

**STM 1989**

**"Vi skall gå på restaurang och höra på musik"**  
**Om reception av restaurangmusik och annan "mellanmusik"**

*Av Olle Edström*

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

# ”Vi skall gå på restaurang och höra på musik”

Om reception av restaurangmusik och annan ”mellanmusik”.

Av *Olle Edström*

## Introduktion

Idén till den här artikeln föddes för några år sedan då jag läste Bengt Nyquists trevliga bok ”Musik till middag” (1985). Den bild som Nyquist målar upp av restaurangmusikernas verklighet stämde väl inte alltid med de berättelser om restauranglivet som jag hörde som ung. Både min farfar och far arbetade under perioder som restaurangmusiker under åren 1902-45. I vilket fall som helst visar Nyquist klart att restauranger och caféer var en av tidens viktigaste musikmiljöer. Repliken: ”Vi skall gå på restaurang och höra på musik”, har därför fällt mer en gång.

Nyquist berör mycket översiktligt den repertoar man spelade. Från början innebar mitt uppslag därför, att mer noggrant försöka visa, vilken musik människorna i Sverige mötte på restauranger och caféer i början av 1910-talet och framåt. Senare har bl.a. frågan hur man lyssnade på denna musik tillkommit. Att visa det förstnämnda visade sig emellertid vara förenat med metodiska svårigheter; på 1910-talet fanns ännu inte STIM, och heller inte någon annan organisation eller myndighet som hade uppgifter om vilken musik som spelats. En annan väg kunde ha varit att ta reda på de svenska notförlagens utgivning. Tyvärr skulle denna väg dock inte ge svar på i vilka upplagor de olika musikverken trycktes i, och heller inte om noterna överhuvudtaget såldes, och i så fall fall, vilka som köpte dem. Dessutom var troligen majoriteten av det spelade notmaterialet tryckt på kontinenten.

En annan möjligheter att spåra den musik som spelats var att dammsuga tidningar, tidskrifter och inte minst självbiografier från denna tid. Denna möjlighet får dock ses som mer teoretisk än praktisk: uppgifterna är säkerligen oerhört sporadiska, och räcker knappast till för att bygga upp en helhetsbild över hela Sverige. Ett känt och speciellt undantag existerar dock: August Meissner gav i slutet av 1800-talet ut ”Publikens favoritnummer vid sekelskiftet”, en samling melodier som han sammanställt på basis av egen erfarenhet som långvarig kapellmästare på Berns salonger i Stockholm. Här finner vi i tur och ordning kända avsnitt ur: *Viktorias fader* (Ganne) *Tivolimarsch* (Fahrbach), *Efter balen* (Harris), *La Paloma* (Yradier), *Faust* (Gounod), *Serenata* (Moszkowski), *Under dubbelörnen* (Wagner), *Geishan* (Jones), *På Sicilien* (Mascagni), *Den engelska patrullen* (Asch), *Pajazzo* (Leoncavallo), *Lohengrin* (R Wagner) samt

den svenska *Kväsarvalsén*. Som synes är det en internationell musikblandning som i hög grad domineras av franska, engelska och tyska kompositörer.

Man kan på goda grunder anta, att restaurangrepertoaren var tämligen likartad över stora delar av Europa. Den ryskfödde violinisten Ysaye Hait spelade sig i slutet av 10-talet via Istanbul och Italien till Sverige utan att uppleva någon påtaglig förändring av de skilda kapellens repertoar (intervju 810202). Denna iakttagelse bekräftas av andra musiker som cellisten Robert Vogl, som under 1910-talet spelade restaurangmusik både i Tyskland, Frankrike och Rumänien (intervju 841227).

I Sverige, såväl som i England, Frankrike, Tyskland, Österrike-Ungern etc., fanns det således under 1800-talets senare hälft ett stort antal kringresande restaurangkapell. I tidskriften *Musiktidningen* upplyste musikdirektören och utgivaren Assar om att bara i Tyskland, ”fara bortåt 100 000 musiker omkring”: Assar ville varna de svenska föräldrarna för att låta sina barn bli musiker (Edström 1982:9). Hur stor den exakta andelen svenskar var bland restaurangmusikerna under 1900-talets första decennier är okänt, men det är troligt att svenskarna var i minoritet. En av de främsta orsakerna till att svenska musiker bildade ett fackförbund (Svenska musikerförbundet), var just att de ville bromsa de utländska musikernas dominans i riket. Förutom de utländska musikernas fördel — i den svenska publikens ögon — av att vara just utlänningar betalade de före 1909 heller ingen skatt på sin lön (se vidare Edström 1982).

Men hur skall man då kunna teckna en genomsnittlig och representativ bild av restaurangmusikrepertoaren i Sverige? Den metod jag prövat är att ta ut 100 tryckta program ur Kungl bibliotekets (KB) samling. Den ursprungliga tanken var att ta ut ett program per kapell, men detta visade sig vara svårgenomförbart. Jag fick i stället göra ett så rimligt urval som möjligt ur det material som fanns. Att dessa program således överhuvudtaget bevarats beror på den skyldighet tryckerierna hade att lämna ett pliktexemplar av tryckt material till Kungliga Biblioteket. Detta slarvade många tryckerier med (och det är förstås mycket tidskrävande, om ens möjligt, att ta reda på vilka tryckerier som gjorde så). Materialet är därför begränsat till 28 olika kapell, därav två militärkapell och sju s.k. damkapell. De sistnämnda kapellen bestod helt eller till övervägande delen av kvinnliga musiker (dessa musikers verksamhet m.m. kommer att dokumenteras av Margareta Meyers inom ramen för hennes avhandling).

Varje program upptar 10 - 16 olika nummer. Programmen från fem kapell uppgår till ca 50% av det totala materialet. Jag har gjort en särskild undersökning för att utröna om denna dominans har påverkat helhetsbilden, men inte funnit att så är fallet. Tilläggas skall att alla kapell inte tryckte upp program för varje kväll; på mindre caféer och andra mindre anpråksfulla etablissemang var detta sannolikt regel. Varje kapell ”med självaktning” hade på denna tid ett tryckt repertoarhäfte som gästerna kunde studera. Musikstyckenas indelning i dessa häften ger i sig en inblick i hur man, ur musikalisk och praktisk synpunkt, delade upp olika musikstycken.

Här följer ett sammandrag av fyra olika kapells uppdelning. I samtliga fall anges att häftet innehåller ett ”utdrag ur repertoaren” :

**Ungarisches Tamburitza Quartett (1910)**

Marscher (93 nr)  
 Valser (128 nr)  
 Overtyrer och fantasier (30 nr)  
 Potpourrier (13 nr)  
 Cake Walks och Two Steps (24 nr)  
 Diverse (115 nr)

**August Jensens solistkapell "Heimdahl"**

Ouverturer (53 nr)  
 Operafantasier (56 nr)  
 Operetter, Potpourrier (15 nr)  
 Suiter, Rhapsodier, Balettmusik,  
 Ballader (43 nr)  
 Karaktärsstycken o.d. (125 nr)  
 One step, Two step, Ragtimers (31 nr)  
 Marscher (39 utländska och 18 svenska nr)  
 Valser (74 nr)  
 Violinsolon (15 nr)

**Meyers Salongs-orkester (1911)**

Marscher (svenska arméns, 49 nr och tyska arméns  
 11 nr)  
 Valser (198 nr)  
 Konsertstycken (181 nr)  
 Fantasier och Potpourrier (375 nr)  
 Rapsodier, suiter, balettmusik m.m. (241 nr)  
 Nationalmusik (115 nr)  
 Diverse (79 nr)

**Det italienska Solistkapellet Tombas (1914)**

Ouvertyrer (70 nr)  
 Opera-och Balettmusik, suiter etc. (231 nr)  
 Operettpotpourrier (26 nr)  
 Valser (148 nr)  
 Konsert- och Genrestycken (38 nr)  
 Two-steps, Cake-walks, Tangos etc. (43 nr)  
 Diverse (44 nr)  
 Marscher (81 nr)  
 Nationalmusik (132 nr)

Tilläggas skall att på många program finns en särskild programpunkt, "På Begäran", som av uppenbara skäl inte går att klassificera.

Som framgår finns det en hel del variation mellan uppställningarna. Anledningarna till detta kan vara flera. Valser och marscher är de enda gemensamma beteckningarna för samtliga program. Både vals och marsch kännetecknas av en funktionell, motorisk anlagd rytm— det är musik som är lämplig att dansa och att gå till. Av övriga etiketter hör också de då nyligen anlända beteckningarna cake walk, two step (ragtime), och tango till kategorin dansmusik. Alla andra beteckningar står för "vanlig" underhållningsmusik (även valser, two step etc. var naturligtvis underhållande musik att lyssna på). Övriga beteckningar: ouvertyr, rapsodi, solo-stycken, genremusik, operettpotpurrier etc. är således primärt musik avsedd att sitta still och lyssna på. Oavsett bakgrunden till beteckningarna på den spelade musiken hade repertoarhäftena en viktig funktion som informationsmaterial; inte sällan försvann de ned i gästernas fickor.

För att få en statistisk överblick (se tabell 1) delade jag upp de spelade musikstyckena i olika avdelningar med följande beteckningar: marscher, valser (inkl bostonvals), potpurrier/fantasier (båda etiketterna kan stå för sammanställningar ur operetter, operor eller en följd av olika kända småstycken), ouvertyrer, karaktärsstycken, ragtime-stycken (twostep, onestep etc.), div. dansmusik (tango, mazurka, polonaise, gavotte, polka, schottis, foxtrot) och övrigt/okända verk (här ingår en del stycken som framfördes av en spansk damorkester, men även andra obekanta stycken).

*Tabell 1*

Marscher	18%	Karaktärsstycken	20%
Valser	17%	Ragtime-stycken	4%
Potpurrier/Fantasier	24%	Div dansmusik	3%
Ouvertyrer	10%	Övr/okänt	6%

*Tabell 2*

Strauss	47 ggr	Söderman	14	Sousa	8	Baynes	5
Waldteufel	34	Teike	14	Thomas	8	Bosc	5
Wagner, R	31	Mozart	13	Thurban	8	Boieldieu	5
Suppé	27	Fall 13		Wennerberg	8	Donizetti	5
Offenbach	26	Kollo	13	Adam	7	Drigo	5
Verdi	24	Millöcker	11	Fucik	7	Ekberg	5
Puccini	24	Saint Saëns	10	Peterson-Berger	7	Lehnhardt	5
Grieg	22	Tschaikowsky	10	Rosey	7	Kalman	5
Lehar	18	Liszt	9	Siede	7	Komzak	5
Fetras	17	Auber	8	Sibelius	7	Körling	5
Rossini	15	Beethoven	8	Blon	6	Moret	5
Blankenburg	15	Brahms	8	Carlson	6	Ocheit	5
Bizet	14	Czibulka	8	Eielenberg	6	Pinet	5
Gounod	14	Flotow	8	Ganne	6	Söderström	5
Gilbert	14	Lincke	8	Leoncavallo	6	Wallace	5
Mascagni	14	Mendelssohn	8	Myddleton	6		
Schubert	14	Meyerbeer	8	Urbach	6		

Tabell 2 ger besked om frekvens och förekomst av olika kompositörer. Ytterligare 340 kompositörer finns representerade med 1-4 verk! Hur nära detta resultat nu avspeglar 1910-talets verklighet går, av de skäl som ovan framförts, inte närmare att precisera. Tills en bättre metod, baserad på ett bredare material kan presenteras, finns det emellertid ingen anledning till att betvivla det rimliga i den fördelning som denna undersökning givit vid handen.

Reaktionerna på dessa tabeller från nutida studerande i musikvetenskap (ht-88) har lärt mig, att man är särskilt förvånad över den relativt stora andelen kompositörer, som traditionellt räknas som konstmusikaliska tonsättare. Vilka som räknas som konstmusikaliska tonsättare är naturligtvis en bedömningsfråga. Om man som en enkel mätare på erkända tonsättare, studerar vilka av de ovanstående som finns med i den efter 2:a världskriget kanske mest använda allmänna läroboken i musikhistoria, Grouts "A History of Western Music" (1960), får vi följande lista:

*Tabell 3*

Auber	Gounod	Offenbach	Schubert
Beethoven	Liszt	Puccini	Sibelius
Bizet	Mascagni	Saint Saëns	Verdi
Boieldieu	Mendelssohn	Schubert	Wagner
Brahms	Meyerbeer	Strauss	
Donizetti	Leoncavallo	Tschaikowsky	
Grieg	Mozart	Rossini	

Nu räcker det självklart inte med en tonsättares namn för att kunna värdera hans konstmusikaliska position, även om vi vet att vissa av tonsättare primärt komponerade operor, att andra mest är kända för sina symfonier o.s.v. Det finns således en traditionell bedömningsmall inbyggd, uppkommen under 1800-talet, där den förnämsta positionen innehas av symfonier/kammarmusik och den sista av operetter och alltför populära salongsstycken. Det är naturligtvis vanskligt att göra upp någon fallande skala med tonsättare som generellt kan antas vara allt mindre konstmusikaliska, men jag skall försöka belysa de problem som är inblandade, när vi härnäst studerar vilka typer av verk det var som spelades.

Även om detta ger datan allmänna upplysningar, av vilka jag skall lyfta fram några. Låt mig börja med två av de tre B:na, odiskutabla förstarangskompositörer i den tyst (tyskt?) överenskomna hierarkin: Beethoven och Brahms. Alla de Beethoven-verk som spelades utom ett var Ouvertyrer. Favoriten bland Ouvertyrerna var den till skådespelet *Egmont*. Denna allvarstygda och dramatiska musik spelas idag uteslutande i konstmusikaliska sammanhang: på konserter, i radions P-2 etc. Det är svårt att veta om Ouvertyren utfördes från början till slut, eller som ett gammalt musikuttryck lyder: "Vi börjar vid valsen", d.v.s. man startade från följande ställe (takt 25):

**Allegro**

The musical score is presented in two systems. The first system includes staves for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The second system continues the score with staves for the woodwinds and strings. The tempo is marked 'Allegro' and the time signature is 3/4. The key signature has two flats (B-flat major). The score includes dynamic markings such as 'cresc.' and 'sfp' (fortissimo). The music features a driving, rhythmic pattern in the strings and a more melodic line in the woodwinds.

Av Brahms däremot spelades endast nr 5 och 6 av hans *Ungerska danser*, musik som till sin karaktär ligger långt från hans symfonier. De ungerska danserna och symfonierna ligger således långt ifrån varandra på den tänkta värdeskalen. Likaså är skillnaden mellan *Egmont-ouvertüren* och exempelvis den femte ungerska dansen avsevärd, och skulle så vara. Den sistnämnda musiken var tänkt som sällskapsmusik och trycktes först för fyra händer och senare för två händer, för att inte tala om alla andra arrangemang. Brahms själv arrangerade danserna även för stor orkester. Troligen var det dessa danser som gjorde Brahms känd för den breda publiken (Schmidt 1983:25,155). Idag är det lika troligt, att danserna blir mindre och mindre kända, eftersom de så sällan spelas av våra symfoniorkestrar (och naturligtvis aldrig av ett kapell på en restaurang). Några få ord om dans nr 5 må därför vara på sin plats. Sannolikt följde restaurangarrangemangen i huvudsak Brahms intentioner. Stycket går i original i fess-moll och i snabbt tempo. Den suggestiva melodin börjar omedelbart:

Allegro *f* *passionato*

Nästa avsnitt ger en harmonisk omväxling; det börjar i Fiss-dur. Efter åtta takter görs en cesur, därefter en temposänkning men en relativt synkoperad melodik. Sedan återtas tempo I. Ett tredje avsnitt går tydligt i Fiss-dur också det med flera rubaterade delar. Stycket innehåller således flera kontrasterande delar som ger omväxling. Tempo, tonalitet och rytmik fungerade som garantier för styckets exotiska, d.v.s. ungerska hemvist.

Det fanns ett överflöd av stycken av denna ungerska typ, då och då med "zigenarinslag": *Zigeunerweisen* av Pablo de Sarasate, Czardas av skilda kompositörer eller Oscheits kända *Im Zigeunerlager*. Just *Zigeunerweisen* var en av tidens virtuosa paradstycken för kapellens violinister, vilket redan framgår av styckets inledning:

Moderato *ff* *Tutti* *Solo* *f*

Man finner också stycken där den ungerska stämpeln ersatts av en afrikansk eller "afro-amerikansk". Engelsmannen W H Myddletons *By the Swanee River* får räknas hit. Som många andra populära stycken skulle den måla upp en historia. Även i detta fall var omväxling A och O, vilket framgår av "satsernas" namn på Stehgeiger- stämman:

- Aufbruch der Neger zur Waldandacht
- Tanz der alten Leute
- Tanz der jungen Leute
- Heimatklänge
- Wildes durcheinander

Tonsättare som skrev stycken av denna typ hade oftast arbetat in rytmik från tidens populära dansstilar, i det här fallet two-step, d.v.s. musiken har tydliga drag av ragtime:

Som framgått spelades det mycket potpurrier och fantasier. Dessa härrörde inte sällan från tidens



populära operor och operetter. Fransmannen E Tavan var en flitig arrangör av dylika alster. Även här är nyckelordet omväxling, vilket i och för sig blir resultatet av att en flera timmar lång opera bantas till arrangemangens 10-20 minuter. Det förutsätter givetvis att arrangören inte för ofta sätter ihop avsnitt av samma karaktär (som Ola Stockfelt påpekat gäller samma arbetsätt även för dagens producenter av bakgrundsmusik). Här följer ett utdrag ur pianostämman från Tavans arrangemang av Puccinis *Tosca*.

The musical score is presented in five systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The first system begins with a *rall.* marking and a dynamic of *mf*. It features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The second system includes a *dim.* marking and a dynamic of *f*. The third system is marked *rall.* and *Andante Fl.*, with a dynamic of *p*. The fourth system is marked *poco allarg.* and *velles*, with a dynamic of *mf*. The fifth system is marked *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ouvertyrer från operor och operetter spelades som framgång också ofta. I motsats till Beethovens *Egmont-ouvertyr* innehöll de ofta en skickligt sammansatt blandning av det i operan/operetten förekommande sångerna. Som vi sett fanns i detta sammanhang en annan tonsättare, Mozart, som jämte Beethoven och Brahms befann sig på den högsta parnassen. Mozart hade nästan lika många förekomster som Beethoven och Brahms tillsammans. Liksom för Beethoven rör det sig nästan uteslutande om ouvertyrer, här till skilda operor som *Titus*, *Don Juan*, *Trollflöjten*, *Figaros bröllop* och *Così fan tutti*.

Om dessa tre tonsättare generellt betraktas som "stora" kompositörer, befann de sig i ett stort sällskap. Av de sammanlagt drygt 400 tonsättarna fanns endast 25 medtagna i Grouts musikhistoria. Konsulterar vi Tobias Norlinds allmänna (1922) och svenska (1918) musikhistoria för att få en mer samtida syn och ett svenskt musikvetenskapligt perspektiv, återfinner vi även de svenska tonsättarna Söderman, Peterson-Berger och Wennerberg samt Suppé och Millöcker. Skillnaden är således liten. Jämfört med tabell 2:s sammanlagt 67 tonsättare återfinns därför knappt hälften (29) i de dessa två musikhistorier, ett resultat som sannolikt är generellt giltigt.

Sett med dagens ögon framstår 1910-talets restaurangrepertoar ur stilistisk synvinkel som bred. Studerar vi exempelvis idag de svenska symfoniorkestrarnas repertoar möter vi en helt annan "klassisk" och mindre bred repertoar. Betraktar vi dagens musikutbud i exempelvis Sveriges Radios tablåer möter vi en närmast motsatt situation i förhållande till restaurangorkestrarnas repertoar. I Sveriges radios värld präglas musiken av specialisering. Dels har vi en uppdelning i kanaler: P2 domineras av konstmusik och har inslag av jazz och folkmusik, P3 domineras kraftigt av populär- och s.k. ungdomsmusik inspelad efter 1960. Det senare gäller även för alla lokalradiostationer. För vissa särskilda stationer av typen radio City Göteborg gäller detta till 100%. Dels finns det en stor specialisering inom både P2 och P3. På P3 har det under hela 80-talet exempelvis funnits särskilda radioprogram, som regel på fastlagda tider för Country & Western, för Soul, för "hit liste-låtar", för äldre jazz, för Be bop- jazz, för Hawaii-musik o.s.v. Jag påminner om att Sveriges Radio fram till 1957 endast hade en kanal. En av dagens musikhöjdpunkter var då den blandade grammofonmusiktimmen.

Mot bakgrund av dagens oerhört uppspaltade musikvärld, framstår snarast den andel konstmusikaliska kompositörer, vars musik framfördes på restauranger som överraskande hög. Likaså är det överraskande att ett och samma kapell vid samma tillfälle framförde denna blandning av potpurrier, dansmusik, solostycken, marscher etc. Man frågar sig om den dåtida publiken eller bättre restauranggästerna var mer toleranta för olika typer av musik, än den nutida publiken verkar vara? Eller upplevde man att det inte var någon väsentlig skillnad på ett Mozartstycke, ett karaktärsstycke eller ett ragtime-nummer? M.a.o. — hur lyssnade man? För att kunna besvara dessa och andra frågor om musikens reception blir det nödvändigt att göra en resa tillbaka i tiden.

## Musicerande inom hemmen

Martin Tegen berör i sin avhandling om musiklivet i Stockholm 1890-1910 restaurangmusikens utveckling och skriver:

”Restaurangväsendets utveckling är under perioden intimt förknippad med de borgerliga hemmens gradvis minskade betydelse som samlingspunkter och kulturellt aktiva centra och med den växande medelklassens ökade välstånd och önskan att delta i bourgeoisieens nöjen och förströelser. Restaurangen blev en utvidgad borgerlig salong som efter hand tog upp flera av dennas funktioner och på detta sätt rent av fick en viss uppfostrande betydelse för en del av publiken” (1955:143)

Det som här inte kommer fram är att restaurangerna till den övervägande delen besöktes av män. Ensamma kvinnor gick inte på restaurang. De program som utgör basen för denna undersökning, hänför sig till utan tvivel till restauranger som satsade på bra orkestrar. Men Tegen nämner också, att det i Stockholm fanns många musikcaféer som var ”mindre nogräknade med den konstnärliga nivån”. Han tillägger: ”Kaféerna besöktes också av en mer blandad publik, troligtvis mest från medelklassen” (ibid). Detta tyder således på att nyckeln till att förstå musikens reception och dessa betydelse ligger i att studera musiken i hemmen. Vi skall därför först, med utgångspunkt från Margaret Stojlars studie (1985) över sången i tyska hem i slutet av 1700-talet, lyssna på dessa s.k. Sturm-und Drang-sånger.

Stojlars utgångspunkt är, att vad ett verks betydde, hur man lyssnade på det etc, beror på i vilket sammanhang musiken uppfördes. Man kan, om man så vill, placera hennes forskning inom den (musik)etnologiska ”performance”-traditionen. Under denna tid blev det vanligt att man i borgerliga hem samlades för att läsa högt ur romaner, läsa dikter samt att musicera tillsammans. Under 1700-talet hade, med Samuel Richardsons *Pamela* (1740) som startskottet, många romaner publicerats som f.f.g. handlade om det dagliga borgerliga livet (jfr. Wilson 1988). Från mitten av århundradet kommer på musikaliemarknaden ut alltmer pedagogiska läroböcker, sonater för både kännare och musikälskare, sångsamlingar med allt mindre sakrala texter (Stojlar 1985:29f). Det är mer än en kuriosum att C Ph E Bach 1770 gav ut sex sonater för piano för damer. På diktens område lyckades Klopstock samtidigt förmedla tidens nya känslosamma tankar på ett sätt, som enligt filosofen Herder var helt nytt för det tyska språket.

Den s.k. Berlin-skolans första sångböcker avspeglar väl detta nya kulturklimat. Sångerna skulle inte vara alltför intellektuella och kunna utföras av bildade amatörer. Om en av de dominerande inom denna skola, skriver Stojlar:

”Neefes insistence that the succesful performance of his songs depended not on skill and formal training but on genuine feeling and unaffected interpretation places him squarely within the progressive movement in the arts that wished to put an end to the restricted conventions inherited from an earlier age.”(1985:97).

På olika håll inom det borgerliga Tyskland skrevs det dikter om liv, död, kärlek och vardagliga ting, t.ex. om barnet som fått sin första tand. Efter Klingers drama *Sturm und Drang* (1776) applicerar vi ofta detta namn på hela denna tids diktning (för en musikalisk inringning av detta

begrepp se Ratner 1980:21f). Men dessa texter kom även att påverkas av vurmen för det äkta, det folkliga. En slags syntes av dessa drag finner Stojlar i Schulz sångsamling *Lieder im Volkston*. I själva verket, menar Stojlar, skriver dessa tonsättare sånger som artikulerar de fordringar som en estetiker som Baumgarten (1750) formulerade en generation tidigare (se Stojlar 1985:20).

Det finns stora skillnader i sångstil inom Sturm und Drang: från yttersta enkelhet i ackompanjemang och sångstämma till komplicerade satser med sångstämmor som ställde höga tekniska krav. Medan tonsättare som Neefe och André ofta befinner sig i båda ytterpunkterna, hamnar andra som Schulz och Reichardt i ett mittenläge. Som Stojlar visar förstod man under samtiden denna skillnad också som en motsättning mellan natur och konst. Sångkompositionerna skulle på ett direkt sätt överföra känslöstämningar, medan instrumentalmusiken "[was] obliged to appeal to the imagination in less direct ways" (1985:148). Det framgår att man i dessa musiksammanhang idealt var en liten krets med aktiva deltagare som lyssnare. Detta behöver dock inte i och för sig innebära att själva lyssnandet var aktivt och koncentrerat. Carl Dahlhaus påpekar (1988), att sånger överhuvudtaget möjliggör ett fragmentariskt lyssnande, där man inte behöver hålla reda på vad som händer i musikens flöde:

"Beim Hören einer Arie oder eines Liedes neigt man vielmehr dazu, musikalische Details unabhängig von dem Kontext, in dem sie eine Funktion erfüllen, auf sich wirken zu lassen; das Bezugssystem, dem die expressiven Augenblicke angehören, stiftet der Text, nicht eine übergreifende musikalische Form, die zwar vorhanden ist, aber in der Regel kaum wahrgenommen wird." (1988:74)

Lyssnandet skedde därför i hög grad på textens och känslans villkor. Överhuvudtaget utgick det estetiska tänkandet under 1700-talet från vokalmusiken. Musikteoretikern Johann Mattheson (1739) föreställde sig således instrumentalmusiken som en dotter till vokalmusiken, vilket ännu i början av 1800-talet bekräftas av dåtida musikteoretiker (Ratner 1980:4f). För 1700-tals människan var det också självklart, att olika typer av musik hörde till olika sociala sammanhang. Därtill reglerades musikens expressiva kvaliteter utifrån dess stilistiska tillhörighet, d.v.s. om musiken var skriven i kyrko-, kammar- eller i teaterstil. Därutöver hade även musikens allmänna karaktär, vad Ratner benämner "topics", stor betydelse, d.v.s. om det rörde sig om en dans, marsch, pastoral, eller musiken gick i sångstil, briljant stil etc. (se vidare i Ratner s. 9f). Till dessa egenskaper kan således den sångliga Sturm und Drang-stilen adderas.

Begeistringen för detta sångliga och sociala umgängessätt var stor, inte bara i Tyskland, utan spred sig över hela Europa. I de flesta länder säkerställdes spridandet av musiken tack vare att det var möjligt både att hyra, liksom prenumerera på nyutgivna sångsamlingar (jfr. Salmen sid 24f). I Sverige hade Olof Åhlström privilegiet att utge *Musikaliskt Tidsfördrif* (1789-1835) och *Skaldestycken satta i musik* (1793- 1823).

Det är således uppenbart att dessa skillnader och likheter kommer att bestå under hela 1800-talet. Sång förblir en viktig social aktivitet, vars betydelse bl.a. definieras av behovet att estetisera vardagens upplevelser och drömmar utifrån det borgerliga livets och hemmets ramar. Så var det naturligtvis även i Sverige, vilket inte minst framgår av Eva Öhrströms studie av borgerliga kvinnors musicerande under 1800-talet (1987). Men Öhrström visar också hur efterhand specialister bryter sig ut ur dessa borgerliga salonger: först den professionella sångerskan och senare även den kvinnliga kompositören. De behov som Sturm und Drang-sången svarade mot inom de borgerliga kretsarna i slutet av 1700-talet försvinner inte under 1800-talet. Tilläggas bör kanske, att inom all folkkultur, inte minst den svenska, var sång det viktigaste uttrycksmedlet. Under detta århundrade är m.a.o. sång i högsta grad en omtyckt och välsedd musikalisk aktivitet.

Ren instrumentalmusik, å andra sidan, och särskilt sådan som inte kunde tillskrivas något direkt socialt eller representativt ändamål, ställde ny utmaningar på musiklyssnandet. Detta förstår vi av Fontanelles berömda fråga: ”Sonat vad vill du mig?”. Det framgår också av de program som under 1800-talets början iordningsställdes i efterhand till instrumentalverk för att underlätta förståelsen av dessa. Det blir m.a.o. nödvändigt att ägna instrumentalmusikens reception en mäsas.

## **Instrumentalmusik**

Som framgått fann Stojlar, att de uttryck och stämningar som kännetecknar Sturm- und Drang-traditionen hade varit föremål för vissa estetikens teoretiska funderingar redan en generation tidigare. Det finns märkligt nog liknande paralleller till denna tidsmässiga diskrepans, vilket Carl Dahlhaus gång på gång återvänder till i sitt sista stora arbete (1988). Den klassiska och romantiska musikfilosofin framstår i detta och tidigare framställningar av Dahlhaus, som en lång rad parallella huvudstråk, genomkorsade av tvärgator och med en mängd återvändsgator. Tankeströmningar följer inte alltid de utstakade lederna. Tvärtom lyckas man ofta ta sig från en plats till en annan genom att köra fel, missförstå köranvisningarna, genom att ta upp en medpassagerare som hittar på sitt särskilda sätt. Jag kan här endast ta upp en av dessa paradoxer sedd i ljuset av den framväxande instrumentalmusikens popularitet.

Samtidigt som Haydns skriver sina ryska kvartetter föds den romantiska musikfilosofin. Och det är därför, skriver Dahlhaus, förvirrande, att varken Haydns eller Mozarts klassiska musik motsvarades av en klassisk musikfilosofi eller att Wackenroders och Tiecks romantiska musikfilosofi motsvarades av någon romantisk musik (1988:86). Dahlhaus förtydligar:

”Die Tatsache, daß Musik und Musikästhetik um 1800 auseinanderklaffen, verliert allerdings den Schein des Paradoxen, wenn man berücksichtigt, dass eine Musikästhetik im allgemeinen weniger durch die Entwicklung der Musik, die ihren Gegenstand bildet, als vielmehr durch die philosophische und literarische Tradition, aus der ihre Kategorien stammen, geprägt ist.” (1988:90)

Den bild Dahlhaus färglägger är således tecknad av estetiker och filosofer som ibland inte hade något direkt förhållande till (eller hörselbild av) den samtida musiken. Filosoferande var i huvudsak en nordtysk sysselsättning, medan mycket av musikens förändring sker på sydtyskt-österrikiskt område. Betecknande är att det inte var några avvikande musikaliska erfarenheter, som gjorde att Schopenhauers och Hegels hade helt olika musikestetiska synsätt, utan skilda filosofiska motiv. Båda var lika förtjusta i Rossini och tveksamma till Beethovens musik (ibid).

Även om således många filosofer var dåligt insatta i den samtida musiken, och andra hörde denna utifrån de villkor som deras olika filosofiska system gav möjlighet till, är det ändå obestridligt att instrumentala verk som sonater, stråkkvartetter, symfonier etc. under slutet av 1700-talet spelades allt oftare och för en publik som blev allt större. Mycket få av de som spelade och lyssnade på denna musik hade någon aning om vad filosoferna och estetiker ansåg om den. Om vi tar Josef Haydns två London-besök som exempel, så mottogs hans symfonier båda gångerna med entusiasm av medelklasspubliken. Det man uppskattade hos musiken var dess "tendency towards trick, artifice, surprise and difficulty" som ett samtida omdöme löd (cit. i Lessem 1988:141). Musiken framstod som spännande i kontrast till den italienska musiken. Som Lessem framhåller blev resultatet av att lyssnarna hörde längre stycken, att frågor om musikens form och innehåll börjar diskuteras. Men sannolikt var det endast bland ett litet fåtal människor inom Londons stora befolkning som sådana diskussioner fördes. Det kunde dock inträffa att man hörde samma symfoni mer än en gång. Alan Lessem sammanfattar:

"While the 1790s was a time of fresh responses to new impressions, its dominant social groups were also embracing an ideology of power which, as a product of a quickly spreading industrial capitalism, began to call for the marshalling of such impressions, and their direction towards long-term goal. If Haydn's audiences, immersed in their senses and feelings, were only somewhat aware of the order in what they were hearing, we today have made that order into an absolute." (1988:143)

Som Ola Stockfelt nyligen visat i sin avhandling (1988) om Mozarts stora g-mollsymfoni, hade den franske musikteoretikern m.m. Momigny vissa anmärkningar att rikta mot denna symfoni. När Momigny gör sig till tolk för genomsnittslyssnaren, finner han att musikens logik inte är möjlig att upptäcka när man hör stycket första gången (1988:31). Den bildade publiken hörde istället symfonin med utgångspunkt från de retoriska lagar som gällde under 1700-talet, vilka Leonard Ratner (1980) så förtjänstfullt rätt ut. Men redan ca 40 år senare, på 1840-talet, hade "allt" förändrats. Symfonin var ett verk som ofta spelades. Återkommande lyssnande gav nya förutsättningar. Detta gäller i ännu högre grad för Beethovens verk. Beträffande receptionen av Beethovens symfonier skriver exempelvis *Allgemeiner Musikalischer Zeitung* 1834 att det är förvånande att dessa inte bara är omtyckta bland en "elit" utan också att Eroican "... diese schwerer verständlichen, grossartigen Musikstücke das ziemlich gemischte Publikum lebhaft ansprachen, zeugt von den Fortschritten geistiger Cultur" (cit. i Mahling 1978:353). Parallellt fanns dock de gamla lyssnarstrategierna kvar (1978:91). Som Stockfelt påpekar utvecklas ett särskilt lyssnarsätt inom "den högre konstens asyl" och just för att bärarna av detta sätt oftast var väldigt talföra har detta sätt förlänats en både mytisk och historisk tyngd:

”I och med att normen för det goda lyssnandet kopplades till en speciell receptionssituation, konsertsalen, och till en ”absolut” teoretisk norm med ”eviga” värden... innebar det således att lyssnarens agerande ...kunde tas för givet. Man skulle rentav hårdraget kunna säga att den gode lyssnaren därmed kunde bli något av en abstraktion - nämligen som personifiering av det adekvata lyssnandet.” (ibid s. 90)

Men det finns all anledning att fråga sig hur många dessa musiklyssnare i verkligheten var, hur många av dessa som lyssnade på detta sätt och hur ofta de lyssnade på detta sätt. Detta är de kardinalfrågor, som jag fortsättningsvis skall försöka besvara.

## Olika borgerliga grupper

Under 1800-talets gång spelades alltmer musik, särskilt instrumentalmusik, av avlidna tonsättare. Under 1700-talet och tidigare spelades det nästan uteslutande samtidig musik. William Weber (1984) menar att det fanns ett övergripande raster, en mentalitet, som styrde detta:

”Since the contemporaneity of musical taste had no intellectual rational, we should look into the underlying social purposes... : celebration, study and amusement. By examining these mentalités, these deep-rooted musical values, we can understand how musical taste had to be centered upon the present”.(1984:177)

Men redan några decennier in på 1800-talet var detta inte längre fallet. Dessutom, vilket många författare utförligt behandlat, så börjar en viss typ av instrumentalmusik samtidigt att framstå som den högsta formen av musik. Att vokalmusikens härskarroll undermineras, hänger intimt ihop med att den (textlösa) instrumentalmusiken kan uppfattas som samhällsligt fattbar och hörbar långt efter dess egentliga tid. Instrumentalmusiken tar inte bara överhuvudtaget kommandot, utan, skriver Carl Dahlhaus, dessutom kommer sättet att lyssna på musik efterhand och definitivt under 1900-talet att utvecklas till det motsatta — vokalmusik lyssnas på som instrumentalmusik (1988:304f). Denna gradvisa process utgår från de förändrade bruk av musik och synen på musikens betydelse som äger rum från och med 1700-talets andra hälft.

Detta problemkomplex har sedan 1970-talet tilldragit sig ett allt större intresse från musikforskarna. Den tidigare nämnde William Weber's (1975) arbete angående musikuppfattning och vanor bland medelklassen under första hälften av 1800-talets visar klart, att det finns ett samband mellan musiklyssnande och yrke. De framväxande kapitalistiska tänkesätten värderade bl.a. flit, uthållighet och framåtanda. Företagare och affärsmän, ”families in business”, utgjorde huvuddelen av den publik som framförallt lyssnade på virtuos-konserter och konserter med blandat innehåll och kortare stycken, medan människor inom de liberala yrkena och inom byråkratien dominerade bland dem som lyssnade på kammarmusik, symfonikonserter, d.v.s. ”in the more austere classical-music world” (1975:124). Weber ser också en skillnad inom hemmen:

”Businessmen acted with the same passivity in musical life as in politics; just as they let the lawyers run the parliamentary scene, so they left leadership in salons and benefit concerts to their wives and

daughters. Men from the other two professional areas saw so much to be gained from social activism in musical life that women achieved no such power in classical-music life. Males imposed upon this world a lofty intellectual definition ...” (1975:26)

Martin Tegen (1986) benämner Webers två skilda grupperingar underhållnings- resp. bildnings-bourgeoisie, men lägger till att det i den senare också ingår ”vissa aristokratiska element, liksom även element av typen tjänstemän, i synnerhet om man i dessa inräknar musiker och konstnärer” (1986:19). Medan Weber mer uppehåller sig vid skillnaderna i musiksmak mellan de olika grupperna inom bourgeoisien, betonar Tegen att bourgeoisien inte hade någon egen stark identitet och särskilt att, beträffande 1800-talets populärmusik, ”det ’borgerliga’ ... är en musik för alla” (ibid s. 24). I denna sak, verkar Tegen få medhåll av Dave Russel (1987) som i sitt arbete om den populära musiken i England (1840-1914) just framhåller, att i England, där körer, brass bands, olika orkestrar var en väsentlig och socialt viktig aktivitet inom arbetarklassen, repertoaren i liten grad var klassbunden. Den var i större utsträckning bunden till olika kön: ”...in some senses, the sexual divide was greater than the class divide in Victorian and Edwardian popular music” (1987:8). Tegen menar, i samma anda, att även om den musik han behandlar i första hand komponerats för bourgeoisien, så tyckte människorna inom andra skikt också om den. Han tillägger: ”i den mån de kom i kontakt med den”. Carl Dahlhaus, å andra sidan, menar att åsikter som Tegens grundar sig i ett önsketänkande: ”Die musikalische Klassenlosigkeit ist ein Phantom, eine rückwärts gewandte Utopie” (1988:199). Sett ur ett totalt svenskt perspektiv var naturligtvis inte borgarklassen så stor under 1800-talet. Både människorna inom den framväxande arbetarklassen, liksom inom jordbruksbefolkningen, var med all sannolikhet klara över att den borgerliga musiken inte var deras. Om man nu överhuvudtaget stötte på denna musik. Nej, man hade säkerligen en kunskap om vilken musik som var den egna och som var de andras. Jag tänker på en episod i en av Jan Fridegårds böcker (1956), där vi möter en piga, som vid midsommarfirandet försöker stämma in i patrons intonerande av ”Hör oss Svea”, men blir avbruten av smeden som skriker:

”Håll käften, pigjävvel... Tror du du är herrskap, va?” (1956:151)

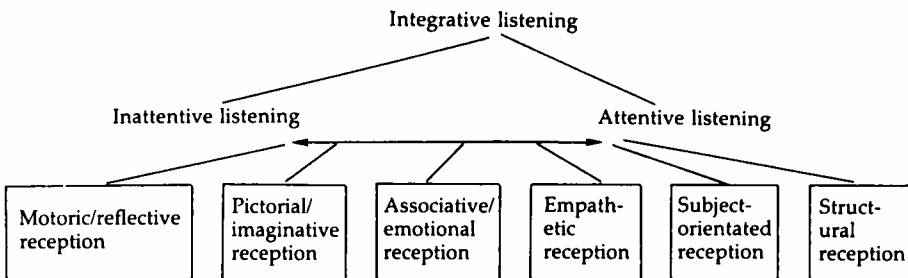


## Olika lyssnarsituationer — olika lyssnarmodi

Att det självfallet rådde mycket olika förutsättningar i de skilda europeiska länderna, framgår både av Tegens, Russels och Webers arbeten. Och det är enligt mitt synsätt just detta som gör förutsättningarna för receptionen av den borgerliga musiken olika i skilda länder. Man lyssnade på den borgerliga musiken från vitt skilda utgångspunkter, beroende på behoven av denna, musiken i sig, dess plats och funktion.

Helmuth Rösing har i en historiskt anlagd artikel (1984) diskuterat hur lyssnarstrategier har förändrats och hur lyssnandet fungerar idag. Som andra författare, utgår han i sitt resonemang från Besslers (1959) kategorier "Umgangsmusik" (musik som fungerar i sociala och representativa sammanhang) och "Darbietungsmusik" (den borgerliga musiken från slutet av 1700-talet). Till dessa lägger han ännu en kategori, tekniskt förmedlad musik, som är 1900-talets bidrag till historien. Viktigt för Rösings förståelse är begreppet psykologisk nutid, den tid på 5-7 sekunder som människan förmår behålla i minnet som en musikalisk gestalt, samt att signalerna "musik", innan de kodas i cortex, även passerar genom lägre och äldre hjärncentra som det retikulära och det limbiska systemet, vilka har stor betydelse för den allmänna sinnesaktiviteten och människans känslor (jfr. Edström 1986).

Efter en diskussion av olika lyssnarstrategier presenterar Rösing följande figur som en principiellt giltig uppdelning längs en tankelinje från "Inattentive" till "Attentive listening" (jfr. Stockfelts figur, sist i denna artikel):



Rösing påpekar att receptionen, i hans figur, endast ses isolerad utifrån lyssnarens utgångspunkt. Efter Ross (1983) presenterar han därför en modell som i sig innefattar alla faktorer som påverkar receptionen (jfr. Stockfelts modell över olika lyssnarmodi, 1988:174). Ross kommer nämligen, efter en genomgång av tidigare receptionsforskning, fram till att denna alltid kännetecknats av mer eller mindre stor ofullständighet. Det tror man gärna när man studerar Ross' modell.

Reception av musik beskrivs av Ross som ömsesidig process mellan tre delar: 1) personen, 2) situationen och 3) produkten.

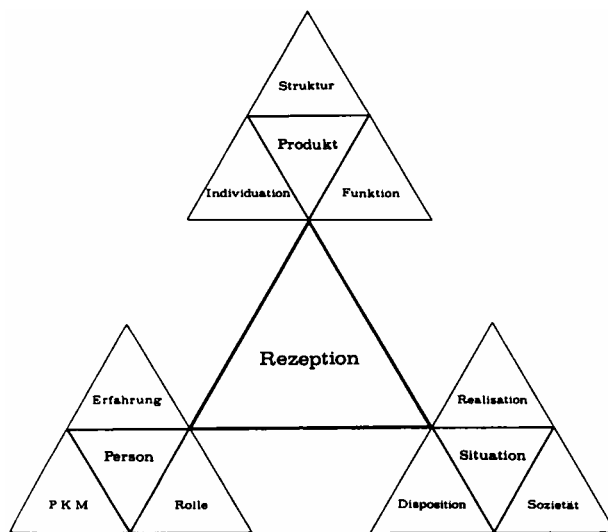


Abb. 1. Das Bedingungssystem der musikalischen Rezeption.

## Ross' modell

Som framgår är "Produkten", eller objektet, uppdelat i tre underavdelningar. Ross tar först upp "Produkten" som består av "Struktur", d.v.s. musikstrukturen i vidaste bemärkelse, "Funktion", förstås som den objektets intenderade funktion i ett socialt sammanhang, medan "Individuation", har att göra med beroendet eller sambandet mellan produkten och upphovsmannen: "Angesprochen sind damit Kennzeichen, die üblicherweise unter 'Personastil' subsumiert werden" (s. 402). Som jag förstår det, avviker Rösing i sin tolkning av Ross några gånger betydligt från Ross egna förklaringar. I detta fall skriver Rösing:

"The product exhibits a musical structure, which is primarily characterised in material terms and in terms of the musical procedures employed. The product has also been produced by one or more people at a particular time and with particular intentions; that is the sense of the term 'individuation'." (1984:135)

Beträffande triangeln "Situation" skriver Ross, att "Sozietät" (=Samhällelighet) står för att receptionen alltid är inbäddad i en situation som, å sin sida, får sin medbestämmelse genom övergripande samhällseliga faktorer ("die ihrerseits durch übergreifende gesellschaftliche Faktoren mitbestimmt ist", 1983:403). Rösing, däremot, beskriver ganska annorlunda att denna delfaktor "refers to the integration of the receiver into a given group. Age, education and political factors may be mentioned here" (1984:136)! "Realisation" förstås som hur produkten reproduceras, och "Disposition" hur människan i kontexten har påverkats av situationen.

Den tredje stortriangeln "Personen", slutligen, består av "PKM", d.v.s. resp. människans personlighet och konstitution. "Erfahrung" står för resp. persons referensmönster och allmänna erfarenhet, och "Rolle" för den sociala roll som resp. person intar vid ett visst tillfälle. Ross skriver att man inte ska uppfatta den lika storleken på alla trianglar som att alla delfaktorer är

lika starka. Betydelsen, d.v.s. styrkan av de olika trianglarna, kan variera i högsta grad.

När Rösing sammanfattar "some of the key points" i Ross' modell tar han fram följande ömsesidiga förhållanden:

- "1) The function of the music intended by the producer influences the musics' structure.
- 2) The receiver expects a particular structure appropriate to the function of the music.
- 3) Bearing in mind the situation in which he or she is listening to music, the listener prefers a kind of music which satisfies his or hers expectations." (1983:137)

För Ross är modellen däremot inte lika enkel att handha. Han konstaterar att skilda vetenskapsgrenar behövs för att en helhetsförståelse skall uppnås, och sammanfattar "föga uppmantrande":

"Aus der Beschaffenheit des Bedingungssystems geht eindeutig hervor, dass die Aspekte von Rezeption zu different sind, um in ihrer Eigenheit unter dem Blickwinkel einer einzigen Wissenschaft fassbar zu werden." (ibid s. 412, jfr. vidare Ross tabell s. 416)

Som framgår av Ross' modell, finns det därför stora förutsättningar för att det skall uppstå en mängd olika att lyssna på, eller, för använda Ola Stockfelts (1988) term, för olika lyssnarmodi. Jag skall i detta sammanhang begränsa mig till ett principiellt resonemang som har betydelse för restaurangmusikens reception.

## **Olika receptionssätt — skilda objekt och situationer**

Det första principiella sättet har oftast benämnts det autonoma. Det uppkom, skriver Dahlhaus, som ett formhörande bland den konsertgående publik som vid återkommande tillfällen gick på symfonikonsserter. Musiken skulle här lyssnas på för dess egen skull. Den uppfattades som *sej sjelv nok*, som självständig, och skulle därför avnjutas i ett koncentrerat möte (Dahlhaus 1988:75f). Andelen spelade, på detta vis uppfattade "autonoma" kammarmusikaliska och symfoniska verk av wienerklassiska kompositörer som Beethoven och Mozart, samt av samtida tonsättare som Schumann och Mendelssohn ökar under mitten av 1800-talet. En annan klar tendens är att andelen verk av avlidna tonsättare ökar. Man kan också lägga märke till att den juridiska skyddstiden för de klassiska kompositörerna efterhand gick ut; på 1860-talet översköljdes musikaliemarknaden av billiga nottryck av inte bara Haydn och Mozart, utan också från 1867 av Beethovens, Schuberts och Weberns verk (Ballastedt & Widmaier 1989). Den tidigare berörda samtidigheten (Weber 1984) förbyttes snarare till sin motsats (se vidare i Weber 1977). Det är detta särskilda lyssnarsätt som kompositörer, filosofer, musikskriftställare m.fl. ofta skriver och vittnar om, och som Stockfelt visat, finns inom den "högre konstens asyl". Nyligen har också Jan Ling (1989) diskuterat hur denna väv av samhälleliga, filosofiska och musikaliska orsaker får just Mozarts och Beethovens musik att framstå som klassisk, som bärare av eviga värden, oanfrätt av tidens tand och musikers tolkningar.

Jag har tidigare (1985) hävdad, att lyssnandet på längre kammarmusikaliska och symfoniska

verk kan uppfattas som ett arbete, som fordrade en insikt om värdet av koncentration och uppskjutna belöningar. Det var en typ av musik som framförallt uppbars av personer med intellektuella yrken, av akademiker, jurister, läkare, lärare, präster, högre byråkrater, musikskriftställare o.s.v. När Ola Stockfelt följer recensionerna av Mozarts *Symfoni nr 40*, finner han med tiden alltför belägg för att recensenterna lyssnar på musiken på detta autonoma sätt. Han menar också att man fann ett musikspråk som svarade mot de upplevelser denna grupp av människor hade av musiken. Stockfelt förtydligar:

"Den genomslagskraft Marx', Riemanns m.fl. musikteoretikers beskrivningskategorier kom att ha bör alltså bl.a. ha berott på att de faktiskt utgjorde adekvata beskrivningar av relevanta, centrala aspekter av det strategisystem för musikupplevanden som kom att dominera, bl.a. och inte minst genom att det givits sådan explicit formulering och därmed kunnat ges ett språkbruk som kunde användas för musikediskussion och musikundervisning, även om det kanske aldrig kom att dominera kvantitativt sett." (1988:90f)

Detta lyssnarsätt, att utöva i för ändamålet särskilt uppförda eller lämpliga lokaler, blev det som "rekommenderades" från samhällets styrande och kulturellt aktiva grupper, och som man sökte missionera för bland de samhällsgrupper, som ännu inte mött denna musik. Som Stockfelt försiktigt formulerar har detta lyssnarsätt dock kanske aldrig kommit att dominera, kvantitativt sett. Nej, det var sannolikt alltid ett fåtal som lyssnade på detta sätt.

Det är välbekant att alla de talföra företrädarna för detta lyssnarsätt: först de allmänna filosoferna, därefter musikskriftställare och musikteoretikerna och slutligen välmenande bildningsivrare, var övertygade om att den autonoma musiken, sett ur ett allmänmänskligt och objektivi perspektiv var bättre.

Denna åsikt och erfarenhet, grundad som den var i sitt samhälleliga sammanhang, funderade man mycket över. Detta kan vi följa i Bernd Sponheuers (1987) omfattande framställning. Här visas framförallt hur begreppet "det estetiska" byggs upp till en skyddsmur mellan konst och underhållning. Det är, med Sponheuer, synnerligen viktigt att framhålla, att den upplevda estetiska dikotomin mellan musik som konst och som underhållning, förutsätter en faktisk tudelning mellan underhållningsmusik och konstmusik (ibid s. 200). Detta var något som existerade i praxis innan teoretikerna upptäckte att så var fallet. Sponheuer tar som utgångspunkt för sina förklaringar den s.k. Beethoven-Rossini-debatten som förekom under 1820-30-talen. Han finner att skilda författare brukar liknande metaforer för att beskriva och komma till rätta med dessa tonsättares musik. Schumann och andra talar om dem (Beethoven och Rossini) som "den tyska örnen" resp. "fjärilen från söder". Även filosofen Hegel var inne på liknande tankebanor:

"Wie der Vogel in den Zweigen, die Lerche in der Luft heiter, rührend singt, um zu singen, als reine Naturproduktion, ohne weiteren Zweck und bestimmten Inhalt, so ist es mit dem menschlichen Gesang und dem Melodischen des Ausdrucks. Daher geht auch die italienische Musik... häufig in das melodische Klingen als solches über... weil sie eben auf den Genuss der Kunst als Kunst, auf den Wohl laut der Seele in ihrer Selbstbefriedigung geht. Mehr oder weniger ist dies aber der Charakter des recht eigentlich melodischen überhaupt." (cit. i Sponheuer s. 15)

Bakom Hegels partitagande för Rossini ligger också Hegels dialektiska tänkande; att melodiken är det musikens poetiska väsen som står över de grundläggande harmoniska och rytmiska elementen. Poängterat uttryckt: många värjde sig delvis mot den egna upplevelsen — att man tjuvades av italiensk opera, Rossini etc. — då man innerst anade att man ”inte borde detta”. Bredvid metaforen örn-fjäril stod andra som ande-njutning, och motsatspar som tidlös-tidsbunden, lyrisk-dramatisk och inte minst högre-lägre. Filosoferna, musikskriftställarna m.fl. kände det nödvändigt att försvara den ”högre” musiken mot den lägre. Sponheuer ser dessa begreppspar som symptom på att filosoferna och musikskriftställarna upplevde ett djupt liggande legitimationstryck; det gällde att avgränsa sig och försvara sig:

”Die immanente Notwendigkeit einer solchen, rigiden Abgrenzungsstrategie kann nicht ohne Bezug auf den angedeuteten, übergreifenden Problemhorizont verstanden werden. Sie ergibt sich... zum einen als Konsequenz der Übertragung des klassisch-romantischen Kunstbegriffs mit seiner Zentralkategorie der ästhetischen Autonomie auf die Musik, zum anderen aus dem empirischen Zwang des Reagierens auf die — vor allem nach den Napoleonischen Kriegen — rasch fortschreitende Kommerzialisierung des Musiklebens und die damit einhergehende massenhaft — industrielle Verbreitung von Unterhaltungsmusik, die zu einer polemisch zugespitzten Fixierung ästhetischer Positionen und Wertmaximeen herausforderte.” (ibid s. 33)

Mycket övertygande kan Sponheuer visa, att detta yttre legitimationstryck ledde till en rigorös inre selektion, där en estetiskt högtstående musik räddades undan samtidigt som annan musik offrades på det orenas altare. Här kan endast något av denna reningsprocess punktvis antydas:

- a) konstnärlig musik kunde försona den dualism som fanns mellan kultur och natur (se vidare s. 37-59),
- b) ett system av avgränsningsregler användes för att bevara den sanna konstens renhet (s. 59-75): konstens ändamålsfrihet, estetisk autonomi, det natursköna och det konstsköna, samt
- c) sätten att komma till rätta med musikens begreppslöshet och tveksamma situationen i vilka musik ingick (s. 75ff). Här behandlas bl.a.
  - i) Musikens makt: ”Die anderen Künste überreden, die Musik überfällt uns” (Hanslick),
  - ii) Musikens sinnliga dominans och
  - iii) Musikens abstraktionsgrad — ”Der Fluch der Inhaltsleere”, samt
  - iv) hur konstmusikens status förhöjdes genom att den förändligades och formaliserades i olika ”skönhetskategorier” (ett talande uttryck har vi här i Wagners trossats: ”Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven”).

Men hur man än tänkte och vilka avgränsningar man än gjorde gick det inte att sätta olika objektiva stämplor som ”Konstmusik” och ”Icke-Konstmusik” på musiken. En garant för detta var (är) musikens väsen, varför *tilsyvende og sist* avgörandet blev subjektivt. Och just därför, att man inte kunde ställa upp några alltigenom hållbara strukturella skiljelinjer mellan konst och icke-konst, blev det nödvändigt att göra rent moraliska bedömningar och att ta till invektiv (”vielleicht darf die in ihrer Art unübertreffende Formulierung Wagners von der ”grossen pariser opernhure” hier als Gipfelpunkt gelten” s. [182]). Problemet att musik dels var något sinnligt och dels något förändligt, gick helt enkelt inte att lösa för autonomiestetikerna. En samtida

liknelse för denna konflikt har vi i Karl Phillip Moritz' "Pfeife der Pan — Gott der Harmonien" och en nutida i Carl Dahlhaus' "Kurtisane — Götting". Denna problematik belyses av följande fantastiska scen som W H Riehl bevittnade i ett Nunnekloster:

"Ein fünfzehnjähriges Kind sang eine mit cadenzirten Seufzern, Trillern und ähnlichen Rührungsschüttlern durchwebte Arie, deren Styl so etwa die Mitte hielt zwischen Meyerbeer und Verdi, und die Nonne liess die verminderten Septimenaccorde der Begleitung im Tremolando durch das Klavier braussen, dass der Contrast zwischen dieser weltlich lüsternen, dämonisch leidenschaftsvollen Musik und des weltensagenden Gesichtes und Gewandes der Spielerin un der kindlichen Unschuld der Sängerin mir durch Mark und Bein ging." (cit. i Sponheuer s. 181f)

Ur receptionssynpunkt gällde det därför att höra musik på ett objektivt sätt så att den estetiska erfarenheten bibehölls, ibland t.o.m. på fullkomlig bekostnad av all njutning: riktig reception blev till en intellektuell och moralisk prestation, där den estetiska distansen tjänade till att skilja fåren från getterna, d.v.s. "den gemeinen Beurteiler" från "der edlen und gebildeten Klasse" (ibid s. 193).

Sätter vi in detta tänkande i Ross' modell, ser vi att det är många faktorer som skall klaffa. Eftersom alla delar hänger samman, kan det verka godtyckligt vilken stortriangel man tar som utgångspunkt. Mot bakgrund av den tidigare genomgången av restaurangrepertoaren, kan det vara lämpligt att börja i "Produkt/Objekt"-triangeln. De verk som ur strukturell synpunkt möjligtvis skulle kunna passa in var de tidigare berörda verken av Beethoven och Mozart. Förmodligen står *Egmont-ouvertüren* närmast idealet, eftersom detta verk inte (som i Mozarts fall) var en ouvertyr till en opera. Operaouvertyrer var ur autonom synpunkt tveksamma stycken, inte bara därför att den inledande musiken kunde uppfattas som en aptitretare innan ridån skulle gå upp, utan också därför att opera är vokalmusik. De flesta av filosoferna och musikskriftställarna, exempelvis E T A Hoffmann, hade svårt att överbrygga det faktum att operan både var en vokal konst (d.v.s. icke-instrumentalmusik) och hade en handling (likväl skrev Hoffmann operor...). Pjäsen *Egmont* hade dock en handling. Däremot kan den tredje delfaktorn "Individuation" äga giltighet: alla verken är präglade av resp. kompositörs personstil.

Triangeln "Situation" visar upp andra problem: restauranglokalen var inte identisk med en konsertlokal — det var meningen att man skulle äta och dricka i anslutning till musiken, om än inte alltid samtidigt som denna spelades. Men framförandena på restaurang kunde vara i nivå med de bästa musikaliska framförandena, även om kapellens numerär inte alls var samma som en symfoniorkesters.

Den tredje triangeln slutligen är den som det är svårast att göra några generella uttalanden om. Den roll som personen hade i detta sammanhang kunde naturligtvis växla mycket; alla var väl gäster på restaurangen, men den egentliga orsaken kan ha varierat från egentligen endast "gå på restaurang för att höra på musik" till "att äta mat och umgås". En slutsats som kan dras av dessa förhållanden är att ouvertüren till *Egmont* ur receptionssynpunkt aldrig fungerade som en estetisk autonom konstmusik. Möjligtvis pekade den i vissa fall mot detta håll och var ur denna synvinkel en påminnelse eller reminiscens av den musik som ansågs som "högre".

Utan tvekan är det så, att begrepp som ”högre” och ”lägre” musik efterhand ”sjönk ned” i det allmänna språkbruket, och blev till ”objektiva” etiketter på musiks värde. Men detta behöver inte i sig innebära, att människorna hade någon beredskap att lyssna på denna ”högre” musik på ett ”autonomt” sätt eller ens tyckte om musiken. För 1920- och 30-talens svenskar fanns det exempelvis en sådan konflikt mellan den nya ungdomsmusiken och den klassiska musiken, vilket följande citat ur Gunnar Abrahamssons realistiska roman får belysa:

- ”Han klev in bakvägen... ryckte till... och lyssnade till ett ljud som trängde in från danssalongen...  
 — Vem är det som spelar piano?  
 — Det är Gunnar som sitter där inne... han umgås visst med de klassiska mästarna. Inte är det vackert just, men mig stör det inte nämnvärt.  
 — Visst tusen är det vackert, sa Buddha. Tjusigt som fan tycker jag!  
 — Tacka vet jag er dansmusik, tyckte Blomgren...” (1945:108)

Jämför vi detta citat med de resonemang som framkom av Ross’ teoretiska modell, är det lätt att tycka att citatet säger oss mer om verkligheten. Som Ross’ sammanfattningsvis tvingas konstatera i sin artikel, har hans modell en ”Apellcharakter und möchte künftiger Forschung den Weg weisen”. Vi låter därför modellen vila ett tag och besöker istället några andra tidiga borgerliga musikmiljöer.

## **Hur lyssnade man på salongsmusik i hemmen?**

Som framkommit inte bara fortlevde den sångliga traditionen inom hemmens väggar under 1800-talet, vilket höll det textliga och känslolagda musikhörandet vid liv, utan denna typ av musicerande expanderade kraftigt. Under 1800-talet startades många körer och mindre vokala ensembler inom föreningar och fackföreningar av skilda slag.

Som jag förstår det, grundar sig även receptionen av den instrumentala salongsmusiken i högsta grad på denna tidigare musiktradition. Dessa salonger möter vi först i adelsmännens hus, varefter denna sociala vana sprider sig till borgarklassen. Av Ballstaedts & Widmaiers undersökning av salongsmusikens uppkomst och fall framgår emellertid, att det endast är för en liten grupp inom borgarklassen, ca 6% (”das Besitz- und Bildungsbürgertum”), som man i egentlig mening kan tala om en fullt utbildad salongsmusikkultur. Behoven och de funktioner denna musik svarade mot var mångahanda. För mödrarna svarade den exempelvis mot behovet av en trygg underhållning i en ombonad hemmiljö. För fäderna svarade den mot behovet av att få visa upp sina döttrars bildning och begåvning. För döttrarna svarade den mot behovet att få drömma sig bort från sina inrutade och disciplinerade liv. O.s.v.

Som Ballstaedt & Widmaier visar, finns det en växelvis rörelse mellan tillgång och efterfrågan på denna musik vilket medför en aldrig sinande ström av nyskriven salongsmusik. Betydelsefulla bakgrundsfaktorer för att denna process kom igång var bl.a. att nottryckningstekniken förbättrades och förbilligades, den alltmer industrialiserade och omfattande piano-produktionen. Både mjuk- och hårdvara fanns i lager...

Det är spännande att följa med i författarnas analyser av salongsmusiken och dess reception. Inte oväntat fastnar de för århundradets "hit", *Jungfruns bön* av den polska kompositören Thekla Badarczewska. Grundläggande är enkla ackompanjemangsfigurer i vänster hand (som passade i stort antal andra melodier, d.v.s. har man lärt sig dessa figurer en gång räcker det), virtuosa figurer och sångbar melodik i höger hand, klar periodik och kort och enkel storform. Man lade också mycket an på en stor och rik pianoklang, samt att musiken var varierad (1988:262-90, jfr. även Keldany-Mohrs analys av samma verk 1977:104f).

När denna musik framfördes i salongerna, inom familjekretsen, inför ett fåtal gäster i en mindre salong eller med en stor, förhållandevis blandad publik i en halvoffentlig salong, gällde i alla sammanhang att musiken snabbt skulle fånga lyssnarnas uppmärksamhet och behålla denna, även om det viskades, förfriskningar intogs och tjänare gick in och ut ur salongen:

"Der formale Aufbau ... garantierte, daß die Zuhörer sich im Verlaufe eines Stücke nur auf ein kurzes musikalisches Gebilde, die erste 8-Takt-Periode, einzustellen hatten. ... Entscheidend für die Mühelosigkeit der Rezeption blieb die gänzliche Abstinenz gegenüber Entwicklungsformen. ... In diesem «Formprinzip» bestand aber gerade die Bedingung die Möglichkeit sich zu zerstreuen, sich seinen eigenen Assoziationen und Gefühlen hinzugeben. Man konnte nach Belieben weghören, um die üppige Saloneinrichtung zu taxieren, andere Gäste beobachten, Blicke austauschen. ... Die Salonsgäste ... konnten jederzeit in der Rezeption einsteigen, wenn sie etwa durch eine effektvolle Stelle aufmerksam geworden waren..." (1989:296f).

Ballstaedt & Widmaier prövar också att se om salongsstyckenas målande titlar har någon motsvarighet i musiken. De finner att:

- a) ca 10% av styckena har titlar som *Källan*, *Vid havsstranden*, *Gnistor* och att det i dessa finns motsvarande tonmåleriska drag, att
- b) ca 25% av styckena går i kända stilar som marsch, gondolsång, vaggång etc, samt
- c) en stor grupp på ca 65% som har titlar som hänvisar till känslor, stämningar, religiösa tankar, eller endast uppkallats efter ett flicknamn etc. Inom denna grupp är det många gånger svårt eller närmast omöjligt att finna en mer direkt semantisk överensstämmelse mellan titel och musik. Det musikaliska uttryck som generellt finns betecknar man istället som den sentimentala tonen. Denna, som åstadkoms med olika musikaliska medel, ser författarna både som ett musikalisk korrelat till människornas samhälleliga situation och som skillnaden mellan den borgerliga människans vardagliga verklighet (slit och konkurrens) och deras dagdrömmar (salongsmusikens titlar/innehåll, s. 335). De framhåller också:

"Was bei 'klassischer' Musik als barbarisch galt, war für Salonmusik einen legitime Rezeptionshaltung. Um es paradox zu formulieren: die Möglichkeit, aus der aktuellen Musikrezeption auszusteigen, gehörte zur Rezeption von Salonmusik dazu." (1989:297)

Dessutom finns det, skriver författarna, ytterligare en liten grupp, där förhållandet mellan titel och musik avspeglas i ett dramatiskt eller programmässigt innehåll (denna grupp måste dock, mot bakgrund av de nämnda procentsiffrorna, vara mycket liten!).



För att summera: det finns en likhet mellan människans dagdrömmar, som de kunde gå in och ut ur och receptionen av salongsmusik. Härvidlag hjälpte styckenas titel åhörarna och de spelande en bit på vägen i ett huvudsakligen känslomässigt och associativt lyssnarsätt. Musikupplevelsen präglades överhuvudtaget av den sociala situation och det sociala spel som rådde inom medelklassens salongskultur.

Under det tidiga 1800-talet blomstrar även andra typer av konserter och en musik, som har den största betydelse för kommande restaurangmusiken. Betecknande för alla dessa situationer där musik förekom, är att man inte förväntades lyssna koncentrerat hela tiden. Vi har framförallt den virtuosa musik som dominerade 1820-40-talen, en musik som hade sina rötter både i ett aristokratiskt, representativt tänkande och ett borgerligt hemmusicerande. Framstående virtuoser som exempelvis Liszt och Paganini uppträdde lika gärna i konsertsalen, i offentliga som halv-offentliga konserter, som i intimare soiréer i borgerliga salonger. Lika väl som regenter på 1700-talet tyckte om att sola sig i glansen av underbarns musikaliska färdigheter, fann den borgerliga publiken ett enormt behag i virtuosernas prestationer. Virtuoser demonstrerade och bekräftade i de utsålda konsertlokalerna på ett musikaliskt-ideologiskt plan borgerskapets makt och position. Redan under samtiden konstaterades den parallellitet som låg mellan deras tekniska färdigheter och den påbörjade industrialiseringen. Heinrich Heine uttryckte detta på följande vis:

”Dieses Überhandnehmen des Klavierspielens und gar die Triumphzüge der Klaviervirtuosentum sind charakteristisch für unserer Zeit und zeugen ganz eigentlich von dem Sieg des Maschinenwesens über den Geist. Die technische Fertigkeit, die Präzision eines Automaten ... die tönende Instrumentverwendung des Menschen, wird jetzt als das höchste gepriesen und gefeiert.” (cit. i Ballstaedt & Widmaier s. 47f)

En följd av att den virtuosa musikens struktur, var att den var olämplig att lyssna på som ”absolut” musik; ett formhörande av den tidigare skisserade typen var således knappast tillämpligt. Virtuosen fingerfärdiga arbetsinsats lockade inte alltid fram ett koncentrerat lyssnande från mottagarnas sida. Lyssnandet var mer att betrakta som underhållning än ett arbete. Liszt insåg själv denna problematik: han såg sig själv inte i första hand som en underhållare, utan som en skaparmänniska, en konstnär. Å andra sidan upptäckte han bland sina musikerkollegor ”överall Handwerker und nirgends Künstler...” (cit. i Ballstaedt & Widmaier s. 39).

Som vi tidigare sett fanns de virtuosa dragen kvar inom salongsmusiken, långt efter det att virtuosväsendet i mitten av århundrade sakta minskade i popularitet. Man kan förstå, att det skedde en ”viss förslitning” av detta utbredda mode: de i Europa resande virtuoserna uppgår till 4000 personer, heter det i en källa från 1846. Ett mer balanserat program av kompositioner blev därför alltmer regel från mitten av århundradet, alltfler verk av de ”klassiska” kompositörerna spelas efterhand (jfr. ovan Webers beräkningar). För uppåtsträvande musiker låg det inte bara ett musikaliskt intresse i att få spela annat än utpräglad virtuos och underhållande musik, utan också ett socialt intresse, då den klassiska musikens främsta företrädare, som framgått, fanns just bland det översta och tonbärande skiktet inom borgerligheten. Weber pekar på några troliga orsaker:

"Classical ideals won out but took on a wider definition, since music of the virtuosic and German schools — both Liszt and Schubert — now came under the rubric of "serious" music ... In such rapid fashion does a society readjust its conceptions of high and popular culture ... we can speculate that the lofty ideals of the classical-music scene replaced giddy mood of before because they were more compatible with the greater stability and seriousness which came about in musical life ... More specifically, classical values suited the needs of virtuosi to glorify their new social standing and provided a solid standard of taste for the elite public that was now firmly established." (1975:51)

Förutom virtuosväsendet utvecklades under den första hälften av 1800-talet populära konsertformer för både medel- och arbetarklassen, eller vad Weber benämner "low-status concerts". Vi finner här en stor blandning av konserter och olika frekvens i skilda städer. Till dessa konsertformer räknar Weber a) konserter av amatörorkestrar och körer, b) konserter av nystartade professionella orkestrar, c) konserter med solister ("professional instrumental concerts") och d) promenadkonserter, som hölls i parker och danslokaler. Den sista typen hölls således i lokaler där människorna kunde inta förfriskningar. Medan antalet konserter av de tre första typerna var vanligare i London än i Paris och Wien, var förhållandet för promenadkonserterna det motsatta: i mitten av 1840-talet hölls varje år ca 75 konserter i London, 150 i Paris och 400 i Wien (ibid s. 90).

Promenadkonserter utfördes både av civila och militära orkestrar i parker, på kurorter, i danssalar, i konsertlokaler etc. Martin Tegen framhåller Johann Strauss d.ä. som ett typexempel på denna verksamhet. Det är intressant att konstatera att repertoaren har stora likheter med "våra" restaurangorkestrars på 1910-talet. Strauss spelade således inte endast valser och valsotpurrier, utan:

"införlivade fantasier och potpurrier på sin repertoar, byggande på melodier av aktuella tonsättare som Auber, Bellini, Dalayrac, Ernst, Hérold, Mozart, Wenzel Müller, Rossini, Weber och andra. Och inte nog med det. Han tog upp operaarier, symfonisatser och uvertyrer, liksom sångtranskriptioner, virtuosstycken och annat, oftast i kapellmästarens egna arrangemang. ... [Strauss var] en av dem som skapade 'populärkonserten'..." (1986:49)

Det är tydligt att musiken, i kanske de allra flesta av dessa sammanhang, inte kunde ägnas full uppmärksamhet. I vissa fall försvårades koncentrationen i högsta grad av att servering förekom i lokalen, i andra fall att människor spatserade omkring, i ytterligare annat fall av viskningar, prat eller andra aktiviteter. Som i salongerna flyktade sannolikt människornas lyssnande mellan mer koncentrerade perioder och stunder då intresset riktades mot annat.

Prövar vi åter att tillämpa Ross' modell, finner vi även denna gång att det är tveksamt vad den tillför, även om den inte är svår att tillämpa. Om utgångspunkten vid det förra tillfället var ett autonomt lyssnande, skulle lyssnandet i salongerna och uteestraderna kännetecknats av växlande koncentration, att man lyssnade utifrån instrumentalstyckenas titlar, sentimentala ton och/eller bravurmässiga drag. Ser vi således till de tidigare citerade styckena av Brahms, Puccini, Sarasate och Myddleton, är det uppenbart att denna musiks strukturer s.a.s. passar till triangeln "Struktur" i stortriangeln "Produkt/Objekt". Både Brahms och Sarasates musik innehåller uppenbara virtuosa delar, liksom Puccini och den kända melodin *Mustalainen* ur *Zigeunerweisen* kan

förmedla en sentimental stämning. Puccinis opera-musik och Myddletons musikberättelse var också bra utgångspunkter för ett associativt musiklyssnade. Det är svårt att konstatera annat än att tonsättarnas skrev musik vars struktur passade de avsedda funktionerna. Den tredje faktorn "Individuation" är dock av mindre giltighet i fallet Brahms; dessa ungerska danser kan knappast sägas präglas av hans vanliga hantverks- och personstil.

Stortriangeln "Situation" visar att förhållandena växlar betydligt för de olika styckena. Puccinis operamusik klingade ju i ett orkesterarrangemang, varför "Realisation", utförandet skilde sig mycket från originalet. Detta innebär att en mängd varianter uppstår; receptionen av arrangemang kommer att växla mellan den person som aldrig hört operan överhuvudtaget, till den som var insatt i handlingen och hört någon aria sjungas, eller t.o.m. sett hela föreställningen. För de andra tre styckena var denna faktor mer "normal", d.v.s. orsakssammanhanget "Realisation"  $\emptyset$  "Reception" gäller utan att hänsyn måste tas till någon "operaversion". Den andra triangeln "Disposition" uppvisar sannolikt flest variabler, då teoretiskt sett varje lyssnare reagerar på sitt sätt utifrån sambandet kontext — situation. Även här kan man hypotetiskt tänka sig en linje vid vars ena ändpunkt en restauranggäst är helt inriktad på musiken och vid den andra punkten motsatsen gäller. Det hjälper föga att konstatera att sannolikt de flesta låg kring mittpunkten.

Den tredje stortriangeln, slutligen, hänger intimt ihop med "Dispositionstriangeln". Som tidigare konstaterats, är det även här svårt att säga någonting mer konkret än att trianglarna "Roll", "Erfarenhet" och "PKM", d.v.s. personlighetsprofilen, påverkar receptionen av musiken. Ross' modell är m.a.o. mycket väl genomtänkt men, som han själv skriver, gör beroendeförhållandena mellan trianglarna modellen komplicerad att hantera. För Ross var det därför viktigt att inarbeta metoder från flera vetenskaper. Rösings tidigare summering av Ross' modell är således mycket enklare. Då grundorsaken till att man hörde musik på restaurang var att man sökt sig till denna lokal, finner jag dock en vinst i att framställa orsakssammanhagen i omvänd ordning:

- 1) Den som lyssnar till musik i dessa sammanhang har uppsökt och befinner sig i en viss situation som ger de yttre ramarna för receptionen, varför man förväntar sig och tycker om den musik som passar i detta sammanhang.
- 2) Mottagaren förväntar sig att musikens struktur är ändamålsenlig i förhållande till musikens funktioner.
- 3) Musikens struktur beror i sin tur på hur väl kompositören avpassat denna i förhållande till musikens funktion.

För Rösing förklarade dessa sammanhang hur receptionen av den överförda ("transmitted"), vardagliga musiken kan fungera idag (se vidare Rösing 1984:137f). Jag skall återknyta till detta i ett avslutande avsnitt om "mellanmusiken".

## Den vanliga "mellanmusiken"

Dahlhaus (1988) återvänder, i sitt tidigare anförda arbete, gång på gång till musiken i salongerna och på estraderna. Denna musik kallar han inom citationstecken för "die Mittlere Musik". Han stöder tanken att denna musik kan vara både konsert- och bakgrundsmusik, d.v.s. för honom är den "nicht eigentlich funktional... aber... auch nicht als Gegenstand ästhetischer Kontemplation für sich... bestimmt" (ibid s. 199). Svårigheterna att förstå och bemöta Dahlhaus är som alltid hans ständiga kretsgångar, ställningstaganden och återtåganden. Han är naturligtvis helt på det klara med denna "mellanmusiks" stora popularitet och utbredning. Än skriver han att det är svårt eller omöjligt att göra en funktionell eller social avgränsning av "mittleren Musik von der artifiziiellen, von der Musik als Kunst im emphatischen Sinne" (ibid s. 200). Sociologiskt finner han, vilket står i motsats till Webers teorier (jfr. ovan), att både Brahms kammarmusik, *Jungfruns bön* och "mellanmusiken" skrevs för samma borgerliga skikt. Han tvekar plötsligt inför om det är tillåtet för en historiker att slå fast att det är skillnad på konst- och icke-konstmusik, bara för att några rader längre fram konstatera:

"Und so wenig es zu bestreiten ist... so unleugbar ist es andererseits, dass unter den Voraussetzungen des emphatischen Kunstbegriffs, der sich im späten 18. Jahrhundert herausbildete, Kunst von Nicht-Kunst durch einen qualitativen Sprung getrennt ist. Wer also die Dichotomie als Vorurteil verwirft, das sich ein Historiker nicht zu eigen machen dürfte, gerät in die Verlegenheit, zugleich den Kunstbegriff des 19. Jahrhunderts preisgeben zu müssen." (1988:202).

Han gör ånyo (jfr. Dahlhaus 1967) en analys av Schumanns *Träumerei* och *Ave Maria* av Bach-Gounod, och finner som tidigare, att "Ave Maria" inte klarar hans "konstmusikaliska" test, fastän melodin i sig är fläckfri ('makellos'). För Dahlhaus ligger denna skillnad både i helheten och i detaljer; bl.a. anføres som bevis hur Gounod behandlar oktavsprång och tonuppreppningar, vilket i förhållande till Schumanns hantverk är som skillnaden mellan konst och kitsch (1988:210). Dahlhaus konstaterar dock att musiken är lika "flerskiktig" (mehrschichtig) som publikens musikaliska medvetenhet: om *Trollflöjten* och *Skapelsen* var tillgängliga för olika skikt inom den borgerliga publiken, "so umfasst umgekehrt ein Publikum, das nebeneinander, wenn auch in verschiedenen Situationen, Sonaten von Brahms und dürftige Salonstücke rezipiert, divergierende Schichten von Musik" (ibid s. 211).

Misstanken att Dahlhaus ändå aldrig vill uppge den gamla tyska poängen, att den "autonoma estetiken" var något utbrett och upplevt som en särskild bedömningskategori, stannar dock kvar. Hans fastklamrande vid den idealistiska tron, står i tydlig kontrast till de slutsatser som Sponheuers drar av sin studie. För den senare har den historiska musikestetiken helt enkelt inte lyckats visa, att den dikotomiska-autonoma väg man försökt finna, någonsin har funnits (Sponheuer s. 197). En tidigare musikaliskt och socialt grundad skillnad mellan olika typer av musik, förvandlas p.g.a. trycket från de autonomiestetiska föreställningarna till en övervägande moralisk-estetisk bedömningsgrund — till en musikalisk kategori för "övermänniskorna".

Man kan således tycka, att det är hög tid att göra sig av med föreställningen att en skillnad i musikalisk struktur, som uppkom ur de olika behov som skilda socio-kulturella villkor medförde

för människorna, går att förklara med ett autonomt estetiskt perspektiv. Det finns inget kvalitativt språng mellan ”konst- och icke-konstmusik”. Vad som föreligger är en mer eller mindre komplex musik inom skilda genrer, som fordrar olika lång tid för att skriva/lära sig/spela, och som svarar mot samma och olika behov.

Det som utgör själva beviset för Dahlhaus, nämligen att musikkulturen spaltades upp i en högre och en lägre sfär, behöver inte nödvändigtvis ha inneburit, att publiken på symfonikerterna lyssnade på musiken på det autonoma sättet. Snarare lyssnade man på Beethoven och Brahms på det sedvanliga ”salongsmässiga” sättet; man gick s.a.s. in och ut ur receptionen, förmådde helt enkelt inte att koncentrera sig i så långa avsnitt som ett koncentrerad formhörande fordrade. Ännu idag, drygt hundra år senare, är detta med stor sannolikhet en regel för dagens symfonipublik.

Detta har i grunden att göra med att den publik för vilka musiklyssnandet kan vara som ett arbete, idag som tidigare, är liten. Det estetiska lyssnarsätt, som de tidiga filosoferna använde som ett slagträ mot den snabbt framväxande borgerliga musikkulturen, fanns visserligen, men var förbehållet få. Jag skall här anknyta till en tidigare artikel (1986), där jag bl.a. prövade att visa att det estetiska lyssnarsättet, det exklusivt autonoma, egentligen endast är att förstå som ett kognitivt-estetiskt lyssnarsätt. Det är således tydligt, att de allra flesta som under 1800-talet och framåt skriver om musikens väsen, var mer eller mindre väl bevandrade i musik. I de fall man hade begränsad musikteoretisk eller praktisk musikkunskap, kompenserade man detta genom att vara allmänt humanistiskt bildad. I alla kulturella sammanhang lönar det sig att skaffa sig verktyg, ord och detaljkunskaper, som utifrån varje kulturella aktivitets egna villkor underlättar förmågan att se och höra. Det jag menar utmärker detta lyssnarsätt, är förmågan till ett på musiken koncentrerat lyssnande utifrån en faktiskt musikkunskap:

”... ju mer en person kan om musikens hantverk, hur verken formellt är uppbyggda och hur de skall utföras, desto vanligare är det att han/hon, i sina förklaringar, använder sig ... av modeller angående musikens väsen, ontologi o.s.v., i vilka musiken framställs som en självständig organism där endast musikaliska händelser (musikalisk mening/betydelse/innehåll) utspelas.” (1986:28)

Vi vet att musikutbildning under 1700-talets slut och framåt blev en alltmer självklar del i borgerlig barnuppfostran, särskilt för flickorna (jfr. Öhrström 1988). Det var inte brist på kunskaper som gjorde att kvinnorna i allmänhet utestängdes från det klassiska musiklivets ledande positioner, utan traditionella sociala värderingar. Kvinnans aktiva musikvärld var därför i stort sett salongernas. William Weber kommenterar:

”Males imposed upon this world a lofty intellectual definition through which — thanks to the traditional conception that men were more serious than women — they excluded the other sex from leadership, even though women attended classical-music concerts just as much as men. The tragedy of all this is that women got so little credit for what they did.” (1975:126)

Det egendomliga är således att det huvudsakligen var män som verkade som kompositörer, musiker, som var filosofer och skriftställare, men att det egentligen måste ha funnits långt fler kvinnor, som hade de musikaliska kunskaperna att lyssna på ett analytiskt-kognitivt sätt. De

yrkesverksamma kvinnorna inom musiken var, som tidigare, operasångerskor men under 1800-talet också och framförallt pianolärare, s.k. pianomamseller.

Som en motpol till det kognitiva lyssnarsättet ställde jag (1986) ett känslomässigt (känslomässigt-estetiskt). Detta lyssnarsätt domineras av känslomässiga stämningar och associativa bilder; ett lyssnarsätt som varje människa socialiserades in i under uppväxten. Att musikens form och struktur möjliggjorde, ja, var en förutsättning för detta, är axiomatiskt. Detta lyssnarsätt var det normala, till vilket det tidigare nämnda sättet kunde adderas. Och som vi sett kunde denna "strategi" tillämpas i de skilda normala lyssnarsituationerna vi mött: i "Sturm und Drang"-salongerna under 1700-talet, i de borgerliga salongerna under 1800-talet, under parkkonserternas populärkonserter etc.

Återknyter vi till den tidigare visade figuren efter Rösing, ser vi att han delat in reception i olika kategorier "ordered by complexity". Hans figur kan ses som en differentierad uppdelning av den dikotomiska uppdelningen kognitiv — känslomässig, som jag ovan redogjort för. Vad som är problematiskt med Rösings figur är emellertid dess tvådimensionalitet; att lyssnandet antingen är uppmärksam eller icke-uppmärksam. Kanske är det minst problem med det motoriska lyssnarsättet. Som framgår har Rösing placerat denna kategori längst till vänster i figuren. Och visst är det nödvändigt att dansmusik framför allt har en rytmik som är stadig och stabil. Det är viktigt att lyssna så uppmärksam att man förstår vad det är för dansstil, men därefter tas nog detta lyssnande till stor del över av benen.

Däremot är fingraderingen problematiskt för övriga kategorier. Om vi exempelvis tänker på två olika fall:

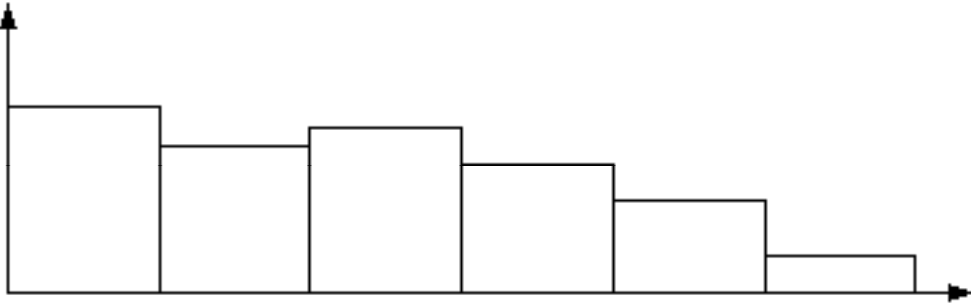
- a) om vi lyssnar efter en ny fugainsats som befinns vara en inversion av Dux, så tillämpas en "structural reception", eller
- b) om vi under lyssnandet på *Negers dröm* av Myddleton får en mängd olika associationer, så tillämpar vi en "Pictorial/ imaginative reception". Men det är svårt att förstå att det senare fallet skall hamna så långt till vänster. I båda fallen måste det helt klart till en betydande tankeverksamhet för att de olika typerna av reception skall komma till stånd. Att man i det första fallet måste ha studerat musikteori, d.v.s. investerat tid och arbete för att förstå denna aspekt av musiken är en sak i sig. Men har man väl fått denna musikteoretiska kunskap, kan det ifrågasättas om lyssnandet efter ett fugatema måste vara så mycket mer koncentrerat, än den grad av uppmärksamhet som den unga "normallyssnande" flickan måste ha för att förstå vad *Jungfruns bön* kan handla om.

Självfallet underlättas själva lyssnandet om det råder tystnad när musik framförs. Detta gäller all musik. Bland en uppmärksam och inte alltför hostig konsertpublik finns det därför mycket goda förutsättningar för att alla de olika typerna av reception kan komma till stånd (lyssnar man enbart motoriskt, gäller det förstås att uppleva detta sätt enbart inombords för att inte störa bänkgrannen). Som framgått är dock min tes att den genomsnittlige konsertbesökaren under 1800-talet, liksom konsertbesökaren under detta sekel, ofta växlat lyssnarmodi beroende på musikens faktiska struktur och längd. Om jag grafiskt får visa detta, kan man hypotetiskt tänka

sig ett ändligt antal fall, som både kan variera under ett och samma stycke och mellan skilda stycken.

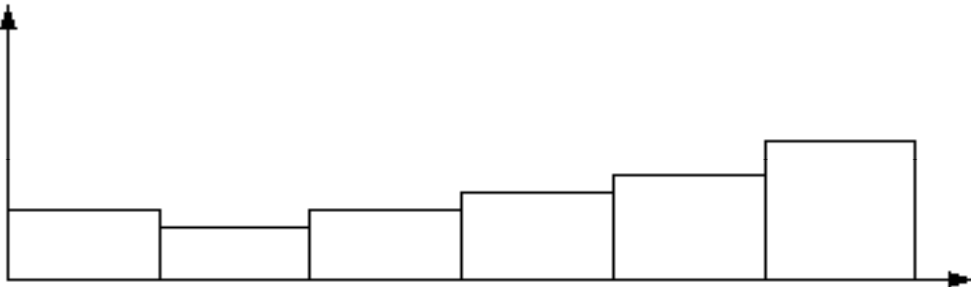
*Fall 1*

Motoric/ reflective reception	Pictoral/ imaginative reception	Associative/ emotional reception	Empathetic reception	Subject- orientated reception	Structural reception
-------------------------------------	---------------------------------------	--	-------------------------	-------------------------------------	-------------------------



*Fall 2*

Motoric/ reflective reception	Pictoral/ imaginative reception	Associative/ emotional reception	Empathetic reception	Subject- orientated reception	Structural reception
-------------------------------------	---------------------------------------	--	-------------------------	-------------------------------------	-------------------------



## Fall X

Motoric/ reflective reception	Pictoral/ imaginative reception	Associative/ emotional reception	Empathetic reception	Subject- orientated reception	Structural reception
-------------------------------------	---------------------------------------	--	-------------------------	-------------------------------------	-------------------------



Det är således svårt att föreställa sig någon som förmår upprätthålla det ena eller det andra sättet konsekvent. Och som sagts, även den mest "strukturellt koncentrerade" lyssnare kommer plötsligt på sig själv med att mitt under musiken fundera på: "läste jag verkligen bilen?"

Översätter vi detta resonemang till lyssnarsituationerna på restaurangen, caféet, salongen, utestraden etc. framstår situationen som tämligen likartad, med den inskränkningen att som framgått olika faktorer (själva ätandet, högljudda gäster, dörrar som stängs, fåglar som kvittrar o.s.v.) sänker uppmärksamheten på musiken. Vid vissa tillfällen kunde därför ett strukturellt lyssnande tillämpas med stor framgång på restaurangen, liksom i salongen all uppmärksamhet kanaliserades i ett associativt/emotionellt lyssnande.

Ur kvantitativ synvinkel hörde svenskarna under 1910-talet mångfaldigt mer "mellanmusik": potpurrier, marscher, Ouvertyrer, salongsstycken, valser etc. än föregiven "autonom" instrumentalmusik som winerklassicistiska stråkkvartetter, Beethovensonater, Brahms symfonier o.d. Ser vi till situationen i Göteborg vid början av seklet finner vi av statistiken för Göteborgs symfoniorkester att populärkonserterna generellt drog 200-300 fler personer/konsert än de s.k. symfonikonserterna, som hade c.a. 700-1000 personer per konsert (den följande framställningen grundar sig huvudsakligen på intervjuer från mitt nyligen påbörjade forskningsprojekt om musiklivet i Göteborg under mellankrigstiden).

En genomläsning av programmen för populärkonserterna under 1910-talet visar att det finns några påtagliga skillnader mellan program för populärkonserterna och musiken på restaurangerna. Framförallt spelas det då och då wienerklassicistiska symfonier. Därtill är andelen allmänt kända tonsättare större. Å andra sidan hade många konserter program som mycket väl kunde framförts på restaurang, exempelvis programmet den 9/4 1916, som innehåller många av de tidigare typerna av restaurangmusik:

1. Weber: Jubelouverture
2. Spohr: Adagio och Rondo à la Polacca för klarinett och orkester.
3. Schubert: Militärmarsch.
4. Rimskij-Korsakoff: Capriccio espagnol



5. Grieg: Två norska danser.

6. Strauss: "Geschichten aus dem Wienerwald", vals

(Stureson & Peterson, Göteborgs orkesterförening 1915-25, s. 94).

Vidare spelades under 1910-talet långt fler operetter än operor på Stora Teatern. De s.k. Folkkonserterna dominerades av populärkonserter. Samma sak gäller för parkkonserterna där huvudsakligen olika blåsarensembler konserterade. På biograferna hörde publiken musik från ensampianister till större ensembler på 6-8 personer. Även denna filmen beledsagande musik var hämtad ur den stora populärmusikrepertoaren eller var nykomponerad stämningssmusik, som för att vara filmiskt funktionell, måste vara anpassad till gängse smak och "musikallmänbildning". Vidare har vi all den "mellanmusik" som sjöngs och spelades i amatöresembler och körer, för att inte tala om den musik denna artikel är sammanhållen kring; den som spelades på restaurang och café.

Det är lika viktigt att betona att det inte bara var människor ur stadens översta skikt och mellanskikt som mötte denna musik. En stor andel av framförallt männen inom arbetarklassen gick då och då på caféer som hade musik, man hörde på parkkonserter, gick på Folkkonserter, på Gallerian (högst upp) på Stora Teatern, gick på "kinne" (=bio), sjöng i kör etc. De gifta kvinnorna träffades generellt mer sällan utanför hemmets väggar

Det torde m.a.o. inte råda något tvivel om att andelen människor som lyssnade på "symfonikonserter" var mycket liten i förhållande till dem som i olika sammanhang lyssnade på "mellanmusik", på populärmusik. Därutöver dansade man till, lyssnade och sjöng schlager, tidens nya folkmusik, en musiktyp som naturligtvis strukturellt har mycket mer gemensamt med "mellanmusiken" än med den symfoniska. Dessutom var texten här ett viktigt element, liksom i den borgerliga sång vi tidigare mött. Detta gäller förstås även för folkmusiken under 1800-talet, för skillingtryck och hymner.

Förenklat uttryckt, och sett i ett större svenskt sammanhang, minskar sannolikt därför antalet människor som någonsin kunnat tillägna sig ett formhörande/strukturellt/autonomt lyssnade ju mer vi lämnar storstäder som Göteborg och beger oss ut på landsbygden, och ju längre vi går tillbaka genom 1800-talet.

## **Coda**

Sammanfattningsvis: På 1910-talet var den breda repertoar som spelades på restauranger, caféer etc. en omtyckt musik bland en majoritet av det svenska folket. Stilistiskt var det en omväxlande blandning av fantasier, karaktärsstycken, operapotpurrier, solostycken, marscher, valser och slagdängor/schlager, d.v.s. på 10-talet rheinländer, twostep, onestep, bostonvals och tango. Liknande "mellanmusik" kunde man också höra på biograferna, när militärmusikkåren konserterade i parkerna, på orkesterföreningarnas populärmusikkonserter, liksom när amatörorkestrar och blåsorkester framträdde.

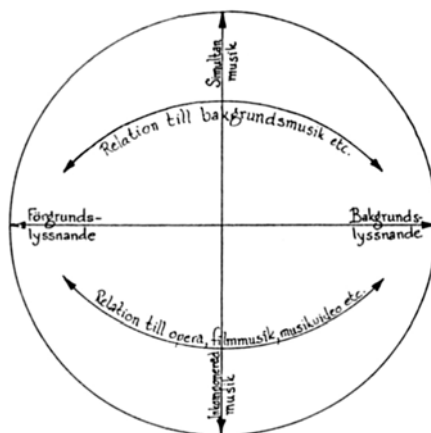
Beroende på resp. gästs utgångspunkt fungerade restaurangerna och caféerna både som mu-

sikaliska hemmiljöer, som musikrum och som konsertsalar. Här kunde man ömsom koncentrerat lyssna på ett vackert violinsolo, upptäcka att man hört dåligt på när kapellet spelade det tredje stycket på programmet: Kollo *Wie einst im Mai*, sjunka in en romantisk dröm under den mörkögda cellistens glödande cantilena, få lust att beställa en grogg eller en kopp kaffe till tonerna av en sprittande marsch, eller tyst nynna med i de kända melodierna i ett operettpotpurri. Sättet att lyssna varierade mellan olika personer, från tillfälle till tillfälle, mellan och under olika musik.

Som framgått av diskussionen av Ross' modell var det lättare att teoretiskt förstå modellen än att tillämpa den i en verklig situation. Stockfelts figur, nedan, sammanfattar kanske därför på ett enklare sätt den förda diskussionen. Den horisontala linjen betecknar från vänster till höger i vad mån musiken är huvudaktivitet eller ej. Den vertikala linjen "avser musikverket, kompositörens, exekutörens, arrangörens och/eller programläggarens avsikter med musikens relation till avsedda simultana aktiviteter" (1988:180). Ju längre ned efter denna linje, desto mer frikopplad är musiken från det sammanhang den finns i. De böjda linjerna slutligen, betecknar olika och växlande grader av lyssnarmodi; den undre står för ett "normalt musiklyssnande i samband med film, opera etc", medan den övre betecknar ett "normalt bakgrundslyssnande". Stockfelt summerar:

"Extrempunkten längst till vänster, det totalt och oavbrutet koncentrerade, helt autonoma lyssnandet, motsvaras längst till höger av det totala borthörandet från musiken. Bägge dessa extrempunkter ... får betraktas som just extrempunkter, som undantag. Mer intressant är det mer normala lyssnaragerande i vilket lyssnarens strategi är att växla mellan olika lyssnarmodi, och att fästa varierande grad av uppmärksamhet på musiken." (1988:181)

**FIG 7b: Förgrund, bakgrund och simultanitet**



Få personer påverkades direkt av tankearbetet efter den klassisk-romantiska musikestetiken. Det fanns å andra sidan, vilket man lärt sig genom uppfostran, begrepp som högre och lägre musik, men det fanns samtidigt "min musik" och "deras musik". Fördelen med restaurangmusik var att

den var de mångas musik. Som jag pläderade för det finns dock ingen anledning att resa några murar mellan olika genrer eller olika typer av musik, oavsett hur de etiketteras. Det är därför det är viktigt att belysa hur etiketter och synsätt uppstår och traderas från generation till generation. Myten, att man kan finna en "objektiv" kvalitativ klyfta mellan olika musikstycken, bör därför snarast förpassas till sin hemvist, till romantiken.

Däremot finns det förstås från en subjektiv utgångspunkt olika bra musik, och kanske t.o.m. musik som är bättre än det mesta, d.v.s. musik som inom ett intrakulturellt sammanhang klarat generationers efter generationers förslitning (jfr. Ling 1989:178f). Men som Kipling sade: det är en annan historia.

## Referenser

- ABRAHAMSSON, G: Vi äro musikanter. — Stockholm, 1945.
- BALLSTAEDT, A ; WIDMAIER, T: Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen musikpraxis. — Wiesbaden : Frans Steiner Verlag, 1989.
- DAHLHAUS, C: Trivialmusik und ästhetisches Urteil, i *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, Regensburg, 1967.
- DAHLHAUS, C: Klassische und Romantische Musikästhetik. — Laaber Verlag, 1988.
- EDSTRÖM, K O: På Begäran. Svenska Musikerförbundet 1907-1982. — Kristianstad, 1982.
- EDSTRÖM, K O: Till förstälsten av musikupplevelsen., i *Svensk tidskrift för musikforskning*, 1986.
- GROUT, D: A History of Western Music. — New York, 1960.
- KELDANY-MOHR, I: "Unterhaltungsmusik" als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts. Untersuchung über den Einfluss der musikalischen Öffentlichkeit auf die Herausbildung eines neuen Musiktypus. — Regensburg, 1977.
- LING, J: Musik som klassisk konst — En 1700-talsidé som blev klassisk, i *Frihetens former — En vänbok till Sven-Eric Liedman*. Lund : Arkiv, 1989.
- MAHLING, Chr-M: Zur Beethoven-Rezeption in Berlin in den Jahren 1830 bis 1850., i *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress Berlin 1977*, Leipzig, 1978.
- NORLIND, T: Svensk musikhistoria. — Stockholm, 1918.
- NORLIND, T: Allmän musikhistoria. — Stockholm, 1920.
- RATNER, L G: Classic Music — Expression, Form, and Style. — New York : Schirmer, 1980.
- ROSS, P: Grundlagen einer musikalischen Rezeptionsforschung, i *Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft*, Darmstadt : Ed. Rösing, 1983.
- RUSSEL, D: Popular Music in England, 1840-1914 — A Social History. 1987.
- RÖSING, H: Listening behaviour and musical preference in the age of 'transmitted music', i *Popular Music*, nr 4, Cambridge, 1984.
- SALMEN, W: Haus- und Kammermusik., i *Musikgeschichte in Bildern*, Band IV, Leipzig.
- SCHMIDT, Chr M: Johannes Brahms und seine Zeit. — Laaber Verlag, 1983.
- SPONHEUER, B: Musik als Kunst und Nicht-Kunst — Untersuchungen zur Dichotomie von 'hoher' und 'niederer' Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick. — Bärenreiter, 1987.
- STOJLAR, M: Poetry and song in late 18th Century German — A Study of Musical Sturm und Drang. — London, 1985.
- STOCKFELT, O: Musik som lyssnandets konst. En analys av W.A. Mozarts symfoni nr 40, g-moll K 550. — Göteborg : Musikhögskolan, 1988. — (Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen ; 18)
- STURESON, S ; PETERSON, E: Göteborgs Orkesterförening 1915-1925. — Göteborg, 1925.
- TEGEN, M: Musiklivet i Stockholm 1890-1910. — Stockholm, 1955.
- TEGEN, M: Populär Musik under 1800-talet. — Stockholm : Reimers, 1986.
- WEBER, W: Music and middle class — The social structure of concert life in London, Paris and Vienna. — New York, 1975.
- WEBER, W: How concerts went Classical in the 19th century., i *Proceedings of the annual meeting Western society for Frech history 1977*, vol 5, s. 161-68.
- WEBER, W: The Contemporaneity of Eighteenth-Century Musical Taste, i *The Musical Quarterly*, nr 2, 1984.
- WILSON, C: The Musician as 'Outsider'. — Paupers press, 1987.
- ÖHRSTRÖM, E: Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige. Göteborg : Musikhögskolan, 1987. — (Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen ; 15)

## Summary

The article discusses music played in restaurants and cafés in the early twentieth century. A sample of 100 printed programmes listing such music (Royal Library, Stockholm) documents an extremely wide range of genres performed (cf. Tables 1 and 2 plus music examples), far wider than one is likely to find in today's genre-specialised music market. Ever since the late eighteenth century, song remained an important social activity, since its importance was founded in the need to aestheticise the everyday experiences of bourgeois life (Stojlar 1985). Listening to a high degree stood in close relation to the feelings and lyrics of the songs. Songs allow for fragmentary listening and require no particular attention from the audience vis-à-vis the flow of music (Dahlhaus 1988), in comparison to the concentrated listening attitudes favoured by the aesthetics of "absolute" music. How popular was such *Autonomie-Ästhetik*? Using Ross' (1983) model of the person—situation—product process, the following distinctions can be made. Those fostering the new instrumental music legitimised their music as superior to that written for entertainment purposes and used "absolutely musical" arguments to prove their point. This upper middle-class audience considered listening as a kind of work that demanded concentration on the music alone and postponement of aesthetic rewards. However, the bourgeois parlour tradition also favoured a fragmentarised reception of music, as Ballstaedt & Widmaier (1988) exemplify in their discussion of Badarczewska's *A Virgin's Prayer*.

Whereas these authors, Ross (1983) and Sponheuer (1987) offer models presenting a nuanced view of nineteenth-century music listening, there are problems with Dahlhaus' view (*Mittelmusik*, etc. 1988), postulating an "objective" split between *Kunst und Nicht-Kunst* and ignoring factors of person and situation. In fact, the default listening mode was emotional-aesthetic with analytical/structural listening as an option, while purely structural listeners constituted no more than a small minority. Figures p. 110-111 illustrate how the individual's listening modes can fluctuate within the time limits of a single concert. One peculiarity is that even if males were the spokesmen for analytical/aesthetic listening, women were better qualified to listen in that way, due to the role of music in the education of every upper class or upper middle-class girl.

The music most Swedes heard in restaurants, cafés, open-air theatres, at home etc. (later in cinemas and on radio) was *Mittelmusik*. The same applies largely to popular classical concerts, except that these often included a Mozart or Beethoven symphony. The frequency of analytical/structural/autonomous listening decreases in inverse proportion to the size and modernity of towns. Of course, "high-brow" and "low-brow", terms acquired through education, were applied to music but the distinction between "ours" and "theirs" was probably of greater importance. Restaurant music was in any case "music of the many" and the question of "value" and "quality" is another matter altogether ...