel«.⁸⁶ Politivedtægten for København af 22/6 1883, som var gældende i størstedelen af den behandlede periode, rummede i forhold til politivedtægten af 18/1 1869⁸⁷ en tilføjelse hvori det indskærpedes, at der i sangerindepavilloner skulle »være en fuldstændig Adskillelse mellem det Sted, hvor Præstationerne udføres, og det øvrige Lokale i hvilket Sangerinden ikke maae færdes enten for at indsamle Betaling eller i andet Øjemed.«⁸⁸ Denne passus overførtes i øvrigt til politivedtægten af 1/3 1913.⁸⁹

En væsentlig årsag til politiets bestræbelser på at begrænse og kontrollere sangerindepavillonerne var, som det allerede er antydnet, institutionens forbindelse med prostitution. Forfatteren Erik Bøgh (1822–1899), som var en indædt modstander af sangerindekulturen, fandt ordensmagts hidtidige behandling af problemet dobbelt moralsk, idet man forbød den almindelige prostitution, men tillod sangerindernes optræden, hvor det mandlige publikum »fra først af med Smaamønt [har] indledt et fjernere og derpaa med større

83. Robert Neiiendam: Op. cit., s. 232.

84. *Samling af Dagsbefalinger og andre Kjøbenhavns Politi vedkommende Aktstykker*, 1863. 20/7 1863, 3. afsnit, s. 9.

85. *Anden Samling af Dagsbefalinger og andre Kjøbenhavns Politi vedkommende Aktstykker*, 1865. 29/12 1864, s. 38ff.

86. *Anden Samling* ..., s. 34.

87. J. Algreen-Ussing (udg.): *Love og Anordninger samt andre offentlige Kundgiørelser Danmarks Lovgivning vedkommende for Aaret 1869, XIV Deel*, 1870, s. 22f.

88. *Politivedtægt for Kjøbenhavn af 22de Juni 1883*, 1883, s. 24.

89. *Politivedtægt for Kjøbenhavn af 1. Marts 1913*, 1913, s. 41.

Kontributioner fortsat et *nærmere* Bekjendtskab med en tallerkenbærende Sirene [...].⁹⁰ Det lykkedes da også i slutningen af 1890'erne at få bragt pavillonernes antal betydeligt ned – der var nu kun i alt 6 tilbage med 19 sangerinder.⁹¹ Så tidligt som i 1880'erne har sangerindepavillonerne været udryddet i den indre by, så ville man »forny Erindringen om sin første Ungdoms Bedrifter, maa man langt udenfor Byens Lov og Ret, næsten til Valby, hvor »Sangerindevæsenet« vel endnu et Tiaar vil friste en lystig Tilværelse.«⁹²

Det er påfaldende, at flere sangerindepavilloner i slutningen af 1800-tallet forvandles til plumpe og lidet velrenommerede udskænkingssteder, vel at mærke med bevaring af sangerinderne. Hvor Laurentius Feilberg valgte en omstilling af »Café chantant« som syntes i pagt med strømningerne fra de store europæiske stæder, gled foretagender som »Rosenlund« og det tidligere ansete Alléenberg«, som også rummede en velbesøgt sangerindepavillon (senere kaldet »Schultz' Pavillon«), over i knejpernes rækker.⁹³ »Alléenberg« holdt stand helt til 1923.

Så sent som o. 1880 grundlagdes etablissementer med sangerindepavillon; et kuriøst eksempel er »Ny Ravnsborg«, som var udstyret med en pavillon i haven. Her benyttede man ikke som vanligt sangerinder, men to mænd, hvilket slet og ret skyldtes, at det ville være for risikabelt for kvinder p.g.a. det ikke just blide publikum. Ved solistengagementer søgte Niels Petersen, som havde overtaget etablissementet i 1892, med følgende ordlyd: »Foruden en kraftig Sangstemme og gode ramsaltede Viser, saa skal De ogsaa helst kunne stikke en proper Næve«.⁹⁴

Med hensyn til sangerindernes repertoarer foreligger der kun få oplysninger. Det vides at man i »Kisten«, Tivolis populære sangerindepavillon, kunne høre viser af bl. a. Wilhelm Rantzaus (1832–1897), der, foruden at være direktør for etablissementer som »Kisten«, var mester for en lang række viser, eksempelvis de aktuelle »Døgnfluer«.⁹⁵ Rantzaus viser var i sin tid umådeligt populære og kan opfattes som en art versificeret presse,⁹⁶ men som producent var

90. Erik Bøgh: Dit og Dat fra 1867. Feuilletoner af E. B., 1868, s. 109.

91. Vidar Bruun: *Fra Sangerindeknejpernes Dage. Et Afsnit af det glade Københavnerlivs Historie*, 1920, s. 81ff.

92. Herman Bang: *Forlystelser og Forlystelsessteder* (opr. trykt i *Nationaltidende* den 4/11 1883), citeret efter: Herman Bang: *Københavnske Skildringer. Vekslende Themaer 1879–1883*, 1954, s. 83.

93. På »Rosenlund« skulle et 26-mands orkester have underholdt gæsterne med bl. a. udtog af operaer (Eddie Salicath: *Frederiksborgske Forlystelser*, 1945, s. 33). I 1874 beskrives musikken på »Rosenlund« som »Harmonimusik af et fuldt Orkester« (P. Hansen (red.): *Nær og Fjern. Et Ugeblad*, nr. 125, 22/11 1874, s. 8).

94. John F. Ekvall: *Vesterbro*, 1965, s. 91.

95. William Bower: *Jeg mindes –*, 1959, s. 35.

96. Carl Muusmann: *Halvfemsernes glade København. Erindringer og Oplevelser*, uden årstal, s. 18f.

Rantzau langt fra berøvet fornemmelsen for sin vares effektivitet i økonomisk henseende.⁹⁷

Også Erik Bøghs viser blev hyppigt sunget i pavillonerne, skønt forfatteren på ingen måde billigede dette – tværtimod påpegede han, at sangerinderne benyttede sig af viser fra de scenearbejder, som teatrene havde købt eneret på.⁹⁸ Et ikke uvæsentligt aspekt i forbindelse med sangerindernes optræden har deres fremtoning på den lave tribune været. Deres foredrag var relativt stereotyp, og under afsyngningen af viserne gik de frem og tilbage på tribunen, idet de med gemene og traditionelt teatraliske gestus angav stemnings- eller handlingsmomenter i visen.⁹⁹ Følgende øjenvidneberetninger skal anføres:

[...] og selv om det skulde skorte saa stærkt paa Stemme eller Tone-sands, at hun blot kan »synges med« i de Nummere, der »udføres af hele Selskabet« – *unisono!* – har det kun lidt at betyde. »Hovedsagen for en Sangerinde er, at hun tager sig godt ud paa Forhøjningen og er omgængelig, naar hun gaaer om med Tallerkenen. Synges kan jo dog Ingen af dem alligevel« – forsikkrede en erfaren Pavillonvært.¹⁰⁰

Man kan ikke tænke sig et saa plebejisk Kjælderkjøbenhavnsk eller saa »gebrochent« Tydsk-Skandinavisk, at man ikke i Pavillonerne skulde kunne faae endnu værre Jargoner at høre, man skal neppe paa Dyrehavsbakken finde en forstemt Lirekasse, der spiller saa falsk, at ikke en eller anden »meget yndet Dame« overtræffer den, og om man endogsaa selv vilde gjøre sig den allerstørste Flid for at detonere, synges med Smør, hvile paa Konsonanterne, presse Tonerne ud igjennem Tænderne, betone de ubetonede Stavelser, udtale de stumme Bogstaver, kort sagt radbrække baade Melodi og Text paa den mest barbariske Maade, vilde man ikke ad Kunstens Vej kunne frembringe en saa raffineret Tortur for den sungne Visers Forfatter og Komponist som at høre den foredraget af en til dette Fag særlig begavet Forhøjningssangerinde.¹⁰¹

Paa Grund af den store Efterspørgsel var Sangerinderne, der næsten alle var danske, gennemgaaende hverken unge eller smukke, og kun faa af dem kunde synges. Men desuden var Sangene, skønt der den Gang ikke øvedes Censur, aldrig uanstændige. Det var Rantzaus, Adolf Reckes og Erik Bøghs Viser, der stadig gik igen paa Repertoiret af og til afbrudt af en »Bellmann«. Erik Bøgh var forøvrigt rasende over denne Profanation

97. Karl Clausen: *Dansk Folkesang gennem 150 År*, 1958, s. 284.

98. Erik Bøgh: *Dit og Dat fra 1867. Feuilletoner af E. B.*, 1868, s. 106.

99. Christensen, Bobé og Weilbach: *Op. cit.*, s. 217.

100. Erik Bøgh: *Op. cit.*, s. 104.

101. Erik Bøgh: *Op. cit.*, s. 104f.

af hans Viser, men forhindre at de blev sungne, mægtede han ikke.¹⁰² Man kan, som det er påpeget, tale om to tendenser i periodens sangerindekultur: udviklingen henimod berygtede knejper, og overgangen til kabaret eller varieté. Af de to udviklingsforløb var det første nok det hyppigste, men der findes markante eksempler på det sidste – Feilbergs bestræbelser på Frederiksberg er allerede omtalt. Endvidere bør byens første kunstnerkabaret, »Edderkoppen« i Frederiksberggade 27 nævnes; den åbnedes i 1914 af den svensk-fødte Anna Petterson Norrie og betød en væsentlig fornyelse på kabaretområdet.¹⁰³ Hvor sangerindepavillonerne havde haft et udpræget lokalt præg, gik udviklingen nu imod en international stil, som endog gav de sangerinder, som havde gjort sig gældende på de hjemlige tribuner, chancer for at gøre karriere i udlandet.¹⁰⁴ Noget sådant havde næppe været muligt tidligere.

B. Revy og varieté

Allerede i den første egentlige københavnerrevy, »Nyttaarsnat 1850«, som gik over scenen i Casino den 31. december 1850, var den samfundskritiske tone fremtrædende; således rettede forfatteren Erik Bøgh utvetydige angreb på misbruget af arbejdsretten, aftale- og traktatbrud i regeringen m.m., og selv om der indtrådte visse modificerende tendenser i de følgende års revytekster, vedblev en kritisk holdning at præge de fremførte viser etc.¹⁰⁵ Senere, fra 1869, opførtes ikke blot på Casino en række revyer, også Vesterbroes Theater lod i årene herefter revyer programsætte, ligesom Alhambra på Frederiksberg forsøgte sig i genren inden dets nedlæggelse i 1870.¹⁰⁶ I 1873 vandt revyen for alvor fodfæste i København, idet Vilhelm Petersen (1852–1939) og Carl Wulff (1840–1888) dette år åbnede den første københavnske sommerrevy på Varieté-Teatret.

Årene omkring århundredskiftet er betydelige i københavnerrevyens historie, ikke mindst p.g.a. markante revyskuespillere som Frederik Jensen, William Gerner og Dagmar Hansen, men også fordi forfattere som Charles Kjerulf (1858–1919), Johannes Buntzen (1859–1922) og Anton Melbye (1861–1929) samt komponisten Olfert Jespersen (1863–1932) sammen med Petersen og Wulff leverede gode og populære numre til forestillingerne.

Revynumrene prægedes i høj grad af tekstaktualitet og en satirisk undertone,

102. F. Bauditz: *Tiden, der svandt. Barndom – og Ungdomsminder fra Herlufsholm og København*, 1911, s. 79.

103. »et Pust fra Storbyerne, hvor Kabaret-Underholdningen alle Dage var højt gouteret af Folk, der sætter Pris paa at mores paa en fiks og spirituel Manér.« (Carl Behrens og Jens Locher (red.): *Masken. Ill. Ugeblad for Teater, Koncert & Forlystelser*, 4. årg., nr. 33, 10/5 1914, s. 192).

104. Albert Gnuddtzmänn og Helmer Lind: *Stor-København. Skildringer og Billeder af Byen og dens Liv i vore Dage*, 1907, s. 178f.

105. Alfred Kjerulf og Orla Ramsøe: *Den danske Revy. Et Tilbageblik over Revyernes Historie fra 1850–1954*, I, 1934, s. 27ff.

106. Henry Lauritzen: *Dansk revy kavalgade*, 1962, s. 18f.

som ofte var rettet mod forhold i samfundet.¹⁰⁷ Dansenumre spillede dog såvel i revy som i varieté en betydelig rolle, og en vis sensation vakte »Sommerrevyen 1903« på Nørrebro Teater, hvor der som første akts finale var indlagt et dansenummer til en cake-walk – dette skal ses i forbindelse med den tiltagende kulturpåvirkning fra De forenede Stater, væsentligst p.g.a. af disses fremtrængen på det internationale marked med deraf større internationalt samkvem til følge.¹⁰⁸

Den mest afgørende fornyelse inden for den københavnske revy indtraf i periodens sidste par år, da Scala-Teatret på Vesterbrogade overtoges af Frede Skaarup (1881–1942). Straks efter overtagelsen lod Skaarup et revyteater indrette, der kunne leve op til de store tekniske krav, som udenlandske revy- og varietéteatre stillede – det var hovedsagelig krav til lysvirkninger, koroptrin osv.¹⁰⁹ Med åbningen af Scala-Revyen blev københavnernes præsenteret for en ganske anden revykunst end den de var vant til at se f. eks. hos Frederik Jensen på Nørrebro Teater, hvor det dekorationsmæssige indskrænkede sig til to Carl Lund-dekorationer plus en finale.¹¹⁰ Hos Skaarup var der tale om en, efter tidens smag, pragtfuld og overdådig opsætning med korpiger i en grad, som virkede tillokkende og forargende.¹¹¹

Frede Skaarups forbilleder skulle søges i Berlin, og specielt Metropolteatret i Behrensstrasse har inspireret ham.¹¹² I et brev til tekstforfatteren Carl Arcander skriver Skaarup den 3/11 1913 om den forestående revypremiere, at det bliver »en Forestilling der gerne skal dupere alt tidligere hvad saavel Udstyr, Musik og Text angaar.«¹¹³ Scala-revyerne prægedes da også først og fremmest af et overdådigt udstyr. For første gang kunne København se »et Show i den internationale Stil!«¹¹⁴

Som noget forholdsvis nyt kunne publikum anskaffe sig grammofonplader med numre fra Scala-Revyens forestillinger, ligesom nodemateriale kunne erhverves. Skaarups revyer nåede i det hele taget ud til et større publikum end

107. Carl Muusmann: *Da København blev voksen. Levende Billeder fra Aarhundredets Start*, 1932, s. 88ff. og Vilhelm Petersen: *Foran og bag Kulisserne. Teatererindringer af V. P.*, 1931, s. 108f., 113f. og 129f.

108. Om præsentationen af cake-walk i Danmark se: Erik Wiedemann: *Jazz i Danmark – i tyverne, trediverne og fyrreerne 1 – en musikulturel undersøgelse*, 1982, s. 39 og 45–50. Se endvidere om bl. a. cake-walk: Peter Czerny og Heinz P. Hoffmann: *Der Schlager. Ein Panorama der leichten Musik*, I, Berlin 1968, s. 266ff.

109. Robert Neiiendam: Frede Skaarup, i: Povl Engelstoft og Svend Dahl (red.): *Dansk biografisk Leksikon, grundlagt af C. F. Bricka*, XXII, 1942, s. 63f.

110. Henry Hellsen: *Portræt af Frede Skaarup*, 1942, s. 19.

111. Anton Melbyes skal således før en af sine premierer have udtalt (med tanken henledt på Skaarups »nye stil«): »Vi handler ikke med Klude og Ben!« (Henry Hellsen: Op. cit., loc. cit.).

112. Henry Hellsen: Op. cit., s. 19 og 22. Påvirkningerne fra Berlin var i øvrigt stærke i tiden; »Applaudandos« reklametryksag for grammofonplader (1913/14) gør eksempelvis meget ud af de »Sidste Nyheder fra Berlin« (KB-småtryk).

113. Det kgl. Bibliotek: Ny kgl. Samling. 5010 4^o.

114. Henry Hellsen: Op. cit., s. 19.

tidligere revyer havde formået. Eksempelvis opnåede forestillingen »Den Traadløse« et så stort antal opførelser som 225.¹¹⁵

Det omtalte Scala-Teater havde til huse i »National«-komplekset på Vesterbrogade; i 1898 var koncertsalen i »National« blevet omdannet til varieté under navnet »La Scala«, og under ejeren Thomas S. Lorentzen oplevede etablisementet en række år som berlinervarieté,¹¹⁶ indtil Frede Skaarup, som omtalt, overtog det i 1912.¹¹⁷

Den udvikling som Scala-revyerne var en eksponent for og som forandrede revyens karakter grundlæggende, må ses i forbindelse med de økonomisk gode tider i årene op til verdenskrigen. Påvirkningerne fra Berlin var et klart bevis på at udsynet mod det store Europa sagtens kunne benyttes til at omskabe de hjemlige forhold.¹¹⁸ Revyen blev nu til et stort opsat udstyrsstykke uden den satiriske karakter, som havde gennemsyret genren helt fra Erik Bøghs tid.¹¹⁹ I kølvandet på Scala-revyerne fulgte en række grammofonpladeudgivelser; det er således slående, at sang- og dansenumre fra revyen »Bobby« (1914) kunne købes indspillede på plade medens forestillingen gik for fulde huse. Men ikke blot nogle få plader var der tale om – hele 15 plader indeholdt numre fra denne revyforestilling!¹²⁰

Varieteen var i slutningen af 1870 så småt kommet på mode i København.¹²¹ Blandt de mest populære etablissementer med denne underholdning må nævnes »Cirkus Varieté« i cirkusbygningen bagved »National«. Her foregik et af de mest opsigtsvækkende gæstespil i perioden, »Den sorte Operas« præsentation af sang- og dansenumre. Skønt det ikke var første gang københavnernes fik lejlighed til at overvære negres optræden,¹²² vakte besøget stor opsigt – og det ikke kun fordi der var gjort et massivt reklamefremstød før premieren, da man havde udsendt 1500 breve til musikinteresserede københavnere.¹²³ I fo-

115. Henry Lauritzen: Op. cit., s. 68.

116. »[---] en virkelig Storstadsvarieté.« (Viggo Schiørring: *København Potpourri*, 1948, s. 142).

117. Bent Zinglensen: *Vesterbros Passage. Et stykke København mellem Rådhuspladsen og Trommesalen*, 1978, s. 31f.

118. Det bør nævnes, at man i Danmark havde været fascineret af revylivet i Berlin længe inden Skaarup åbnede sit revyteater (se f. eks.: »Hver 8. Dag«, 16. årg., nr. 5, 3/11 1907, s. 114f.).

119. Om Visen i Særdeleshed skal det siges, at den i de to sidste Aartier har været ude for et kvælende Favntag af to fremragende Magter, hvoraf den ene hedder Udstyr og den anden Dansemusik. Alle Visens virkelige Venner ved, hvori Faren Bestaar.

(Carl Arctander: *Revyer og Kabaretter*, i: Julius Clausen og Torben Krogh (red.): *Danmark i Fest og Glæde, V: Tiden 1870–1914*, 1935, s. 349).

120. *Nyhedskatalog over Applaudando-Plader (Skandinavisk Applaudando A/S)*. KB-småtryk.

121. Carl Muusmann: *Udendørs Forlystelser*, Julius Clausen og Torben Krogh (red.): Op. cit., s. 138.

122. Ang. tidligere besøg af negerensemble, se: Erik Wiedemann: Op. cit., s. 35ff.

123. Carl Muusmann: *Halvfemsernes glade København. Erindringer og Oplevelser*, uden årstal, s. 25f.

restillingen indgik bl. a. sanddans, stepning og kagedans, som sammen med amerikanske viser vandt stort bifald.¹²⁴

At varieteen perioden igennem vedblev at tiltrække et stort publikum kan nok til dels skyldes den omstændighed, at atmosfæren i varietéteatrene var folkelig og underholdningen afvekslende og uforpligtende. At man tillige kunne indtage et måltid under forestillingen – hvad man i øvrigt kunne i adskillige forlystelsesetablissementer, også i Scala-Revyen – skulle have medvirket til deres popularitet.¹²⁵

C. Restauranter (inkl. dansemusik)

Der eksisterer flere vidnesbyrd om musikudøvelse i forbindelse med restaurationsdrift i de sidste årtier af det 19. århundrede. Ofte var der tale om udendørs optræden på musiktribuner, som det synes at have været tilfældet i »Sortedamslund« ved Sortedams Dossering, som eksisterede fra 1870erne til 1898,¹²⁶ og på »Vodrofflund« i årene 1868–1906, hvor Carl Lumbye i en del år optrådte ved en række orkesterkoncerter,¹²⁷ men i de fleste tilfælde var underholdningen indendørs og af en ganske beskeden karakter, bestående af en pianist samt evt. en violinist. I perioden finder man en stigning i antallet af beværtninger med klaver- eller klaver/violin-underholdning fra 50 i 1891 – stigende i en brudt kurve – til 272 i 1911, men også restaurationsorkestrene bliver i årene omkring århundredskiftet mere udbredte.¹²⁸ Det blev i udpræget grad de store hotelbyggerier og restaurationsetablissementer fra 1800-tallets sidste decennier, som kom til at huse de betydelige ensembler til adspredelse af det spisende publikum og som derved tillige fungerede som middel i konkurrencen om dets gunst. En væsentlig del af dette forlystelsesliv kom til at udfolde sig på det ved voldtærrænets nedlæggelse frigivne areal uden for den tidligere Vesterport.¹²⁹ Efter opførelsen af Vilhelm Kleins »Industribygning« – opført i forbindelse med Den skandinaviske Kunst- og Industriudstilling i 1872 – fulgte snart en række omfattende byggerier, hvoriblandt det mest bemærkelsesværdige måske var Hans Hansens kompleks »National«, som

124. Ibid. For at beskytte Den kgl. Opera påberåbte teaterchef, kammerherre Fallesen sig Det kgl. Teaters privilegium til at opføre opera, hvorpå han nedlagde protest mod »Den sorte Operas« optræden i København. På lignende måde nedlagdes der protest mod de større dansenumre i forestillingen for at beskytte Den kgl. Ballet (Carl Muusmann: Op. cit., s. 26).

125. Se note 3.

126. Poul Strømstad: *Sørne. Sortedamssøen, Peblingsøen, Skt. Jørgens Sø. En kulturhistorisk Skildring af P. S.*, 1966, s. 171.

127. Carl C. Christensen, Louis Bobé og Fr. Weilbach: Op. cit., s. 271.

128. *Statistiske Oplysninger om Kjøbenhavn og Frederiksberg*, V, 1896, s. 139 og VIII, 1914, s. 228.

129. »Historisk er Kongens Nytorv Byens Midtpunkt; endnu vil maaske mange regne det for den fineste Plads. Der er ligesom lidt mere demokratisk Luft over Raadhuspladsen.« (E. A. Syndergaard (red.): *Souvenir fra Wivels Palmeterrasse. Sommerudgaven 1908* (uden årstal [1908] s. 4).





Til venstre, foroven

Den store »National«-bygning (tegnet af H. V. Brinkopff) på hjørnegrunden Vesterbrogade, Farimagsgade (nu: Axeltorv) og Jernbanegade kom gennem flere årtier efter sin indvielse i 1882 til at danne rammen om betydelige forlystelsesforetagender, bl. a. Scala-revyerne. Bygningens fremtrædende placering i det københavnske gadebillede samt dens elegante fransk-italienske byggestil gjorde den til et sindbillede på de forandringer byen undergik i den behandlede periode. I april 1882 indlagdes der elektrisk lys i bygningen – ejeren, Hans Hansen, havde slet og ret engageret »U. S. Electric Lighting Company« til at installere »200 Maxims Glødelamper, Buelamper og en Projektør« i etablisementet (Ill. Tid., 23de bind no. 1172, 12/3 1882, p. 295). Fotografiet tilhører Det kgl. Biblioteks Billedsamling. Se side 30ff.

Til venstre, forneden

Skønt Laurentius Feilberg med indretningen af »Operetten« indvarslede sangerindepavillonens overgang til litterær varieté eller kabaret, beholdt denne lokalitet dog sin folkelige karakter. Fotografiet viser »Operetten« i 1911 – på scenen ses et sigøjnerensemble foruden et udvalg af sangerinder. Fotografiet tilhører Københavns Bymuseum. Se side 24ff.

Ovenfor

Theodor (Tippe) Lumbye fulgte familietraditionen og fungerede som kapelmester. Ifølge Lumbye er ovenstående fotografi optaget i 1910 på Wivels palmeterasse. Interiøret var her let og luftigt med frit udsyn ind mod Tivoli. Optagelsen er foretaget af Holger Damgaard og beror i Det kgl. Biblioteks Billedsamling. Se side 32ff.

åbnede den 15. januar 1882. Kort tid efter gik Hansen i gang med opførelsen af det ikke mindre ambitiøse byggeforetagende »Dagmar« i den nært liggende Jernbanegade. Gennemgående kan det siges, at disse etablissementer led af hyppige økonomiske vanskeligheder, som gjorde deres drift temmelig ustadig, hvorved indehaverne af bl. a. forlystelsesafdelingerne jævnligt skiftedes ud, i takt med de omskiftelser der indtrådte i ledelsen.

I »Industribygningen« havde den på Rådhuspladsen beliggende »Industricaféen« et relativt stort orkester engageret, en overgang ledet af tyskeren Max Ernst, men mere imponerende var forholdene afgjort i Wivels store restaurant på hjørnet af Vesterbrogade og det nuværende Bernstorffsgade. Foretagendet åbnedes den 27. juni 1890 af Carl Christian Wivel (1844–1922), som ved at rykke ind i den nyopførte facadebygning ud mod Vesterbrogade på Tivolis grund sikrede sig den allergunstigste beliggenhed for sin restaurant: med diskret tilknytning til Tivoli og samtidig med forbindelse til den nye bydels forlystelsesetablissementer »National«, »Cirkus« m. fl.

Wivel engagerede kun musikere til vintermånederne, eftersom man om sommeren (i tivolisæsonen) blot åbnede vinduerne ind mod forlystelseshaven, hvorved Tivolis harmoniorkester på denne måde tillige kunne levere musik til restaurantens gæster. Engagementet, som fra 1908 gjaldt for hele året, varetoges fra 1897 af Georg Lumbye, indtil han, grundet psykisk tilbagefald i 1908, måtte overlade det til sin søn, Theodor (Tippe) Lumbye (1879–1959), som nu alene overtog engagementet; han havde været tilknyttet etablissermentet fra 1901.¹³⁰

Af omtalen af, eller reklamerne for restauranten, som findes i musikprogrammerne,¹³¹ fremgår det tydeligt, at denne »Københavns smukkeste og mest populære Restauration«¹³² ønskede at være en del af symbolet på den udvikling mod et internationalt præg, som i perioden forekom mange københavnere attråværdigt.¹³³ Følgende uddrag af omtalen af Wivels restaurant i et musikprogram fra 1908 anslår på karakteristisk måde tonen:

Wivels Kafe

aabnedes for ca. 18 Aar siden. Den var allerede for Datiden en ret mondain Restaurant, men fik dog først gennem Hovedstadens promi-

130. Tippe Lumbye: *I Familie med Tivoli*, 1942, s. 100.

131. Disse rummer orkestrets standardrepertoire.

132. Tippe Lumbye: Op. cit., s. 103.

133. Cf. Svend Leopold: *Erindringer fra min første Forfattertid*, 1928, s. 142:

Man var dengang i København meget stolt over, at Berlinerne kaldte København for »Klein Paris«, og virkelig har en mindre Hovedstad, hverken før eller senere, haft en saadan air og Atmosfære af europæisk Verdensby over sig som vor, der efter Evne søgte at efterligne Staden ved Seinen. Navnlig hvad Forlystelseslivet angaar, var vi paa Højden. Paa andre Omraader syntes jeg, i ethvert Tilfælde, ikke, at Ligheden var saa paafaldende. Det lykkedes mig nemlig at komme til Paris, og kunde altsaa anstille Sammenligninger.

nente Udvikling i storstadsmæssig Henseende i de senere Aar det internationale Præg, som nu særtegner Etablissementet. Gennem Udvidelser og Forbedringer er Wivel's Kafe stadig holdt paa Højde med Københavns Udvikling og nu staar Etablissementet som et aldeles enestaaende Brændpunkt for Københavner- og Turistliv og som en af vor By's Seværdigheder.

[---] Om Sommeren naar »Tivoli« drager de Besøgendes store Stimer til sig, og om Vinteren, naar Teatre og Varietéer efter endte Forestillinger udspyer deres Publikum, altid kan man følge de Tusinders Strøm fra Wivels Vinduer. Man tror sig paa saadanne Tidspunkter ofte i Paris eller Wien og ikke blot i det langt mindre København.

Palme Terrassen

[---] Denne Terrasse er det københavnske mondæne Livs egentlige Brændpunkt, og som Følge deraf Turistlivets Centrum.

Det er en hel idyl en lun Sommeraften at sidde paa Terrassen, der straalere i elektrisk Glans, med Udsigt til Tivolis grønne Løv, lyttende til Springvandets muntre Plasken og til det flinke Harmoni-Orkestres raske Toner. [---]

Nogle Tal

[---] Til Restauranten, der ialt har rigelig Plads til 1000 Personer, hører bl. a. Diner-Salen med Plads for 130 Gæster og Palmeterrassen, der rummer ca. 600 Siddepladser. I Selskabslokalerne paa 1ste Sal findes en Fest- og Balsal, hvor der kan dækkes indtil 120 Kuverter, en mindre Spisesal for indtil 30 Kuverter, 3 Ryge- og Konversationsværelser etc. Alle Lokaler er holdt i det eleganteste Udstyr. Etablissementet beskæftiger daglig 110 Personer, blandt hvilke Tjenerne, paa hvis faglige Dygtighed der ved deres Ansættelse lægges særlig Vægt, selvfølgelig alle kan tale baade Tysk, Engelsk og Fransk. [---]¹³⁴

Man bemærker i hvor høj grad det er lykkedes at sammenkæde Københavns udbygning med de stadige udvidelser og forbedringer restauranten undergår. Det må være med speciel stolthed det fremhæves, at tjenerne »kan« tre fremmedsprog – det var naturligvis ingen »selvfølgelighed«! At udviklingen hos Wivel gik hurtigt, skal man ikke drage i tvivl: fem år senere var personalet næsten fordoblet til 205 personer hvoraf 62 tjenere.¹³⁵ – Orkestret hos Wivel kom med tiden til at rumme 16 musikere, og dets repertoire var ganske omfangsrigt; Theodor Lumbyes arkiv omfattede således ca. 5000 numre, hvoriblandt Carl Lumbyes materiale for strygeorkester indgik.¹³⁶

134. Musikprogrammet består af 64 sider indsat i grønt karton med kastanjemotiv i grønt tryk med røde bogstaver; 28 sider rummer reklamer, portræt af Th. Lumbye, interiører og eksteriører fra Wivel samt mindre tekststykker om restauranten og Tivoli, forfattede på dansk, tysk, engelsk og fransk (KB-småtryk).

135. Paulli Jørgensen (red.): *Hotel- og Restaurations-Tidende*, 6. årg., nr. 10, 15/5 1913, s. 39.

136. Tippe Lumbye: Op. cit., s. 107.

Selv om Wivels restaurant havde et vist mondænt præg, bevarede den en folkelig karakter, bl. a. foregik dens publikum udgjordes af dét brede udsnit af befolkningen, som besøgte Tivoli.¹³⁷ Anderledes fornem og luksuøs var Hotel d'Angleterre på Kgs. Nytorv. I 1902 havde hotellet fået ny direktør, Jean Aimino, som lod den gamle port omdanne til grill room, ligesom han lod indrette en palmehave med daglige koncerter under ledelse af Julian Olsen (1865–1942).¹³⁸ I følgende uddrag af presseanmeldelserne, trykt i hotellets »Musik-Album« fra ca. 1905, anskueliggøres den store anseelse etableringen nød i samtiden:

[...] Alene ved sin størrelse og smagfulde Udstyrelse vilde Palmehaven være en Fryd for enhver Storstad, at den tillige besidde en udmærket Akustik er kun et Plus mere, og man kan ikke noksom paaskønne den heldige Indskydelse, der fik Ejeren til at engagere danske Musikere med en saa anerkendt Dygtighed som Hr. Julian Olsen i Spidsen. (Berlingske Tidende)

Under ledelse af Musikkdirektør Julian Olsen udfører Orkestret paa omhyggelig og dygtig Maade et meget omfangsrigt og højst afvekslende Repertoire, og som oftest sammensættes Programmet efter Gæsternes eget Ønske. Ikke blot hos det elegante Elitepublikum, som dannes af Hotellets fashionable Beboere af alle Nationaliteter, men ogsaa hos de talrige københavnske Gæster, der særlig efter Teatertid samles i Hotellets Restaurant, staa det danske Orkestres smagfulde Præstationer i stor Yndest. (Dannebrog)

Under høje Palmers Skygge, henslængt i magelige Lænestole, med den elektriske straalende Glashimmel over sig – det er som om man var i Edens Have.

... Vi vækkes af Hr. Julian Olsens Orkester, et Væld af Toner fylder Palmeskoven ... det lyder dejligt i vore Øren, fordi det runger ud fra Storstadshotellet, som fortæller os, hvordan vort kære København vokser, bliver rigere, pragtfuldere, verdensmæssige. (København)

(om repertoiret:) Enhver musikalsk Smag vil kunne tilfredsstilles ... [...]. Vi gratulerer Direktør Aimino til Hr. Julian Olsens Orkester, først fordi det er dansk, dernæst fordi det spiller saa godt. (Nationaltidende)

137. »Besøget – saa godt som alle Samfunds Klasser samt de Fremmede – er stort i Diner og Aftentimerne – (Sommer-Fører gennem København 1914, uden årstal [1914], s. 22).

138. Om musikvirksomheden på Hotel d'Angleterre i tiden før den behandlede periode, se: Carl C. Christensen: *Hotel d'Angleterre i København grundlagt 1755. Dets Historie fra Grundlæggelsen til Nutiden af C. C. C.*, 1925, s. 45, 55f., 73ff. og 88ff.

[...] og det er med Tilfredshed man konstaterer, at dette lille Gentlemans-Orkester i enhver Henseende kan tage Kampen op med de saa livligt importerede Musik-Trouper, ja, hvad den egentlige Musikkværdi angaar, utvivlsomt overfløjer dem. (Politiken)¹³⁹

Forholdene på Hotel d'Angleterre var betydeligt mindre end hos Wivel, og Julian Olsen måtte også nøjes med kun halvdelen af de musikere Th. Lumbye havde til sin rådighed i sine senere år hos Wivel. I citaterne finder man endnu engang lovprisningen af Københavns udvikling – en udvikling som efter samtidens mening stort set var lig med en forbedring. At problemet med de udenlandske musikere var omfattende fremgår med stor tydelighed af det anførte; Nationaltidende mener endog, at nationalitetskriteriet går forud for den musikalske kvalitet.

Julian Olsen afholdt foruden daglige, ordinære koncerter en række benefice-koncerter i hotellets palmehave. Der var tale om eftermiddagskoncerter, hvor betydelige kunstnere stillede sig til rådighed for medvirken. Disse koncerter afvikledes i hvert tilfælde i tidsrummet 1909–14.

Ikke langt fra Hotel d'Angleterre, på Østergade (nr. 26), åbnede restauratør Carl Kehlet i 1902 »City-Koncertsal«, hvor besøgende hver aften kunne overvære koncertoptræden af udenlandske orkestre. De fleste ensembler var engageret gennem Biltzings bureau. Et udvalg af orkestrene følger her: »Det russiske Tschekesser-Solist-Kapel« (engageret 1903/04) ledet af Alexander Teplitzky, »det berømte italienske Blæse-Orkester (17 Mand i Uniform) under Ledelse af Rocco Giordano« (1904), »Wiener-Elite-Dame-Kapellet »Austria«« dirigeret af A. Altmann (april/maj 1904), »det schwabiske Blæse- og Strygeorkester (6 Damer og 6 Herrer) under Direktion af Frk. Wagemann« (1903), »Det italienske Militær-Orkester« under ledelse af Bogdanowitsch (1905) og endelig »Det hannoveranske Militærorkester« dirigeret af H. Willmann (1907).¹⁴⁰ Som det tidligere er nævnt, tiltrak ensembler »i uniform« særligt københavnernes, og militærkapeller som helhed var også i høj kurs.

Der kunne anføres andre vigtige restauranter med musikoptræden i perioden (f. eks. »Søpavillonen« og »Esplanade-Pavillonen«), men sluttelig skal kort omtales musikaktiviteten på Paladshotellet.

Efter opførelsen af Anton Rosens »Paladshotel« i tidens skønvirkestil i årene 1907–10 var det naturligt her at søge etableret et musikliv som pendant til Hotel d'Angleterre i den modsatte ende af byen. Man fik snart muligheder for at opføre selv symfoniske værker, idet der opbyggedes et orkester på ikke mindre end 30 musikere.¹⁴¹ Dirigenten Pippo Ronzoni udnyttede det store

139. Musik-album'et bærer hotellets mærke, slægten Grams våben (et tidligere palæ på grunden havde tilhørt overhofmarskal Friedrich v. Gram (1664–1741)), der ligesom hotellets navn er påtrykt med guld i relief. Det ganske gedigne album rummer fotografi af palmehavens orkester samt 5 sider presseudsagn om palmehaven og dens orkester (såvel på dansk som på engelsk). Album'et er indgået i Det kgl. Bibliotek formodentlig 1905 (utydeligt stempel). KB-småtryk.

140. Anvendte programmer beror på Det kgl. Bibliotek (KB-småtryk).

141. Sommer-Fører gennem København 1914, uden årstal [1914], s. 63.

ensemble til at programsætte hele symfonier og koncentrere hele koncerter om enkelte komponister.¹⁴²

Musikudøvelsen i forbindelse med restaurationsdriften var altså mangeartet, spændende fra en enkelt pianist til næsten symfonisk besatte orkestre.¹⁴³ Bestræbelserne på at gøre restaurationsmusikken international i sit præg var tæt forbundet med den almindelige tendens til at efterligne de store europæiske stæder, f. eks. ved indretningen af hotellerne. Man bør i denne forbindelse være opmærksom på, at hotellerne i særlig grad skulle repræsentere Danmark over for turisterne, hvis strøm tog stærkt til i den behandlede periode.¹⁴⁴ Det var derfor helt naturligt, at tidens forkærlighed for det »storstadsmæssige« og »mondæne« gav sig udslag i forsøg på at omforme det hjemlige, så det i videst muligt omfang kom til at ligne de store forbilleder. Denne tendens præger restaurationsmusikken, ligesom også dansemusikken modtager nye påvirkninger i perioden.

Danse som vals, polka etc. var endnu udbredte i tiden op mod den Første Verdenskrig, men nye dansemoder nåede dog København. I 1898 præsenterede pressen eksempelvis den engelske dans, »The Washington Post«,¹⁴⁵ men først i slutningen af perioden trængte de moderne danse for alvor igennem i København. I september 1910 konfronteredes publikum med den fremmedartede »apachedans«¹⁴⁶ eller »gauchodans«,¹⁴⁷ som Asta Nielsen og Poul Reumert dansede i Hjalmar Davidsens og Urban Gads erotisk melodramatiske film, »Afrunden«. Ikke mindre fremmedartet virkede formodentlig den nor-

142. Se note 140.

143. Ligesom i København var restaurationsorkestre almindelige i Stockholm omkring 1900. Et hotel reklamerede i december 1910 ligefrem med, at dets restaurant vel nu var »den enda bättre restaurant i Stockholm där icke ens musik bjudes. När Ni tröttnar på den öfverflödande restaurantmusiken . . . så finner Ni en fristad å Hôtel Kronprinsen.« (Martin Tegen: *Musiklivet i Stockholm 1890–1910*, Sthlm. 1955, s. 141). At en temmelig påtrængende musiceren har været almindelig, også i København, tyder følgende på – citatet stammer fra en omtale af den dengang nyetablerede, meget elegante »Aschingers Marmor Restaurant« i *Vimmelskaftet* 43: – »I Restauranten koncerterer daglig mellem 4–6 og 7½–12½ et særdeles fint Wiener Salon Kapel, – ikke som mange Steder stærk og støjende Musik, herfor borger Dirigenten, Violinvirtuosen Ernest Jacobsen.« (*Hver 8. Dag*, 14. årg., nr. 12, 22/12 1907, s. 302). Ang. debatten for og imod restaurantmusik, se: »Hotellernes Musik. Delte Meninger«, Paulli Jørgensen (red.): *Hotel- og Restaurations-Tidende*, 7. årg., nr. 4, 25/1 1914, s. 17f.

144. En opgørelse over fremmedbesøget foretaget af politiet og offentliggjort i *Berlingske Tidende* (5/8 1908, aften) viser en tiltagen i turiststrømmen, særligt fra slutningen af 1880'erne til opgørelsesåret; 1877: 77.670, 1882: 83.540, 1887: 83.459, 1892: 103.375, 1897: 132.600 (12.000 højere end i udstillingsåret 1888!), 1902: 161.436 og 1907: 208.578. Stigningen var, som det ses, særlig voldsom efter århundredskiftet.

145. Axel Breidahl og Axel Kjerulf: Op. cit., s. 81.

146. Axel Breidahl og Axel Kjerulf: Op. cit., s. 230.

147. Marguerite Engberg: *Dansk stumfilm – de store år, I*, 1977, s. 261; se endvidere: Asta Nielsen: *Den tiende muse*, 1966, s. 106.

ske maler Per Krohgs og den franske model Lucy Vidils forevisning af moderne danse på Paladshotellet i oktober 1912; her kunne man stifte bekendtskab med tango'en,¹⁴⁸ ligesom apachedans, bjørnedans, krebsedans m. fl.¹⁴⁹ Blandt de udtalelser introduktionen af tango'en affødte, skal balletmester Hans Becks citeres: »De moderne Danse med deres trippende og løbende Skridt virker nærmest komisk paa Tilskuerne. Hele Sagen er den, at der dances ikke mere på Ballerne for Dansens Skyld, men kun for at flirte.«¹⁵⁰ Inden tango'en blev forevist for københavnernes, var stepdans blevet en del af de tilbud, som kunne opregnes af engageringsbureauerne.¹⁵¹

Det kan konstateres at tango og andre moderne danse netop når Danmark i perioden op til Første Verdenskrig, men reelt fodfæste får de først efter perioden. En klar tendens henimod en langt mere erotisk æggende dansekultur end man tidligere havde kendt tegner sig tydeligt. Særligt markant havde denne tendens vist sig i sceneværker som Strauss's »Salome« (1905) og Stravinskij's »Le sacre du printemps« (1913), hvor der omend ikke var tale om regulære danseformer i traditionel forstand, så trods alt om en hidtil ukendt sensuelt virkende ekstasedans. Det må være i denne forbindelse udbredelsen af bl. a. tango skal ses – som led i en nedbrydning af visse »moralkodices«, som særligt i forbindelse med omgangsformer mellem kønnene havde været dominerende i tiden op mod verdenskrigen. Rent musikalsk får disse nye rytmer betydning, idet dansemelodierne ofte kommer til at indgå i underholdningsorkestrenes, altså først og fremmest restaurationsorkestrenes, repertoirer.

Sammenfatning

Med loven om indskrænkning af de militære demarkationslinier i 1852 opstod der muligheder for en aflastning af den gamle bys tætbefolkede kvarterer, og snart skød omfattende byggerier op på de frigivne arealer. Denne sprængning af de bymæssige rammer, sammenholdt med de store udstillinger i 1872 og ikke mindst 1888, indledte, efter flere års isoleringstendenser i kølvandet af krigsnederlaget i 1864, en åbning ud mod det øvrige Europa – bl. a. Paris, hvis byudvikling og -kultur blev genstand for stor beundring og efterligning. I takt med denne bymæssige udvikling foregik en stærk befolkningstilvækst, som hovedsagelig udgjordes af tilvandrere fra landbruget, som på denne tid

148. Tango'en blev snart meget populær; ved en »Musikalsk-dramatisk Soirée med Fremvisning af Tango og andre moderne Danse af den fransk-russiske Skuespillerinde og Danserinde« (Luzzi Werren) på Yacht-Pavillonen, Langelinie den 21/3 1914, og tidligere (antagelig i efteråret 1914), ved Magasin du Nords modeopvisning, kunne man opleve den nye dans – der spilledes ved modeopvisningen to tango'er (program i KB-småtryk). Også på scenen kunne man møde denne dans; således dansede Charlotte Wiehe-Bérény en tango i 3. akt af »Damen fra Natcaféen« i efteråret 1913 (Henry Hellsen: »El Tango«, Carl Behrens og Jens Locher (red.): Op. cit., 4. årg., nr. 4, 26/10 1913, s. 22ff.).

149. Erik Wiedemann: Op. cit., s. 55.

150. Axel Breidahl og Axel Kjerulf: Op. cit., s. 26.

151. Eksempelvis »Chr. Schrøder og Jac. Brochorst Engageringsbureau« i en brochure indgået i KB-småtryk 1910.

oplevede kriser og store omlægninger. Denne nye befolkningsgruppe, mestendels arbejdere og håndværkere, bosatte sig i overvejende grad i de nyanlagte brokvarterer, og blev en del af den voksende under- og lavere middelklasse, som dannede grundlaget for stiftelsen af socialdemokratiet. Gennem det politiske arbejde i Københavns Borgerrepræsentation medvirker partiet til styrkelsen af tidens demokratiseringstendenser, som væsentligst giver sig udtryk i nedsættelsen af den økonomiske valgretsgrænse. På arbejdsmarkedet opnår arbejderne såvel en lønstigning som en lavere arbejdstid, hvorved de i et vist omfang bliver i stand til at benytte sig af det større udbud af materielle goder, som fremkommer jævnsides industrialismens endelige gennembrud i det 19. århundredes anden halvdel. Af stor betydning for opbyggelsen af et moderne forretningsliv i København er endvidere den tiltagende jernbane- og skibstrafik.

Disse tendenser kan observeres i tidens populærmusik. Den øgede kontakt med udlandet, særligt de store europæiske hovedstæder, medfører udviklingen fra en lokal tradition – sangerindepavilloner og satirisk revy – til et internationalt præget forlystelseliv – kabaret og stort opsatte »udstyrsrevyer«. Som underholdningselement får bl. a. restaurationsorkestrene en vigtig funktion i de mange nye »storstadsmæssige« hotelkomplekser og lign. I slutningen af perioden bliver påvirkningerne fra Amerika tydelige; ragtime- og cake-walk-numre i restaurationsorkestrenes repertoarer er udtryk for denne påvirkning.

Med den konsolidering af musikeruddannelsen som foregår i perioden – på populærmusikkens område bl. a. gennem indførelse af optagelsesprøve til Københavns Orkester-Forening – sker en højnelse af musikerstanden; denne afføder en standsbevidsthed resulterende i kravet om løn for kvalificeret arbejde samt sikring af arbejdspladser for danske musikere ved agitation mod udlændinges indslusning på markedet – et problem som i et vist omfang er en følge af den stadige åbning mod omverdenen. Socialt sikrer man sig ved oprettelsen af sygekasser og pensionsfonde, økonomisk ved udarbejdelsen af priskuranter.

Samtidig med den voldsomme udbygning af det industrialiserede bysamfund indtræder en øget kommercialisering af populærmusikken. Mekanisk musikreproduktion vinder stærkt frem med produktionen af grammofooner, fonografer, pianolaer m.m., som truer musikerfaget, men som bliver led i en ekspanderende musikindustri. Også nodeforlæggervirksomhed antager et mere kommercielt præg i perioden som følge af den stigende interesse og mulighed for musikudøvelse hos den voksende middelstand. Selv musikerne bliver led i kommercialiseringen: ved oprettelsen af engageringsbureauer samt ved den musikalske optræden på restauranter, som tjener det formål at tiltrække publikum og ved musikens hjælp at skabe en tryk atmosfære.

En tiltagende kosmopolitisk ånd samtidig med demokratisk / sociale tendenser og en voksende kommercialisering gør sig således gældende i de behand-

lede aspekter af populærmusikken – træk som genfindes i Københavns udvikling i perioden.¹⁵²

152. I sit pionerarbejde inden for studiet af et afgrænset musikliv: *Musiklivet i Stockholm 1890–1910 – Monografier utgivna av Stockholms kommunalförvaltning*, Sthlm. 1955, har Martin Tegen i det samlede stockholmske musikliv konstateret tendenserne: popularisering, demokratisering og kommercialisering. Popularisering (»spridning av intresset för seriös musik«) har ligesom demokratisering (»spridning av intresset för aktivt musicerande«) kun delvis været aktuelle i nærværende arbejde. Kommercialisering er derimod en væsentlig faktor i periodens københavnske populærmusik.