MUSIKENS MEDIALISERING OCH MUSIKALISERINGEN AV MEDIER OCH VARDAGSLIV I SVERIGE

RED. ULRIK VOLGSTEN

MEDIEHISTORISKT ARKIV 44

MUSIKENS MEDIALISERING OCH MUSIKALISERINGEN AV MEDIER OCH VARDAGSLIV I SVERIGE

RED. ULRIK VOLGSTEN

MEDIEHISTORISKT ARKIV 44

MEDIEHISTORISKT ARKIV publicerar antologier, monografier – inklusive avhandlingar – och källsamlingar på både svenska och engelska. För att säkerställa seriens vetenskapliga kvalitet underkastas insända manus som regel dubbelblind granskning av oberoende sakkunniga.

Redaktionskommittén består av Elisabet Björklund (Linnéuniversitetet), Marie Cronqvist (Lunds universitet), Anna Dahlgren (Stockholms universitet), Johan Jarlbrink (Umeå universitet), Åsa Jernudd (Örebro universitet), Solveig Jülich (Uppsala universitet), Charlie Järpvall (Linnéuniversitetet), Mats Jönsson (Göteborgs universitet), Matts Lindström (Uppsala universitet), Andreas Nyblom (Linköpings universitet), Sonya Petersson (Stockholms universitet), Pelle Snickars (Umeå universitet) och Malin Wahlberg (Stockholms universitet).

Redaktör: Patrik Lundell (Örebro universitet)

I digital form är Mediehistoriskt arkiv en CC-licensierad bokserie – erkännande, icke-kommersiell, inga bearbetningar 3.0. Böckerna kan fritt laddas ned i pdf-format från www.mediehistorisktarkiv.se Vi ser gärna att de används och sprids.

Fysiska böcker kan beställas via nätbokhandlare eller Lunds universitet: www.ht.lu.se/serie/mediehistorisktarkiv/.
E-post: skriftserier@ht.lu.se

Utgivare: Mediehistoria, Lunds universitet
MEDIEHISTORISKT ARKIV NR 44

Grafisk form: Johan Laserna
Omslagsbild: KG Kristoffersson, Sjöberg Bildbyrå
Tryck: Bulls Graphics, Halmstad 2019

ISSN 1654-6601
ISBN 978-91-985045-8-3 (tryck)
ISBN 978-91-985045-9-0 (pdf)

Innehåll

Inledning:
Medialisering och musikalisering i Sverige 5
Ulrik Volgsten

I
Vardagens apparatur:
Mediebruk i förändring

1. Vardagslivets fonografi:
grammofonspelande i Sverige 1903–1945 25
Ulrik Volgsten

2. Det mobila musiklyssnandet före transistoriseringen 57
Alf Björnberg

3. Trådspelaren och rullbandspelaren:
Interaktivitet och konvergens i tidig magnetisk amatörinspelning 1949–1975 72
Toivo Burlin

II
Nya sätt att sjunga, spela, lyssna

4. Mikrofonsångaren:
Sven-Olof Sandberg och gestaltningen av närhet och distans i de tidiga elektriska ljudmedierna 107
Karin Strand

5. Vad lyssnar jag till när jag spelar mina grammofonskivor?
Den tidiga fonografins genresystem i Sverige 1900–1935 129
Alf Björnberg

6. Att lära sig lyssna till det fulländade ljudet:
Svensk hifi-kultur och förändrade lyssningssätt 1950–1980 157
Alf Björnberg

7. Allmänna teknologier och privata rum:
Förutsättningar för den digitala tidsålderns
solipsistiska ljudkultur 187
Tobias Pontara & Ulrik Volgsten

III
Ljud och bild

8. Hur lyssnar rollkaraktären?
Skildringar av lyssnande till teknologiskt
medierad musik i svenska filmer 1930–1970 209
Tobias Pontara

9. Populärmusiken, televisionen och Melodifestivalen:
Konvergens och interaktion i produktionen av musik 229
Alf Björnberg

IV
Medialisering och musikalisering

10. Medialisering – radiofiering – musikalisering 245
Alf Björnberg

11. Musikalisering och medialisering 263
Tobias Pontara & Ulrik Volgsten

Litteratur 283
Källangivelser 299
Medverkande 300
Namnregister 301

Inledning

Medialisering och musikalisering i Sverige

ULRIK VOLGSTEN

Musiken har genomgått en medialisering utan like de senaste hundra åren. Elektrifiering och (senare) digitalisering av musikmedierna har inneburit att musiken har fått både en ökad rumslig spridning – den kan höras så gott som överallt – och en ökad tidslig spridning – vi kan lyssna till musik så gott som när vi vill. Denna ökade rumsliga och tidsliga spridning av musik har samtidigt inneburit vad som kan liknas vid en demokratisering. Vem som helst kan lyssna på vad som helst när som helst och var som helst. Påståendet är givetvis en överdrift (musiken är underställd både politiska och kommersiella begränsningar),[1] men sett ur ett historiskt perspektiv har den rent *kvantitativa* aspekten av musikens medialisering varit enorm. Därtill är det befogat att tala om en *kvalitativ* aspekt av musikens medialisering. Musikens medialisering har påverkat hur vi förhåller oss till musiken, både hur vi sjunger, spelar och ”skapar” den, men också hur vi lyssnar, uppskattar och förstår den. Det finns fog för att påstå att musik – åtminstone i västerlandet – inte är detsamma idag som för, säg, hundra år sedan. Den allmänna uppfattningen om vad musik är har förändrats från att i huvudsak ha varit något man gjorde tillsammans, *en kollektiv aktivitet*, till att ha blivit *ett privat objekt*, en handelsvara som någon ”skapar” och därmed har både ekonomisk och moralisk rätt att förfoga över. Detta i sin tur är en förutsättning för att musiken ska kunna distribueras till och konsumeras av lyssnare enligt rådande ekonomiska världsordning.[2] Att medierna spelat en utomordentligt viktig roll i denna förändringsprocess är uppenbart, och att utforska musikens medialisering, dess förekomst och följder, är därför ett minst sagt angeläget uppdrag.

Medialisering och musikalisering

Medialisering är ett begrepp hämtat från medievetenskapen. Det fenomen det avser har beskrivits som en långsiktig process där människor i sin kommunikation sinsemellan ”både använder och hänvisar till medier på så sätt att medier i det långa loppet blir allt viktigare för den sociala konstruktionen av vardagsliv, samhällen och kulturen i stort”.[3] Som exempel kan nämnas att människor använder bokstäver för att skriva meddelanden; datorer och mobiltelefoner för att skicka dem; människor läser, lyssnar och ser på medier för att orientera sig i vardagen; de använder medier för att lyssna på både tal och musik, i det mesta från högtalarförstärkta livesituationer till hörlurars avskildhet; musik ”skapas” med hjälp av digitala program och kommuniceras via strömnings- eller nedladdningstjänster på internet; människor interagerar både med varandra och med medier i allehanda spel och de beställer fredagskvällens pizza med hjälp av medier. Allt detta mediebruk går givetvis att tänka bort, men fram träder då en värld helt olik den de allra flesta av oss lever i och är vana vid, en värld helt olik dagens medialiserade tillvaro.

Vid sidan av medialisering introducerar föreliggande antologi ett nytt begrepp inom både medie- och musikforskning, som på svenska lämpligen kan översättas till *musikalisering*.[4] Musikalisering är inte detsamma som medialisering, även om de två processerna delvis överlappar varandra och kan vara svåra att skilja åt. Medan medialisering handlar om mediernas långsiktiga påverkan på vardagspraktiker och kommunikation inom områden som tidigare inte präglades av medier, handlar musikalisering om en likaledes långsiktig process, men en process som kännetecknas av en ökande närvaro av musik som påverkar våra vardagsliv. Därvidlag är musikalisering intimt förbunden med nya teknologiska förutsättningar och medieringsformer, samt med sociokulturella processer som individualisering, globalisering och kommersialisering. I sin vidaste bemärkelse fångar begreppet musikens gradvist förändrade plats i samhällslivet, från icke-medierade musikformer (till exempel sång och dans) i förmoderna samhällen, till musikens ständiga närvaro i dagens digitaliserade och globaliserade värld.

Vi kan med andra ord tala om både en *mediernas musikalisering* och om en *vardagslivets musikalisering*. Vad gäller mediernas musikalisering är grammofonen det kanske mest uppenbara exemplet, i och med dess successiva omvandling från att vara en *talmaskin* (uttrycket användes åtminstone fram till 1920-talet), till att bli vad man rätt och slätt kan kalla en musikmaskin. På liknande vis, om än inte lika genomgripande, kom

både radio- och tv-medierna att präglas av ett ökat inslag av musik,[5] både som klingande och som omtalat och diskuterat (diskursivt) innehåll, men också som ett slags dramaturgisk ljudfond till allehanda inslag som inte primärt handlar om musik, från naturfilmer, dokumentärer, nyhetssändningar och politiska tal, till sportevenemang, spelfilmer och barnprogram. Därtill kan vi lägga datorer och telefoner som båda genomgått en påtaglig musikalisering under 2000-talet.

Vardagslivets musikalisering handlar i sin tur om hur musiken genom dessa medier i allt högre grad blivit en del av våra vardagsrutiner. Musiken har gått från att vara en företeelse med förutbestämda roller och funktioner i samhällslivet, från bestämda festligheter och högtider som bröllop och barndop, begravningar och viktiga samhällsritualer som kröningar och kyrkans återkommande mässor och tidegärd, till att bli en vara som kan köpas – antingen på fasta lagringsmedier som stenkakan, vinylskivan och cd:n, eller som strömmad digital kod via olika plattformar på internet – och konsumeras närhelst och varhelst det behagar konsumenten.

Samtidigt som detta onekligen är en sida av musikens medialisering, inbegriper processen centrala musikaliska komponenter. I egenskap av objektifierat och kommodifierat ting har musiken kommit att användas för ändamål som tidigare vore otänkbara eller svåra att föreställa sig för gemene man. Exempelvis har det för stora grupper lyssnare varit lättare (både i praktiskt och i psykologiskt hänseende) att ta till sig musiken som estetiskt objekt i enskildhet i den egna vardagsrumssoffan än i konsertsalens gemensamma och offentliga bänkrader. Vad begreppet musikalisering lyfter fram i ett sådant exempel är inte i första hand den mediebetingade tillgängligheten, utan den roll musiken har kommit att spela för individuell avkoppling och som fritidsaktivitet inom privatlivets intimsfär, där lyssnande i enskildhet till ett alltmer personligt präglat urval av artister och genrer inte bara blivit möjligt utan fullt normalt, ja i många fall rentav norm. För att utvidga exemplet kan nämnas hur den portabla och digitaliserade musiken, som avskärmande ”solipsistisk” ljudbubbla i offentliga miljöer, på bussen eller under träningspasset, kommit att för många lyssnare spela rollen som psykologiskt ”självobjekt”.[6] Musiken fyller, i kraft av sina affektiva identitetsstärkande kvaliteter, inte längre bara en kollektivt identitetsskapande funktion för en lyssnande publik, den kan dessutom fungera som ständigt tillgänglig individuell ”självteknologi”,[7] vad vi kan beskriva som ett *självets musikalisering* (se kapitel 7).

Musikalisering och medialisering hänger samman. Detta sammanhang kan studeras och analyseras på åtminstone tre skilda sätt, med varsina utgångspunkter. Först och främst är det relevant att fråga sig i vilken mån

medialisering utgör *ett villkor* för musikalisering. I detta avseende är det uppenbart att den musikalisering som pekas ut i de kapitel som följer förutsätter en ökad förekomst av musikmedier (mekaniska, elektroniska och digitala). Utan skivor, skivspelare, magnetband och bandspelare, etcetera hade 1900-talets musikalisering av vare sig medier eller vardagsliv knappast kunnat ta den form den gjorde, om den alls hade kunnat äga rum. Man kan också se musikalisering som *en del av* nämnda medialiseringsprocess. Musikaliseringen kan på så sätt betraktas som en precisering av medialiseringens kvalitativa aspekt. Med andra ord, det är i form av en genomgripande musikalisering som medialiseringen av musiken huvudsakligen ägt rum. Slutligen kan man också se musikalisering som *en relativt självständig företeelse*. Inte minst gäller detta musikens möjlighet att fungera som ett slags dramaturgisk ljudfond till olika typer av medieinnehåll, men också i många icke-medierade vardagssituationer. I den mån denna musikens dramaturgiska potential utgår från separata affektiva, syntaktiska och semiotiska dimensioner kan dessa betraktas som mer eller mindre autonoma musikaliska dimensioner – både i psykobiologiska, i genealogiska och i historiska avseenden – i förhållande till de medier de verkar genom (se kapitel 11).

Medialisering och musikalisering inom musikforskningen

Forskningen om musikens medialisering, liksom mediernas och vardagslivets musikalisering, har i många avseenden bedrivits under musikvetenskapens radar.[8] Detta trots den viktiga, för att inte säga genomgripande roll som medier haft för musikens spridning och mottagande under 1900-talet. I den mån mediers roll för musiken har studerats har det främst gällt frågor som rör musikens *mediering* och påverkan på lyssnaren. Utan att göra anspråk på någon uttömmande översikt eller indelning så kan man inom medieinriktad musikforskning skilja mellan teoretiska resonemang om medier och mediering, och mer empiriska studier av hur lyssnare antingen passivt påverkas av medieinnehåll eller aktivt använder sig av detta för sina egna behov. Vad gäller teoretiska resonemang kan nämnas Theodor Adornos filosofiska analyser av i vilken mån musik förmår mediera (i hegelsk anda) de historiska motsättningar som det musikaliska materialet bär med sig.[9] Enligt detta synsätt är det alltså musiken som är (eller misslyckas med att vara) ett medium. Liknande, men mer lättfattliga, synsätt har lanserats av Bo Wallner och Ingmar Bengtsson,[10] vilka båda betraktar musiken som ett semiotiskt meddelandeinnehåll i en

kommunikationskedja, vilken det kommer an på lyssnaren att avkoda enligt stilistiskt och historiskt korrekta normer.

Liknande semiotiska synsätt som betonar det musikaliska meddelandets påverkan på lyssnaren har lanserats av både Philip Tagg och Susan McClary.[11] Medan den förre analyserar det konservativt kodade innehållet i vinjettmusiken till tv-serien *Kojak* från 1970-talet, ägnar sig den senare åt det mer radikala innehåll som förmedlas av exempelvis Madonnas hits under det efterföljande decenniet. (Båda förankrar sina analyser i resonemang om hur typiska musikaliska former och fraser succesivt erhållit sitt meningsinnehåll genom den västerländska musikhistorien, mångt och mycket i enlighet med ovan nämnda syn på semiotiska koder som autonoma i förhållande till de mediekanaler de kommuniceras genom). En mer samtida representant för liknande synsätt är Mats Arvidson med sin analys av ”transmediala semiotiska strukturer” i jazzpianisten Brad Mehldaus album *Highway Rider* från 2010. En viktig skillnad mellan Arvidson och exempelvis Tagg och McClary är att Tagg och McClary inte för något resonemang om specifika mediers funktionssätt (tv-mediet och lp-/cd-skivan är relativt oproblematiserade ”kanaler” i den semiotiska kommunikationskedjan),[12] medan Arvidson ingående diskuterar de olika sätt på vilka audiella och visuella medier samverkar och ”konvergerar”.[13]

En medvetenhet om de specifika mediernas möjligheter såväl som begränsningar finns exempelvis i Ann Werners studie av unga kvinnors bruk av digitala musikmedier under tidigt 2000-tal och hur detta bruk bland annat artikulerar genusnormer.[14] Michael Bulls studier av mobilt musiklyssnade visar på likande sätt hur medier inverkar i människors vardagsliv, men betonar mer hur lyssnarnas aktiva (men alltmer enskilda, *solipsistiska*) bruk fyller olika subjektiva behov.[15] Som exempel på mediespecifik inverkan på musicerande, komponerande och produktion kan nämnas Alf Björnbergs studier av musikvideor och Eurovisionens melodifestival,[16] samt Karin Strands avhandling som bland annat tar upp hur den elektroniska mikrofonen möjliggjorde nya sätt att sjunga (se också kapitel 4 & 9).[17]

Gemensamt för ovan nämnda studier är att de saknar ett längre historiskt perspektiv samt mer ingående resonemang om mediernas långsiktiga påverkan på musik, musicerande och musiklyssnande (Adornos arbeten om stenkakan och lp-skivan må utgöra undantag, men de integreras inte på något uppenbart vis i hans syn på musikens mediering). Längre perspektiv finner man i de mer kronologiska framställningar om fonografins historia som presenterats av Pekka Gronow och Ilpo Saunio, samt Tony Franzén, Gunnar Lundberg och Lars Thelander.[18] Dessa saknar dock vidare reflexion kring de studerade musikmediernas publika mottagande och

påverkan. I en egen studie diskuterar jag mediers och lagars inverkan ur längre tidsperspektiv, men fokuserar snarare på idéhistoria och estetik än på senare tiders musikmedier.[19] Här har istället forskare som Stefan Gauß och Sophie Maisonneuve (från tyskt respektive franskt perspektiv), samt Michael Chanan, Mark Katz och Lisa Gitelman (från angloamerikanska perspektiv) varit tongivande i framlyftandet av historiskt föränderlig medieanvändning och långsiktiga ”fonografeffekter”.[20]

Ett svenskt exempel som utskiljer sig genom att betona musikmediers betydelse för konstmusikens spridning, även om fokus i hög grad är på avsändar- snarare än mottagarledet, är Toivo Burlins avhandling om svenska inspelningar av konstmusikfonogram.[21] Kajsa Paulssons avhandling om svenska musikfonogram för barn inspelade mellan 1904 och 1980 knyter däremot fonogrammet till lyssnaren genom att bland annat ta upp teman som övergångsobjekt och kollektiva minnen.[22] Av arbeten som uppmärksammar den diskursiva aspekten av musikaliskt begreppsliggörande via skilda typer av medier kan nämnas Tobias Pontaras avhandling om konvoluttexter till klassiska musikfonogram,[23] liksom Kristina Widestedts avhandling om musikrecensioner i svensk dagspress under 1800- och 1900-talen.[24]

Medan musikalisering i sin föreliggande betydelse är ett relativt nytt begrepp, lanserat av Pontara och undertecknad 2017,[25] kan begreppet medialisering sägas ha myntats av musikforskarna Roger Wallis och Krister Malm redan 1984, när de i boken *Big sounds from small peoples* talar om ”mediaization” (sic.).[26] Med begreppet avser författarna att fånga hur framför allt musikpraktiker (former för utövande såväl som mottagande) ”påverkas av mediesystemets teknologi och organisationsstruktur”.[27] Men även om författarna hävdat att begreppet slagit igenom,[28] är det talande att varken ”mediaization” eller ”mediatization” (vare sig med ”z” eller med ”s”) efter mer än tre decennier ger mer än runt sextio träffar i den internationella forskningsdatabasen RILM. Tio år efter Wallis och Malms publikation tar dock Johan Fornäs upp begreppet i sin *Cultural theory and late modernity*. Fornäs hänvisar inte till Wallis och Malm utan till medieforskaren John B. Thompson. För Fornäs handlar medialisering om ”the process whereby media increasingly come to saturate society, culture, identities and everyday life”. Men snarare än musikens medialisering är det kulturen i stort som intresserar Fornäs och då särskilt ”the (increasing) use of media in identity constructions”.[29] Att begreppet och därmed de processer och företeelser det ringar in fört en relativt ouppmärksammad tillvaro inom musikforskningen kan kanske förklaras just med hänvisning till att det tillämpats på fenomen som inte utgör vare sig musikens eller

musikforskningens mittfåra. När Krister Malm strax efter millennieskiftet aktualiserar temat tillsammans med Dan Lundberg och Owe Ronström i boken *Musik, medier och m*ångkultur, så utgörs fallstudierna av musik som ofta befinner sig på platser vilka författarna beskriver som bortom musikindustrins ”globala motorvägar”.[30] Till detta kan läggas den självkritik som Fornäs med kolleger formulerar i en senare artikel. För att leva upp till medialiseringsforskningens anspråk hävdar man att den behöver bli både mer historiskt välgrundad, mer specifik vad gäller typen av medier som studeras, samt komparativt jämförbar vad gäller de olika tidsliga och rumsliga kontexter vari medialiseringsprocesserna sker.[31]

Medialisering och musikalisering vs. receptions-, verk- och kulturhistoria

Vad är det då, om något, som skiljer medialiseringsforskning från befintliga historiska perspektiv som exempelvis receptionshistoria eller kulturhistoria (i den serie som föreliggande publikation är del av har mediernas kulturhistoria varit ett centralt ämne, även om musiken hittills inte stått i fokus)? För att svara på frågan kan det vara fruktbart att ta del av den diskussion som förts av Sonia Livingstone och Peter Lunt. Enligt dessa bör medialisering förstås som ”processes by which social change in particular (or all) fields of society has been shaped by media (defined broadly)”. Det som skiljer denna definition från den som gavs inledningsvis i detta kapitel är ett starkare fokus på samhällsförändringar (”social change”).[32] Därtill betonar man den viktiga relationen men samtidigt åtskillnaden mellan å ena sidan medialisering och å andra sidan medie- och medieringshistoria. Medan medialisering står för ”the influence of media institutions and practices on other fields of social and institutional practice”, så befattar sig medie- och medieringshistoria med å ena sidan mediernas framväxt och å andra sidan specifika medieinnehålls långsiktiga påverkan.[33]

Kulturhistoria kan därmed ses som studiet av endera av dessa processer utifrån de symboliska världar och system som är involverade, snarare än att betrakta processerna ur, säg, ett socialhistoriskt perspektiv.[34] För medialiseringsforskningen innebär detta, som Björnberg påpekar (kapitel 10), att studier av medialiseringens kvalitativa aspekt kan ses som ett slags mediernas kulturhistoria.[35] Svårare blir det att dra en tydlig gräns mellan det Livingstone och Lunt beskriver som ”a domain of society that is historically separate from the media” men som senare påverkats av medier under en given längre tidsperiod. Svårigheten bottnar i det Timothy Taylor (med hänvisning till Raymond Williams) beskrivit som en åtskillnad

mellan teknik och teknologi: det är först när en ny teknik absorberats av och integrerats i sociokulturella praktiker som tekniken kan sägas bli en teknologi.[36] Detta implicerar strängt taget att vi inte på något entydigt sätt kan skilja mellan en mediepraktik och den praktik eller samhällssfär som den antas påverka, eftersom varje praktik eller samhällssfär, för att kunna påverkas av ett medium, per definition alltid redan förhåller sig till mediet ifråga som en teknologi.

Lättare att upprätthålla är distinktionen mellan mediernas tillkomst (som tekniker) och deras påverkan (som teknologier). Exempelvis är Jonathan Sternes mediehistoriska undersökningar av så kallade *audile techniques* relevanta för att förklara fonografens tillkomst,[37] men inte nödvändigtvis relevanta ur ett medialiseringsperspektiv som uppmärksammar de efterföljande bruken av tekniken (både fonograf och grammofon, se kapitel 1), vad man skulle kunna kalla för mediets teknologisering.

För musikaliseringens del kan liknande distinktioner göras, mellan å ena sidan musikhistoria som den traditionellt bedrivits, samt receptions- och verkshistoria, och å andra sidan studiet av musikens långsiktiga påverkan på kultur och vardagsliv.[38] Men också här blir det meningslöst att strikt begränsa sig till områden och praktiker som tidigare varit mer eller mindre musikfrämmande. Många av de områden och praktiker som kan sägas vara musikaliserade är – vilket bidragen i denna antologi visar – sådana som uppstått ur och konstituerats genom sin musikaliserade prägel, det vill säga genom det sätt på vilket musikens affektiva, syntaktiska och semiotiska kvaliteter samverkar i vad Pontara och undertecknad i det avslutande kapitlet beskriver som ett slags dramaturgiskt ljudläggande (*soundtracking*) (se kapitel 11). Musikalisering kan med andra ord ses som en del av musikens kulturhistoria, en del som oundvikligen inbegriper musikens relation till mekaniska, elektroniska och digitala medier. Som teoretiskt perspektiv innebär musikalisering en lyhördhet för musikens och mediernas ömsesidiga påverkan samt en öppenhet för skilda metoder och tillvägagångssätt i studiet av hur såväl musik som medier både formas av och formar kultur- och vardagspraktiker. Som hypotes om historiska förändringar efterfrågar musikalisering särskilt jämförande studier på empirisk grund. Med en parafras på det citat av Friedrich Krotz som anfördes inledningsvis kan musikalisering förstås som en långsiktig process där människor i sin kommunikation sinsemellan alltmer använder sig av musik på sätt som gör musik allt viktigare för den sociala konstruktionen av kultur och vardagsliv.

Vardagens apparatur: Från dåtid till nutid

Gemensamt för de kapitel som följer i denna antologi – varav flera också publicerats i andra sammanhang – är att de intresserar sig för situationen i Sverige under 1900-talet.[39] Det är runt sekelskiftet 1900 som ett privat, om än inte enskilt, lyssnande till fonogram börjar förekomma i landet. En senare gräns runt millennieskiftet har dock varit svårare att, om inte dra (digitala tekniker och teknologier inträder redan under 1900-talet sista decennier), så åtminstone hålla. Några artiklar lyssnar följaktligen in tendenser och skönjer riktningar i det tidiga 2000-talet även om det är det föregående seklet som står i fokus. Ambitionen har följaktligen inte varit att presentera en heltäckande redogörelse (vad det nu skulle innebära), utan snarare att genom ett antal nedslag ge en bild av hur medialisering och musikalisering gått till. Tillvägagångssätten skiljer sig mellan kapitlen, men flera utgår från vad som kan beskrivas som ett slags historisk medieetnografi (undersökande av gårdagens mediebruk) via medier (ljud-, bild- eller textbaserade medier, i den dubbla bemärkelsen att dessa också fungerat som kanaler till informanter från en för länge sedan svunnen dåtid).

Det första kapitlet handlar om användningen av fonografer och grammofoner mellan 1903 och 1945. I stället för att fokusera på Storbritannien eller USA, som tidigare forskning ofta gjort, lägger undertecknad fokus på det förhållandevis perifera Sverige. Mer specifikt är frågan hur fonografi förvandlades från att betraktas som vetenskaplig kuriosa till att bli en vardaglig medieteknologi. Källmaterialet består av dags- och veckotidningar, musiktidskrifter, kataloger över tidiga bostads- och hemutställningar, samt enkätsvar om personliga minnen av grammofonen från åren runt sekelskiftet 1900. Särskilt betydelsefull visar sig framväxten av det moderna vardagsrummet vara, med dess möjligheter till lyssnande, gärna i avskildhet från både familj och vänner. Frågan är bara när det sker. Den undersökta perioden låter sig inte betraktas som en tidsmässig enhet, utan fordrar vaksam blick för kortare tidsintervall. Resultatet av undersökningen visar två distinkta sätt att förhålla sig till inspelad musik (som fortlevt även efter den undersökta perioden), som beskrivs som *utilitärt* respektive *solipsistiskt*.

Efterföljande kapitel om det mobila musiklyssnandets historia i Sverige mellan 1910 och 1950 utgår också från samtida tidskriftsmaterial. Tidigare forsknings fokus på den nyare utvecklingen har dock, som Alf Björnberg visar, överskuggat det faktum att tekniker och teknologier för mobilt musik-

lyssnande funnits långt före Walkmans, MP3-spelare och smartphones. Såväl fonografen som den tidiga grammofonen (den senare lanserad i Sverige strax efter sekelskiftet 1900) kunde i princip göras lättrörliga, även om teknologin inte var särskilt väl lämpad för mobilt bruk. Likafullt annonseras mobila grammofoner redan omkring år 1910 och resegrammofonen av väskmodell, lanserad i början av 1920-talet, var i allmänt bruk långt efter att den börjat framstå som tekniskt föråldrad (jämför omslagsfotot föreställande skådespelaren Barbro Kollberg lyssnandes till en resegrammofon år 1948). Introduktionen av elektrisk inspelning av grammofonskivor och rundradio vid mitten av 1920-talet satte också en standard för grammofonteknik baserad på elektronisk ljudförstärkning; dock fanns av praktiska skäl ett motsatsförhållande mellan elförstärkningens högre ljudkvalitet och apparaturens mobilitet. Förutsättningarna för en lösning på detta dilemma förändrades först i och med transistorteknologins genombrott (i Sverige vid mitten av 1950-talet). Det analyserade källmaterialet tyder dock på att det mobila musiklyssnandet under hela denna tidsperiod fanns närvarande i många människors medvetanden, delvis som futuristisk utopi, delvis som framväxande vardagspraktik.

Liknande gäller, som Toivo Burlin visar, för rullbandspelaren, från sekelmitten fram till 1970-talet. Rullbandspelaren hade stor spridning bland amatörer i Sverige och medgav ett interaktivt och personligt förhållningssätt till ljud och musik; inspelningar kunde göras med mikrofon, med överdubbningar och klipp, från radio, tv och grammofon. Burlin lyfter med andra ord fram en tidigare relativt okänd men viktig svensk musikmediehistoria. Inte minst visar kapitlet hur den tillgänglighet, användarvänlighet, interaktivitet och mobilitet som kännetecknar dagens digitala teknik till stor del fanns redan i och med den analoga rullbandspelaren.

Tack vare de elektroniska ljudmedier som såg dagens ljus under mellankrigstiden, och i takt med underhållningsbranschens professionalisering växte marknaden för inspelad schlager- och underhållningsmusik. Genom radions förmedling, grammofoninspelningarnas förbättrade ljudkvalitet och tonfilmens intåg kom sångerna att nå de allra flesta människor, i princip oavsett bostadsort och socialgrupp. ”Den nya folkmusiken” tog plats med en storskalighet, samtidighet och aktualitet som i tilltagande grad skulle komma att utmärka den moderna populärmusiken. En innovation som blev avgörande för den moderna ljudtekniken var mikrofonen, vilken utvecklades under de tidiga experimenten med radio. För sångröstens vidkommande, den röst som än idag är så central i populärmusikens ljudvärld, innebar mikrofonens förfinade upptagningsförmåga nya nyanseringsmöjligheter. Nu var det inte endast tonstarka röster som

kunde göra sig gällande utan även intima sångsätt och viskande föredrag. I sitt kapitel analyserar Karin Strand ”mikrofonsångaren” Sven-Olof Sandbergs genombrott mot bakgrund av de ljudtekniska landvinningarna och med öra för den vidare kulturella resonansen i hans röst och repertoar.

I nästa kapitel undersöker Björnberg fonogramutbudets sammansättning från sekelskiftet 1900 fram till mitten av 1930-talet. Studien innehåller en analys av uppkomsten av olika fonogrammusikgenrer, samt hur dessa genrer på olika sätt formades av, men också bidrog till att forma, lyssnande och lyssnarattityder. Under den studerade perioden finns en rad olika typer av fonograminnehåll: poesideklamation, föredrag, språkkurser, sketcher och tablåer med ljudeffekter, gymnastikinstruktioner etcetera, men musiken är genomgående en dominerande innehållskategori. Tidigare studier tenderar att klassificera äldre tiders bruk enligt nutida genresystem snarare än att historisera de kategorier som användes i dåtida diskurs. Istället finner Björnberg att redan etablerade musikgenrer successivt kompletteras med nya genrer som introduceras, och delvis även definieras, av aktörer anknutna till grammofonmediet, från producenter, distributörer och återförsäljare till dags- och veckopressens nya skivrecensenter. Med utgångspunkt i skivkataloger, annonser och redaktionellt pressmaterial, diskuteras hur samtida verbala och visuella diskurser kom att disciplinera det tidiga fonogramlyssnandet.

Temat utvecklas vidare i efterföljande kapitel, där Björnberg uppmärksammar tiden efter andra världskriget, närmare bestämt perioden 1950–1980. Här är det dock inte grammofonbolagens genreindelningar som står i fokus, utan den tekniska apparatur, de ljudmedier som enligt tidens normer för ”high fidelity” (*hi-fi*) på ett så ”naturtroget” sätt som möjligt ska förmedla musiken från sin ursprungskälla till den (idealt sett) kritiskt granskande lyssnaren. I Sverige tar sig denna process skilda uttryck under 1950-, 1960- och 1970-talen, för att runt 1980 ge alltmer utrymme för det författaren beskriver som ”den gradvisa emancipationen av inspelningen som en självständig företeelse”, det vill säga ett gradvis uppmärksammande och erkännande av inspelningsteknologierna som självständiga estetiska uttrycksmedel. Viktiga faktorer i denna utveckling som lyfts fram är efterkrigstidens populärmusik, samt ett ökande ”privat” lyssnande i avskildhet.

Musiklyssning i avskildhet, solitärt lyssnande, är en av de mest utbredda formerna av musiklyssnande i 2000-talets digitala tidsålder. Men under nästan ett halvt sekel var den obestridda normen olika former av socialt lyssnande. I kapitel 7 återknyter Pontara och undertecknad till temat solipsism från kapitel 1. I en diskussion om förutsättningarna för det

tjugonde århundradets solitära lyssnande hävdar vi att solitärt lyssnande slog igenom från och med slutet av 1920-talet, som ett resultat av tre olika men sammanhängande faktorer: uppkomsten av det moderna vardagsrummet; ankomsten av nya och alltmer sofistikerade teknologier för ljudåtergivning; samt en ständigt växande individualism i samhället som helhet, vilken främjade en estetisk individualism där solitärt lyssnande fann en naturlig plats. Men trots att internet, digital teknik och moderna ljudavskärmande hörlurar har lett till vad som kan beskrivas som en solipsistisk ljudkultur, menar vi att betydande stråk av äldre tiders sociala musiklyssnande lever kvar, inte minst tack vare delning av musik och spellistor på sociala medier.

I nästföljande kapitel vänder sig Pontara till de visuella medierna. Här undersöks scener från svenska filmer producerade mellan 1930 och 1970, där karaktärer är involverade i olika typer av musiklyssnande. De olika sätt på vilka lyssnande till musik framställs eller representeras i film kan, menar Pontara, till stor del förstås som speglande förändrade lyssnarvanor i samhället i stort. Genom att på grundval av detta antagande undersöka audiovisuella representationer av teknologiskt medierat musikaliskt lyssnande visar Pontara hur ljudåtergivningsteknologier som radio och grammofon skildrades i förhållande till både kollektiva och enskilda former av musikaliskt lyssnande i svensk film under den aktuella perioden. Medan det kollektiva lyssnandet fortfarande dominerade under 1930- och 1940-talen blev det enskilda lyssnandet allt vanligare under 1950- och 1960-talen, samtidigt som nya former av gemensamt lyssnande växte fram. Kapitlet reflekterar avslutningsvis över i vilken utsträckning dessa representationer själva kan ses som en form av kulturella aktörer och därmed som en del av en mer omfattande medialisering av musiklyssnande och lyssnarvanor under perioden ifråga.

Sedan 1958 har svenska bidrag deltagit i Eurovision Song Contest så gott som årligen. Nästan lika länge har Melodifestivalen, den uttagningstävling där de svenska bidragen valts ut, varit ett årligen återkommande tv-evenemang i Sverige. I kraft av sin specifika kombination av egenskaper – en överdådig underhållningsshow, en uppvisning av public service-professionalism, en spännande dramatisering av framgång eller misslyckande och ett forum för marknadsföring av ”kommersiell musik” – utgör evenemanget en unik manifestation av och indikator för olika slags kulturella förändringsprocesser: medialisering, musikalisering, kommersialisering och globalisering. I sitt kapitel om populärmusiken och televisionen riktar Björnberg därför uppmärksamheten från musiklyssnande och lyssnarvanor, till musikens produktionsled. Med den svenska melodifestivalen som exempel visas hur populärmusiken sedan 1950-talet interagerat med tv-mediet. Trots att melodifestivalen framstår som en tämligen konservativ institution, är det tydligt att tävlingen påverkats av inte minst musikvideons utveckling. Genom dess inlemmande i tv-mediets evenemangskultur utgör melodifestivalen ett exempel på en specifik form av musikens medialisering, samtidigt som tävlingen också exemplifierar tv-mediets musikalisering.

Fastän termen ”medialisering” hittills använts sparsamt inom musikforskningen finns ett växande antal studier av medialiseringens effekter på musikområdet. Sådana studier har tenderat att i första hand fokusera inspelningsmedier snarare än etermedier. Syftet med nästföljande kapitel, också det författat av Björnberg, är att diskutera hur de historiskt betingade konstellationer av tekniska, kulturella, sociala, juridiska och ekonomiska förhållanden som betecknats med termen ”musikradio” kan analyseras som resultat av interagerande processer av såväl medialisering (vad författaren mer specifikt beskriver som ”radiofiering”) av musik som av musikalisering av medierna. Det empiriska materialet hämtas från musikradions historia i Sverige, från tiden för public service-monopolet över 1990-talets avregleringar till sentida remedieringsprocesser av musikradions praktiker inom digitala medier.

I antologins avslutande kapitel undersöks det fenomen som Pontara och undertecknad valt att kalla musikalisering. Som en ständigt ökande närvaro av musik i kultur och vardagsliv innefattar musikaliseringen både en *diskursiv* och en *dramaturgisk* dimension. Med musikens diskursiva dimension avses medierepresentationer och medierade diskurser *om* musik och musikrelaterade frågor. Således är det inte bara själva musiken (dess klingande dimension, om än en sådan knappast kan särskiljas annat än analytiskt) som avses, utan också dess verbala och visuella bestämningar, vilka utgör icke-reducerbara aspekter av det som allmänt kallas musik. Med musikens dramaturgiska dimension avses (till skillnad från dess diskursiva dimension) ett ökande inflytande av vad som bäst kan beskrivas som ett slags musikaliskt ljudläggande (*soundtracking*) av kultur och vardagsliv. Det är en process som är oupplösligt kopplad till musikens ökande närvaro i olika slags medierade berättelser, fiktiva såväl som icke-fiktiva. Resultatet, menar vi, är en tillvaro där musik inte bara ingår som en naturlig komponent i allt fler vardagssammanhang utan också bidrar med att strukturera och organisera uppfattningar om, erfarenheter av och förväntningar på den levda verkligheten. Med andra ord *en musikalisering av både medier, kultur och vardagsliv*.

Noter

1. Rasmus Fleischer, *Musikens politiska ekonomi: Lagstiftningen, ljudmedierna och försvaret av den levande musiken, 1925–2000* (Stockholm: Ink förlag, 2012); Ulrik Volgsten. *Musiken, medierna och lagarna. Musikverkets idéhistoria och etablerandet av en idealistisk upphovsrätt* (Möklinta: Gidlunds förlag, 2012).

2. För en diskussion om konsekvenserna av en juridisk ordning som ser bolag som privata aktörer i likhet med enskilda individer, men i motsats till kollektiva kulturer, se Ulrik Volgsten, ”Emotions, identity and copyright control: The constitutive role of affect attunement and its implications for the ontology of music”, *The emotional power of music*, red. Tom Cochrane, Bernard Fantini & Klaus R. Scherer (Oxford: Oxford University Press, 2013), 344–348.

3. Friedrich Krotz, ”Mediatization: A concept with which to grasp media and societal change”, *Mediatization: Concept, changes, consequences*, red. Knut Lundby (New York: Peter Lang, 2009), 24.

4. Tobias Pontara & Ulrik Volgsten, ”Musicalization and mediatization”, *Dynamics of mediatization: Institutional change and everyday transformations in a digital age*, red. Olivier Driessens, Göran Bolin, Andreas Hepp & Stig Hjarvard (Palgrave MacMillan, 2017), 247–269.

5. Man kan också tala om en tryckpressens musikalisering, i och med uppkomsten av musiktryck i slutet av 1500-talet. Jämför Johan Fornäs, ”Mediatization of popular culture”, *Mediatization of communication,* red. Knut Lundby (Berlin: De Gruyter, 2014), 483–504.

6. Som filosofiskt begrepp avser ”solipsism” antingen att det enda som kan antas existera, alternativt det enda man kan ha kunskap om, är den egna upplevelsen, eller det egna självet. Här används uttrycket metaforiskt i enlighet med Michael Bull avseende hur lyssnare avskärmar sig från omgivningen med hjälp av hörlurar (eller som i kapitel 1 och 7, helt enkelt genom att dra sig tillbaka till ett avskilt rum), se Michael Bull, *Sound moves: iPod culture and urban experience.* (London: Routledge, 2007). ”Självobjekt” är ett begrepp hämtat från psykoanalytikern Heinz Kohut som menar att människans självkänsla förutsätter verkliga och idealiserade ”andra” i vilka vi kan spegla och bekräfta oss själva, se Heinz Kohut, *The restoration of the self* (New York: The International Press, 1977).

7. Tia DeNora, *Music in everyday life* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000); Even Ruud, *Musikk og identitet* (Oslo: Universitetsforlaget, 2013); Ulrik Volgsten, ”The roots of music: Emotional expression, dialogue and affect attunement in the psychogenesis of music”, *Musicae Scientiae,* vol. 16, nr 2, 2012, 200–216.

8. Anne Kaun & Karin Fast, *Mediatization of culture and everyday life* (Huddinge: sh.se/publications, 2014), 21–30.

9. Theodor Adorno, ”Förmedling”, *Inledning till musiksociologin* (Lund: Cavefors, 1976), 206–241; ”The curves of the needle”; ”The form of the phonograph record”; ”Opera and the long-playing record”, samtliga i *October*, nr 55, 1990, 48–66.

10. Ingmar Bengtsson, *Musikvetenskap: En översikt* (Stockholm: Esselte studium, 1973); Bo Wallner, *Musikens material och form, del 1* (Stockholm: Sveriges radio, 1968).

11. Susan McClary, *Feminine endings: Music, gender and sexuality* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), 148–167; Philip Tagg. *Kojak – 50 seconds of television music: Toward the analysis of affect in popular music* (Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen, 1979).

12. Ett sociologiskt alternativ (med anspråk att teckna ”a history of sound”) till att se medier som ”kanaler” för en semiotisk kommunikationskedja finner man hos Jonathan Sterne som betraktar medier som teknologier vilka på olika sätt förbinder människor med varandra, se Jonathan Sterne, *The audible past: Cultural origins of sound reproduction* (Durham: Duke University Press, 2001), 182.

13. Exempel på hur visuella och diskursiva ”innehåll” knyts till musikens klingande aspekter finner man bland annat i Nicholas Cook, ”The domestic *Gesamtkunstwerk,* or record sleeves and reception”, *Composition, performance, reception: Studies in the creative process in music,* red. Wyndham Thomas (Aldershot: Ashgate, 1998); ett tidigt svenskt exempel på multimodal analys utgående från fonogram, konvolut och tidningsreportage är Ulrik Volgsten, *Music, mind and the serious Zappa. The passions of a virtual listener* (Stockholm: Musikvetenskapliga institutionen, 1999), 174–177, passim.

14. Ann Werner, *Smittsamt: En kulturstudie av musikbruk bland tonårstjejer* (Umeå: h:ström – Text & Kultur, 2009).

15. Bull, passim.

16. Alf Björnberg, *En liten sång som alla andra: Melodifestivalen 1959–1983* (Göteborg: Univ., 1987); ”Structural relationships of music and images in music video”, *Popular Music,* vol. 13, nr 1, 1994, 51–74.

17. Karin Strand, *Känsliga bitar: Text- och kontextstudier i sentimental populärsång* (Skellefteå: Ord & Visor, 2003).

18. Pekka Gronow & Ilpo Saunio, *An international history of the recording industry* (London/New York: Cassell, 1998); Tony Franzén, Gunnar Sundberg & Lars Thelander, *Den talande maskinen: De första inspelade ljuden i Sverige och Norden* (Helsinki: Suomen Äänitearkisto/Finlands ljudarkiv, 2008).

19. Volgsten, *Musiken, medierna och lagarna*.

20. Stefan Gauss, *Nadel, Rille, Trichter: Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammophons in Deutschland (1900–1940)* (Köln: Böhlau Verlag Köln, 2009); Sophie Maisonneuve, *L'invention du disque 1877–1879: Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains* (Paris: Éditions des archives contemporaines, 2009); Michael Chanan, *Repeated takes: A short history of recording and its effects on music* (London/New York: Verso, 1995); Mark Katz, *Capturing sound: How technology has changed music* (Berkeley: University of California Press, 2004); Lisa Gitelman, *Always already new: Media, history, and the data of culture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006). Andra arbeten som också kan nämnas i sammanhanget är Philip Auslander, *Liveness: Performance in a mediatized culture* (London: Routledge, 2008); samt Benjamin Krämer, ”The mediatization of music as the emergence and transformation of institutions: A synthesis”, *International Journal of Communication,* nr 5, 2011, 471–491.

21. Se också Tore Simonsen, *Det klassiske fonogram* (Oslo: Norges musikkhøgskole, 2008); Colin Symes, *Setting the record straight: A material history of classical recording* (Middletown: Wesleyan University Press, 2004).

22. Kajsa Paulsson, *Nu ska du få höra: Svenska musikfonogram för barn 1904–1980* (Göteborg: Institutionen för kultur, estetik och medier, 2006).

23. Tobias Pontara, *Brev från den autonoma musikens värld: Den diskursiva konstruktionen av musikalisk autonomi i den samtida klassiska CD-skivan* (Stockholm: Institutionen för musik- och teatervetenskap, 2007).

24. Kristina Widestedt, *Ett tongivande förnuft: Musikkritik i dagspress under två sekler* (Stockholm: Institutionen för journalistik, medier och kommunikation, 2001); se också Ulrik Volgsten, ”Between critic and public: Listening to the musical work in Stockholm during the long 19th century”, *Svensk tidskrift för musikforskning,* vol. 97, 2015, 1–25.

25. Pontara & Volgsten, ”Musicalization and mediatization”. Termen ”musikalisering” har dock använts med andra betydelser, se Antoine Hennion, ”The musicalization of visual arts”, *Music, Sound, and the Moving Image,* vol. 2, nr 2, 2008, 175–182 ; David Roesner, ”The politics of the polyphony of performance: Musicalization of contemporary German theatre”, *Contemporary Theatre Review,* vol. 18, nr 1, 2008, 44–55; Werner Wolf, *The musicalization of action: A study in the theory and history of intermediality* (Amsterdam: Rodopi, 1999).

26. Roger Wallis & Krister Malm, *Big sounds from small peoples: The music industry in small countries* (London: Constable, 1984), 15, passim. Två år efter Wallis och Malm använde statsvetaren Kent Asp sig av termen i sin bok *Mäktiga massmedier: Studier i politisk opinionsbildning* (Stockholm: Akademilitteratur, 1986), 359.

27. Citerat på svenska i Dan Lundberg, Krister Malm & Owe Ronström, *Musik, medier, mångkultur: Förändringar i svenska musiklandskap* (Hedemora: Gidlunds förlag, 2000), 66.

28. Jämför ibid.

29. Johan Fornäs, *Cultural theory and late modernity* (London: Sage, 1995), 1 (not 1), 217. I likhet med föreliggande diskussion om musikalisering poängterar Fornäs att det är en växelverkan mellan medialisering av kultur och det han kallar för ”culturalization of the media”, ibid., 1.

30. Malm, Lundberg & Ronström, 407.

31. Mats Ekström, Johan Fornäs, André Jansson & Anne Jerslev, ”Three tasks for mediatisation research: Contributions to an open agenda”, *Media, Culture and Society*, vol. 38, nr 7, 2016, 1–19.

32. Här avses framför allt ”the institutional, technological, and cultural dimensions of societal change.” Se Sonia Livingstone & Peter Lunt, ”Mediatization: An emerging paradigm for media and communication studies”, *Mediatization of communication*, red. Knut Lundby (Berlin: De Gruyter, 2014), 704, 705.

33. Dessa perspektiv ska inte förväxlas med den *mediearkeologi* som utgår från ”the perspective of the media themselves” och som är ”primarily interested in the nondiscursive infrastructure and (hidden) programs of media”, Wolfgang Ernst, ”Media archaeography: Method and machine versus history and narrative of media”, *Media archaeology: Approaches, applications, and implications,* red. Erkki Huhtamo & Jussi Parikka (Berkeley: University of California Press, 2011), 240, 242.

34. För en utförlig diskussion om relationen mellan socialhistoria och kulturhistoria, se Lynn Hunt, ”Introduction: History, culture, and text”, *The new cultural history* (Berkeley: University of California Press, 1989), 1–22.

35. Fastän den ”representationsproblematik” som präglat en stor del av medieforskningen de senaste decennierna inte haft samma aktualitet i forskning som inte primärt ägnar sig åt mediernas innehåll, så måste ändå den kvalitativt inriktade medialiseringsforskningen hantera liknande problem som den kulturhistoriska, vilken i den mån den influerats av den symboliska antropologin måst ställa sig frågan ifall de observerade menings- och symbolsystemen är tillräckligt stabila över den tid och de rum som studeras (eller om de är öppna för ifrågasättande och ”oppositionella tolkningar”) för att kunna ligga till grund för generaliserbara slutsatser. Se Jane F. Fulcher, ”Introduction: Defining the new cultural history of music, its origins, methodologies, and lines of inquiry”, *The Oxford handbook of the new cultural history of music,* red. Jane F. Fulcher (Oxford: Oxford University Press, 2011), 3–14; vad gäller ”oppositionella tolkningar”, se Stuart Hall, ”Encoding/decoding”, *Culture, media, language,* red. Hall (London: Hutchinson, 1980).

36. Timothy Taylor, *Strange sounds: Music, technology and culture* (New York: Routledge, 2001), 16. Kapitlen i föreliggande antologi ansluter i varierande grad till Taylors terminologiska distinktion.

37. Sterne, 23–25, passim.

38. Avsikten är inte att dra någon skarp gräns (om någon sådan alls går att dra) mellan kultur och vardagsliv, utan snarare att förorda ett omfamnande perspektiv, jämför Ekström, et al., 8–9.

39. Detta ska på intet sätt tas som intäkt för att medialisering är något exklusivt 1900-talsfenomen, vilket exempelvis den internationella medieuppmärksamheten kring den svenska operasångerskan Jenny Lind vid mitten av 1800-talet visar, se Ingela Tägil, *Jenny Lind: Röstens betydelse för hennes mediala identitet. En studie av hennes konstnärsskap 1838–49* (Örebro universitet: Avdelningen för musikvetenskap, 2013); samt Andreas Nyblom, ”Jennyismen 1845: Pressens tusende trumpeter och medialiseringen av Jenny Lind”, *Celebritetsskapande från Strindberg till Asllani,* red. Torbjörn Forslid, Patrik Lundell, Anders Ohlsson & Tobias Olsson (Lund: Mediehistoriskt arkiv, 2017).

I

VARDAGENS APPARATUR: MEDIEBRUK I FÖRÄNDRING

1

Vardagslivets fonografi

Grammofonspelande i Sverige 1903–1945

ULRIK VOLGSTEN

Inom forskningen har det ofta sagts att fonografens intåg i den västerländska musikhistorien ägde rum i salongen, eller (beroende på vilket decennium man fokuserar på) vardagsrummet. ”Amerikanarna”, sägs det, ”välkomnade alltmer fonografen i sina finrum”. Folk var ”hemmastadda med fonografen” redan vid början av 1900-talet, eftersom det fanns ”en fonograf i varje hem”. Med klassiska musiker som Caruso, Toscanini och Heifetz på skiva kan man rentav tala om en ”konsertsalens domesticering”.[1] Men även om nämnda forskning är mycket mer nyanserad än vad de kortfattade citaten antyder, kan man ändå ifrågasätta den helhetsbild som tonar fram. Fanns det en fonograf (eller grammofon; orden är synonyma i många engelskspråkiga sammanhang) i varje hem, ens i de välbärgade salongerna? Och hur vanlig var i så fall den klassiska repertoaren jämfört med populärmusik och dansmusik?

Ett skäl till skepsis är att mycket av tidigare forskning begränsat sina källor till den kommersiella reklamen. Och dåtidens inspelningsindustri jobbade hårt med att få den nya tekniken att framstå som en ”naturlig” del av kulturelitens prestigefyllda rum. Idealiserade bilder av människor som lyssnar till inspelad musik i tjusiga salongsmiljöer var en viktig del av marknadsföringen.[2] Vad reklamen visar bör därför tas med en nypa salt. Ytterligare en anledning till ifrågasättande är dåtidens forskning. Vid slutet av 1920-talet och i början på 1930-talet gjordes undersökningar av den amerikanska medelklassens ”socio-ekonomiska status”. När man rankade hushållens ”vardagsrumsutrustning” fick ett piano toppoängen 5, medan en grammofon inte fick mer än en 2:a. Skivor med klassisk musik fick 0,1 poäng per styck, medan jazzskivor fick nöja sig med 0,01 poäng. Detta kan jämföras med en elektrisk symaskin som fick hela 3 poäng och böcker som fick 0,2 poäng.[3] Undersökningen lever kanske inte upp till dagens vetenskapliga krav, men om den säger oss något så är det att varken

”fonografer” (sorterade under kategorin ”mekaniska instrument”) eller ”fonografinspelningar” verkar ha haft någon nämnvärd status i USA vid tiden för undersökningen. En fonograf eller en grammofon var inte något man glänste med inför sina grannar eller vänner.

För att nyansera vad som kan beskrivas som en aningen skev bild, handlar den här undersökningen om fonografins roll (”fonografi” här förstått som teknologin och bruket av fonografer/grammofoner) från ett annat perspektiv än de ovan nämnda. Istället för att titta på den ekonomiskt välbärgade östkusten i USA med dess salonger och *parlors* (som mycket av tidigare forskning gjort), är fokus för denna undersökning Sverige – ett land som vid början av 1900-talet hade en av Europas allra lägsta levnadsstandarder, men vilken enligt tidskriften *Life Magazine* ändrades till sin motsats på mindre än fyra årtionden.[4] Frågan handlar således om hur fonografin förändrades från att vara ett slags vetenskaplig kuriosa till att bli en vardagsteknologi, samt hur den på så sätt påverkade både den offentliga kulturens och vardagens musikaliska kommunikation.[5] Undersökningen tar sin början år 1903, då fonografen redan var etablerad och då grammofonen gjorde sitt första framträdande i landet. Därefter fortsätter undersökningen fram till 1945 och andra världskrigets slut, vilket för Sveriges del också innebär slutet på en era av tyskdominerad kultur och ekonomi, till förmån för en ny angloamerikansk dito (som dock faller utanför ramarna för detta kapitel).[6]

Källmaterialet består av tidningsartiklar och populärvetenskapliga tidskrifter, tillsammans med heminredningstidskrifter och kataloger från bostadsutställningar, samt även en rikstäckande enkät från 1962 som efterlyser personliga minnen av grammofonen från tiden runt förra sekelskiftet. Reklam och marknadsföringsmaterial kommer på så vis att kompletteras och jämföras med andra typer av journalistiska, vetenskapliga och populärvetenskapliga texter, från nyheter till noveller, från bostadsplaner och socialpolitiska pamfletter till personliga minnesbilder.[7] Genom att undersöka medier som vänder sig till icke-specialister och amatörlyssnare (och, som det visar sig, även icke-lyssnare), samt genom ett fokus på vardagsliv och hemmamiljöer, är förhoppningen att hitta en balans mellan å ena sidan det vanliga och vardagliga, och å andra sidan det åtråvärda och prestigefyllda – ett brett spektrum inom vilket vardagslivet sannolikt utspelade sig för stora delar av befolkningen. Denna perspektiviska breddning har också fördelen att den samtidigt som den inbegriper en europeisk aspekt (bortom Storbritannien och Centraleuropa), också reflekterar över musikens medialisering, vars relevans sträcker sig utöver det nationella och lokala.

Resultaten är sorterade under separata rubriker enligt fem löst sammanflätade teman. De är kronologiskt ordnade men med tidsmässiga överlappningar (ungefärliga tidsramar återges inom parentes i rubrikerna). Det första temat, som inleds med en historisk bakgrundsskiss, visar en påtaglig ambivalens under seklets första decennium vad gäller fonografens och grammofonens respektive status och användningsområden. I följande avsnitt undersöks grammofonens förekomst i överklassens salonger, varefter blicken riktas mot dagspressens minst sagt negativa bevakning. Det tredje temat inleds med ett steg tillbaks i tiden. Lokala inspelningar och marknadsföring tas som intäkt för förekomsten av grammofoner i samhällets mindre bemedlade hörn, liksom förekomsten av ett *utilitärt* förhållningssätt till fonografin som främjar musik till dans och förströelse. Det fjärde temat noterar därefter en förändrad inställning till grammofonen och dess inspelningar i och med att den nya elektroniska inspelningstekniken blir norm och påverkar både framförande och lyssning, i enlighet med vad som kan beskrivas som ett *solipsistiskt* förhållningssätt till fonografin. Det femte temat lyfter fram modernismens intåg i landet och hur modernismen präglade den nationella bostadsplaneringen från mitten av 1920-talet, särskilt hur den kom att ta sig uttryck i det moderna vardagsrummet. Vardagsrummet blev en plats för rekreation och enskilt lyssnande för vilket skivbutikernas *lyssningsrum* kom att stå som mer eller mindre medveten modell. Nationell boendestatistik visar dock att vardagsrummet ännu vid slutet av den undersökta tidsperioden (som sträcker sig fram till 1945) var en ouppnåelig dröm för större delen av befolkningen. I den mån grammofonen alls hade en fast plats i hemmet – och inte förvarades under sängen eller i en garderob – spelades, lyssnades och dansades den oftast till i sällskap med andra.

I den avslutande diskussionen föreslås att den beskrivna historiska processen, som inbegriper både det utilitära och det solipsistiska förhållningssättet till fonografi, inte bara förstås som en musikens *medialisering* – d.v.s. hur ljudinspelningens omvandling till en vardaglig medieteknologi kom att påverka såväl det offentliga kulturlivets som vardagslivets musikbruk – utan också på ett mer djupgående plan som ett exempel på kultur- och vardagslivets *musikalisering*.

Tidigt mottagande: Det första decenniet (1903–1913)

Fonografen introducerades i svensk press redan i början av 1878, strax innan den patenterades i USA. Senare samma år förevisades fonografen

för allmänheten vid Kungliga Vetenskapsakademien i Stockholm. Till skillnad mot den vetenskapliga uppmärksamhet fonografen inledningsvis rönte hade den vid slutet av århundradet hunnit bli en relativt vanlig attraktion på marknader runt om i landet.[8] Cylindrarna som ljudet spelades in på innehöll ofta lokala eller nationella produktioner. Till exempel sjöng Sveriges dåvarande kung Oscar II in sig själv när han första gången fick fonografen demonstrerad (men han lär ha förstört cylindern efter att ha hört sin egen röst). Å andra sidan spelades kungens invigningstal vid Stockholmsutställningen 1897 in av flera personer (bland annat av kungen själv) och kopiorna fanns i omlopp runtom i landet i många år.[9] Ett tidigt exempel på en svensk inspelning av amerikansk musik är Kronobergs regementes marschorkesters framförande av en cakewalk, ”At a Georgia Camp Meeting”, inspelad redan 1899.[10]

Tjugo år efter att fonografen uppfunnits, eller *talmaskinen* som den ofta kallades, var det fortfarande oklart vilket innehåll som var mest gångbart – tal eller musik? Till synes obemärkt av denna ambivalens rönte apparaten uppmärksamhet i pressen även fortsättningsvis, fastän det allmänna omdömet skiftade. Till exempel rapporterade *Svenska Dagbladet,* som sedan 1897 hade en uttalad ambition att särskilt bevaka kulturella frågor,[11] om en ”fonografkonsert” i november 1900 vid Vetenskapsakademien i Stockholm, med kommentaren att ”Gud vare oss arme syndare nådig”.[12] Ett par efterföljande konserter några veckor senare fick mer nyanserade rapporteringar, där man noterade publikens entusiastiska bifall och även informerade läsaren om att konserten var ett led i marknadsföringen av The Edison Phonograph Company.[13] Att evenemanget rubricerades som en ”konsert” antyder också företagets ambition att marknadsföra fonografen som ett ”seriöst” instrument.

Om fonografens ljudinspelningar skapade rubriker vid slutet av 1870-talet, så var fallet det motsatta vad gäller grammofonens inträde år 1903. Hopklämd mellan notiser om fastighetsaffärer och en nyligen patenterad bäddsoffa fick grammofonen trots allt ett positivt omdöme för dess oöverträffade förmåga att ”på ett alldeles utmärkt sätt” återge den mänskliga rösten: ”man nästan tyckte sig se den populäre sångaren”.[14] Detta kan dock jämföras med en recension (i samma tidning) under rubriken ”Teater och musik”, av en ”grammofonkonsert” i operahusets foajé 1906, arrangerad av Skandinaviska grammofonaktiebolaget:

> Hur än uppfinningen må ytterligare ”fullkomnas”, är det dock fara värdt, att den ej skall förmå skänka verklig konstnjutning; det blir nånting dödt och gällt i instrumentens, äfven människorösternas, sålunda återgifna klang, hvilket tycks bero på att de hemlighetsfulla ”öfvertonerna”, som ju ge den utmärkande klangfärgen, föga komma med i upptagningen.[15]

Här är skribentens ton minst sagt kritisk. Men en liknande tillställning anordnad av skivbolaget Lyrophone ett år tidigare, hos en återförsäljare i en mindre fashionabel lokal, fick ett närmast översvallande omdöme i *Damernas Musikblad*:

> [E]huru vi förut ej varit vidare entusiasmerade beundrare af dylika apparater, få vi dock medgifva att vår åsikt i detta hänseende nu blifvit alldeles förändrad, ty de lyrophonplattor vi voro i tillfälle att höra återgofvo på ett enastående naturtroget sätt med ovanlig styrka och ren ton de sångnummer, som utfördes.[16]

Även den äldre fonografen bestods emellanåt med positiva kommentarer i pressen, trots att försäljningen mer eller mindre upphörde efter 1905.[17] Den populärvetenskapliga tidskriften *Svensk Musiktidning,* som hade rapporterat från den ovan nämnda fonografkonserten vintern 1900,[18] publicerade till exempel en artikel om fonografens mottagande på Grönland i samband med en etnografisk expedition.[19] Det etnografiska temat upprepades följande år i en artikel om hur amatörforskaren Karl Tirén använt fonografen för att spela in samiska jojkar på plats i Norrland.[20]

I dessa artiklar är det inte fonografen i sig som står i fokus, utan fältinspelningar av musik från främmande kulturer.[21] Detta intresse återspeglas ytterligare av det faktum att det runt 1912 gavs ett flertal fonografkonserter på etnografiska museet i Stockholm.[22] Etnografins och folklivsforskningens användande av fonografen vid datainsamling för också med sig ett intresse för verklighetstrogen ljudåtergivning, ett intresse som etnografer skulle komma att dela med skivrecensenter och som tidigt var ett argument i marknadsföringen av både fonografer och grammofoner. Exempelvis hävdade Lyrophone i en annonskampanj att deras skivspelare ”återgifva sång och musik fullt naturtroget”.[23] Men trots att fonografen och dess cylindrar även fortsättningsvis skulle komma att omnämnas i pressen,[24] så kom de snart att undanträngas av grammofonen och schellackskivan. Åtminstone när det gällde musikinspelningar av annat slag och för andra ändamål än det rent etnografiska.

Mysteriet med de osynliga musikmaskinerna (1913–1930)

Damernas Musikblad, som gavs ut varannan vecka från 1902 till 1913, innehöll bland annat noter, journalistiskt material och reklam. Tidningen var främst riktad till medelklassens kvinnliga amatörmusiker och erbjöd ”varje hem, där musik idkas, *en samling populär och anslående salongs- och dansmusik*”.[25] Salongen var vid denna tid både ett rum och en social sammankomst. Vad gäller sammankomst så kan man runt år 1900 urskilja två slags salonger i Sverige: dels en halvoffentlig variant och dels en mer intim och familjär. Den mer offentliga salongen anordnades av familjer inom aristokratin och den övre medelklassen. Den kunde särskilt fungera som en möjlighet för unga och lovande musiker att visa upp sig inför publik och där kunde också nykomponerad musik framföras. Medan man i den halvoffentliga salongen kunde visa upp både nationellt och internationellt välkända musiker, var den familjära salongen istället en plats för familjen och de närmsta vännerna, där musicerandet främst utfördes av familjens döttrar.[26]

Den svenska salongen hade sitt ursprung i Tyskland och Frankrike, snarare än i England eller USA. Mot bakgrund av de nämnda artiklarna och notiserna i *Damernas Musikblad*, *Svensk Musiktidning* och i dagspressen, vore det fullt rimligt att anta att fonografen och senare grammofonen hade en given plats i denna salong. Men som noterats angående grammofonens status i amerikanska medelklasshem vid början av 1930-talet så finns det också anledning att granska de svenska omständigheterna. En källa med god inblick i svenska salongsförhållanden (och nu pratar vi om salongen som rum) under första halvan av 1900-talet är *Svenska hem i ord och bilder*, som utgavs månadsvis från 1913 till 1955. Tidskriften bestod till större delen av hemma hos-reportage i den svenska överklassen och beskrev i både ord och bild – bokstavligt talat tusentals fotografier – den utsökta smak och känsla för stil och tradition som kommer till uttryck i de hem som visas upp. Troligtvis tillhörde tidningens läsekrets samma samhällssegment som det avporträtterade, det vill säga aristokratin, den övre medelklassen, samt då och då välkända artister och kulturpersonligheter. Men tidskriften hade säkerligen läsare också bland de lägre klasserna, för vilka dess innehåll kan ha uppfattats som både lockande och eftersträvansvärt.

Under *Svenska hems* första 15 år får läsarna en inblick i flera musikälskande hem. Närmare hälften av alla besökta hem har nämligen en flygel i salongen eller i vardagsrummet (orden används synonymt i tidningen redan från början). Från den kända skulptören Carl Milles, som hade en 1500-talsorgel i sitt ”finrum”,[27] eller ryttmästare Thure Bielkes Clementipiano från 1780 i ”salongen”,[28] till prins Eugens residens Waldemarsudde, där flygeln inte syns i salongen, men väl i ett närliggande ”musikrum”.[29] Inget av instrumenten kommenteras i texterna, även om ”ett verkligt hem” i en idealiserande essä sägs ”vara uttryck för ägarens eller ägarnas personlighet”.[30] Ett exempel på vad detta kunde innebära är författaren och Nobelpristagaren Selma Lagerlöfs hem, som beskrivs som ”kvintessensen av hemkomst [...] organiskt uppvuxet kring en första kärna och sedan utökadt med den ena årsringen efter den andra”.[31]

Men bortsett från det allra första numret av tidningen, där en trattgrammofon obemärkt skymtar i kammarherre Carl Lagerbergs salong, tycks apparaten inte ha någon särskild plats i salongen.[32] Inte ens i kompositörerna Hugo Alfvéns eller Wilhelm Peterson-Bergers hem.[33] Det skulle dröja ända till mars 1930 innan en annons för grammofoner publiceras i *Svenska hem i ord och bilder* och ända till 1932 innan en grammofon åter dyker upp på bild i en artikel.[34] Fram till dess är grammofonen osynlig och i princip icke-existerande i tidningens representationer av svenska finrum.

Denna frånvaro av fonografer och grammofoner i *Svenska hem* kan förklaras med hänvisning till två parallella tendenser i det svenska kulturklimatet under den här perioden. Dessa kan beskrivas som en tvåstämmig kritik av vad den tyske sociologen Norbert Elias senare beskriver som *kultur* och *civilisation*, en kritik som när den förekommer i Sverige ofta är sammanflätad.[35] Ett tydligt exempel finner vi hos den konservativa filosofen Vitalis Norström, som i sin uppmärksammade essä *Masskultur* menar att civilisation bör förstås som ett ”herravälde” över naturen. För kulturen är civilisationen också viktig, men endast som ett villkor, aldrig jämbördig eller likvärdig med den. Kulturen är spirituell och moralisk och står över civilisationens (och naturens) materiella grundvalar. Det moderna samhället, ”vår kulturs civilisation”, är enligt Norström blott en ”apparat” för kommunikation som ”öfverströmma[r]” våra sinnen och blir till en ”tvångströja” för våra själar, ett hinder för kulturell utveckling.[36] Följden av denna civilisation blir att kulturella former och uttryck ersätts av en ”njutningens narkos” som i slutändan livnär eskapism och glömska, en kultur i civilisationens ”trög[a], död[a] mass[ors]” tjänst.[37]

Norström inspirerades av tyska filosofer som Friedrich Nietzsche och Georg Simmel,[38] och det är ingen tillfällighet att många teman i hans kritik också skulle dyka upp i Frankfurtskolans texter några årtionden senare, om än i diametralt motsatt politisk skrud. Men medan Walter

Benjamin och Theodor Adorno efter hand och av olika skäl ställde sig positiva till lp:n och den mekaniska reproduktionen av konst och musik – som marxister kom de att mer eller mindre ställa hierarkin mellan ande och materia på ända – så förblev Norström symtomatiskt nog tyst i frågan. Ändå är det rimligt att anta att Norströms kultur- och civilisationskritik utgjorde en ledstjärna för en allmänt utbredd tendens i Sverige, som resulterade i ett ointresse för både fonografen och grammofonen. I sin egenskap av maskin och teknisk uppfinning blev skivspelaren helt enkelt symbol för en civilisation i förfall. Den tjusiga *salongsgrammofonen,* som marknadsfördes i Stockholm från början av 1920-talet, förmådde inte rucka på denna inställning.[39] Det inspelade innehållet på cylindrarna och skivorna var dessutom allt för uppenbart exempel på den förhatliga masskulturen – njutningens narkos, som Norströms skulle sagt – för att få tillträde till salongernas upphöjda sfär.

För att hitta konkreta uttryck i pressen för dessa sorters kritik (civilisations- och kulturkritik) riktade specifikt mot grammofonen, måste vi således lämna *Svenska hem* och söka på annat håll. Dagstidningen *Svenska Dagbladet* utgör en rikhaltig källa även i detta fall, även om kritiken ofta är onyanserad och illa underbyggd. Exempelvis beskrivs grammofonen allt som oftast utifrån hur den låter (eller antas låta). Grammofonen smattrar, tutar, skränar, skräller, gurglar, rosslar och brakar lös, den skrålar, idisslar, väser, gnäller, maler, vrålar, kväker, brölar och skriker ut sina falska melodier. Ibland används grammofonen som liknelse för att beskriva tanklösa personer, tjatiga politiker och enkelspåriga nykterister, grälsjuka kvinnor, eller enögda bolsjeviker. Ja till och med en kompositör som Max Reger liknas vid en grammofon när hans musik upplevs som alltför enformig.[40]

I andra fall karaktäriseras grammofonen – ibland i förbigående, ibland som skribentens huvudsakliga ämne – utifrån allt det dåliga som den (upplevs) vara eller göra. Den gör musiker arbetslösa, den tränger ut pianot ur hemmet, och nöter ut alla fina gamla melodier.[41] Den anklagas för att strypa återväxten av musiker och för att utplåna den äkta spelmanstraditionen.[42] Den beskrivs som ett surrogat för riktig musik, som ett redskap i bedrägeriets, bluffmakarnas, och den falska spiritismens tjänst.[43] Den är ”den andliga underklassens musikaliska faktotum”, ”för ensidig och för grund”, en lyx för de rika och slösaktiga.[44] Den är ett tortyrredskap och ytterst ett verktyg för djävulen själv, så som beskrivet i den recenserade trilogin av Vernon Lee, *Satan the waster*.[45] Sammanfattningsvis kan sägas att grammofonen enligt dessa röster är en symbol för de obildade, en leksak, ej att förväxla med skön konst, eftersom ”den smakriktning som odlas med [. . .] grammofoner, åstadkommer en andlig industrialism, som är mycket värre än den materiella”.[46]

Musik för de många (1903–1925)

Trots denna negativa publicitet hade grammofonen kommit för att stanna. Under 1900-talets första decennium utmanövrerade den fonografen som den huvudsakliga skivspelaren (inte bara i Sverige, utan även internationellt), främst eftersom grammofonskivor var mycket enklare att massproducera än fonografcylindrar, som måste spelas in var för sig.[47] Redan år 1899 besökte The Gramophone Company Stockholm som ett led i företagets världsomspännande projekt att spela in nationella artister och repertoarer för inhemska marknader (andra städer man besökte vid denna första resa var Porto och Istanbul). Inte mindre än 119 svenska sånger spelades in under loppet av några få dagar. 1903 återkom man för att spela in ytterligare 156 sånger och 1925 hade årliga inspelningsbesök resulterat i över 5 400 svenska musikinspelningar.[48] Tas dessutom konkurrerande skivbolag med i beräkningen landar siffran vid denna tid på upp emot 12 700 inspelningar i landet.[49] Artisterna på inspelningarna var välkända sångare från Kungliga Operan och olika teatrar i huvudstaden, men också populära artister som Delsbostintan, Calle Jularbo och Ernst Rolf.[50] Eftersom det år 1899 knappt fanns några grammofoner i landet[51] – i pressen framställdes grammofonen som en helt ny teknisk uppfinning i samband med inspelningstillfällena 1903 – kan man anta att de allra första skivorna tillverkades i en mindre upplaga, vars främsta syfte var att marknadsföra de nya apparaterna.[52]

År 1903 grundades också Skandinaviska Grammophon AB i Stockholm som ett dotterbolag till The Gramophone Company, och de fick snart konkurrens från andra bolag som spelade in svenska artister, som till exempel Columbia, Lyrophon och Pathé.[53] Den mest betydande konkurrenten under många år var Carl Lindström AG, ett tyskt företag grundat av en svensk år 1904, som tillverkade sina egna lågprisskivspelare och kontrollerade skivbolag som Parlophon och Odeon.[54]

I takt med att produktionen ökade ökade också reklam och annonsering av grammofoner och grammofonskivor i pressen, om än det journalistiska intresset var magert. Värt att notera är att grammofonerna ofta annonseras tillsammans med musikinstrument under de första två årtiondena av 1900-talet, som i den socialistiska tidskriften *Arbetarens vän*, den frireligiösa *Hem och Ungdom*, och den obundna *Vi och vårt*. I den senare hittar

MUSIK INSTRUMENT,
Strängar och tillbehör
erhållas bäst och billigast från
A. Th. Nilssons Musikhandel Norrköping.
Violiner, Guitarrer, Mässingsinstrument, Italienska Dragspel, Talapparater och Skivor, Munspel, Sextettnoter m. m.
Priskurant gratis mot 30 öre i porto.

Typiska grammofonannonser från 1920-talet.

man även annonser för begagnade skivor och för reparation av trasiga skivor.[55] En senare publikation än de tre nämnda är den mer långlivade *Hemmets Journal*, som sedan 1921 utkommit veckovis (tidningen ges ut än idag). I flera nummer fram till mitten av 1930-talet finns reklam för återförsäljare, som A. Th. Nilssons musikaffär i Norrköping som stoltserar med ”violiner, gitarrer, mässingsinstrument, italienska dragspel, talapparater och skivor, munspel, sextettnoter, m.m.”,[56] och för skivbolag som Pathéfon och Grammophon. Vid ett sällsynt tillfälle marknadsför

Grammophon skivor från His Master’s Voice i en annons som inte bara visar företagets välkända logotyp (med en hund framför tratten på en grammofon), utan också en bild av två kvinnor samtalande vid sidan av ett lyxigt grammofonskåp, där den ena säger till den andra: ”Du må tro att jag fått ihop ett trevligt program till vår nästa dansafton!”.[57] Vanligare är dock den typ av annonser som musikhandlaren Ernst G. Olin lät publicera, för ”grammofoner av resväsksformat från 65kr”, om än den avbildar en trattgrammofon.[58]

I *Svenska Dagbladet* marknadsförs grammofoner både av återförsäljare och av privatpersoner. Varumärkena varierar, liksom typen av grammofoner. Återförsäljarna marknadsför oftast små modeller, medan de mer exklusiva typerna av salongs-, golv- och skåpgrammofoner dyker upp när privata säljare vill avyttra dem av olika skäl (till exempel ”på grund av resa”). Tjusiga skåpmodeller blir allt vanligare under 1920-talet, liksom den populära bärbara *resegrammofonen* (se kapitel 2).[59] Allt som allt pekar detta på en ganska mångfacetterad och spirande marknad för grammofoner och skivor,[60] och som brukligt är med marknader begränsar den sig inte till producenter och säljare, utan kopplar också samman dem med köpare och konsumenter.

Hur dåtidens köpare och konsumenter (grammofonanvändare och skivlyssnare) förhöll sig till det utbud som presenterades återspeglas utförligt i den riksomfattande enkätundersökningen När grammofonen kom, sammanställd av Nordiska Museet 1962. I denna undersökning kan man ta del av minnen från (några av) de som levde vid seklets början. Enkäten efterfrågar minnen av vad som spelades på grammofon, av vem, vem ägaren var, var den spelades (och hördes), och vilka modeller, tillverkare och skivbolag som fanns. De rapporterade minnena och återblickarna sträcker sig över de första tre decennierna av 1900-talet, men vissa går så långt tillbaka i tiden som 1890-talet.

Svaren utgörs ofta av färgstarka minnesbilder, som att köa för att få lyssna i slangar på någon populär sång på en marknad (runt 1905) – istället för till en stor mässingstratt leddes ljudet genom gummislangar, som lyssnarna fick stoppa direkt i öronen: ”det var mest fulla arbetare, halvfulla bönder och drängar, plus vi småpojkar”. En annan tillbakablick skildrar en lokal prästs varningar om att ”djävulen bodde i tratten”, medan en annan berättar om ett missionsmöte där pastorn själv entusiastiskt vevar grammofonen. En betydande del av minnena är av privata grammofoner. Exempelvis minns en informant hur hon hörde musik på grammofon som barn hos sin kusin runt 1910, men att hon därefter inte fick möjlighet att lyssna till grammofon igen förrän många år senare, när hon arbetade som

hembiträde och familjens dotter spelade skivor med Peter Kreuders orkester. Förutom privat lyssnande i hemmet, som i det senare exemplet, är det framför allt två andra typer av lyssning som märks i frågelistan. En är när en grammofon lånas in för att spela till dans, antingen av en grupp ungdomar eller vid förlovnings- eller bröllopsfester (den tidigaste 1905, den senaste 1928). Den andra vanliga typen är att man hör grammofonmusik på något lokalt kafé (oftast i skildringar från 1910-talet).[61]

För att klargöra vad som utmärker dessa tre lyssningskategorier – privat lyssning tillsammans med andra i hemmet, privata mindre danstillställningar, och musiklyssning på det offentliga kaféet – särskilt vad gäller lyssnarnas förhållningssätt till grammofonen och den inspelade musiken, så kan vi kontrastera kategorierna mot en fjärde typ av lyssnarsituation, som inte förekommer i enkätsvaren (den dyker upp först i samband med den elektriskt förstärkta högtalaren): det större offentliga dansevenemanget under 1930- och 1940-talen. Sett ur ett musikerperspektiv utgjorde grammofonspel vid större offentliga dansevenemang nämligen ett allvarligt hot. I en artikel i *Svenska Dagbladet* 1940 varnar STIM:s vd Eric Westberg för vad han beskriver som ”jättelika grammofonskåp” som ”hota att ta död på dansorkestrarna” i landet. Och situationen var enligt sagesmannen lika illa för café- och restaurangorkestrarna.[62] Musikerförbundets svar på situationen var entydig: mekanisk musik är *död*, mänskligt framförd musik är *levande* och bör därför vara arrangörens främsta val vid alla tillställningar.[63] Invändningarna liknade de som framförts tio år tidigare då man protesterade mot den nya ljudfilmen som gjorde biografmusikerna arbetslösa. Värt att notera är att kritiken, som bland annat publicerades i facktidskriften *Musikern,* hade en tydlig civilisationskritisk ton:

> Maskinen, grammofonen, i mångfaldigt förbättrad gestalt, har slagit ut den mänskliga, levande arbetskraften. Vi stå i parallellitet med sättarna [...] med vävarna, telefonisterna och övriga grupper av handens arbetare, som utträngts av maskinen.[64]

Ännu en tydliggörande kontrast till de tre lyssningskategorierna framträder när musikindustrin ställs inför en av sina många kriser vid ungefär samma tid.[65] Denna kris utmynnade i att skivproducenterna hävdade att deras inspelningar är mer än bara kopior av framträdanden: musikinspelningar är unika skapelser i sig och producenten är att likna vid en fotograf.[66] Här handlar inte argumentet om civilisationskritik, utan om att musikinspelningar har kulturella och estetiska värden som måste respekteras, precis som alla andra sorters konstverk. Med andra ord, man kan inte och bör inte skylla musikernas motgångar på grammofonindustrin.

Återvänder vi nu till grammofonanvändarna och skivlyssnarna i Nordiska Museets enkät så är det slående att varken musikernas eller skivproducenternas retorik återspeglas i deras berättelser. Vad gäller 1900-talets första decennier finns det knappt några tecken alls på vare sig civilisations- eller kulturkritik i enkätsvaren, så som det gör i musikernas senare protester. Det finns inte heller några tecken på exklusiv ”verkestetik”, autenticitets- eller originalitetsanspråk, som i skivproducenternas försvarstal. När det kommer till dans vid privata fester, att höra musik i bakgrunden hemma eller på kaféer, finns inga krav på naturtrogen ljudåtergivning i vare sig estetisk eller teknisk mening. Det enda som tycks spela någon roll är funktionell effektivitet. Det som ”låter bra” enligt detta *utilitära* mediebruk är om musiken som spelas på grammofonen duger att dansa till, och om skivorna har sånger som folk gillar att höra.[67] I detta avseende betraktas grammofonen inte bara som ett mekaniskt instrument, vilket många annonser i pressen också ger vid handen,[68] grammofonen är snarare att betrakta som en *mekanisk musiker*. Denna till synes märkliga inställning bland konsumenterna kommer, ska det visa sig, att leva kvar fastän grammofonens och grammofonskivornas status sakta förändras under 1920-talet hos en helt ny grupp av musiklyssnare.

Elektroniska inspelningar, kulturellt värde och en framväxande medieestetik (1920–1945)

Det skulle dröja till omkring 1920 innan ett attitydskifte gentemot grammofonen kunde skönjas i en dagstidning som *Svenska Dagbladet*. Redan 1919 hade grammofonen dykt upp som rekvisita i en följetong för att indikera modernitet,[69] och på detta sätt kommer den fortsättningsvis att fungera alltmer (en liknande funktion kommer grammofonen att fylla i svensk ljudfilm från och med följande decennium, se kapitel 8). Under första hälften av 1920-talet dyker det också upp diskussioner i tidningen om nya förbättrade grammofonmodeller,[70] samt vad som troligen är den allra första skivrecensionen i landet, en recension av Tjajkovskijs *Symphonie Pathétique* med The Royal Albert Hall Orchestra under ledning av dirigent Sir Landon Ronalds på skivmärket His Master’s Voice.[71] Tidningen noterar också att den italienske kompositören Ottorini Respighi har spelat in fågelsång på skiva för att använda i ett av sina verk,[72] medan en annan artikel beskriver hur grammofonmusik kan sändas trådlöst genom det nya radiomediet.[73] Ytterligare en artikel betonar vikten av det då tio år gamla grammofonarkivet som vid tiden ännu inte hade hittat någon

fast lokal för sina skivor.[74] Ja, det dyker till och med upp ett kåseri om grammofonen som ett framtida studieämne i skolan.[75]

November 1928 utgör en vändpunkt för såväl *Svenska Dagbladet* som för fonografin i Sverige. Nu inleder en av tidningens främsta musikskribenter, kompositören Moses Pergament, en serie av skärskådande skivrecensioner under rubriken ”Grammofonmusik under kritik”. Den introduceras programmatiskt med en diskussion om de tekniska förbättringar som grammofonen genomgått, samt om kulturella och underhållningsmässiga företräden hos både seriösa och populära repertoarer.[76] Serien avrundas några månader senare med en pedagogisk beskrivning av den nya elektroniska inspelnings- och ljudåtergivningstekniken.[77] Tekniken hade introducerats internationellt redan 1925, medan elektroniskt inspelade skivor annonserades i *Svenska Dagbladet* från och med början av 1926.[78]

Detta anammande av tekniska nymodigheter visar på en mer modernistisk hållning än den tidigare utbredda civilisationskritiken, en hållning som går hand i hand med en tendens att tillerkänna fonografin traditionellt kulturella värden. Ett tydligt exempel på detta är när tidningens andra kritiker, musikvetaren Kajsa Rootzén, skriver om Igor Stravinskijs intresse för grammofoner och mekaniska instrument.[79] En intervju med Sergej Rachmaninov fyller samma funktion.[80] Tendensen visar sig också i kommentarer om grammofonens användbarhet i undervisning,[81] och i de skivrecensioner som under några år följer under rubrikerna ”Grammofonrevy” (1933–1934) och ”Inspelat och avlyssnat” (1938–1939).

Medan ”Inspelat och avlyssnat” uteslutande tar upp klassisk musik, har ”Grammofonrevy”-recensionerna en mer balanserad blandning av både klassiska och populära genrer, om än med det uttalade förbehållet att det råder en avgrundsdjup skillnad mellan bra och dålig populärmusik. Jazz diskuterades endast en gång under vardera rubriken, fastän jazz på skiva ofta omnämndes i positiva ordalag på andra platser i tidningen. Både Pergament och Rootzén publicerade dessutom långa artiklar om jazz,[82] i Rootzéns fall bland annat om Duke Ellington och hans skivor, samt en dödsruna över George Gershwin.[83]

Utöver recensioner av dansmusik på skiva,[84] kan också nämnas ett intressant exempel på kändisjournalistik i *Svenska Dagbladet.* I ett reportage som jämför stil och personlighet hos sångerskorna Zarah Leander och österrikiskan Greta Keller beskrivs den första som dramatisk och spektakulär, medan den andra är intim, mjuk och viskande genom mikrofonen. Märkligt nog tycks Keller komma lyssnaren ännu närmare i inspelningarna än i sina framträdanden, vilket får recensenten att undra: ”Är icke detta en paradox?”[85] Det som framskymtar är ett radikalt annorlunda sätt

att lyssna på inspelad musik än det ändamålsenliga, utilitära lyssnande som framkommer i Nordiska Museets frågelista. Man kan med fog tala om en helt ny medieestetik som går hand i hand med skivproducenternas argument om att inspelningen i sig är ett konstverk med egna estetiska normer. Inte minst är det de nya elektriska mikrofonerna och ljudförstärkarna som möjliggör nya sätt att både sjunga och lyssna. I synnerhet Keller uppvisar en röstteknik som gjort sig känd i USA genom bland annat Bing Crosbys så kallade *crooning*-stil. I Sverige var det sångaren Sven-Olof Sandberg som kom att lansera sångsättet redan 1927 i och med att den elektriska inspelningstekniken gjorde sitt intåg i landet (se kapitel 4). Sandbergs sammetslena barytonröst förlänande honom snart smeknamn som ”grammofoncharmören”, ”mikrofonrösten” och ”S.O.S”.[86] I artikeln om Leander och Keller blir det dessutom tydligt hur artisternas mer eller mindre autentiska personligheter upplevs *förmedlade genom grammofoninspelningarna*, på ett sätt som vore omöjligt ifall grammofonen hade betraktats som ett mekaniskt instrument eller en mekanisk musiker (se också kapitel 7).

Recensionerna i *Svenska Dagbladet,* med sina unika blandningar av klassisk och populär musik, upphör dock under 1940-talet i takt med att världskriget sakta stryper kulturlivet. Grammofoner och skivor annonseras fortfarande i pressen, men nu tillsammans med uppmaningar att lämna in använda skivor till återvinning, då kriget gjort schellack till en bristvara.[87] Men som vi ska se fanns ett oförmodat skyddsrum för den nya medieestetiken i de svenska hemmen.

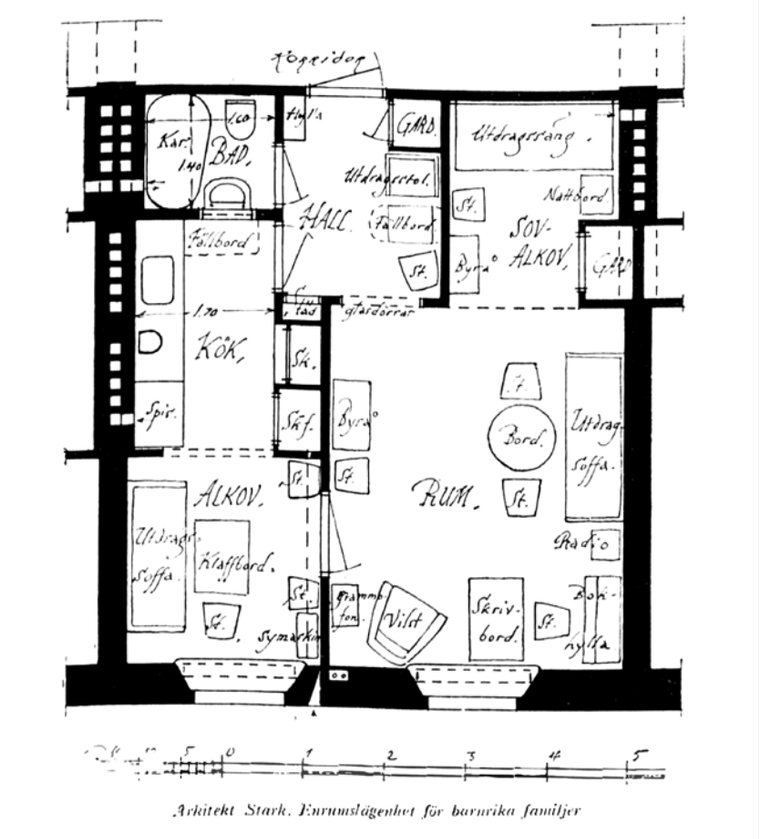
Grammofonens inträde i det privata rummets intimsfär (1923–1945)

Som nämnts skulle det dröja till 1932 innan någon grammofon syntes till i *Svenska hem i ord och bilder*. Bostaden som visades upp tillhörde den funktionalistiska arkitekten Sven Markelius och avvek från de flesta av tidens normer och konventioner (skivspelaren på fotografiet är bärbar snarare än en salongsgrammofon). Markelius hade studerat för Walter Gropius vid Bauhausskolan i Tyskland och var en av upphovsmännen bakom det modernistiska manifestet *acceptera!* som publicerades strax efter Stockholmsutställningen 1930. I manifestet, under rubriken ”Lyxvaran”, finns talande nog ett foto av en grammofon, beledsagat av det rättframma påståendet att ”[l]yxen är för oss den högsta grad av kvalitet, inte prakt”.[88] Uttryckt annorlunda kan detta förstås som att funktionalisternas aversion

mot onödiga ornament inte innebar att man måste avstå från mekaniska och massproducerade apparater som grammofonen, så länge de var välgjorda och av god kvalitet. Form och funktion stod i fokus, det förra i det senares tjänst.

Stockholmsutställningen ägnades åt stadsplanering, arkitektur och formgivning (vardagsdesign), och innebar ett genombrott för modernistiska ideal i Sverige. Med *acceptera!* som slogan togs tydligt avstånd från den konservativa civilisationskritiken, och med manifestets funktionalistiska ideal kom *acceptera!* att fungera som ett ideologiskt fundament för svensk bostadspolitik i flera decennier.[89] Stockholmsutställningen hade sedan 1920 föregåtts av den årliga bostadsutställningen *Bygge och bo*, som 1928 proklamerade det moderna vardagsrummets fördelar framför det gamla borgerliga finrummet. Medan finrum och salonger beskylldes för att vara pråliga och ofunktionella, sades det moderna vardagsrummet ”med minsta möjliga medel åstadkomma rikast möjliga intryck”.[90] Särskilt intressant är att två år tidigare, vid 1926 års utställning, hade en grammofon fått plats i ritningen till en 39 kvadratmeters lägenhet avsedd för en familj med två vuxna och två barn.[91] Senare skulle utställningen *Vi bo* i Malmö ge plats för en ”radiogrammofon” i en av sina lägenhetsritningar,[92] medan utställningen *Bo bättre* i Göteborg 1945 på liknande sätt avsatte utrymme i en av sina lägenheter för ett ”grammofonskåp”.[93]

Stockholmsutställningens modernistiska ideal spreds till en bredare publik i tidningar som *Nutidens hem* och *Hemkultur*. *Nutidens hem*, vars ledare klart och tydligt förespråkade ”demokratiseringen av tankesätt och levnadsvanor”, inledde sitt första nummer 1935 med en artikel om det nya vardagsrummet. Ett senare nummer diskuterade också ”[m]usiken i hemmet”, där de påstådda farorna med grammofonlyssning avfärdades, även om det hävdades att ”passiv” lyssning aldrig kan uppnå samma kultiverade höjder som ”aktivt” musicerande.[94] Den mer vardagliga månadstidningen *Hemkultur* hade återkommande skivrecensioner som inleddes med klassiska inspelningar, medan populärmusiken omnämndes mot slutet.[95] Att grammofonspel togs på allvar exemplifieras också av en artikel om situationen i ”England, där grammofonen har en mer än vanligt förnämlig position” (en artikel som förnumstigt frågar läsaren ”Håller Ni ordning på Edra grammofonskivor?”).[96] Även om de båda tidningarna var kortlivade, så var idealen de anammade desto mer inflytelserika.[97] Till och med gamla anrika *Svenska hem* kom från och med 1930-talet att exponera grammofonen, i annonser såväl som reportage. Bland annat får läsaren följa med till en ”ungkarlsbostad” med en ”hattaskgrammofon”.[98] I ett annat reportage visas ”den lika vackra som praktiska radiogrammofonen [...]



Lägenhetsritning med särskild plats för grammofon, *Bygge och bo* 1926.

förebildlig i alla avseenden [...] [e]n möbel som inte ger sig ut för att vara något mer än den är”,[99] medan den flotta designbutiken Svenskt Tenn annonserar om en ”Radiogrammofon i en vit pergamentklädd kista”.[100] I en rapport från en blomsterutställning avslöjar *Svenska hem* de ideologiska förväntningar som också vakade över det växande grammofonintresset: ”*Fritiden skall skapa harmoniska människor*”.[101]

Men fritid fordrar utrymme. Om det inte finns någon plats att koppla av på förlorar fritiden sitt rekreationsvärde, sin ledighetspotential. I reklam för grammofoner kan man från 1923, och några år senare även för skivor, iaktta en hittills förbisedd men knappast medveten eller avsedd förebild för just det utrymme i hemmet som det nya grammofonlyssnandet fordrar. I dessa annonser ståtar namnkunniga återförsäljare med särskilda ”provrum”, eller ”nischer” i sina butiker – exempelvis firman Hirschs grammofonavdelning som med sina ”sju nya rymliga uppspelningsrum [...] förfoga [...] över det största antalet uppspelningsrum i Stockholm”.[102] Det speciella med dessa lyssningsrum är dock inte i första hand att de låter lyssnaren uppskatta teknologins fantastiska ljudåtergivning (att naturtrogenhet skulle vara ett nödvändigt villkor för förmedlingen av musikens estetiska kvalitet var sedan länge ett återkommande försäljningsargument).[103] Det viktiga är snarare att man erbjuder ett avskilt utrymme där lyssnaren kan lyssna på musiken både osedd och ostörd.

Denna egenskap – att erbjuda osedd och ostörd musiklyssning – skiljer grammofonförsäljarnas nya lyssningsrum både från salongen och från marknadernas grammofonuppvisningar, som båda var kollektiva företeelser. I salongen spelade man och lyssnade till musiken tillsammans med andra, och även när man på marknaderna ute i landsorten lyssnade på musik eller tal genom slangar som man stoppade i öronen, så var själva lyssnandet och lyssnarnas reaktioner del av ett visuellt spektakel. Även de fonograf- och grammofonsalonger som redan vid sekelskiftet fanns i städer som New York, Paris, Madrid och Berlin var sociala mötesplatser,[104] och skiljer sig därmed från de avskilda lyssningsrum som uppstår under 1920-talet. En föregångare till dessa senare lyssningsrum är snarare telefonkiosken (som var alltmer vanligt förekommande i Sverige från och med förra sekelskiftet), där dels själva lyssnandet skyddas från den omgivande ljudmiljön, medan själva kommunikationshandlingen sker avskilt från den omkringliggande ”fysiska” miljön.[105] Det vi kan se är att den nya medieestetik som beskrivs i föregående avsnitt fordrade ett avskilt rum, ett *chambre séparée,* för att kunna förverkligas fullt ut. Och motsvarande förutsättning rådde för de lyssnarupplevelser som låg till grund för det ökande antalet recensioner av klassiska musikinspelningar som redan nämnts, vilka implicerar både avskildhet och ostördhet (se också kap 7).[106]

I kontrast till det *utilitära* förhållningssätt till grammofonen och dess skivor som kommer till uttryck i Nordiska Museets enkät och i många tidiga annonser, kan detta nya mediespecifika musiklyssnande, liksom dess lokalisering till vardagsrummets potentiella avskildhet, beskrivas som ett *solipsistiskt* förhållningssätt.[107] Med solipsistisk avses här ett tillbaka-

Annons för skivaffär med provlyssningsrum, *SvD* 1929.

dragande och avskärmande från det offentliga, till en privat enskildhet där fokus riktas mot det medierade innehållet såväl som mot den egna upplevelsen av detta innehåll.

Möten på tu man hand med smekande sammetsröster, liksom intränganden upplevelser i de klassiska verkens spirituella djup, trivs således bäst i avskildhet.[108] Men trots att grammofonen till viss del (hur litet utrymmet än var, enligt lägenhetsritningarna) kom att tillhöra sinnebilden av det moderna vardagsrummet, så var en ostörd plats i hemmet på sin höjd en önskedröm för de allra flesta svenskar. Så sent som år 1945 delade trettio procent av den svenska befolkningen rum i sina hem (köket ej inräknat) med minst två andra personer.[109] Kontrasten är slående när man förflyttar sig från de välbärgade miljöerna i tidningar som *Svenska hem i ord och bilder* och *Nutidens hem*, till de som bebos av målgruppen för *Vår bostad,* organet för Svenska hyresgästföreningens medlemmar.

Vår bostad, som gavs ut från år 1924, bevakade aktuella och viktiga frågor om boende och vardagliga angelägenheter (som i januarinumret 1937, då man skriver om ”semester åt husmödrarna”), men innehöll också underhållning, som noveller, kåserier och tecknade serier. När det gäller grammofonspel, som blivit alltmer förekommande i svenska hyreshus, handlade det inte om grannar i någon ”harmonisk” samvaro, utan om ett akut miljöproblem i behov av reglering (problemet, som vid början av 1930-talet också inkluderade radio, dyker regelbundet upp i form av korta notiser och kommentarer i dagstidningar som *Svenska Dagbladet*).[110] Grammofonspelande ansågs av *Vår bostad* och många av dess läsare vara ett allvarligt störningsmoment som måste upphöra. I den utsträckning det redaktionella materialet rörde kulturella frågor förespråkades istället traditionellt pianospel, medan föräldrar rekommenderades att ”låt[a] barnen hållas fjärran från den hydra, som kallas jazzmusik”.[111] I tidningens många skildringar av olika hemmiljöer skulle en grammofon inte dyka upp förrän så sent som i maj 1945, vid tidningens besök hemma hos den kände musikern Carl Jularbo junior, varvid man noterar att det ”i det kombinerade sov- och vardagsrummet finns en härlig radiogrammofon”.

Slutkommentar: Medialisering, musikalisering och vardagslivets fonografi

Till skillnad mot vad man skulle kunna tro så välkomnades varken fonografen eller grammofonen i de svenska finrummen vid det förra sekelskiftet. Mottagandet skedde snarare på marknader, dansevenemang och på

kaféer och restauranger. Fonografens och fonografrullarnas främsta funktion under 1900-talets två första decennier var främst som tekniskt hjälpmedel för musiketnologernas insamling och lagring av klingande data, medan det var grammofonen som redan tidigt kom att dominera underhållningslyssnandet. Grammofonkonserter var dock sällsynta och förekom så gott som uteslutande i grammofonbolagens marknadsföringsmässiga regi. Till kultur- och civilisationskritikernas förfäran dansade och lyssnade man till grammofonskivor vid tillfällen och tillställningar som knappast var ägnade åt uppbyggligt och fostrande musiklyssnande. Framför allt spelades grammofonen som ett mekaniskt instrument och den kan (med tanke på irritationen den åstadkom bland musikerförbundets medlemmar) rent av beskrivas som en mekanisk musiker. Oavsett hur grammofonen uppfattades så krävdes ingen särskild skolning eller färdighet för att spela på den (till skillnad från att spela på ”riktiga” instrument), vilket innebar att dess vedersakare kunde avfärda grammofonen som en själlös maskin, en mekanisk leksak.

Grammofonskivor betraktades till en början inte som något särskilt ljudmedium, utan snarare som en del av skivspelaren (de tidiga tillverkarna rekommenderade också att deras egna skivor spelades på apparaterna). Det dröjer till 1920-talet innan en förändring kan skönjas och grammofonskivorna börjar betraktas som förmedlare av ett estetiskt *innehåll*, ett innehåll som förbinder lyssnaren med den inspelade artisten och framförandets särskilda tid och rum (jämför kapitel 6). Intressant nog går denna förändring hand i hand med inte bara elektrifiering och ett avfärdande av den äldre civilisationskritiken, utan också med en förändring av placeringen av grammofonen, dess rumsliga lokalisering, från offentliga kaféer och de privata dansevenemangens olika lokaler till de (om än bara för en mindre skara) intima och avskilda platserna i hemmens nya vardagsrum.

Vad vi ser är hur fonografin förändras från att runt sekelskiftet i huvudsak vara en vetenskaplig kuriositet till att under 1920-talet alltmer bli en vardagsteknologi för hemmabruk. Två tendenser är särskilt påtagliga. Under de första decennierna ser vi vad som kan beskrivas som en deprofessionalisering av musicerandet: vem som helst kan nu spela ett stycke dansmusik, en populär schlager eller till och med en hel symfoni (om än uppdelad på flera skivor), privat i hemmet, eller i offentlig miljö. Från och med 1920-talet är det däremot lyssningen i avskildhet som är utmärkande. Båda aspekterna kan ses som resultat av musikens medialisering, där medialisering innebär en långsiktig process varigenom den nya inspelningsteknologin påverkar både musikalisk kommunikation och interaktion.[112]

Men med tanke på att epitetet *talmaskin* mer eller mindre försvinner i dagspressen efter 1920, och med tanke på att det är musik som till sist blir skivornas dominerande innehåll, är det inte bara den ökande förekomsten av grammofoner, utan lika mycket den ökande förekomsten av just *musik* som behöver förklaras. I takt med att vardagsrummet successivt blir en verklighet i fler och fler hem, är processen lika mycket ett exempel på en medialisering av musik, som den är ett exempel på en *musikalisering* – inte bara av grammofonmediet, utan också av kultur- och vardagsliv (jämför kapitel 11).

Några till synes obetydliga men ändå viktiga aspekter av denna musikalisering av kultur och vardagsliv är skivrecensionen och lyssningsrummet. Skivrecensionen tillför inte bara en särskild aura till den inspelade musiken (grammofonskivan är värdig en seriös diskussion), recensionen i sig bidrar också till den diskursiva definition enligt vilken ”musiken konstitueras som musik” och sprider på så sätt musiken bortom den omedelbara lyssnarupplevelsen till en bredare publik (radion bidrar också till denna aspekt av musikalisering).[113] Om recensionen på så sätt har en utåtriktad verkan, så förmedlar lyssningsrummet ett mer introvert förhållningssätt, enligt vilken grammofonmusik bäst avnjuts i avskildhet i ett rum särskilt möblerat för ändamålet (ett introvert förhållningssätt som samtidigt var en nödvändighet för skivrecensentens arbete). Man kan också tänka sig att lyssningsrummet utgjorde en outtalad norm för vardagsrummets möblering till förmån för fokuserad och ostörd musiklyssning. Denna musikalisering av vardagsliv och vardagsrum blir än tydligare när grammofonen skrivs in i lägenhetsritningar och planlösningar och därmed blir del av själva definitionen av vad ett vardagsrum – och i förlängningen också fritid – är och bör vara.

Vi kan således urskilja två till synes exklusiva förhållningssätt till fonografi under 1900-talets första hälft. Ett mer anarkiskt – vad jag har kallat ett utilitärt förhållningssätt – som innebär att grammofonen spelas som ett mekaniskt instrument i mer eller mindre oförutsägbara lokaler, till dans och förströtт lyssnande till populärmusik.[114] Det andra, mer solipsistiska förhållningssättet, kräver det kontrollerbara och avskilda utrymme som bara ett modernt vardagsrum tycks kunna erbjuda vid denna tid. Det är ett förhållningssätt i den nya medieestetikens tjänst, som uppmärksammar skivornas förmedlade innehåll och inbjuder till ett fokuserat lyssnande.

Men att de två varken är fast knutna till särskilda sätt att lyssna eller till särskilda genrer står klart när vi betänker att lyssnande i enrum lika gärna kan vara uppmärksamt som förströtт (jämför kapitel 10). Att av-

skildhet inte utesluter ett förströtт lyssnande där associationerna tillåts vandra som de vill torde många nutida lyssnare känna till av egen erfarenhet.[115] Omvänt kan ett uppmärksamt och fokuserat lyssnande vara riktat mot en sammetslen mikrofonröst likaväl som mot konstmusikens formella aspekter. Kanske kan man rent av tänka sig att det solipsistiska förhållningssättet underlättat ett genreöverskridande som så småningom banade väg för den albumorienterade ”seriösa” pop- och rockmusik som slog igenom i kölvattnet av Frank Zappa’s *Freak Out!* (1966) och The Beatles’ *Sgt. Pepper’s* (1967).

Å andra sidan är användningen av grammofonen som ett bärbart mekaniskt instrument som kan spelas varhelst det passar, ett uttryck för ett utilitärt förhållningssätt som lever vidare även efter att de stationära salongsgrammofonerna och grammofonskåpen tagit plats i de moderna vardagsrummen. Det är ett förhållningssätt som under andra halvan av 1900-talet kom att möjliggöra bland annat den bärbara tonårsrumsgrammofonen, mobila Sound System, modern dansmusik av allehanda slag, samt nya stilar där livemusik blandas med förinspelade ljud och musik. Och i takt med att Walkman-spelaren bereder plats för digitala musikspelare runt millennieskiftet, skapas också nya mobila rum där konsumtion av klassisk och populär musik avlöser varandra på gränsöverskridande spellistor.

Det denna undersökning av fonografin i ett perifert land som Sverige under första halvan av 1900-talet lyckas urskilja är med andra ord två sammanflätade men icke-reducerbara effekter av musikens medialisering – utilitärt och solipsistiskt grammofonspelande – som sedimenterade i allt nyare teknologier kan sägas utgöra själva grunden för musikaliseringen av dagens kultur och vardagsliv.

Noter

1. Roland Gellatt, *The fabulous phonograph, 1877–1977* (London: Cassell, 1977); Mark Katz, *Capturing sound: How technology has changed music* (Berkeley: University of California Press, 2004); Andre Millard, *America on record: A history of recorded sound* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995); Allan Sutton, *A phonograph in every home: The evolution of the American recording industry, 1900–19* (Denver: Mainspring Press, 2010); Colin Symes, *Setting the record straight: A material history of classical recording*. (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2004).

2. Simon Frith, ”The industrialisation of music”, *Taking popular music seriously: Selected essays* (Aldershot: Ashgate, 2007), 93–118; Stefan Gauß, *Nadel, Rille, Trichter: Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammophons in Deutschland (1900–1940)* (Köln: Böhlau Verlag, 2009), 148–150; Marsha Siefert, ”Aesthetics, techno-

logy, and the capitalisation of culture: How the talking machine became a musical instrument", *Science in Context,* vol. 8 nr 2, 1995, 417–449.

3. Stuart Chapin, "Socio-economic status: Some preliminary results of measurement", *American Journal of Sociology* vol. 37, nr 4, 1932, 581ff.

4. Enligt *Life Magazine* (juni 1938), hade Sverige "den högsta levnadsstandarden i världen". För en liknande men mindre omfattande studie än den föreliggande, tillika ägnad finska förhållanden, se Tiina Männistö-Funk, "'They played it on Saturday nights in a barn': Gramophone practices and self-made modernity in Finland from the 1920s to the 1940s", *International Journal for History, Culture and Modernity,* vol. 1, nr. 2, 101–127.

5. Jämför Gauß, 14–16; Sophie Maisonneuve, *L'invention du disque 1877–1949: Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains* (Paris: Éditions des archives contemporaines, 2009), 19–21.

6. I den mest omfattande studien hittills av fonografens historia i Sverige påstås sista kapitlet täcka 1890-talet och fonografens förändrade roll "från marknadsnöje till hemunderhållning". Men även om kapitlet avslutar med ett avsnitt om grammofonen, sägs inget speciellt om när vare sig fonografen eller grammofonen dyker upp i hemmamiljöer. Se Tony Franzén, Gunnar Sundberg & Lars Thelander, *Den talande maskinen: De första inspelade ljuden i Sverige och Norden* (Helsinki: Suomen Äänitearkisto/Finlands ljudarkiv, 2008), 84.

7. Materialet inbegriper däremot inte annonser för radioprogram i dagspressen. Angående radioprogram, se Alf Björnberg, *Skval och harmoni. Musik i radio och TV 1925–1995*. (Stockholm: Norstedts förlag, 1998).

8. Franzén et al., 8–10; Mathias Boström, "Den falske kungen i den sanna återgivningen: Fonograf som utställningsattraktion kring 1900", *1897: Mediehistorier kring Stockholmsutställningen,* red. Anders Ekström, Solveig Jülich & Pelle Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2006).

9. Boström, 198.

10. Jan Bruér & Lars Westin, *Jazz: Musik, människor miljöer* (Göteborg: Ejeby, 2006), 26.

11. Gunilla Lundström, "En värld i rubriker och bilder (1897–1919)", *Den svenska pressens historia, del 3: Det moderna Sveriges spegel (1897–1945),* red. Karl Erik Gustafsson & Per Rydén (Stockholm: Ekerlids förlag, 2001), 26.

12. Sign.: Onkel Bräsig, "Lifvet i Stockholm", *Svenska Dagbladet* (*SvD*) 19/11 1900.

13. Sign.: Bonjour, "Maskinmusik", *SvD* 30/11 1900; "Opera-fonograf-konserten", *SvD* 6/12 1900.

14. "Grammofonen", *SvD* 15/4 1903.

15. Sign.: E. F. "Teater och musik", *SvD* 24/2 1906.

16. "En Lyrophon-Konsert", *Damernas musikblad*, nr 16, 1905, 4. Vad gäller omdömet bör man ha i åtanke att "gränserna mellan redaktionellt och kommersiellt material" vid denna tid ofta var "suddiga", se Erik Edoff, *Storstadens dagbok: Boulevardpressen och mediesystemet i det sena 1800-talets Stockholm* (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2016), 77.

17. Franzén et al., 123–125.

18. *Svensk musiktidning*, nr 19, 1900.

19. *Svensk musiktidning*, nr 12–14, 1912.

20. *Svensk musiktidning*, nr 7–8, 1913.

21. Se också "Svensk Afrika-forskare åter hemma", *SvD* 8/8 1912; "Antropologiskt-geografiska sällskapet", *SvD* 12/11 1912; "Svenska australiska expeditionen 1910", *SvD* 16/11 1912; Helge Hellroth, "Karl Tirén samlar fonografiskt lapplåtar för Vetenskapsakademien", *SvD* 23/2 1913; Karl-Erik Forsslund, "När lapparna joika", *SvD* 2/3 1913.

22. Mathias Boström, "The phonogram archive of the Stockholm ethnographic museum (1909–1930): Another chapter in the history of ethnographic cylinder recordings", *Fontes Artis Musicae* vol. 50, nr 1, 2003, 30. Även inom det musikvetenskapliga fältstudiet tycks grammofonen så småningom ta över fonografens roll, se "Hr Karl Tirén får konkurrens", *SvD* 3/10 1913 (om en österrikisk expedition som ska spela in joik på grammofon); "Spelmanstävlingen på Baltiska", *SvD* 18/6 1914 (där polskor spelas in).

23. Kampanjen pågick i *SvD* från september till december och omfattade ett tjugotal annonser.

24. Uttrycket används ibland för grammofonen, som när en "fonograf 'Viktor' med över 100 skivor" är till salu, se "Våning i Göteborg", *SvD* 28/8 1921.

25. *Damernas musikblad*, nr 1, 1902; Martin Edin, "Ellen Sandels (1859–1931)", *http://levandemusikarv.se/tonsattare/sandels-ellen/* (senast kontrollerad den 23 jan 2019).

26. Eva Öhrström, "Ett eget rum: Ett kvinnoperspektiv på musikaliska salonger", *Bebyggelsehistorisk tidskrift* vol. 54, nr 1, 2007.

27. *Svenska hem i ord och bilder*, aug. 1913.

28. *Svenska hem*, mars 1916.

29. *Svenska hem*, nov. 1915.

30. *Svenska hem*, juni 1914.

31. *Svenska hem*, feb. 1918.

32. *Svenska hem*, mars 1913.

33. *Svenska hem*, juli 1914; sept. 1915.

34. *Svenska hem*, 1932, 196.

35. Martin Stolare, *Kultur och natur: Moderniseringskritiska rörelser i Sverige 1900–1920* (Göteborg: Historiska institutionen, 2003), 27.

36. Vitalis Norström, *Masskultur* (Stockholm: Idun, 1910), 6, 10–11, 14, 20–21.

37. Ibid. 26–27.

38. Jonas Hansson, *Humanismens kris: Bildningsideal och kulturkritik i Sverige 1848–1933* (Stockholm: Symposion, 1999), 119.

39. Se Skandinaviska Grammophon Aktiebolagets annons för bland annat *Gramola Salon 155*, i *SvD* 8/11 1922. Privatannonser med salongsgrammofon till salu förekommer i *SvD* från 1917 till slutet av 1930-talet (andra benämningar är skåpgrammofon och golvgrammofon).

40. Vad gäller kommentaren om Max Reger, se sign.: O. M-s., "Operans tredje symfoni-konsert", *SvD* 30/1 1918.

41. Sign.: Mas., ”Yes, we have …”, *SvD* 12/11 1923; ”Om teaterorkestrarna indragas”, *SvD* 18/3 1909.

42. Sign.: B. L., ”Folkvisan vädjar till folket”, *SvD* 30/5 1920; ”Allmogekulturens bevarande”, *SvD* 28/1 1919; Karl-Erik Forsslund, ”Hembygden”, *SvD* 26/5 1922.

43. Ellen Lundberg-Nyblom, ”Guldsländan”, *SvD* 25/9 1925; ”Conan Doyle lurad av spiritister”, *SvD* 28/1 1922; sign.: — n., ”Mrs Tingley förkunnar sin lära på Grand”, *SvD* 23/2 1922.

44. Abbé Coignard, ”Med anledning av …”, *SvD* 20/6 1920; Rolf Nordenstreng, ”Själsvetenskapernas framtid i Sverige”, *SvD* 25/11 1919; ”Seid umschlungen Millionen”, *SvD* 28/3 1919.

45. ”Det svenska telegrafverkets indrivningsmetoder de humanaste i världen”, *SvD* 8/9 1921; Anders Österling, ”Vernon Lee och världskriget”, *SvD* 3/10 1920.

46. Sign.: Novir., ”Prins Wilhelm och fördomar mot radio”, *SvD* 10/11 1925; sign.: —a., ”’Paris mage’ ett jättemaskineri”, *SvD* 29/11 1925; ”Carl Laurin om biografen”, *SvD* 12/11 1911; Svenska turistföreningens årsmöte”, *SvD* 24/2 1914.

47. Gelatt, 158–160; Pekka Gronow & Ilpo Saunio, *An international history of the recording industry* (London/New York: Cassell, 1998), 6–7.

48. Pekka Gronow & Björn Englund, ”Inventing recorded music: The recorded repertoire in Scandinavia 1899–1925”, *Popular Music,* vol. 26, nr 2, 2007, 284.

49. Björn Englund & Pekka Gronow, ”The record market in the Nordic countries, 1899–1945”, *The Lindström project: Contributions to the history of the record industry, vol 1*, red. Pekka Gronow & Christiane Hofer (Wien: Gesellschaft für historische Tonträger, 2011), 172.

50. Gronow & Englund, 282–290.

51. År 1891 såldes totalt 19 fonografer i Stockholm, se Franzén et al., 60.

52. År 1903 ställdes också en tidig version av jukeboxen, en *Telefonografautomat,* ut för allmänheten, som dock aldrig slog igenom i Sverige på samma sätt som jukeboxen i USA (det skulle dröja till efter 1945 innan jukeboxarna slog igenom i Storbritannien). Se Marina Dahlqvist, ”Att saluföra modernitet: Numa Petersons handels- och fabriksaktiebolag”, *1897: Mediehistorier kring Stockholmsutställningen,* red. Anders Ekström, Solveig Jülich & Pelle Snickars, (Stockholm: Mediehistoriskt arkiv, 2006), 186; Adrian Horn, *Juke box Britain: Americanisation and youth culture 1945–60* (Manchester: Manchester University Press, 2009).

53. Gronow & Englund, 286–288.

54. Björn Englund, ”Carl Lindström and the Lindström labels in Scandinavia”, *The Lindström Project: Contributions to the history of the record industry, vol 1*, red. Pekka Gronow & Christiane Hofer (Wien: Gesellschaft für Historische Tonträger, 2009), 73–74.

55. *Vi och vårt*, nr 2 & 3, 1910.

56. *Hemmets Journal*, nr 44, 1921.

57. *Hemmets Journal*, nr 3, 1923.

58. *Hemmets Journal*, nr 19, 1923. För annonser som avbildar en resegrammofon, se kapitel 2.

59. Se Barnett, Kyle, ”Furniture music: The phonograph as furniture 1900–1930”, *Journal of Popular Music Studies*, vol. 18, nr 3, 2006, 301–324.

60. Situationen liknar sannolikt den i Storbritannien, där billiga grammofoner var så populära bland arbetarklassen att de fanns i vart tredje hushåll vid slutet av första världskriget, se Nick Morgan. ”’A new pleasure’: Listening to National Gramophonic Society records, 1924–1931”, *Musicae Scientiae* vol. 14, nr 2, 2010.

61. I mångt och mycket påminner enkätsvaren om liknande som redovisats från den Finska landsbygden för perioden 1920–1940, se Männistö-Funk; Även om det inte nämns i enkätsvaren bör det noteras att vissa fashionabla kaféer och restauranger i Stockholm under några år i början på 1910-talet anordnade grammofonkonserter med inspelningar av kända sångare (som till exempel Caruso) med ”Orkester-Ackompangemang” [sic.] av lokala musiker, se exempelvis annons för Berns salonger, *SvD* 19/1 1911; ”Finfint gästspel i Blanchs”, *SvD* 22/10 1912; annons för Hotell Rydbergs musikcafé, *SvD* 24/10 1913. En konsert tycks av allt att döma ha presenterats på Hotell Rydberg redan år 1903, se SvD 4/12 1903.

62. ”Stim har fått högkonjunktur”, *SvD* 6/9 1940.

63. Rasmus Fleischer, *Musikens politiska ekonomi: Lagstiftningen, ljudmedierna och försvaret av den levande musiken, 1925–2000* (Stockholm: Ink förlag, 2012), 139–141, 192–194.

64. Ledare i *Musikern*, nr 12, 1930, citerad i Fleischer, 171.

65. En kris som man dock skyllde på radion, inte på musikerna, se Fleischer, 222–224.

66. Fleischer, 229.

67. Ett tecken på detta förhållningssätt, där särskilda inspelningar inte står i fokus, är annonser av skivbolaget Pathéfon, som korade de perfekta skivorna för sommarens dansevenemang utan att nämna varken artist eller låt, se annons i *SvD* 8/6 1916.

68. Grammofonen omnämns ibland i samma andetag som positivet och vevorgeln, se till exempel ”Från Wiens teatrar”, *SvD* 21/8 1907; ”Från genombrottens land” *SvD* 27/8 1912; ”Kan jag få lov att få …”, *SvD* 1/6 1919; ”Positivets saga all”, *SvD* 9/6 1935. ”Mekanisk” ska här inte förstås som stående i motsats till ”levande”, en dikotomi som dyker upp först mot slutet av 1920-talet, se Fleischer, 139–141. Jämför också kapitel 5.

69. ”[…] denna ’bungalow’, med sin silverservis, sitt fina linne, sin goda mat, grammofon, böcker”, citerat ur orubricerat avsnitt, *SvD* 26/11 1919; se också novell av Maurice Level, ”Lögnaren”, *SvD* 30/7 1924.

70. ”Grammofoner”, *SvD* 13/4 1923.

71. ”Nya röster och Tschaikowskys Symfoni pathétique i grammofon”, *SvD* 2/12 1923. Samma inspelning hade recenserats i den engelska tidskriften *Gramophone* tre månader tidigare, men även om den svenska recensionen troligen haft den engelska som förebild är den svenska recensionen en självständig granskning och inte en kopia. Det bör också tilläggas att även om detta kan betraktas som den första regelrätta recensionen av en grammofoninspelning, hade den föregåtts av

mer notisliknande omnämnanden av nya inspelningar under rubriken ”Musiknytt” tidigare under året, se *SvD* 6/2 1923. Se också kap. 2.

72. ”Grammofonen som orkesterinstrument!”, *SvD* 3/1 1925. Om svenska inspelningar av klassisk musik, se Toivo Burlin, *Det imaginära rummet: Inspelningspraxis och produktion av konstmusikfonogram i Sverige 1925-1983* (Göteborg: Institutionen för musikvetenskap, 2008).

73. ”Radio”, *SvD* 7/1 1924.

74. Sign.: Reta., ”Där rösten gömmes”, *SvD* 19/7 1925.

75. Sign.: C. B., ”Svensk skrivning”, *SvD* 5/4 1924.

76. Moses Pergament, ”Grammofonmusik under kritik”, *SvD* 9/11 1928. Ett år senare skulle Pergament för en kort tid axla rollen som inspelningschef för grammofonbolaget Odeon, se Burlin, *Det imaginära rummet*, 142.

77. Moses Pergament, ”Grammofonmusik under kritik”, *SvD* 8/2 1929.

78. Se annons i *SvD* 14/2 1926. Det tidiga 1930-talet ser också uppkomsten av flera branschtidningar och specialisttidskrifter som exempelvis *Grammofon Journalen*, och *Radio och Grammofon*.

79. Kajsa Rootzén, ”Samtidsmusiker”, *SvD* 13/8 1933; Rootzén, ”Inspelat och avlyssnat” 28/5 1939.

80. Sign.: Babette., ”Pianist som aldrig spelat i radio”, *SvD* 8/2 1935.

81. ”Musikhistoriska muséet”, *SvD* 28/11 1932; Moses Pergament, ”Reformprojekt för musikundervisningen”, *SvD* 4/9 1934; C. Ahlberg, ”Musikundervisningen i skolorna”, *SvD* 28/2 1935; Kajsa Rootzén, ”Är musiken bara lyx?”, *SvD* 3/9 1936; Rootzén, ”Nya instrument för unga musikanter”, *SvD* 11/2 1940; ”Museum som lånar ut konst till den stora allmänheten”, *SvD* 9/9 1940; Rootzén, ”I aktion för musikkulturen”, *SvD* 23/8 1942; ”Musikfrämjandet börjar ny termin”, *SvD* 17/19 1943; sign.: Lill., ”Tjajkowskij ungdomens favoritkomponist”, *SvD* 23/4 1944.

82. Moses Pergament, ”Jazzen”, *SvD* 15/8 1925; Kajsa Rootzén, ”Jazzens väsen”, *SvD* 1/7 1944.

83. Kajsa Rootzén, ”H.O.T. Den heta musik-zonen”, *SvD* 11/8 1935; Rootzén, ”En tonkåsör med stil och ambition”, 25/7 1937. Betydelsen av *Svenska Dagbladets* musikjournalistik bör vägas mot den anti-amerikanism som ofta gick hand i hand med tidens kultur- och civilisationskritik. Med utgångspunkt i idén om en folksjäl avfärdar denna kritik (uttalat eller underförstått) alla anspråk på en amerikansk kultur, med hänvisning till föreställningen att USA utgör en blandning av olika nationaliteter och därmed, enligt den förgivettagna idealistiska utgångspunkten, inte kan betraktas som en sann *nation*. Grammofonen, som amerikanskt påfund, kan därför inte heller ses som mer än en handelsvara, en maskin från ett land präglat av kulturellt kaos och därmed direkt olämplig som instrument för det högtstående kulturella uttryck som utgörs av den västerländska konstmusiken (en åsikt som också fann visst stöd i den tidiga teknikens tillkortakommande vad gäller återgivning av exempelvis stråkinstrument). *SvD:s* musikredaktion utgjorde med andra ord en motkraft mot denna typ av rasistisk nationalism. För att nyansera bilden är det dock intressant att nämna ett annat av nationalismens många ansikten, företrätt av Fredrika Bremer redan vid mitten av 1800-talet. Bremer såg nämligen Amerika som mänsklighetens framtida nation, där de svartas musik utgjorde den sanna folkmusiken. Att dra någon skarp gräns mellan nationalism och kosmopolitism eller mångkulturalism i Sverige under första halvan av 1900-talet låter sig med andra ord knappast göras. Om anti-amerikanism, om jazzens mottagande i Sverige, om Pergaments långt ifrån oreserverade åsikter om jazz, om idealismen i det svenska musiklivet under första halvan av 1900-talet, samt om Fredrika Bremers syn på nationen, se i nämnd ordning Frank Trommler, ”The rise and fall of Americanism in Germany”, *America and the Germans vol. 2.*, red. Frank Trommler & Joseph McVeigh (University of Pennsylvania Press, 1985); Johan Fornäs, *Moderna människor: Folkhemmet och jazzen* (Stockholm: Norstedts förlag, 2004), särskilt sidorna 332–342; Henrik Rosengren *”Judarnas Wagner’: Moses Pergament och den kulturella identifikationens dilemma omkring 1920–1950”* (Lund: Sekel, 2007), 257–259; Ulrik Volgsten, *Från snille till geni: Den svenska kompositörsrollens omvandlingar från Kraus till Måndagsgruppen och dess betydelse för synen på musik* (Stockholm: Gidlunds, 2013), 95–97; Anna Bohlin, ”Fredrika Bremer’s concept of the nation during her American journey”, *Ideas in History: Journal of the Nordic Society for the History of Ideas*, vol. 7, nr 1–2, 2013, 43–70.

84. Se exempelvis Moses Pergament, ”Ny dansmusik på grammofon”, *SvD* 5/8 1934.

85. Sign.: Dixie., ”Aktuellt”, *SvD* 13/9 1936.

86. ”Valser och S. O. S. hos Parlophon”, *SvD* 9/11 1928; Kajsa Rootzén, ”Sven-Olof Sandberg”, *SvD* 12/1 1940.

87. Se till exempel radannons, ”Grammofonskivor, även spräckta”, under rubriken ”Önskas köpa”. *SvD* 29/11 1944. Läget blev till sist så akut att NK och Nordiska musikförlaget i en gemensam kungörelse meddelade att nya skivor endast säljs om motsvarande antal gamla lämnas i retur, SvD 6/3 1945. I *Hemmets Journal* försvinner grammofonen från det redaktionella materialet efter mitten av 1930-talet, samtidigt som både grammofoner och skivor blir allt mer sällsynta i reklamannonserna. Istället är det radion som upptar intresset (Sveriges Radio startar rikstäckande utsändningar från och med 1925). Det är inte osannolikt att den viktiga information som förmedlades via radionyheterna gav ett mer seriöst skimmer över mediet än vad grammofonen för sin del kunnat uppbåda. När AB Radiotjänst med den elektroniska teknologins hjälp börjar sända inspelad musik år 1926 är det (för att utvidga hypotesen) inte osannolikt att grammofonmusiken drog nytta av den air av seriositet som omgärdade radiomediet.

88. Gunnar Asplund, *acceptera!* (Stockholm: Tiden, 1931), 124.

89. Beate Sydhoff, *1930/80: Arkitektur–form–konst* (Stockholm: Kulturhuset, 1980). Grammofonen förekommer däremot varken i ritningar eller i tidningar riktade till de svenska husägarna i egnahemsrörelsen under de första årtiondena av århundradet, troligen på grund av det starka civilisationskritiska idealet inom rörelsen som betonade manuell kultivering av den egna jorden (snarare än själen), jämför Nils Edling, *Det fosterländska hemmet: Egnahemspolitik, småbruk och hemideologi kring sekelskiftet 1900* (Stockholm: Carlsson, 1996), 295–297. I tidskriften *Egna hem*, nr 4, 1902, med mottot ”Mål: Eger hem på egen grund, medel: flit, spar-

samhet och gudsfruktan", förekommer inga grammofoner, men däremot reklam för orglar och pianon. I den mer burgna *Sveriges villa- och egnahems-tidning* finns pianonoter till bostonvalser i julnumren åren 1910 och 1911, medan en annons för "musikinstrument" som återkommer i samtliga nummer under hösten 1912 utgör ett bekräftande undantag med en avbildad trattgrammofon.

90. Se också Maria Perers, "'Bygge och bo': The building and home exhibitions, forerunner to the 1930 Stockholm exhibition", *Scandinavian Journal of Design History*, vol. 11, 2001, 90.

91. *Bilder och blad* 1926, 42–43; se också *Bilder och blad* 1927, 28.

92. *Vi bo i Ribershus* 1938, 34.

93. *Bo bättre* 1945.

94. *Nutidens hem*, nr 4, 1935.

95. Recensenten var Bengt Pleijel, som också var grundare av och redaktör för tidskriften *Musikrevy* (1946–1994). Pleijel argumenterade på 1940-talet för konstmusikfonogrammets roll som internationell spridare av svensk kultur, se Burlin, 135–136. I en krönika i *SvD* år 1944 omnämns Pleijel som "en skivsamlare av stora mått", vilket kan jämföras med att tidningen knappt tio år tidigare introducerat begreppet med påståendet att "Sverige [...] ännu så länge är så gott som i avsaknad av skivsamlare", se Carl L. Bruun, "Ängeln och hunden", *SvD* 17/3 1935; Hans Zetterström, "I marginalen", *SvD* 9/8 1944. Om skivsamlare, se också kapitel 5.

96. *Hemkultur*, nr. 1, 1935.

97. Jämför Maria Perers, Leif Wallin & Anna Womack, *Vardagsrummet: En plats för allt och alla* (Stockholm: Nordiska museets förlag, 2013).

98. *Svenska hem*, feb. 1936.

99. *Svenska hem*, okt. 1940.

100. *Svenska hem*, okt. 1939.

101. *Svenska hem*, *juli* 1936, kursiv i original.

102. Annons för Hirschs, *SvD* 19/4 1929. Se också annonser för Musikaliska knuten, *SvD* 17/3 1923; AB Nordiska Kompaniet, *SvD* 9/12 1923; Nordiska Musikförlaget 30/1 1925; AB Nordiska Kompaniet, *SvD* 26/9 1943. I en annons i tidskriften *Scenen,* nr 20, 1925, anges källan till nymodigheten när Skandinaviska Grammophon AB meddelar att deras "synnerligen rymliga lokal är inredd efter modernaste engelsk/amerikanska principer med bland annat komfortabla hörrum, där var och en i lugn och ro samt i en behaglig omgivning kan göra sitt urval".

103. Se ovan om fonografbruk inom musiketnologin, samt Siefert, passim.

104. Se William Kenney, *Recorded music in American life: The phonograph and popular memory, 1890–1945* (New York/Oxford: Oxford University Press, 1999), 26; Maisonneuve, 37; Gauß, 142–143; Eva Moreda Rodriguez, "Prefiguring the Spanish recording diva: How gabinetes fonográficos (phonography studios) changed listening practices, 1898–1905", *Listening to music: People, practices and experiences,* red. D. Rowland, & H. Barlow (Open University Press: Milton Keynes, 2017).

105. Jämför Jonathan Sterne, *The audible past: Cultural origins of sound reproduction* (Durham/London: Duke University Press, 2001), 158.

106. Jämför Gauß, 314.

107. Jämför Michael Bull, *Sound moves: iPod culture and urban experience* (London: Routledge, 2007).

108. Denna estetik är inte nödvändigtvis bunden till någon producerad rumslighet, mängd eko eller reverb. Jämför Peter Doyle "From 'My Blue Heaven' to 'Race with the Devil': Echo, reverb and (dis)ordered space in early popular music recording", *Popular Music*, vol. 23, nr 1, 2004.

109. *Perers* et al., 71.

110. Till exempel Vår bostad, nr 3, 1932.

111. *Vår bostad* dec. 1925.

112. Jämför Krotz, 24.

113. Ibid.; vad gäller radion, se Björnberg 1998, 36–39, passim.

114. Detta är också det förhållningssätt till grammofonen som kommer till uttryck på den finska landsbygden, se Männistö-Funk.

115. Jämför Peter Szendy, *Listening: A history of our ears* (New York: Fordham University Press, 2008).

2

Det mobila musiklyssnandet före transistoriseringen

ALF BJÖRNBERG

I sin omfattande kulturanalytiska studie av mellankrigstidens populärmusik i Sverige påpekar Johan Fornäs att moderniteten ”innebär en fortlöpande process av *medialisering*, alltså ökande medienärvaro i alla möjliga samhälls- och livssfärer”.[1] Denna tilltagande medienärvaro kan förstås ur flera olika perspektiv: mediernas ökande betydelse för förmedlingen av kulturella uttryck, medieanvändningens ökande andel av människors tidsdisposition, men också medieteknologiernas materiella närvaro i allt fler konkreta fysiska rum. Ända sedan de tidigaste ljudreproduktionsteknologiernas tillkomst har medialiseringsprocessens potentiella konsekvenser i termer av en ökad mobilitet för musiken utgjort en central aspekt av denna process. ”When music becomes a thing it gains an unprecedented freedom to travel”, skriver Mark Katz.[2]

Sedan mitten av förra seklet har transistorisering, miniatyrisering och digitalisering inneburit att graden och arten av den medierade musikens mobilitet förändrats markant. Heike Weber tecknar en historieskrivning över mobilt musiklyssnande som tar sin början i 1950-talet med den framväxande transistorteknologin,[3] och de senaste årtiondenas Walkman- och MP3-kulturer har ägnats en växande mängd litteratur.[4] Forskningens fokus på den nyare utvecklingen kan dock riskera att undanskymma det faktum att mobil musikreproduktionsapparatur har framstått som eftersträvansvärd för många människor långt före ovan nämnda tekniska innovationers tillkomst. Den tidigaste explicita referens till sådan apparaturs mobilitet jag påträffat är ett omnämnande i ett poliskammarprotokoll år 1897, med anledning av tillståndsgivandet till fonografförevisaren Erik Östlund i Uppsala, av en fonograf som ”till sin beskaffenhet ej vore större än att den af honom kunde utan svårighet bäras under armen från och till annan [lokal] i staden”.[5] Apparaternas i regel rent mekaniska konstruktion innebar att såväl fonografen som den tidiga grammofonen, lanserad i Sverige

omkring sekelskiftet 1900, i princip kunde göras lättrörlig. År 1909 lanserade marknadsledaren Skandinaviska Grammofon AB den nya grammofonmodellen ”Picknick”, vilken ”[p]å grund af den praktiska konstruktionen, hvarigenom den vanliga tratten gjorts obehöflig” uppgavs lämpa sig ”förträffligt att medtaga vid utflykter af allehanda slag”.[6] Under de följande åren följdes denna av flera andra grammofonmodeller med ”inbyggd tratt”, men av katalogillustrationerna att döma medgav deras i regel ganska ömtåliga tekniska utförande inte någon högre grad av rörlighet. Först med resegrammofonen av väskmodell, lanserad i Sverige i början av 1920-talet, kunde ökad mobilitet och hanterbarhet kombineras med acceptabel ljudkvalitet, och denna typ av grammofon var i allmänt bruk långt efter det att dess tekniska utförande hade börjat framstå som föråldrat.

Vid mitten av 1920-talet ersattes den akustiska tekniken för inspelning av grammofonskivor av elektrisk teknik, och i samma skede innebar rundradions utbredning en hastig utveckling av tekniken för elektronisk förstärkning av ljud, vilket också kom att sätta en standard för grammofontekniken. Den skrymmande och ömtåliga elektronrörsteknologin, liksom beroendet av strömkällor med relativt hög spänning, medförde dock ett motsatsförhållande mellan strävan efter den elektriska förstärkningens högre ljudkvalitet och strävan efter ökad mobilitet. Förutsättningarna för en lösning på detta dilemma förändrades på ett mer genomgripande sätt först i och med transistorteknologins genombrott – i Sverige i mitten av 1950-talet. Fornäs karakteriserar 1930-talets ljudreproduktionsteknologiska förutsättningar på följande sätt:

> Inga transistorapparater kunde ännu föra med sig toner i det offentliga stadslivet; endast kaféernas grammofonmusik och biografernas ljudfilmmusik fanns ännu som offentlig receptionsform för mediemusik [...] ännu fanns inga lätt flyttbara transistorapparater, utan radion var fortfarande fast förankrad i bestämda inomhuslokaler, framförallt i hemmen.[7]

Det fanns alltså påtagliga materiella och ekonomiska begränsningar som för de flesta människor under denna tid satte gränser för möjligheterna att ta med sig medierad musik. Likafullt fanns, under hela den period som Fornäs analyserar, det mobila musiklyssnandet närvarande i många människors medvetanden, delvis som futuristisk utopi, men också som framväxande praxis. Syftet med den följande framställningen är att på basis av skriftliga källor i samtida tidskriftsmaterial ge ett bidrag till det mobila musiklyssnandets historia i Sverige under perioden ca 1925–1950.

Lyssnandets värdeekonomi

I en tidig studie av konsekvenserna för musiklyssnandets praxis av den portabla miniatyrkassettspelaren Walkman (i Sverige lanserad som ”Freestyle”) pekar Shuhei Hosokawa på denna apparats ”primitiva” tekniska utformning jämfört med standarden för samtida stationär apparatur:

> It represents functional reduction, technological regression [...]. The walkman constitutes a new paradigm owing to its ”revolutionary” effects on the pragmatic – not technical – aspects of urban musical listening, with the result that the technical assumptions come to seem ordinary.[8]

De påtagliga förändringar i lyssnarpraxis som Walkman-kulturen innebar kunde alltså motivera betecknandet av denna prioritering – ökad mobilitet till priset av teknologisk regression – som ”a new paradigm”.[9] Fenomenet i sig var dock inte särskilt nytt: genom hela ljudreproduktionsteknologins historia finns exempel på att avvägningen mellan mobilitet och teknisk förfining utgjort en ständigt närvarande problematik. En central aspekt vad gäller en apparats tekniska utformning är ljudkvaliteten (den upplevda graden av ”naturtrogenhet” hos det reproducerade ljudet), men utformningen har också betydelse för hanterbarhet (hur enkel eller komplicerad apparaten är att betjäna) och hållbarhet. Vidare måste dessa aspekter vägas mot faktorer som ekonomi (vad apparaturen kostar i inköp), den arbetstid och kunskapsnivå som krävs för att bygga, modifiera eller underhålla apparaturen, samt det kulturella kapital innehavet av en viss apparat kan förläna dess användare. Under den här studerade tidsperioden finns åtskilliga exempel på hur dessa faktorer på olika sätt, och med skiftande resultat, har vägts mot varandra.

Den grundläggande föreställningen om det eftersträvansvärda i att kunna ta med sig teknologiskt medierad musik förmedlas på ett grafiskt sofistikerat sätt i en annons från 1927 för en resegrammofon (se s. 61).

Liknande representationer av angenäma sociala situationer, ofta i naturmiljö, är vid denna tid vanliga både i reklam och i redaktionellt material som behandlar mobil ljudreproduktionsapparatur. Detta gäller såväl grammofoner som radioapparater. I en byggbeskrivning från 1931 framhålls det mobila lyssnandets vanebildande karaktär:

> Den som en gång fått smak på den transportabla och vet vilket nöje man kan ha av den inte bara på kortare utflykter och på sommarnöjet, där det kanske inte finns möjlighet att använda en nätansluten apparat,

> utan också på längre resor, den tar om möjligt med den transportabla i bagaget.[10]

I reklamen för musikapparatur framhålls ofta hög grad av mobilitet som en positiv egenskap; exempelvis påpekas i en annons från 1932 för en resegrammofon att denna är ”MINDRE och behändigare till formatet än en vanlig resegrammofon”.[11] Även om denna grad av mobilitet motiverar resegrammofonens fortsatt stora betydelse under ytterligare ett par decennier, trots dess teknologiskt ”regressiva” utformning, innebär utbredningen av elektrifierad ljudreproduktionsapparatur att den mekaniska grammofonen efterhand framstår som mindre ändamålsenlig. Detta gäller inte bara dess ljudkvalitet utan också dess hanterbarhet:

> Den bekväma resegrammofonen är egentligen ganska obekväm att spela på, därför att den måste dragas upp för varje skiva. Den ständiga vevningen är icke blott besvärlig utan även många gånger störande genom de upprepade avbrotten i uppspelningen. En reseapparat för elektrisk drift, kombinerad med vevuppdrag, är idealet för en liten grammofon.[12]

Den elektriska ljudförstärkningens upplevda möjligheter leder snart till att byggbeskrivningarna för hembyggda radioapparater kompletteras av liknande beskrivningar för hembyggda grammofonförstärkare. I en sådan beskrivning från 1930 tematiseras explicit avvägningen mellan mobilitet och den förment ökade ljudkvalitet som den elektriska förstärkningen möjliggör:

> Denna beskrivning går just ut på en transportabel grammofonförstärkare. Visserligen blir den en smula besvärligare att bära än en resegrammofon, eftersom högtalaren ej inbyggts utan måste transporteras för sig, men under alla förhållanden blir anläggningen – en väska och högtalaren – relativt lätt att bära av en person.[13]

Den bärbara grammofonförstärkaren förblev dock under lång tid en marginell företeelse. Under 1930-talet är det framför allt på radioområdet, där (bortsett från den teknologiskt sett ytterst primitiva kristallmottagaren) tillgång till elektricitet är en nödvändig förutsättning, som konflikten mellan mobilitet och tekniska förutsättningar framstår som tydligast. Tidens elektronrörsteknologi fordrade två typer av spänningskällor: dels en lågspänningskälla (men med kapacitet att avge en förhållandevis hög strömstyrka) för glödströmmen, dels en anodspänningskälla, av vilken i regel erfordrades en spänning i storleksordningen 100 V eller mer. I avsaknad av nätspänning krävde således portabla radiomottagare

Annons i *Scenen*, nr 7, 1927.

en avsevärd – och tung – batteribestyckning. År 1929 påpekas i en artikel att ”fickradion” ännu är ”ett olöst problem”,[14] men samma år berättas om en ny reseradio:

> Den revolutionerande nyheten med reseradion är att den laddas med ficklampsbatterier. Sju sådana åtgå för anodspänningen och fyra för glödströmmen. [. . .] Det tunga anodbatteriet och den ännu tyngre ackumulatorn slipper man sålunda ifrån.[15]

Sannolikt var dock en mottagare av detta slag inte särskilt effektiv jämfört med apparater drivna med högre spänning: under större delen av 1930-talet domineras både reklam och redaktionella artiklar av beskrivningar

av betydligt tyngre apparater. Följande citat från en artikel om transportabla radioapparater, riktad till ”självbyggaren”, ger en uppfattning om vad som kunde hävdas vara ”relativt lätt att bära” (jämför citatet ovan):

> För att en mottagaranläggning utan besvär skall kunna medföras och användas praktiskt taget var som helst bör vikten ej överstiga 10–12 kg. och formatet bör i görligaste mån nedbringas till de mått, som kunna sägas vara standard för en våra dagars resegrammofon, d. v. s. c:a 400 × 300 × 170 mm. Det är minst lika viktigt att formatet är lätthanterligt som att vikten hålles nere.[16]

I en byggbeskrivning publicerad 1935 konstateras lakoniskt att ”[v]ikten är komplett 15 kg”.[17] Året därpå publiceras en byggbeskrivning av en annan apparat, vars vikt uppgår till ”2,5 kg inklusive batterier, hörtelefon, 12 m antenntråd och 4 m jordledning”, men det är alltså här fråga om en mottagare avsedd för lyssning i hörlurar och således utan högtalarförstärkare och högtalare.[18] Följande år förkunnas stolt i en annons för en ny reseradiomodell: ”Vikt endast 7,5 kg.”[19]

En annan problematik med konsekvenser för radioteknikens mobilitet rör behovet av antenn- och jordledningar för tillfredsställande mottagning. Visserligen berättas redan 1930 i en annons om en ny portabel mottagare som ”fungerar utan antenn, utan jordledning, utan nätanslutning” och ”därför [kan] medtagas, precis som en resegrammofon, varhelst man vill förflytta den”,[20] men sådana apparater var sannolikt oftast inte särskilt effektiva för mottagning av dåtidens mellanvågsradiosändningar. Tidskriften *Populär Radio* publicerade i flera artiklar förslag på sinnrika lösningar på antenn/jord-problemet.

Hur många som faktiskt följde dessa råd är dock oklart; det förefaller osannolikt att fler än ett fåtal relativt välbärgade och högutbildade radioentusiaster ”från båten kastade ut några meter blank kopparledning” eller på badstranden anbringade ”en rad till hälften nedgrävda glasflaskor som antennmaster”, men dessa anvisningar ger en talande tidsbild av ett rationalistiskt, teknologipräglat modernitetsideal.

I jämförelse med den hifi-diskurs som växer fram på 1950-talet spelar diskussioner av ljudkvalitet en förhållandevis liten roll i mellankrigstidens diskurs kring mobilt lyssnande.[21] I en annons år 1929 för en ny resegrammofonmodell berättas dock hur med denna apparat ”tonstyrkan mångdubblas jämförd med tonstyrkan hos samma skiva på en vanlig resegrammofon”,[22] och i en annan annons karakteriseras samma maskin som en ”resegrammophon *med högtalarton*”.[23] Exakt vilken innebörd dåtidens läsare lade i uttrycket ”högtalarton” är inte helt självklart. Sannolikt hand-

På badstranden: en rad till hälften nedgrävda glasflaskor tjänstgöra som antennmaster.

Populär Radio, nr 6, 1932.

Populär Radio, nr 6, 1930.

lade det både om absolut ljudstyrka och om en klangkaraktär som upplevdes som behagligare än den mekaniska grammofonens basfattiga och ”skrälliga” ljud: en tredje annons för samma fabrikat år 1931 hävdar att ”den mörka tonen [...] är omtyckt”.[24] Redaktionella artiklar i *Populär Radio* uttrycker entydiga åsikter om den elektriska förstärkarteknologins överlägsenhet; så talas till exempel om

> elektriska ljuddosor för grammofonreproduktion, en metod som orsakat en enorm uppgångsperiod inom grammofonindustrien. [...] Med den elektriska grammofonreproduktionen i högtalare får man resultat, som långt överglänsa vad en vanlig mekanisk grammofon kan åstadkomma både ifråga om styrka och klangskönhet.[25]

Två år senare görs en explicit jämförelse mellan elektriskt förstärkta och mekaniska grammofoner, där den högre graden av mobilitet framhålls som det enda argumentet till de senares fördel:

> Den mekaniska återgivningen är därför fördelaktigare vid lättransportabla apparater, framför allt resegrammofoner o. dyl. Men i de flesta fall är den elektriska återgivningen avsevärt fördelaktigare [...]. Överallt där man lägger vikt vid rent och starkt ljud, blir nog den elektriska återgivningen den förhärskande.[26]

Valet av tempus i den sista meningen i detta citat förefaller signifikativt: oavsett vilken potential för framtida högre ljudkvalitet som fanns i den elektriska förstärkartekniken hade sannolikt relativt få människor vid denna tid faktiskt tillgång till teknologi som kunde leva upp till dessa förutsägelser. Hyllandet av den elektriska förstärkarteknologin tycks således handla minst lika mycket om det modernitetsvärde som denna teknologi tillskrivs som om en faktiskt upplevd skillnad i ljudkvalitet. Två år senare berättas i en annan artikel:

> Den elektriska återgivningen av grammofonskivor medelst pick-up, förstärkare och högtalare fick i början ej så stor framgång, emedan radiomottagarna, vilka i regel användes som förstärkare, hade för liten utgångseffekt. Man fick på långt när ej samma ljudstyrka som med en mekanisk grammofon.[27]

Vid ungefär samma tid återfinns också de första exemplen på argumentation där prioriteringen av radioapparaters mobilitet på bekostnad av deras ljudkvalitet kritiseras:

> I vissa avseenden kan nog utvecklingen sägas vara missriktad, t. ex. om vi gå till Amerika och betrakta de miniatyrmottagare, som på sista året framkommit. Som transportabla mottagare äro dessa för all del bekväma att handskas med, men någon särdeles naturtrogen återgivning kan det ju ej bliva tal om.[28]

Resonemang av detta slag är dock sällsynta vid denna tid; det är, som nämnts, först i samband med 1950-talets framväxande hifi-kultur som mobila apparaters brister beträffande ljudreproduktionens kvalitet i större utsträckning framställs som ett problem. Detta förhållande, liksom den mekaniska resegrammofonens långlivade popularitet, kan ses som indikationer på att en hög grad av mobilitet hos ljudreproduktionsapparaturen under hela denna tidsperiod av flertalet användare ses som mer eftersträvansvärd än en så hög ljudkvalitet som de samtida tekniska förutsättningarna medger.

Lyssnandets sociala organisation

> The portability of recordings has also allowed listeners to determine not only when and where they hear music, but with whom they listen. Solitary listening, widespread today, has been an important manifestation of this possibility. [...] before the advent of recording, listening to music had always been a communal activity.[29]

Före ljudreproduktionsmediernas genombrott var alltså musiklyssnande närmast per definition en social angelägenhet, men musikens mobilitet gjorde också det ensamma lyssnandet möjligt. Evan Eisenberg beskriver en vid ingången av 1980-talet väletablerad form av lyssnande i avskildhet till tekniskt reproducerad musik i termer av ”the ceremonies of a solitary”.[30] Till grund för denna form av lyssnande ligger dock en utdragen process av tillvänjning till de nya lyssningssituationer som medialiseringen möjliggör, eller kanske snarare en gradvis emancipation från de praktiska begränsningar och kulturella normer som tidigare reglerat musikanvändning. Det kan här handla inte bara om platsen och det sociala sammanhanget för musiklyssnande utan också om passande tidpunkt på dagen:

> In 1923 British writer Orlo Williams made what would today seem an oddly superfluous argument: that it should be perfectly acceptable to listen to recorded music at any time of the day. [...] its [music's] ”indecency,” he argued, was merely a function of its previous impracticality.[31]

I mitt svenska källmaterial återges fram till mitten av 1930-talet det medialiserade musiklyssnandet regelmässigt som en social angelägenhet, både i annonser och i redaktionellt material:

> Framför allt på sommarnöjet har grammofonen en stor uppgift. Och vid utflykter i det gröna har den ju också blivit en uppskattad medlem

Annons i *Scenen*, nr 17, 1927.

av sällskapet, där den accompagnerar sexan med några av våra vackra svenska folkvisor eller kvartetter, vartill ju också kommer att man i all hast kan ordna med en liten ”baluns” i det gröna.[32]

Vid sidan av den mer eller mindre impromptuartade danstillställningen tycks också den arketypiska svenska kräftskivan ha ansetts som ett kongenialt sammanhang för medialiserat socialt lyssnande.

Användbarheten i detta specifika sammanhang uppträder som reklamargument för både grammofoner och radiomottagare:

> I behaglig tid för att kunna bidraga till att höja stämningen vid kräftkalasen har Philips 2540, en transportabel, eller rättare sagt ”bärbar” mottagare, kommit i marknaden, och t. o. m. den mest kräsne måste uttrycka sin förvåning över, vad denna apparat förmår prestera.[33]

Annons i *Populär Radio*, nr 5, 1939.

Annons i *Populär Radio*, nr 2, 1937.

I början av 1930-talet uppträder emellertid också de första synliga tecknen på en ny form av ”ensamlyssnande” i mitt källmaterial. Den tidigare citerade artikeln från 1931 om transportabla mottagare anför just möjligheten att tillgodose individuella preferenser som ett argument för den portabla apparaten:

> Hur ofta händer det inte, att de olika familjemedlemmarna äro av skilda åsikter om radiounderhållningen i hemmen. En vill höra på utsändningen, en annan inte. Då är det bra att kunna ta lådan i ett handtag och helt behändigt flytta antenn, högtalare och allt till ett annat rum där apparaten inte behöver störa dem, som ha annat för händer.[34]

I vissa situationer utgör det individuella lyssnandet en nödvändig konsekvens av en teknisk utformning avsedd att öka apparaturens mobilitet:

hembyggda radiomottagare avsedda för lyssning via hörlurar kunde göras betydligt mindre komplicerade och strömkrävande, och därmed betydligt lättare och mindre omfångsrika, än högtalarmottagare.[35] Oavsett sådana tekniska begränsningar blir dock under loppet av detta årtionde framställningar av positivt laddade situationer av avskilt lyssnande allt vanligare i reklamen.

Under den här aktuella tidsperioden pågår således ett utprövande av nya sätt att lyssna till musik som möjliggjorts av ljudreproduktionsmedierna. Här finns flera samtidiga motstridiga tendenser. Å ena sidan formuleras tidigt en kritik av det distraherade lyssnande som möjliggörs av framför allt radions kontinuerliga programflöde. I en artikel om lyssnande till musik i radio från 1932 hävdas:

> Att höra musik utan att höra den verkar förslöande. Musik, som utföres utan att någon lyssnar till den, är ett oting. Detta gäller god musik; dålig musik är a l l t i d ett oting. På restauranger och musikkaféer händer det ofta att sorlet stiger i kapp med musiken. Det är synd om musikanterna, som nödgas spela under sådana förhållanden, men det är egentligen ännu mera synd om publiken.[36]

Å andra sidan ger medialiseringen, som framgått, allt fler människor möjlighet till en form av musikupplevelse som tidigare varit få förunnad: det koncentrerade lyssnandet till musik i avskild ensamhet utan störningar från andra ljudkällor eller begränsningar reglerade av sociala normer.

Slutet på en epok – och början på en annan

Under andra världskriget stagnerade den tekniska utvecklingen inom den civila radio- och grammofonindustrin, eftersom resurserna i stor utsträckning koncentrerades till utveckling av utrustning för militärt bruk. När den civila produktionen efter krigsslutet återupptogs i större skala kunde den dock dra kommersiell nytta av den militära teknikutvecklingen, som kom att få stor betydelse för hifi-kulturens utbredning under 1950-talet: ”[t]he entertainment industry is, in any conceivable sense of the word, an abuse of army equipment”.[37] Nya möjligheter för framställning av mobil ljudreproduktionsapparatur erbjöds av nya material – år 1948 presenterades ”den första svenska resemottagaren i plastichölje”[38] – och mindre och strömsnålare elektronikkomponenter. Parallellt med det ökande intresset för avancerade apparatkonstruktioner för hifi-ljudåtergivning präglades 1950-talet i Sverige av ett stadigt stigande utbud av portabla radioapparater, men också av en utbredd miniatyriseringsvurm bland teknikhobbyister. I tidskriften *Teknik för Alla* återfinns åtskilliga annonser och byggbeskrivningar för hemmabyggen av miniatyrapparater, till exempel av en enrörs ”fickmottagare” stor som en tändsticksask, en kristallmottagare i kulspetspenna och en transistormottagare inbyggd i en herrhatt.[39] Det breda genombrottet för kommersiellt producerade transistorapparater kom i slutet av 1950-talet och uppmärksammades då som en katalysator både för förändrade lyssnarvanor och för en förändrad programpolitik inom Sveriges Radio.[40] Den nya epok av ett alltmer nomadiserat musiklyssnande som därmed inleddes hade dock, som jag här sökt påvisa, föregåtts av ett långvarigt utforskande av medialiseringens mobila möjligheter.

Noter

1. Johan Fornäs, *Moderna människor: Folkhemmet och jazzen* (Stockholm: Norstedts förlag, 2004), 16.
2. Mark Katz, *Capturing sound: How technology has changed music* (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2004), 14.
3. Heike Weber, ”Taking your favourite sound along: Portable audio technologies for mobile music listening”, *Sound souvenirs: Audio technologies, memory and cultural practices*, red. Karin Bijsterveld & José van Dijck (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), 69–82.
4. Se till exempel Michael Bull, *Sounding out the city: Personal stereos and the management of everyday life* (Oxford/New York: Berg, 2000); Michael Bull, *Sound moves: iPod culture and urban experience* (London: Routledge, 2007).
5. Citerat i Tony Franzén, Gunnar Sundberg & Lars Thelander, *Den talande maskinen: De första inspelade ljuden i Sverige och Norden* (Helsingfors: Finlands ljudarkiv, 2008), 225.
6. Skandinaviska Grammofon AB, katalogsupplement oktober 1909.
7. Fornäs, 57, 60.
8. Shuhei Hosokawa, ”The Walkman effect”, *Popular Music*, vol. 4, 1984, 168–169.
9. Jämför Weber.
10. *Populär Radio*, nr 4, 1931, 113.
11. Annons i *Scenen*, nr 10, 1932, 295.
12. Annons i *Charme*, nr 23, 1929, 6.
13. *Populär Radio*, nr 12, 1930, 374.
14. Ibid., nr 5, 1929, 150.
15. Ibid., nr 6, 1929, 162.
16. Ibid., nr 6, 1931, 173.
17. Ibid., nr 4, 1935, 85.
18. Ibid., nr 6, 1936, 126.

19. Annons i ibid., nr 5, 1937, IV.
20. Annons i ibid., nr 3, 1930, 93.
21. Beträffande 1950-talets hifi-kultur, jämför kapitel 6.
22. Annons i *Scenen*, nr 5, 1929, 140.
23. Annons i *Charme*, nr 5, 1929, 41.
24. Annons i *Scenen*, nr 16, 1931, 477.
25. *Populär Radio*, nr 5, 1929, 135.
26. Ibid., nr 6, 1931, 169.
27. Ibid., nr 12, 1933, 355.
28. Ibid., nr 10, 1933, 291.
29. Katz, 17.
30. Evan Eisenberg, *The recording angel: The experience of music from Aristotle to Zappa* (Harmondsworth: Penguin, 1987), 25–27.
31. Katz, 16.
32. *Scenen*, nr 8, 1928, 260; jämför Olle Edström, ”Sång och musik – förr och idag”, *Säg det om toner och därtill i ord: Musikforskare berättar om 1900-talets musikliv*, red. Olle Edström (Stockholm: Carlsson, 2009), 33f.
33. *Populär Radio*, nr 8, 1930, 251.
34. Ibid., nr 6, 1931, 190f.
35. Se till exempel byggbeskrivning i ibid., nr 4, 1933, 117–119.
36. *Scenen*, nr 21, 1932, 11.
37. Friedrich A. Kittler, *Gramophone, film, typewriter* (Stanford: Stanford University Press, 1999), 96–97.
38. *Populär Radio*, nr 3, 1948, 74.
39. *Teknik för Alla*, nr 5, 1951, 26; ibid., nr 24, 1954, 15–16; ibid., nr 16, 1956, 18–20.
40. Jämför Alf Björnberg, *Skval och harmoni: Musik i radio och TV 1925–1995* (Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Sverige, 1998), 171–173.

3
Trådspelaren och rullbandspelaren

Interaktivitet och konvergens i tidig magnetisk amatörinspelning 1949–1975

TOIVO BURLIN

I en ledare i tonbandsamatörernas tidskrift *Tonbandet* 1960 diskuteras utförligt rullbandspelarens unika egenskaper som teknologi. Den aktuella mediesituationen uppfattas av skribenten som extremt full av möjligheter: ”Vi hinner svårt med att följa underhållningen både i P1, P2 och tv. Vi har tillgång till så mycket ljud och bild vi hinner konsumera.” Viktigare är, att med filmkameran och bandspelaren kan var och en skapa ett personligt arkiv, ”som måste komma att ge våra barn och barnbarn ett fullgott material för att skapa sig en ingående kännedom om vår generations liv och leverne”. Men konsumtion av musik och ljud blir något fundamentalt annorlunda med rullbandspelaren. Den inbjuder till egen aktivitet, till skapande och omskapande:

> Den ger oss möjlighet att själva vara givare, inte bara konsumenter. Att själv få stoppa korv i apparaten. Vi kan producera underhållning efter eget kynne, plocka fram från världens alla radiostationer den underhållning vi tycker om och bevara den. Vi kan också – och det är kanske viktigare – blanda och mixa efter behag, blanda färdiglagad mat med vår egen lilla specialitet. Även det liv vi lever kan vi avtvinga bestående avsnitt, som i en framtid kan få underhållningsvärde och ett personhistoriskt värde, som vi ännu inte vet något om.[1]

När jag avlyssnar ett rullband inspelat 1968 i Norra Eke, Sällinge, Västmanland, bekräftas särskilt det senare på ett personligt plan. Min far Tommy, nitton år, gör då en dold inspelning på rullbandspelare av sin far Rune och farfar Hjalmar när de sitter och samtalar i sommarstugan, en gammal smedja. De talar om äldre tider. Mikrofonen har med förlängningssladd hängts över en takbjälke från loftet ”strax ovanför blommorna”.[2] Den är dold, men hänger rakt ovanför de två männen. De ser inte mikrofonen,

talar därför otvunget. I bakgrunden står melodiradion på. Ljudet är godtagbart till utmärkt: deras röster, nu sedan länge borta, kan tydligt höras: röstklangen, hur de talar, faller varandra i talet. Den välbekanta akustiken i stugan kan höras och visualiseras.

Hjalmar – som avled kort före min födelse – berättar om starka sociala motsättningar i Sverige åren efter unionsupplösningen 1905 och massflykt från den ”fruktansvärt hårda” värnplikten. En berättelse om två bröder från Finnerödja, den ene militär, den andre vapenvägrare, som möts av en slump i Kungsträdgården 1913 och festar loss intill medvetslöshetens gräns, hur vapenvägraren ordnar falsk identitet i Danmark för att undkomma lagen, ger en direktkontakt över generationerna: jag kan till och med lägga mig till med Hjalmars annars bortglömda uttryck ”han var inte den som hängde task” (om en företagsam person), om jag önskar. Det hade jag inte kunnat göra förutan rullbandspelaren: rösterna och berättelserna hade varit mer eller mindre glömda. Det är de inte nu: inspelningarna ger rösterna och deras ägare ett virtuellt förlängt liv.

Konvergens och interaktivitet: teoretiska utgångspunkter, syfte, material

Att spela in samtidens röster för framtiden var ett av flera användningsområden för både tråd- och bandspelaren; efterkrigstidens första och viktigaste teknologier för heminspelning. Inspelad musik från radio och fonogram var ett givet område, men många kopplade även ljud till still- eller rörlig bild och spelade in bandbrev. Här går det skymta något av en övergripande tendens i mediernas förändringsprocesser, *konvergens*: teknologier, medier och innehåll skiftar plats, blandas och kopplas samman i ”hypermedier”.[3] Konvergens uppfattas ofta som ett senmodernt tillstånd, men här utgår jag från hypotesen om en pågående process utan början eller slut.[4] Konvergens förstås här, i enlighet med Henry Jenkins, som konsumenters kreativa bruk av medier, teknologier och innehåll.[5] Det är en process av flöden och sammansmältningar, på både en industri- och en användarnivå, där industrins strävan att leverera teknologier och medieinnehåll kreativt besvaras av konsumenterna, som vill definiera hur teknologin används.[6]

Den direkta återkopplingen vid inspelning – ”att själv få stoppa korv i apparaten” – är av central betydelse i sammanhanget. Interaktivitet uppstår där en ”input” relateras till tidigare meddelanden, blir skickade och mottagna i ett kretslopp med information – som en loop – med feedback och aktivitet. Inspelningar är potentiellt interaktiva: de kan lyssnas på

direkt upprepade gånger och ger lyssnaren, mottagaren, omedelbar återkoppling även decennier senare, som i mitt inledande exempel. En teknologi kan möjliggöra interaktivitet men det är människor som skapar interaktiviteten.[7] Den sker på flera nivåer: fysisk aktivitet med teknologin (trycka på knappar och reglage, hantera den), psykologiska processer som att ”fylla i” vad som saknas, göra hypoteser och komma ihåg: identifikation krävs för att förhålla sig till exempelvis bild, text och ljud. I enlighet med Karen Collins definition innebär interaktivitet att ”physically act, with agency, with [...] media”. Den som agerar interaktivt är med andra ord både mottagare och sändare av exempelvis ljudhändelser.[8]

Mitt teknologi- och medieperspektiv utgår dels från Friedrich Kittlers syn på teknologins inflytande på skapandet. Specifikt avses här de medienätverk som satte ramarna på 1950- och 60-talen, mellan det tidiga 1900-talets ”psykovetenskaper”, film, grammofon, skrivmaskin och det sena 1900-talets uttalade konvergenser.[9] Min andra medieteoretiska utgångspunkt, John Durham Peters, ser medier som hyper-infrastrukturer, meningsskapande miljöer eller system som sammanbinder natur och kultur, människans livsvärldar. Där fungerar ”technologies [...] as means by which nature is expressed and altered”.[10] Tråd- respektive rullbandspelaren betraktas därför här som noder i sådana medienätverk (Kittler) och miljöer (Peters), där natur (ljud) och kultur (inspelat ljud) tar form, uttrycks, transformeras. *Ljud* är ett komplext natur- och kulturhistoriskt fenomen och min förståelse av begreppet är bland annat inspirerad av Hillel Schwartz teori.[11] I det följande betraktar jag inspelat ljud som kultur och specifikt som ett *medium* – en infrastruktur – som *kan* (men måste inte) vara bärare av både mening och information (till exempel musik, tal).[12]

Teknologier utvecklas ur komplexa samhällsbehov; de senares uppkomst, förändring och försvinnande påverkar medierna. En analytisk distinktion mellan *medier* och *teknologier* (”delivery technologies”) är viktig att göra för den fortsatta framställningen.[13] Medier kan – med en bred definition enligt ovan – förstås som natur/kultursystem, hyperinfrastrukturer med konsistens över tid (till exempel ”inspelat ljud”, ”radio”, ”film”).[14] Teknologier är maskiner (med tillhörande praxis) som kan bytas ut (och byts ut; vid teknikskiften förändras/förskjuts praxis).[15] Enligt Kittler bestämmer teknologins struktur ytterst vad som kan tänkas. Teknologins *gestaltande* potential (möjlighet, begränsning) sätter även ramar för handlingar som kan utföras och påverkar därmed innehåll och form.[16] Därför är teknologin aldrig helt utbytbar, exempelvis är digital teknologi något annat än analog dito: vad som med ny teknologi erövras i funktionalitet, portabilitet eller någon annan kvalitet, förloras i andra avseenden.[17]

Det finns en växelverkan mellan teknologi, praxis och medium. När datorn (teknologin) möjliggör strömmande, inspelat ljud (medium) förändras radion (medium) radikalt, trots att både innehåll och form från radio överförs till en ny teknologi: medierna konvergerar. Konvergenser ligger i medieskapandets och -användandets natur. Interaktiva förhållningssätt är i sin tur aktivt bidragande till att konvergenser sker. När man vill fylla i vad som saknas av exempelvis implicit visuellt innehåll i en ljudinspelning, öppnas möjligheten att konkret integrera bild och inspelat ljud. Detta förhållande kan studeras i trådspelarens och rullbandspelarens historia.

Syftet är att presentera en översikt över hur dessa teknologier, trådspelaren och rullbandspelaren, medier (meningsskapande infrastrukturer som inspelat ljud, radio) och kulturer (inklusive diskurser i tidskrifter, med begrepp som ”kontakt”, ”sanning”, ”transparens”) som hörde till, utvecklades i Sverige 1949–1975. Särskilt undersöks hur interaktivitet och konvergens präglade amatörernas skapande, lyssnande och förhållningssätt till ljud och musik. Källorna består av kompletta årgångar 1949–1975 av tidskrifterna *Trådnytt*, *Tonbandet*, *Ljudteknik*, *Musik och Ljudteknik*, *Populär Radio* samt *Radio och Television*, intervjuer med amatörer och amatörinspelade rullband i analog och digital form.[18] Nu går jag bakåt: först till Luxor Magnefon, den första svenskutvecklade konsumentteknologin för magnetisk inspelning, därefter till rullbandspelaren.[19]

Luxor Magnefon: en svensktillverkad trådspelare

År 1949 introducerade Luxor Radio AB från Motala – tillverkare av radioapparater, rörmottagare, kristallmottagare och skivväxlare, senare tv-apparater och hemdatorn ABC80 – trådspelaren Magnefon (”magnetisk fonograf”) på den svenska marknaden.[20] Magnefonen tillverkades i Motala på licens från Armour Research Foundation i Chicago och kom under några år ut i en rad modeller och utföranden som Luxor Magnat, Luxor Empire, Luxor Pedagog, Luxor Excellens och Luxorita, ”den lilla behändiga bordsmodellen.”[21] Redan fanns det i begränsad omfattning, på grund av importrestriktioner, möjlighet att köpa amerikanska trådspelare av ett trettiotal tillverkare, exempelvis RCA och Webster-Chicago, men Luxor kunde nu som enda svenska tillverkare förse konsumenter i Sverige.[22]

Både trådspelarens och bandspelarens princip utgick från Valdemar Poulsens patent om magnetisk ljudlagring från 1898.[23] Idén byggde på telefonens princip om konvertering av ljud, mottaget genom någon form av mikrofon, till elektriska pulser.[24] Dessa pulser transporterades genom metalltråd mellan spolar till ett elektromagnetiskt inspelningshuvud, som magnetiserade tråden, genom ett pulserande fält av magnetism i utrymmet runt den. På detta område sparades en representation av magnetfältet. Detta kunde spelas upp: med en omvänd process återskapades det ursprungliga ljudet.[25] Den magnetiska trådtekniken användes under olika produktnamn från sekelskiftet 1900 till andra världskrigets slut mer i Europa än i USA. Framför allt användes den i diktafoner, som en konkurrerande teknologi till Edisons fonografer.[26]

Efterhand började amerikanska bolag som Bell och Brush utveckla varianter av trådspelarteknologin, under produktnamnet ”wire recorder” gjordes det av Armour Research Foundation, knutet till Illinois Institute of Technology.[27] Teknologin användes under andra världskriget av de allierades bombflyg och motståndsgrupper. Armour Research Foundation kom att besitta ett antal relaterade patent, bland annat en teknik för brus och biljudsreducering, ”high-frequency biasing”.[28] När freden kom fanns en teknologi som kunde tillverkas på licens för civila aktiviteter. Under första hälften av 1950-talet blev trådspelaren den första kommersiellt tillgängliga maskinen för magnetisk ljudinspelning. ”Därmed hade”, som tidskriften *Trådnytt* skrev, ”förutsättningarna skapats för en var mans inspelningsateljé”.[29]

Luxors *Magnefon* blev en framgångsrik svensk licenstillverkad maskin, självständigt utvecklad 1944–1949 i den Motala-baserade industrin. Den svenska magnefonen spelade in på rostfri, 0,1 mm tjock ståltråd, som löpte 61 cm/s och där en rulle innehöll 60 minuter på 2300 (eller 2500) meter tråd.[30] För Luxor blev försäljningen från lanseringen 1949 en stor framgång.

Magnefoner och magnefiler: inspelningsamatörerna träder fram, 1949–1954

Två år senare började Luxor ge ut *Trådnytt* (1951–1954) för sina kunder.[31] Den var ett utvecklat produktblad, avsett att inspirera ägare av magnefonen, stimulera försäljningen av kringprodukter och vara ett forum för användarna:

> Att Luxor Magnefon skulle få en vidsträckt och mångsidig användning, det var vi övertygade om, när nyheten introducerades, men att den redan efter två år skulle komma att spela en så väsentlig roll inte bara som glädjespridare i hemmen utan även som hjälpmedel i undervisningen, i affärslivet och ämbetsvärlden, det hade vi knappast vågat hoppas

> på. I brev och tidningsartiklar får vi nästan dagligen erfara hur Luxor Magnefon finner nya användningsområden.[32]

Så skrev Lars Holstenson i det första numret 1951. *Trådnytt* introducerade ett smeknamn för trådentusiasten: *magnefilen*, ”älskaren av magnefoner”. Utövarna av denna hobby verkar i början av 1950-talet – enligt tidskriften – finnas i alla samhällsklasser, hos båda könen, hos bönder, hantverkare, ”lärda”, musiker och tekniker.[33]

Varje nummer presenterade en trådinspelande entusiast. Det första uppmärksammade hemmansägare Arvid Andersson i Skeppshult, ”Sveriges förste magnefil”. Andersson, som var mycket intresserad av den småländska hembygdens historia, hade hösten 1950 börjat dokumentera gamla människor i närområdet med magnefon och mikrofon. Ett år senare hade han producerat ett trettiotal inspelningar med gamla människor, representanter för yrken på utdöende. Hantverkarna omfattade ”träskomakaren, nätbindaren, karamellkokerskan, hovslagaren och repslagaren”. *Trådnytt* hade fått kännedom om Andersson genom en notis:

> Istället för att använda den förlegade metoden att resa ner och intervjua hr Andersson, tog vi ett telefonsamtal med honom, bad honom att på en halvtimmas Magnefon-rulle berätta om sin hobby och att sedan skicka inspelningen till oss. Två dagar senare kunde vi lägga rullen på vår Luxor Magnefon och spela upp Arvid Anderssons monolog [...] Arvid Andersson skulle inte vara den han är, om han satt sig ner i ett soffhörn med mikrofonen i hand för att prata om sig själv. Nej, kl. 3 en gryende sommarmorgon finner de nyvaknade fåglarna honom sittande på en liten kulle ett hundratal meter från sin gård med utsikt över den lilla Hallasjön, och det är härifrån han berättar om sin hobby, samtidigt som han skildrar hur naturen och bygden efterhand vaknar runt omkring honom. Man förnimmer något av den friska morgonfläkten och hr Anderssons tal interfolieras hela tiden av gökens rop, orrarnas spel, småfåglarnas sång och tuppens galande.[34]

Hur Arvid Andersson ordnat placeringen av apparaten i naturen mitt i natten, därtill fått elektrisk ström till den, får man inte veta även om batterier är troligt. En annan amatör, Evert Nilsson, arbetar på ett liknande sätt: Nilssons arkiv omfattar ”åtskilliga mil med ett mångskiftande innehåll”, samlar intervjuer med ”skogshuggare, hantverkare [...] slagtröskeexperter” och berättelser om ”Kalle Halshuggare” och ”Spögubben”.[35] Handlingarna som sådana – att spela in äldre sagesmän – är för båda personerna sociala aktiviteter knutna till intresset för hembygden. Vad gäller Anderssons relationer med apparaten i naturen och med mottagarna av trådrullen kan de förstås som interaktiva, inspelningssituationen till trots: från platsen i naturen skulle hans skildring inom kort – i skriftlig form via *Trådnytt* – nå ut till läsare i hela landet.

Sanningens teknologi och medium: Illustrationer ur *Trådnytt* nr 1, 1953 och nr 3, 1954.

Det första numret satte tonen: hemma-hos-reportage, läsarerfarenheter liksom tekniska tips och frågor (”Teknikern på tråden”) samt deckarföljetongen *Magnefonmordet*. Det berättas exempelvis om ”En nygift fru från Malmö” som ”har sin vigselakt inspelad på tråd”:

> Vid två tillfällen, när hon och maken grälat ordentlig [sic], har hon spelat upp rullen, och inför...”lova att älska – i nöd och lust?” har de båda fallit i varandras armar. Lyckans tråd kan vara skör, men i det här fallet är den av rostfritt stål, och det tycks hålla.

En annan berättelse handlar om en kyrkoherde som blivit telefontrakasserad av en äldre kvinna. Med magnefonens hjälp kan trakasserierna dokumenteras och kvinnan konfronteras med sitt beteende. Ytterligare en berättelse handlar om hur ”ett hotell i Norrland” med hjälp av magnefonen kunde avslöja ”en sabotör mot företagets anseende och de anställdas trivsel”.[36]

Magnefonen används i exemplen för att dokumentera vad människor säger och gör. Trådspelaren är *objektiv*: den speglar exakt vad som låter, den tar inte personliga hänsyn. Den passar därför utmärkt för musikaliska självstudier, brottsutredningar och konflikter. Det finns här en immanent föreställning om sanning och transparens (och som kommer att leva kvar med rullbandspelaren).[37] Hur vet exempelvis en musiker hur han eller hon låter vid musicerandet? Trådspelaren kan ge svar genom musikalisk interaktivitet med teknologin. Sångaren Birger Briandt kallar magnefonen en ”omutligt rättvis kritiker”, då han använt apparaten för att spela in vännernas och den egna sången, men då också blivit tystad av dess förmedlade bistra, objektivt ljudande sanning:

> Som den omutligt rättvise kritiker Magnefonen alltid är, har den dock avslöjat de mest fruktansvärda brister i mina egna sångpresentationer, vilket resulterat i att jag numera endast sjunger i enrum. Detta är visserligen till stor glädje för omgivningen men i alla fall tragiskt; man är ju en illusion fattigare.[38]

Till Briandts försvar, kan många tekniska och akustiska förhållanden ha påverkat resultatet. Inspelningen var nog inte så objektiv som Briandt trodde, kanske lät han sämre än i ”verkligheten”. Men Briandt och andra magnefiler *uppfattade* inspelningar som rättvisa.

Ett hemma-hos-reportage gjordes hos ”magnefonentusiasten” och sångerskan Ulla Sallert och hennes magnefonintresserade make Franz von Lampe. Sallert använde magnefonen i sitt musikaliska instuderingsarbete. Inspelningarna användes som ”spegel”, där sångerskan hörde sin röst och hur den lät. Trots att syftet med hennes inspelningar troligen var professionellt, beskrev hon drivkraften som kvinnlig fåfänga:

> Kom ihåg att en kvinnas charm ofta ligger i hennes röst lika mycket som i utseendet. Sedan jag fick magnefonen har det för mig blivit lika angeläget att då och då ’spegla’ min röst som att göra make up, anförtror oss Ulla Sallert.[39]

Ett annat exempel är vissångaren Owe Zerge som i förväg spelar in ett pianoackompanjemang ”på den talande tråden”, till vilket han sedan sjunger vid sina framträdanden.[40]

Ytterligare ett exempel är Ingenjör G. Ergelius i Munkfors, som berättar om en inspelning i sin samling (som enligt utsago innehåller ”inte mindre än 130 st. 60-minutersrullar”) med konserter:

Såsom i en spegel. Franz von Lampe och Ulla Sallert spelar in på en Luxor Magnefon, *Trådnytt* nr 1, 1951.

> I somras gjorde Sune Waldimirs orkester ett gästspel här, och jag spelade in hela konserten, som ägde rum utomhus på kvällen. Luften var kall och rå, och man hör tydligt hur instrumenten sjunker och hur det låter falskt, trots att orkestern spelar rätt. Efteråt lät jag Sune Waldimir lyssna på det inspelade, och han skrev då i gästboken: ”Det var en nyttig lektion.”[41]

Sammantaget torde effekten av att få höra sina egna musikaliska prestationer inspelade varit omtumlande för många musiker och påverkade troligen också deras sätt att spela och sjunga.

Den enda kvinnliga magnefil som porträtteras 1951–1954 är musikjournalisten Ingrid Sandberg, kritiker i *Musical America* och ”ett inom fackmannakretsar sedan många år känt och uppskattat namn” för sin stora sakkunskap om klassisk musik.[42] Sedan 1939 verkar hon som internationell skribent, men är mest känd för *Våra populäraste operor och operetter* på 1500 sidor. Sandberg har en Luxor Pedagog och med den har hon byggt ett arkiv med ”de absoluta topprestationerna inom internationell och svensk sång och musik”. Särskilt lämplig är magnefonen för ”klassisk musik”: ”med sin klara renlinjiga struktur och icke alltför överväldigande orkesterapparat” gör den sig bra på tråd.[43]

I *Trådnytt* framträder efterhand ett mönster. Magnefonens breda möjligheter för både amatörer och professionella, för individer och för institutioner som operan, Landsmåls- och folkminnesarkivet och Drottningholms teatermuseum, visas.[44] Men samlandet av inspelningar, från radio eller grammofon, blir också mer privatiserat med trådspelaren och ett intresse för många; även Magnefon-apparater är värda att samla.[45] Kvartalets första magnefil år 1953, godsägaren Jean Aug. Bolinder – herre till Laggarps säteri – är en äldre man med ett stort teknik- och musikintresse och kapital att spendera. Han har 1953 endast spelat in under ett års tid, men samlat 150 rullar som han ordnat på ett pedantiskt sätt:

> Arkivet rymmer operor, operetter, kabaréer, glada minnen från svunna dagar o.s.v., allt trevligt och lättöverskådligt bokfört i en ringpärm." En titt i liggaren avslöjar också "trådregissören". Där finns nämligen på en rulle de intressantaste avsnitten ur Karusellprogrammen, såsom Snoddas första framträdande, den fullständigt unika Björlingskivan m.m.[46]

I hemma-hos-reportaget framträder en klassaspekt: det konstateras att "med sina rena linjer och vackra ytor smälter Luxor Magnat harmoniskt in även i Laggarps förnämliga miljö med gammal konst och utsökta stilmöbler."[47] Denna hovsamma ton framträder även hos dr. Jonas Kjellberg från Uppsala. Han spelar in musik, teaterpjäser och riksdagsdebatter från radion, någon gång sin hustru med mikrofon, "i den trängre vänkretsen". Hon sjunger inte professionellt utan "ägnar [...] sig åt att vara maka och mor".[48] Magnefonen kopplas till väletablerade äldre män, som läkare och disponenter, som använder den som förströelse i en kultiverad hemmiljö. Det finns – kanske för att nå en köpstark kundkategori – en slagsida åt att presentera den som smakfullt designad "musikmöbel", som modellen Luxor Exellens,[49] att samla på, riktad till den samhällsklass där fritiden och kapitalet finns.

Trådnytt skriver om utövare i olika socialgrupper men presenterar trådspelaren som något av särskilt intresse för eliterna. Under rubriken "Magnefonmöte med mörkhyad monark" förevisas Etiopiens kejsare Haile Selassie, "Salomos sentida ättling", en Luxor Magnefon och intervjuas i "det nya kejsarpalatset i Addis Abeba, uppfört till dåvarande svenska kronprinsparets besök 1935". Kejsaren, mycket imponerad, talar in en hälsning till Sverige och får omedelbar respons: "Inte desto mindre ville kejsaren gärna höra inspelningen, och han blev så förtjust, att de övriga besökarna fick vänta ytterligare 20 min. tills hela intervjun spelats upp."[50] Bortsett från handelsintressen så fanns sannolikt en agenda med att spela in Selassie: att höja magnefonens status. Framstående individer poserar i *Trådnytt* med en magnefon eller en mikrofon kopplad till en magnefon. Förutom "Lejonet av Juda" och Gustav VI Adolf, skymtar Povel Ramel, Sigge Fürst, Maurice Chevalier, Stig Ohlin, Sten Broman, Spencer Williams, makarna Rossellini, Joel Berglund och Kjell Stensson nöjda förbi, bidragande till magnefonens status.

Men ofta är magnefonen en hobby för unga barnfamiljer eller yngre par utan barn. Mannen, som familjeförsörjare, står för inköp och inspelande, även om några kvinnor skymtar förbi som assistenter. Fotbollsspelaren Gösta "Lövet" Löfgrens hustru May gör inspelningar på magnefonen med radioreportrarna Sven Jerrings och Lennart Hylands rafflande referat så maken i efterhand kan "återuppleva matchernas spänning". Hon dokumenterar även dottern Ann, medan "Lövet" samlar Ernst Rolf- och Fridolf Rudin-inspelningar. I reportaget framställs Gösta Löfgren som den ansvarige för maskinen och inspelningarna, fast det framgår att hustrun May är djupt involverad.[51] Makarna Mörnbäck i Göteborg, som vunnit en trådspelare i en av *Trådnytts* tävlingar, tänker också samarbeta med varandra:

> Vad jag tänker använda min Luxor Excellens till? Ja, i huvudsak blir det nog inspelning av radioprogram. Både min fru och jag är musikintresserade och brukar lyssna på radio mycket. Vidare gör mitt yrke som försäljare att många trevliga program hittills gått min näsa förbi. Dessa program kan min fru nu spela in.[52]

Barns interaktivitet med mikrofon och magnefon hör till familjekategorin. Under rubriken "Förtjusande flickors frimodiga framträdande framkallade förvåning" rapporteras det om systrarna Birgitta, Christina, Ann-Charlott och Elisabeth Eifrém på respektive 11, 8, 6 och 4 år från Hägersten, som framför luciasånger framför sin pappas magnefon: flickorna hade framträtt hos Farbror Sven i radion, blivit omskrivna i pressen och uppmärksammats för både sången och den självklara mikrofon- och inspelningsvanan.[53]

Internationell brevväxling var under 1950-talet en populär hobby. Den kunde kombineras med språkstudier, filateli, fredsrörelsen eller annat. Bland magnefonanvändarna infann sig ett nytt sätt att skicka brev i form av inspelade trådrullar, kallat *wirespondence*.[54] Familjen Lindgren i Lund gick över till tråd när magnefonen blev allmän på den svenska marknaden efter kriget. Istället för brev skickades inspelade trådrullar till internationella brevvänner: posttjänstemannen Erik Lindgren blev senare tonbandsamatör. Trots krångel med tullmyndigheternas krav på avgifter, betraktades trådkorrespondens som en rimligt dyr hobby. [55]

Magnefonen användes även i kommunikationen mellan amerikaner

med svenskt påbrå och det gamla landet. Sommaren 1953 reste ”4 östgötar” till USA för att hälsa på vänner och släktingar. De hade då med sig en magnefon med inspelade hälsningar. På the Swedish Club of Chicago ordnades en uppspelning inför 300 lyssnande svenskättlingar, som ”andaktsfullt” reste sig upp när Folkungakören sjöng Stenhammars *Sverige*:

> Upptagningen var så god att man under biskopens tal kunde höra en droskbil passera utanför fönstret i Linköping, en effekt som i sin enkelhet på ett säreget sätt underströk äktheten och omedelbarheten i den kontakt Magnefonen förmedlade med det gamla fosterlandet.[56]

Nyckelordet ”kontakt” noteras, liksom det direkta i den långväga kommunikationen. Det finns en diskurs kring magnefonen, där kontakt och förbrödring skapas med dess hjälp. Ett typiskt exempel är en ”kosmopolitisk trådcirkel”, initierad av herr B.S. Ågren i Trelleborg 1954 och med representanter från Sverige, Danmark, Västtyskland och Frankrike. Sällskapet skulle snart utökas med ”en finne och en engelsman” men språkförbistring fruktades inte: kommunikationen skedde på esperanto.[57]

Röstträning var ett närliggande område där interaktiviteten var central. Tävlingarna ”svensk skolungdoms vältalare nr 1”, där Anne-Marie Stormdal tog hem pris av juryn ”Sickan Carlsson, Edvin Adolphson, undervisningsrådet Eskil Källquist, direktör Folke Olhagen, och sist men inte minst – Luxor Magnefon”,[58] ”Sveriges vackraste röst”, i ett samarbete mellan SJ och Luxor,[59] där vinnaren hette Karl-Erik Lekander från Skövde, återspeglar trådspelarens konceptuella ursprung som diktafon.[60] Ull-Britt Johansson från Motala använde sin vunna Magnefon som ”talpedagog”, då hon som affärsbiträde behövde tala behagligt och vårdat.[61] Utbildningsinstitutet NKI arrangerade ”fjärrundervisning” i talteknik med magnefonstöd: i kursen ”Tala bättre” skickades studentens inspelade övningar på tråd per post till pedagogen, som kommenterade på samma tråd.[62]

Efterhand behandlades i *Trådnytt* spörsmål kring inspelning, radering, magnetiska ”ekon”, hur en pianoinspelning görs.[63] Det fanns en nyfikenhet på – ibland bristande förståelse för – vad som kunde göras. En läsare vill lära sig ”tala och sjunga baklänges” och får svaret att först spela in, därefter vända trådrullen upp-och-ner och sedan spela upp den baklänges.[64] Intressant är vändningen från frågan hur man lär sig att tala och sjunga baklänges,[65] till omtolkningen (eller missuppfattningen) av frågan, som leder till svaret att det är något som kan göras med maskinens hjälp.

Att magnefonen kan användas tillsammans med andra medier framkommer i tips om ljud- och musikläggning till film. Bertil Svensson i Mariestad gör synkroniserade ljudfilmer med ljud och musik från magnefonen. I hans film med Västergötlands Gymnastikförbunds uppvisningar i Mariestad, ”fick [han] till den kvinnliga truppen på 1.000 damer med originalmusiken till uppvisningen, och där kan man vid uppspelningen faktiskt få rörelserna på filmen att exakt följa musiken på tråden.”[66] Trådspelaren som teknologi används här som en väsentlig komponent i ett bredare medieskapande med inspelat ljud och rörlig bild.

I *Trådnytts* sista nummer räknades det med ”blandningsinspelningar” (till exempel radio eller grammofon tillsammans med mikrofon) som en reell – i högsta grad interaktiv men också konvergerande – möjlighet. Modellen *Luxor Magnefon M110*, släppt 1954, hade snabbspolning, hastighetsändring, elektromekaniskt bromssystem, nytt ”spelhuvud” och förstärkare, som förbättrade frekvensomfånget. Det låter en sentida betraktare ana att utvecklarna tagit intryck av bandspelarna som lanserades detta år – snart skulle Luxor gå över till bandspelare, fortsatt kallad Magnefon.[67] År 1961 fick deras 4-spårs stereobandspelare ”högsta betyg” i amerikansk fackpress.[68]

Blomstringstiden för trådspelaren var kort, den första hälften av 1950-talet. Magnetisk inspelning lanserades på bred front till amatörer som gjorde teknologin till sin, genom att använda den interaktivt och konvergerande.

Rullbandspelarens tid 1954–1975: Genombrott och etablering i Sverige

I Tyskland utvecklades bandspelaren, magnetofonen, under 1930-talet och under andra världskriget. Den lanserades som prototyp 1935 i ett samarbete mellan företagen AEG Telefunken och I.G. Farben. Till skillnad från trådspelarens metalltråd var det ett tunt band av plast med ett lager järnoxid som magnetiserades, i övrigt var det samma elektromagnetiska princip som i trådspelaren. Men högfrekvensmagnetiseringen, som möjliggjorde ett i stort sett fullt frekvensspektrum (inom mänskligt hörande), gjorde den ljudkvalitetsmässigt överlägsen trådspelaren.[69] Högfrekvensmagnetiseringen utvecklades 1940 och var en hemlighet under kriget. De amerikanska radioexperter som granskade den tyska propagandan noterade egenheter kring Adolf Hitlers radiotal som tydde på att avancerad teknologi användes. Först 1944, när Luxemburg erövrades av de allierade, upptäcktes magnetofonen, vars höga tekniska prestanda blev en chock och uppenbarelse – överenstämmelsen mellan levande och inspelat ljud tycktes nu total. Ett flertal av ingenjörerna som deltog i upptäckten på Radio Luxemburg vigde sina liv åt teknologin och startade de industrier i USA

som utvecklade och tillverkade bandspelare och band, som Ampex (bandspelare) och Scotch (band).[70]

Samtidigt kom europeiska tillverkare i flera västländer under 1950-talet att utveckla egna varianter och etablera standarder för professionella respektive konsumentbandspelare, som gjorde olika märken och modeller av bandspelare och band kompatibla. Kända tillverkare var Philips (bandspelare, Nederländerna)[71], Tandberg (bandspelare, Norge)[72], Telefunken, Grundig (bandspelare, Västtyskland)[73] och BASF (band, Västtyskland). Svenska tillverkare av bandspelare var Luxor och Centrum.[74] Bandspelaren kom från mitten av 1950-talet att utkonkurrera trådspelaren både för professionellt och amatörbruk.[75] På svenska kallades bandspelaren senare rullbandspelare, för att skilja den från kassettbandspelaren.[76] Samtidigt som trådspelaren var dominerande teknologi kom nämligen tidiga varianter på kassettspelare, som en tyskutvecklad hybrid mellan magnetisk inspelning och gravyr med 56 parallella spår på kassett kallad *Tefifon,* avsedd för heminspelning, ut.[77] År 1959 kom batteribandspelare, men först med kompaktkassettbandspelaren, lanserad 1963 av Philips, kom en standard som med hanterbarhet, ljudkvalitet och speltid kunde få ett brett kommersiellt genomslag. Med dessa mindre bandspelare blev det enkelt att spela in i vardagen: utan ”hi-fi kvalitet” passade de för reportage, dock inte för musik, på grund av mycket svaj.[78] Många tonbandsamatörer torde ha kombinerat rullbandspelare och portabla kassettbandspelare. Portabla rullbandspelare med studiokvalitet kom med den uppmärksammade modellen *Nagra III*.[79]

George Brock-Nannestad, Karin Bijsterveld och Annelies Jacobs pekar ut 1953 som ”år noll” vad amatörbandinspelning i västvärlden beträffar. Det började när Philips lanserade konsumentrullbandspelaren EL 3530, en 2-spårig bandspelare.[80] Den framställdes som ett kreativt verktyg för skapande av ljudande familjealbum. Philips bandspelare kunde finnas på många platser i hemmet, men blev senare en möbel för vardagsrummet. Dock inte en stilmöbel som magnefonen, men en inredningsdetalj, där huvudfunktionen var inspelning och -lyssning. Bandspelaren jämfördes med kameran, men innebar en direkt interaktion: inspelningen kunde, till skillnad från fotografiet, avnjutas omedelbart.[81]

Bandspelaren tycks jämfört med trådspelaren ha uppfattats som den bättre teknologin vad både ljudkvalitet och användarvänlighet beträffade. Trådspelaren hade hög brusnivå och låg basåtergivning. Om tråden gick av, var den svår att laga och redigera. Allt detta förändrades med bandspelaren med vilken ny praxis etablerades.[82] Så 1953–1954 tycks både producenternas och konsumenternas prioriteringar ha skiftat: ut åkte tråd, in kom rullband. Men i början av 1950-talet var utbudet av band- och trådspelare diversifierat med flera små tillverkare och amatörutvecklade modeller, även av band.[83] Bland svenska amatörer hade en viss standardisering skett i början av 1960-talet. År 1962 användes främst dessa bandspelarmärken: Philips (43 procent), Grundig (15,5 procent), Tandberg (12,8 procent), Dux (10,5 procent), Ericorder (4,1 procent), övriga märken (Telefunken, Concerton, Luxor, Phonotrix, Geloso, 13,8 procent).[84] Under det tidiga 1970-talet kom japanska Sonys bandspelare till Sverige.[85] 2-spårsmaskiner, som tillät monoinspelningar på varsin sida av bandet, var först standard. I början av 1960-talet kom även 4-spårsmaskiner som tillät inspelningar i stereo (eller fyra monospår).[86]

Som Karin Bijsterveld påpekat hade Norge år 1960 den högsta procentuella spridningen av bandspelarteknologi per hushåll i Europa (9,4 procent), följt av Nederländerna med 6,4 procent. Fem år senare, när både kassettbandspelaren och rullbandspelaren räknades i statistiken, toppade Sverige med 15,7 procent som innehade en rullbandspelare och/eller kassettbandspelare. Steget till nummer två, Västtyskland, med 13,8 procent, var inte stort men desto större var steget till trean Frankrike med endast 4,1 procent av hushållen.[87] Sverige var både en betydande producent och exportör av hemelektronik, och en stor importör, särskilt av bandspelare.[88] Siffrorna visar teknologins snabba spridning. I mitten av 1960-talet hade nästan vart sjätte svenskt hushåll bandspelare i någon form.

Tonbandsamatörer och ljudjägare: tidskrifter, klubbar och tävlingar

Det tidiga 1950-talets magnefil ersattes i slutet på decenniet av tonbandsamatören och ljudjägaren med rullbandspelare. I grunden var det samma typ – säkert ofta samma person som graderat upp sig – som beskrevs med termer för dem som älskade magnefoner respektive magnetofoner; den ljud-, musik- och teknikintresserade amatören. Samtidigt startades tidskrifter och klubbar som utvecklade en kultur med en diskurs kopplad till praktiken på området – relaterad även till den äldre diskursen kring trådspelaren.[89]

Tonbandet: Tidskrift för inspelningsamatörer gavs ut mellan åren 1957 och 1963 av Erik Lindgren i Lund. Lindgren förtjänar att uppmärksammas som tongivande ideolog. Han hade varit magnefil och uppmärksammats i *Trådnytt.* Med *Tonbandet* tog han på sig en övergripande uppgift: att i populär form verka för saklig upplysning om bandspelare, knyta samman verksamma klubbar och initiera nya. Intresset för bandspelare hade för

Lindgrens del sitt ursprung i brevskrivandet, en internationell rörelse, med nära relation till filateli och esperanto. Han hade från 1945 utgivit publikationen *Pen Friends* för en brevväxlingsklubb vars yttersta syfte var förståelse, fred och förbrödring mellan länder och folk.[90] Syftet med utbytet per brev, tråd och band var detsamma: kontakt och förståelse. Men ett kreativt, interaktivt element av muntlighet infördes. Ett flertal klubbar var verksamma på området internationellt och nationellt, som *Voicespondence club* (efterföljare till *wirespondence*-klubbarna tio år tidigare) och *World Tape Pals,* som arrangerade bandcirklar och ”Round Robins”.[91] I det första numret av *Tonbandet* deklarerades att bandspelaren gick att använda på många sätt:

> Med de enorma framsteg, som inspelningstekniken har gjort på de senaste åren, har inspelningsapparaturen blivit var mans egendom. Att den också utnyttjas rationellt på sina håll får man ofta erfara. Men de flesta ägarna av magnetofoner har väl inte riktigt klart för sig, vilka rika möjligheter, som står dem till buds. De slår sig till ro med sina apparater och låter dem ersätta eller komplettera skivspelaren. Hur enkelt det sedan är att utnyttja apparaterna till undervisning, för ljudeffekter till rörliga eller stillastående bilder, för talade brev istället för skrivna och för många andra ändamål – det tänker de flesta inte på.[92]

År 1955 hade Erik Lindgren vunnit ett internationellt pris för artikeln ”How I Use My Tape Recorder”, publicerad på svenska samma år.[93] Artikeln är en programförklaring och beskrivning av vad en kreativ tonbandsamatör kan göra med bandspelaren, när denne är mer intresserad av de humanistiska områdena än de tekniska. Välformulerat berättar han om problem och möjligheter. Språkinlärning och kontakter mellan kulturer hör till de positiva sidorna, tullar, försvunna och avmagnetiserade band från andra sidan jorden, problem med olika fabriksstandarder på band och bandspelare, hör till de negativa. Inspelningar med familjen är ett användningsområde, utöver bandbreven. Stillbilder med ljud- och musikläggningar är ett andra område, ett tredje är ljudsamlande i annorlunda miljöer, till exempel flygplan och tivolin. Ett fjärde område är som reporter. Noggrant beskrivs hur man kan skapa ljudläggning till stillbilder: ljudet delas upp mellan effektljud, som strömmande vatten och dialog på tre olika spår respektive högtalare.[94]

Året 1958 fanns i Sverige två bandspelarklubbar: Svenska Magnetofonklubben med säte i Stockholm, symptomatiskt bildad som Svenska Magnefonklubben 1955 av Max Gorosch, docent i romanska språk vid Stockholms högskola,[95] samt Göteborgs Audioklubb.[96] År 1959 ändrade Svenska

Magnetofonklubben namn på publikationen *Magnetofonbladet* till *Ljudteknik* och 1960 slogs den samman med den *Svenska LP-klubbens* (en intresseklubb för lp-skivor) dito till en ny, bredare tidskrift, *Musik och Ljudteknik,* som kom att utges under många år.[97] Denna tidskrift odlade en professionell, ingenjörsmässig ingång till ämnet, men med utrymme för humanistiska reflexioner.[98] Tidskrifterna *Musik och Ljudteknik, Populär Radio* och *Tonbandet* förhöll sig till ett antal systerområden; bandspelare, hemmabyggd hifi, mikrofoner, lp-skivor och grammofoner, tv-apparater och kortvågsradioapparater (DX-are), liksom klubbarna utgjorde en diskursiv infrastruktur kring inspelat ljud, knuten till många teknologiska praktiker och konsumtionsmönster.[99] Inspelat ljud är centralt liksom i varierande grad filateli, språk, brevskrivning[100] och hembygdsrörelsen, som associerade områden.[101] *Tonbandet* speglar i särskilt hög grad denna bredare kultur och diskurs genom sitt populära tilltal och inkluderande framtoning, där tonbandsamatörernas verksamhet framstår som en nod i flera mediesystem. Det första numret av *Tonbandet* satte därvidlag en standard med kontaktannonser för bandbrevvänner och tekniska spörsmål. Det diskuterades hur radion var en förebild för många men hur det behövde tänkas nytt: ”Nya initiativ och helt obundna former efterlyses.”[102]

Efter några uppbyggnadsår började de svenska amatörerna i slutet av 1950-talet rikta blickarna mot större internationella sammanhang. År 1958 tog Erik Lindgren kontakt med sekretariatet för F.I.C.S., ”ljudjägarnas internationella förbund [...] i avsikt att utröna möjligheterna för ett samlat deltagande från svensk sida” i den internationella tävlingen för ”ljudjägare”.[103] Begreppet ljudjägare var en vanlig analogi i samfundet.[104] I *Tonbandet* utreddes begreppet så, att ljudjägaren gör något mer aktivt än att enbart spela in från radion eller grammofonen. Ljudjägaren uppsöker själv ljudmiljöer, är kreativ och gestaltande och använder gärna en mikrofon. Det är i själva verket detta attribut – mikrofonen som modern pilbåge – som utmärker den verklige ljudjägaren. Ljudjägaren jagar ljud, alla får bidra:

> Vi får inte försumma mikrofonen. Vi måste utvidga våra jaktmarker. Alla musikaliska vänner bör ge sina bidrag, dramatiska talanger skall fram till mikrofonen, intressanta stämmor och goda berättare bör sätta sin prägel på våra band. Inspelningsapparaten skall med på fester i hemmen och föreningarna, och barnens lek och andra ljud, som omger oss dagen igenom bör bli vårt jaktbyte. Efteråt följer mixning och klippning, ett spännande arbetsfält för den personliga skickligheten.[105]

Den internationella tävlingen arrangerades alltså av det internationella samfundet för ljudjägare: *Federation Internationale des Chasseurs de Son* (F.I.C.S.).[106] Samfundets första avdelning hade grundats 1950 av Jean Thévenot som på inbjudan av fransk radio organiserat en tävling för tonbandamatörer. De franska och schweiziska radiobolagen hade sänt program med amatörinspelningar sedan 1948, så de första europeiska initiativen att uppmärksamma amatörerna kom från radion. Både Jean Thévenot och medgrundaren René Monnat hade bakgrund hos *Radio Suisse Romande* och *Radio France* (RTF). F.I.C.S. andra internationella tävling, i Lausanne 1952, var organiserad av René Monnat. År 1956 i Paris förenades flera nationella klubbar från hela Västeuropa formellt i F.I.C.S. som därefter arrangerade årliga internationella tävlingar i ljudjakt till 2011. Kategorier att tävla i var radiospel, skisser, rapporter, intervjuer, livemusikinspelningar, kreativa musikinspelningar, ljud från naturen, trickinspelningar samt ”diverse” och skolinspelningar – det vill säga, inspelningar av ljud i vid mening, samt musik.[107] Det internationella F.I.C.S. bestod i början av 1960-talet av klubbar i Frankrike, Schweiz, Västtyskland, Belgien, Danmark, Österrike, Sverige (*Svenska Magnetofonklubben*), Norge, Storbritannien och i några industrialiserade icke-europeiska länder som Japan, Sydafrika, Kanada och Australien.[108]

De svenska amatörerna ville hävda svenska bidrag internationellt. I skiftet mellan 1950- och 1960-talen anordnade därför *Svenska Magnetofonklubben* regelbundna tävlingar i ljudinspelningar som kval till F.I.C.S. internationella tävling. I 1960 års uttagning till finalen i Bryssel fanns följande kategorier att tävla i: a) Montage (feature, hörspel, sketch) b) Dokumentärupptagningar och reportage (djur, fåglar), c) Musik eller tal (solister, orkesterverk, körer, folksånger, monologer, dikter, imitationer), d) Ljuddokument (ögonblicksbilder ur livet, berömda och sällsynta röster, ovanliga händelser) e) Trickinspelningar eller montage (uppenbart av ett annat slag än ”montage” under a), f) fritt ämnesval, för lärare och/eller elevgrupper. De olika inslagens längd varierade mellan 4 och 15 minuter.[109]

År 1959 efterlyste de svenska tonbandsamatörerna att radion skulle införa ett program för amatörinspelningar, som *Süddeutscher Rundfunk* gjort.[110] Sommaren 1960 besvarades förfrågan från Sveriges Radio genom att utlysa en tävling om de bästa amatörinspelningarna. Bidragen fick vara högst tio minuter långa och inte innehålla musik. Det finns ”åtskilliga tiotusentals bandamatörer i landet”, sägs det.[111] Året därpå hade det inkommit 400 bidrag. I ”reportageklassen” gick första pris till en inspelning av en ”blind dam”, i ”montageklassen” till en inspelning med konkret

Virtuell kontakt mellan generationerna. Illustration ur Kjell Stenssons handbok för amatörer *Banda bättre* 1966.

musik skildrande ”dockornas beteende under natten”. Tävlingen kritiserades av den danska tidskriften *Lyd og Tone* för att vara för snäv och hindra egna initiativ. *Tonbandet* tog emellertid tydligt ställning för tävlingen.[112]

Television, radio, bandbrev och round robins: interaktivitet och mediekonvergens

Televisionens genombrott i de svenska stugorna skapade en rädsla för att tv skulle konkurrera ut bandspelaren. Bandspelaren fick ”i många hem [...] en plats i skymundan”, beklagades det. Men de två kunde kombineras, genom att spela in den musik som sändes och utnyttja ”TV-apparatens stora frekvensomfång”.[113] Senare spelade fler amatörer in ljud från tv.[114] Radio, bandspelare och tv bedömdes ha olika egenskaper. Radion och bandspelaren fokuserar ljudet, inbjuder därför till att ovidkommande ljudinformation redigeras bort, medan det i tv är bilden som styr ljudet: sålunda kan teknologierna komplettera varandra.[115] Många idéer och initiativ bland amatörerna syftade till att bryta teknologiernas isolering, att om möjligt konvergera dem *och* använda dem interaktivt,[116] som när man spelade in musik från radion.[117] En amatör har berättat om den nära interaktiva relationen mellan radion och bandspelaren:

> Det gick ganska snabbt över till att *spela in musik,* från radion, alltså direktkoppling från radion, och sen hade mamma ett eget musikband, och det finns nånstans, heter ”mammas musikband” så heter det, *och den stod alltid på*, hon var alltid hemma och när hon höll på och sjåade hemma, och sen hade hon på transistorn i köket, va, och så bandspelaren stod *på redan*, på Kungsradion i sovrummet, va, och sen vart sprang man ut och ”klick klick” så [satte på bandspelaren].[118]

Bandbrev var en interaktiv, konvergerad hybrid av brev och inspelat ljud, ibland musik, som sedan trådspelarens tid förekom i många varianter. Kulturutbyte och språk var det viktiga, snarare än tekniken: ”En europeisk avdelning av bandbytesorganisationen *World Tapes Pals* upprättades vid ett möte i Paris i september 1959” med syfte att ”verka för den kulturella sidan av bandinspelning”.[119] Ljudinspelningar är i detta sällskap ett medium för att utbyta idéer, kultur och kunskaper mellan länder och individer.[120] Detta var syftet med de nämnda *round robins* (som i Sverige kallades runda rubiner). En *round robin* var ett band, skickat till en krets av amatörer, med en inspelad diskussion eller provokation om ett valfritt ämne. Mottagarna lyssnade och kommenterade innehållet genom att själva spela in på bandet. I sammanhanget går det notera att en upphovsrättslig diskussion förekom – utan synbar inverkan på amatörernas inspelande – kring de kollektiva medieprodukter som *round robins* var.[121] Näste amatör kommenterade kommentaren, eller den ursprungliga inspelningen, även med musik. Bandet blev så ett interaktivt lapptäcke av kommentarer, eller repliker, kring ett valfritt ämne:

> Här är en del regler, som blivit praxis: Den som startar en round robin, släpper till bandet (och får det i sista hand tillbaka). En medelstor rulle, t. ex. fem tum, är lagom, men även en tre-tums LP, fylld till yttersta kanten, kan räcka till åtskilliga deltagare. Den ger 15 minuters speltid på varje spår vid 9,5 cm/sek och kan passa för sex inlägg om vardera 5 minuter.[122]

Besläktat med *round robins* var bandbrevväxling där två personer – gärna i två länder – direkt utbytte band med varandra. I beskrivningen nedan av två bandbrevvänners produktion av bandbreven kan skapandet av en ljudmiljö noteras. Den ska vara lagom tyst så att talet hörs, men så, att i hemmet ”naturligt” förekommande ljud finns med:

> Men Edgar låser inte in sig i en ljudisolerad studio, när han gör sina bandbrev. Det skulle bli alltför stilla då. Han önskar i stället vanlig tystnad, dvs hemmamiljöns tystnad med steg på golvet och höstvindens tjut vid fönstren och gatans trafikbuller och suset i vattenledningen från den diskande grannen. Många ljud fyller atmosfären, när Edgar talar. Men de finns där på ett levande sätt, utan att de stör hans brev. De finns där på ett sådant sätt, att det vore onaturligt att inte höra dem.[123]

Tonbandsamatörer inom Jehovas vittnen bandar tal på Rikets sal, Örebro, 1960-talet. Foto: Tommy Johansson.

Beskrivningen demonstrerar ett produktionsideal och ljudestetik: inspelningen ska gestalta hemmets atmosfär.

En annan amatör, då verksam inom Jehovas vittnen, har berättat om en bandspelarkultur inom rörelsen under 1960-talet, där en religiös gemenskap möjliggjorde utväxlandet av internationella bandbrev och ett minutiöst samlande av föredragsinspelningar i ”gigantiska, långa rum, [med] bara bandspelare”.[124] Vid ett muntligt föredrag kunde sådana inspelningar med tal och musik interfolieras i framställningen på tekniskt avancerade och interaktiva sätt. Kanoniserade höjdpunkter ur inspelade tal cirkulerade bland församlingarna och presenterades som exempel på den religiösa tron. En hälsning i form av ett bandbrev från ”bröderna och systrarna” i Sovjetunionen, inspelad på 1950-talet med ukrainsk körsång, tillhörde de populärare inslagen i svenska församlingar.[125]

Hemstudion, mixning och ljudsatta bilder och film

Hemstudion som koncept och begrepp växer fram i början av 1960-talet som ett resultat av amatörernas ambition att åstadkomma högkvalitativa inspelningar i sina vardagsrum.[126] Experiment med överdubbning och

flerkanalsinspelning gjorde många amatörer till interaktiva ljudkonstnärer.[127] Mixning, ett engelskt ord som nu dyker upp i svenskt ljudtekniskt fackspråk (ibland översatt till ”blandning”), började tillämpas i praktiken. Mixning från separata spår gick inte att göra med enbart rullbandspelare, utan amatören kopplade apparaten till en extern mixer. Dock fanns en tillsats som kunde monteras på bandspelaren, vars princip var att temporärt sätta raderhuvudet ur funktion. På så sätt kunde man lägga till ljud på ett spår utan att den underliggande inspelningen raderades, en sonisk ”överexponering”, med upp till tre lager.[128]

All redigering gjordes genom planering och noggrann lyssning. Men en teknik för att visuellt avbilda ljudet fanns: med en genomskinlig tejpremsa mot oxiden fastnade järnpulvret i samma mönster på tejpen. Denna kunde sättas på en glasskiva och projiceras som ett diapositiv.[129] Det var då bra att veta att den matta sidan på bandet skulle vara inåt och den blanka utåt.[130] Ljudeffekter kunde, enligt tips i *Tonbandet*, skapas genom att ändra på hastigheten, hälla ärtor i en sikt för att ge regn, eller med tejp fäst på ett skinnföremål ge illusionen av en människa som flåddes levande.[131] Ljudeffekter, synkroniserat med still- eller rörliga bilder, blev ett område som amatörerna överhuvudtaget intresserade sig mer för.[132] En amatör hade upptagit ljud under en Londonresa: i ett flygplan (där han fått intervjua både stewardessen och kaptenen), vid besök på postjärnvägen i London och under en utflykt på Themsen. Han säger sig ”fuska” med ljud till 8 mm smalfilm och länkar fotografier till inspelningar: ”En av fördelarna med stillbildsmontage till ljudband är, att man helt slipper från synkroniseringsproblem”.[133]

Ofta användes bandspelaren tillsammans med stillbildsprojektor. Grundig lanserade för ändamålet en *Sono-dia*, en liten apparat som synkroniserade diabildsprojektorn med bandspelaren.[134] Den helt synkroniserade *Moviphon,* en kombinerad bandspelare och smalfilmsprojektor med effektenhet för ljudet, användes också av amatörer.[135] De avancerade smalfilmsamatörerna försökte sig på ljudläggning till färdigredigerade filmer, med olika metoder att få ljudet synkront med filmen.[136] Ljudlagd smalfilm diskuterades överhuvudtaget ingående och framstår därmed,[137] utöver de ljudsatta fotografierna, som ytterligare en tendens till konvergens under 1960-talet.[138]

Konkret musik och de dödas röster: Två särpräglade amatörer och deras inspelningar

Några amatörer gjorde sig internationellt bemärkta som ljudkonstnärer i vid mening. En framgångsrik amatör inom både ljud, musik, och film var

Ralph Lundsten. År 1959 fick Lundsten ett särskilt omnämnande i *Svenska Magnetofonklubbens* tävling för tonbandsamatörer, för kompositionen ”Nattens Visioner”.[139] Året efteråt vann han första pris med ”Okänd planet”. Motiveringen löd: ”Utmärkt behärskning av de tekniska uttrycken, höga betyg för ambition och uppfinningsrikedom”.[140] År 1961 beslutade juryn Åke Edin, Jan Linder (representanter från *Magnetofonklubben*), Jan Mees (internationell representant från F.I.C.S.) och Martin Tegen (docent i musikforskning vid Stockholms universitet), att Lundsten skulle representera Sverige i Berlin den 12–16 oktober:[141]

> Vid deras sammanträde på Stockholms Universitets Institution för Musikforskning den 15 september utsågs följande inspelningar till att representera Sverige i Berlin: 1. Kosmisk meditation. En fantasirik och välbalanserad komposition med rikligt utnyttjande av bandspelarens möjligheter till trickeffekter. Ralph Lundsten, Stockholm, återupprepar därmed sin förstaplacering från fjol.[142]

Lundsten dominerade uttagningen: bland de fem svenska bidragen i Berlin 1961 bidrog han med ytterligare två konkreta musikstycken i futuristisk anda, ”Robot” och ”Storstadens puls”.[143] I de nationella tävlingarna vann Lundsten teknisk utrustning som han använde i sin hemstudio. År 1964 fick hans debut-ep *Fyra kompositioner av Ralph Lundsten* viss framgång. Lundsten blev under 1960-talet professionell kortfilmare och en av pionjärerna inom elektronisk musik.[144]

Friedrich Jürgenson, ”a scandinavian portrait painter, opera singer, birdlover, archaelogist, and multilingual cosmopolitan”, bör också nämnas.[145] Han är troligen den ende svenske amatör – uppvuxen i Tsarryssland men svensk medborgare, professionell operasångare, porträttmålare och med väsentliga uppdrag för Sveriges Radio och SVT – som nämns i översikter om ljudets historia.[146] Hans spiritualistiskt inriktade projekt med spontana inspelningar på rullbandspelare av ”anderöster” var atypiskt för tonbandsamatörerna, men ingår i en idétradition med ljudupptagningar och fotografier av förmodat paranormalt ursprung som går tillbaka till de första moderna bild- och ljudmedierna: redan Nikola Tesla tyckte sig år 1901 motta ljudsignaler som identifierades som röster, talandes ett okänt språk.[147]

Jürgenson fick stor uppmärksamhet för inspelningarna på rullbandspelare från 1959 och framåt, liksom för böcker och medieframträdanden om fenomenet. En särskilt stark ställning fick han i Vatikanen, hos påven Paulus VI.[148] Hans metod och omfattande material, 130 rullband med 6000 röstinspelningar, blev ifrågasatt och grundligt undersökt av flera skeptiker,

men han blev inte belagd med uppsåtlig bluff.[149] Kjell Stensson – ljudauktoriteten, folkbildaren och skribenten – tog inspelningarna på allvar som anomalier. Han trodde dock inte att rösterna kom från de döda, utan från Jürgensons undermedvetna.[150] Stensson genomförde kontrollerade inspelningssessioner, där han satte i nya, plomberade band från Sveriges Radio för att minimera risken för manipulation, men utan att presentera en enkel, övertygande förklaring till inspelningarnas och sändningarnas källa.[151]

I Jürgensons bok *Radio- och mikrofonkontakt med de döda*, en redogörelse för hans verksamhet och handbok, sätts ramarna: rösterna på banden är inte tekniska eller akustiska problem, utan de handlar om ”kardinalproblemet – döden”.[152] Jürgensons kombinerade talanger för musik och språk är dock hörbara i röstinspelningarna. De inspelade uttalandena formuleras på ”polyglott”, en blandning av flera språk.[153] Inspelningarna är svårtolkade, kan ha påtagligt onaturliga rumseffekter[154] och komplexa soniska, språkliga och musikaliska strukturer.[155] I hög grad knyter de an till skilda konstarter – liksom den mångsidige Jürgenson själv gjorde – och de aktuella teknologierna på 1960- och 1970-talen, radion och rullbandspelaren, liksom till inspelat ljud som medium för språk, röster och atonal musik.

Jürgensons praxis att först spela in rösterna – från en radio som han rattade in till en särskild frekvens, kopplad till bandspelaren eller med extern mikrofon inkopplad – därefter dubbning över till en annan bandspelare, med två repriser och en inledande kommentar om tolkningen, blev genrebildande. Metoden att producera inspelningarna var i högsta grad interaktiv och i förlängningen konvergerande, i inkluderandet av flera teknologier och medier.[156] Inspelningarna kunde tolkas som konkret musik eller ljudkonst men Jürgenson gjorde alltså en annan konceptualisering. De var inte naturliga störningar, utan ursprunget fanns istället i ”de dödas rike” (”der Reich der Toten”, vars ”radiostation” anropade med metallisk stämma).[157] Jürgenson trodde liksom många andra amatörer starkt på bandspelarens objektivitet och på att i det registrerade ljudet höra en sann auditiv representation av verkligheten – även när den inte hördes.

Tråd- och rullbandspelarna In memoriam, interaktiva, konvergerande

Tråd- och rullbandspelare etablerades som teknologier för heminspelning i Sverige perioden 1949–1975. Blomstringstiden för trådspelaren var den första hälften av 1950-talet, varefter den ersattes av rullbandspelaren.[158] Rullbandspelaren fick från ungefär 1953 ett brett genomslag och nådde

fler grupper av användare än trådspelaren. Båda teknologierna hade sina tidskrifter, klubbar och sällskap som i hög grad samverkade med praktikerna på området. Klubbarna och tidskrifterna, men också amatörerna själva, bidrog till att utveckla mångsidiga, interaktiva metoder och förhållningssätt till hur teknologierna användes. I förlängningen ledde det även till konvergenser. Kulturen kring teknologierna var livskraftig under perioden: starka förbindelser finns till andra teknologier och medier. Det gäller bland annat radion, televisionen och brevskrivandet liksom hifikulturen, spiritualismen, fredsrörelsen, filatelin och esperanton.

Amatörerna tog under 1950-talet ett jungfruligt område i besittning. Att producera inspelningar i hemmiljö var något nytt för många användare. Att arbeta med trådspelare och rullbandspelare tycks ofta, i de diskurser som studerats, ha uppfattats som en social, mer än en solitär, verksamhet: som kontaktskapande.[159] Tråd- och rullbandspelarna gav teknologiska förutsättningar för manipulation av tids- och rumsaspekter av ljudet (redigering, överdubbning, stereofoni) och därmed till ett förändrat perspektiv på vad musik och ljud är. Efterhand normaliserades en interaktivt skapad hyperverklig ljudvärld: verklig i inspelad form, men aldrig hörd i verkligheten. Inspelningarna kunde vara redigerade med ”record/pause”, med sax och tejp eller överspelat (med fragmentering av inspelningarna som resultat) på ett för analoga inspelningar typiskt sätt. Teknologierna satte, med Kittlers perspektiv, bestämda ramar för vad som kunde tänkas och göras med mediet inspelat ljud. Med tråd- och rullbandspelarna som noder i större medienätverk och hyperinfrastrukturer, kunde användarna aktivt pröva interaktiva förhållningssätt och beteenden. Det vidgade i sin tur användningsområdena för dessa teknologier och bidrog till konvergenser, för att knyta an till Jenkins.

Både tråd- och bandspelaren var verktyg för inspelning *och* lyssning (med bandspelaren även samtidigt, vid dubbning av olika spår) vilket gynnade ett interaktivt förhållningssätt, att fysiskt interagera med teknologin och få omedelbar feedback.[160] Interaktiva till sin karaktär är sound-on-soundinspelningarna på rullband, där amatörer sjunger eller spelar med sig själva. Inspelningar uppfattades som direkta i interaktiv respons och därmed som sanna och transparenta. Uppfattningen att inspelningar speglar verkligheten sanningsenligt, även okända delar av den – en verklighet som paradoxalt nog också visade sig kunna manipuleras – kommer till uttryck under hela perioden i inspelningar med musik, men tydligast i dem med okända röster. Dessa är i hög grad interaktiva till sin grundform och konvergerande med andra medier. De anknyter till språk, musik och trosföreställningar med djupa rötter i historien, samtidigt som de ingår i

en direktrelation till samtidens medier och teknologier. Inspelningarna är delar av en ”varandets infrastruktur” där ljud – samtidigt natur och kultur, en del av människans livsvärld – genom teknologins transformerande kapacitet blir ett meningsbärande medium, för att anknyta till Durham Peters mediesyn.[161] Bandspelaren kunde uppfattas som en kanal till andra världar, en högteknologisk version av 1800-talets spiritistiska *medier*. Jürgensons inspelningar fick därför stor uppmärksamhet: de är mångtydiga verk, med oklar identitet, som reflekterar tidens existentiella frågor och teknikoptimism.

Både tråd- och rullbandspelaren kopplades trots den exklusiva inriktningen på ljud och musik till andra områden, vilket gynnade konvergenseffekter.[162] De industriella tillverkare som utvecklade tråd- och bandspelare för kommersiellt bruk försökte genom artiklar i tidskrifterna påverka verksamheter och användningssätt, men fick genom nya produkter och råd svara på de diversifierade behov och användningsområden som amatörerna självständigt utvecklade. På både tråd- och bandspelaren spelades musik från radio, tv, ep- och lp-skivor, tal, läsning av texter, vänner på besök, telefonsamtal och naturljud som fågelsång eller strömmande vatten in.[163] Tendenser till konvergens experimenterades också praktiskt fram. Kopplandet av still- och rörlig bild samt smalfilm till inspelat ljud och musik, blev efterhand ett centralt område att arbeta med för många. Experimenten med explicit sociala produkter – som *round robins* – kunde vara interaktiva och konvergerande på flera nivåer.

Trådspelaren var ett exklusivt instrument. Rullbandspelaren nådde, å andra sidan, andra samhällsklasser än godsägarna. Det går inte se ett tydligt klassmönster, men det sker en spridning: alla med ett arbete – det var de flesta – och som hade intresset, kunde skaffa sig en bandspelare. Därför uppvisar inspelningarna stor social och kulturell diversifiering. Tonbandsamatörer kunde återfinnas i många sammanhang och samhällssektorer. Men gemensamt var att amatörerna tog kontroll, formade och skapade ett personligt utrymme för ljud och musik: rullband med musik kan retrospektivt ibland betraktas som personliga kompositioner, där musikaliska val berättar mycket om musikalisk smak och kulturella referenser. Amatörernas inspelningar från radio och fonogram bidrog till att förändra musiklyssnandet, genom att förtingliga musiken och avmystifiera teknologin, då fler kunde hantera den.

Den magnetiska amatörinspelningen förändrade hur inspelat ljud uppfattades: som mer av *objekt* än *händelser,* något att plastiskt interagera med, men också att samla och lagra för kommande generationer. För att anknyta till inledningen och till teckningen från Kjell Stenssons handbok *Banda bättre,* så kan undertecknad inte lyssna till farfars far Hjalmar som spädbarn. Men då jag själv finns dokumenterad i den åldern på ett antal inspelningar från 1972 (”sjungande” till *Hot Butters* ”Popcorn” på radion), kan visionen kanske infrias om ett par generationer – enligt Kjell Stensson så håller banden.

Sammantaget, så handlar tråd- och rullbandspelarens historia i Sverige om djupgående processer med spridning och transformation av kunskap om produktion och lyssnande till musik och ljud. Tråd- och rullbandspelarna utgjorde teknologiska noder med vilka amatörerna transformerade *natur* – ljud i fysikalisk mening – till *kultur,* inspelat ljud, inklusive musik, och till *medium,* i betydelsen en miljö och hyper-infrastruktur.

Noter

1. ”Våra korvstoppningsapparater”. *Tonbandet*, nr 2, 1960, 1–2.
2. Transkription av inspelad intervju med Tommy Johansson 25/3 2016.
3. Henry Jenkins, *Convergence culture: Where old and new media* collide (New York: New York University Press 2006), 1–24.
4. Friedrich Kittler, ”Grammofon, film, skrivmaskin”, *Maskinskrifter: Essäer om medier och litteratur,* red. Otto Fischer & Thomas Götselius (Gråbo: Anthropos, 2002), 33–54.
5. Jenkins, 1–24.
6. Ibid.
7. Sheizaz Rafaeli, ”Interactivity: From new media to communication”, *Advancing communication science: Merging mass and interpersonal processes,* red. Robert P. Hawkins, John, M. Wiemann & Suzanne Pingree (Newbury Park, Ca.: Sage Publications, 1988); Mikael Salomonsson, ”Interaktivitet i museer: Att göra Naturhistoriska riksmuseets polarutställning mer interaktiv” (Stockholm: KTH, 2007); Andrew Goodman, *Gathering ecologies: Thinking beyond interactivity* (London: Open Humanities Press, 2018).
8. Karen Collins, *Game sound: An introduction to the history, theory, and practice of video game music and sound design* (Cambridge, Mass./London: The MIT press, 2008), 3.
9. Kittler, 33–54.
10. John Durham Peters, *The marvelous clouds: Towards a philosophy of elemental media* (Chicago/London: The University of Chicago Press, 2015), 4.
11. Hillel Schwartz, *Making noise: From Babel to the big bang and beyond* (Zone Books: New York, 2011).
12. Denna operationalisering av begreppet är min egen, för detta sammanhang.
13. Jenkins, 13.
14. Denna definition är inspirerad av både John Durham Peters, Friedrich Kittler och Henry Jenkins.
15. Lisa Gitelman gör en distinktion mellan mediets ”teknologi” och dess ”proto-

koll", det vill säga sociala och kulturella praktiker kring teknologin. Se Lisa Gitelman, *Always already new: Media, history and the data of culture,* (Cambridge, Mass./ London: The MIT press, 2006); Jenkins, 14.

16. Kittler, 33–54.

17. Framgången för komprimerade format som MP3 beror på informationsmängden, inte ljudkvaliteten.

18. Luxor utkom även med följande skrifter som här har utelämnats: *Luxor-kontakt: ekon från arbetsfältet* (Motala: Luxor radio AB, 1947–1966). Åren 1957–1958 utkom ett nummer per år i trespråkig "international edition" med text på svenska, engelska och franska. Rullband av amatörer finns på Svenskt visarkiv och Dialekt- och folkminnesarkivet i Uppsala. Undertecknad har en egen samling med amatörinspelningar.

19. Det fanns flera föregångare på heminspelningssidan: lackskivan, heminspelningsskivor med 3½ minuters inspelningstid, med en tillhörande amatörkultur under 1930-talet, föregick dem kring tråd- och bandinspelning. I Sverige tillhandahöll exempelvis företaget Nordisk Tonograf inspelningsskivor, graververk och graverstift, Ingenjörsfirman Ekofon var en annan tillverkare och leverantör. Dock var teknologins tid förbi efter kriget. Se "Allt för grammofoninspelning (annons)" *Populär radio*, 1953; "Inspelningsskivor", *Populär radio*, 1953; George Brock-Nannestad, "The lacquer disc for immediate playback: Professional recording and home recording from the 1920's to the 1950's", *The art of record production: An introductory reader for a new academic field*, red. Simon Frith & Simon Zagorski-Thomas (Farnham: Ashgate, 2012), 13–27.

20. Vid den här tiden betraktades trådspelare och bandspelare som två sidor av samma mynt under samlingsnamnet magnetofoner, se Hans Führer, "Om magnetiska tråd- och bandinspelningsapparater (Wire and tape recorders)", *Populär radio*, nr 2, 1949.

21. "Magnefil-intervju", *Trådnytt*, nr 2, 1952, 10–12. Stavningen av modellen Exellens varierar genomgående i tidskriften mellan Exellens och Excellens.

22. Hans Führer, "Amerikanska magnetofoner: En översikt." *Populär radio*, nr 4, 1949.

23. Michael Chanan, *Repeated takes: A short history of recording and its effects on music* (London: Verso, 1995), 96.

24. Ibid., 96. Poulsen var anställd vid Københavns Telefonselskab.

25. Phil Strongman, "Forgotten audio formats: Wire recording: From espionage to home recording, the colorful life of the longest-used audio medium", *Ars technica:* https://arstechnica.com/information-technology/2016/11/wire-recording-forgotten-audio-format/ (senast kontrollerad den 31 januari 2019); David Morton, "Armour Research Foundation and the Wire recorder: How academic entrepreneurs fail", *Technology and Culture*, vol. 39, nr 2, 1998, 213–244.

26. Morton, 213–244.

27. Civilingenjör Holger Marcus, "Trådspelare. Föredrag i Svenska Elektroingenjörsföreningen den 4/3 1949", *Teknisk Tidskrift*, vol. 79, 1949, 429; *Trådnytt*, nr 3, 1953, 6.

28. Morton, 213–244. Trådspelaren ska inte förväxlas med den direkta föregångaren "stålbandspelaren" som bland annat utvecklades i Sverige under 1930-talet av Radiotjänst.

29. "Teknikern på tråden", *Trådnytt*, nr 1, 1952, 18–20.

30. *Trådnytt*, nr 2, 1954, 18–19; "Svenskt trådinspelningsaggregat", *Populär radio*, nr 8, 1949, 224.

31. Robert Ekinge, "Sagan om Luxor" http://www.ekinge.nu/Motala/Luxor/sagan_om_luxor.htm (senast kontrollerad den 31 januari 2019)

32. *Trådnytt*, nr 1, 1951, 2.

33. "Som sändarsidan ser saken", *Trådnytt*, nr 2, 1952, 4–6, 27. Om en ljudteknisk auktoritet som Kjell Stensson (1917–1990), se Toivo Burlin, *Det imaginära rummet: Inspelningspraxis och produktion av konstmusikfonogram i Sverige 1925–1983* (Göteborg: Institutionen för musikvetenskap, 2008), 245–247.

34. *Trådnytt*, nr 1, 1951, 4–5, 16–18.

35. Evert Nilsson rapporteras ha tråd-korrespondens med en viss John Lord boende i Minneapolis, *Trådnytt,* nr 1, 1954, 8–9, 14.

36. Exempel ur *Trådnytt*, nr 1, 1951, 6–15.

37. Annons, "Ärligare bandspelare finns inte! Tandberg", *Radio och Television*, nr 1, 1969, 7.

38. "Luxor Magnefon den omutligt rättvise kritikern", *Trådnytt*, nr 2, 1952, 17–18.

39. *Trådnytt*, nr 3, 1953, 18–23.

40. "Magnefil-intervju", *Trådnytt*, nr 2, 1954, 6–7, 14.

41. "Magnefil-intervju", *Trådnytt*, nr 1, 1952, 4–5, 24–25.

42. Andra kvinnor kallas vanligen "magnefonentusiaster".

43. Frank Törner, "Magnefil-intervju", *Trådnytt*, nr 3, 1954, 4–7.

44. Några institutioner som installerade Luxor Magnefon var Teatern Gamla sta'n, Landsmåls- och folkminnesarkivet i Uppsala, Drottningholms teatermuseum. "Bättre opera med Magnefon spår operachefen" *Trådnytt*, nr 1, 1952, 16–17, "Drottningens juvelsmycke", *Trådnytt*, nr 2, 1953, 6–7, "Mål och minnen på magnefonrullar", *Trådnytt*, nr 1, 1954, 4–7, "Svensk scenkonst konserveras", *Trådnytt*, nr 2, 1954, 4–5.

45. *Trådnytt*, nr 2, 1952, 10–12.

46. "Magnefil-intervju", *Trådnytt*, nr 1, 1953, 8–11.

47. "Magnefil-intervju", *Trådnytt*, nr 1, 1953, 8–11.

48. "Magnefil-intervju", *Trådnytt*, nr 2, 1953, 8–9, "Teknikern på tråden", *Trådnytt*, *nr* 1, 1954, 24.

49. "10 stjärnor för Luxor Exellens", *Trådnytt*, nr 1, 1954, 34.

50. Sid Rommerud, "Magnefonmöte med mörkhyad monark", *Trådnytt*, nr 2, 1951, 14–16. Många rubriker i Trådnytt är sådana allitterationer.

51. *Trådnytt*, nr 3, 1953, 10–11, 16.

52. "Rebus på liv och död", *Trådnytt*, nr 1, 1954, 10–13.

53. *Trådnytt*, nr 1, 1953, 14–16, 16–17.

54. "Wirespondence" *Trådnytt*, nr 1, 1954, 32.

55. ”Pen friends blir Wire friends”, *Trådnytt*, nr 1, 1953, 4–7.

56. *Trådnytt*, nr 3, 1953, 30–31.

57. *Trådnytt*, nr 1, 1954, 29–33.

58. ”Tävlande triumferade på talande tråden”, *Trådnytt*, nr 2, 1953, 14–16.

59. En monolog av Birgitta Andersson med samma namn där vinnarna kommer från Västergötland, finns att lyssna på https://www.youtube.com/watch?v=hTv-7mX8DPBQ (senast kontrollerad den 31 januari 2019)

60. ”Sveriges vackraste röst”, *Trådnytt*, nr 3, 1954, 10–11. Priset var 3000 kr och en Luxor Magnefon.

61. ”Talande tråden till talpedagog”, *Trådnytt*, nr 1, 1953, 18–19.

62. ”Skola skolar talare med talande tråden”, *Trådnytt*, nr 1, 1954, 15–16.

63. ”Teknikern på tråden” *Trådnytt*, nr 1, 1954, 24–28.

64. ”Teknikern på tråden”, *Trådnytt*, nr 2, 1952, 19–21.

65. Det finns uppgifter om dem som gjort detta, till exempel ”Alat segnälkab – ted rä läv negni tsnok”, *Aftonbladet*, 13/3 1999.

66. ”Magnefil-intervju”, *Trådnytt*, nr 2, 1951, 6–7, 18–19, *Trådnytt*, nr 2, 1952, 14–16.

67. ”Teknikern på tråden. Något om nyheter på Magnefon-området”, *Trådnytt*, nr 3, 1954, 12–15. ”Vi har provat… Luxor Magnefon MP 424”, *Musik och Ljudteknik,* nr 4–5, december 1962.

68. *Musik och Ljudteknik*, nr 1, 1962, 1. De tillverkade även monobandspelare: ”Luxor bandspelare mono MP 433”, *Musik och Ljudteknik*, nr 4–5, december 1962, 41. Stereo kallas tidigt ”rymdverkan”: ”Upptagning och återgivning”, *Populär radio*, 1953, ”Band och trådspelare”, *Populär radio*, 1953. Det rapporteras om demonstrationer av stereoinspelningar av ping-pongspel och förbipasserande tåg. Karl Tetzner, ”3D-ljud: En aktuell orientering.” *Radio och Television*, nr 3, 1955, 18: Beteckningen 3D-ljud förekom vilket var ett system med spridning av högfrekvent ljud för att åstadkomma en tredimensionell upplevelse, det vill säga ej stereo.

69. Morton, 213–244; Stig Carlsson, ”Magnetisk inspelning del 1”, *Musik och Ljudteknik*, nr 3, 1961, 7–13 ”Magnetisk inspelning del 2: Den magnetiska in- och avspelningscykelns frekvensberoende”, *Musik och Ljudteknik*, nr 4, 1961, 6–13, ”Magnetisk inspelning del 3. Magnetofonbandets utstyrbarhet, Utstyrningsindikering, Inspelningsförstärkaren, Avspelningsförstärkaren, Mätning av olineär distorsion”, *Musik och Ljudteknik*, nr 5, 1961, 14–19, O. Billing, ”Tekniska nyheter på Radiolympia”, *Populär Radio* nr 1, 1950, 13. Här diskuteras fördelarna med ”tapesystemet” framför tråd.

70. David L. Morton, Jr, ”John Herbert Orr and the building of the magnetic recording industry 1945…1960”, 1–23, 1990, http://aes-media.org/historical/pdf/morton_john-herbert-orr.pdf (senast kontrollerad den 31 januari 2019); Stuart Crowner, ”Det fantastiska magnetbandet”, *Tonbandet*, nr 1, 1960, 5–6.

71. ”Vi har provat… Philips bandspelare EL 3585”, *Musik och Ljudteknik*, nr 4–5, december 1962, 24–25, 49.

72. Annons, ”Nu har den kommit!”, *Populär Radio*, nr 5, 1953, 43. Börje Cronstrand, ”Vi har provat… Tandberg bandspelare modell 6”, *Musik och Ljudteknik*, nr 2, 1962.

73. Grundig lanserade 1952 en extra lättmanövrerad bandspelare, Reporter 500L. Karl Tetzner, ”Tryckknappsmanövrerad bandspelare”, *Populär Radio*, 1952, nr 26, 12.

74. *Tonbandet*; *Musik och Ljudteknik*.

75. Ing. Magne, ”Från farliga fronter till fredliga fält”, *Trådnytt*, nr 2, 1951, 4,5, 26, 27. ”Teknikern på tråden”, *Trådnytt*, nr 3, 1951, 18–20.

76. Jämför engelskans reel-to-reel tape recorder.

77. ”Nya bandspelare”, *Populär Radio*, nr 11, 1950, 372.

78. ”Att jaga ljud och konservera dem”, *Tonbandet*, nr 3, 1959, 2. ”Ljudjakt”, *Tonbandet*, nr 5, 1959, 1. De små batteribandspelarna hade en svajnivå på +— 0,2 procent. Frekvensomfång var 200–5000 Hz.

79. ”Nagra – en portabel studiobandspelare”, *Musik och Ljudteknik*, nr 1, 1961, 11–16, nr 2, 1961, 11–15.

80. Karin Bijsterveld, ”What do I do with my tape recorder …?”: Sound hunting and the sounds of everyday Dutch life in the 1950s and 1960s”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 24, Nr 4, 2004. Karin Bijsterveld & Annelies Jacobs, ”Storing sound souvenirs: The multi-sited domestication of the tape”, *Sound souvenirs: Audio technologies memory and cultural pracitices,* red. Karin Bijsterveld & José van Dijck (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), 28.

81. Bijsterveld & Jacobs, 25–43. Phonoband, kopior av masterband, fanns också att köpa och var ett alternativ till lp-skivan. Författarna ser en genuskodning vilket inte är lika tydligt i Sverige; till exempel att just mödrarna förväntades spela in barnen. Se Kjell Stensson, ”Stereofoniska skivor och ’pre-recorded tapes’”, *Radio och Television*, nr 12, 1957, 39.

82. ”Amatörbyggt bandinspelningsaggregat”, *Populär Radio*, nr 4, 1950, 131; Rolf Pettersson & Torsten Peterson, ”Bandspelare för amatörbygge”, *Populär Radio*, nr 5, 1950, 166.

83. ”Nya bandspelare”, *Populär Radio*, nr 11, 1950, 372.

84. ”Telefunken studiomagnetofoner”, *Musik och Ljudteknik*, nr 1, mars 1960, 27–29; Tonbandet, nr 2, 1962, 1.

85. Masanori Hachiya, Historical review of Sony’s innovations and future steps 1997, 8–10.

86. ”4-spårs-komplikationer”, *Tonbandet*, nr 1, 1963, 3.

87. Bijsterveld, 616; 1961 uppges Norge vara nummer två i världen vad gäller bandspelare per capita, Japan nummer ett. ”Fakta om den svenska hemelektronikbranschen”, *Radio och Television*, nr 2, 1966, 50.

88. ”Fakta om den svenska hemelektronikbranschen”, *Radio och Television*, nr 2, 1966, 50.

89. Det fanns ett flertal tidskrifter i Sverige om radio och ljudteknik från 1920-talet och framåt: *Radio och grammofon*, *Radio*, *Radioamatören.* ”Brev till Red.”, *Populär Radio*, nr 4, 1940, 113.

90. ”Filatelister!” *Tonbandet*, nr 1, 1959, 3. I annonsen, undertecknad Pen Friends, Lund, erbjuds mängder med specialfrimärken.

91. ”Hobbies: The Shape of Tape”, *Time*, 14 September 1962. http://content.time.com/time/magazine/0,9263,7601620914,00.html (senast kontrollerad den 31 januari 2019). ”WTP i Sverige”, *Tonbandet*, nr 3, 1961, 1: En svensk sektion av World Tape Pals (WTP) bildades 1961 med Stig Siegers i Stockholm som representant. ”Bandcirkel för Voicespondence Club”, *Tonbandet*, nr 4, 1961, 5.

92. *Tonbandet*, nr 1, 1958, 1.

93. ”Svensk pristagare i internationell bandspelartävling”, *Radio och Television*, nr 9, 1953, 34.

94. Erik Lindgren, ”Hur jag använder min bandspelare”, *Radio och Television,* nr 11, 1955, 34–37.

95. Max Gorosch, ”Svensk magnetofonklubb?”, *Radio och Television*, nr 9, 1955, 34.

96. Danmark – *Dansk Magnettone Klub* – och Norge – *Norsk Magnetofon Klub* – hade vardera en sammanslutning. *Tonbandet*, nr 2, 1958, 4.

97. *Tonbandet*, nr 2, 1959, 3. ”Två klubbar, en förening”, *Musik och Ljudteknik*, *nr* 2, oktober 1963, 5. Musik och ljudteknik är ännu år 2018 medlemstidning för *Ljudtekniska sällskapet* (LTS), bildat 1963.

98. *Teknisk tidskrift*, 1960 nr 17, 470.

99. ”Radiolyssning – kontakt med världen”, *Tonbandet*, nr 4, 1958, 3.

100. Se olika artiklar i *Tonbandet*, nr 1, 1958, 4, 6, 8; nr 2, 1958, 3, 7; nr 3, 1958, 3; nr 4, 1958, 3, 4, 6, 7; nr 1, 1959, 2, 3–5.

101. ”Propaganda för bandinspelningar inom hembygdsrörelsen”, *Tonbandet*, nr 3, 1961, 1. Den ”livaktiga finnvedskretsen” sägs ha rekommenderat föreningar i området att göra bandinspelningar med äldre personer om äldre förhållanden, även dokumentera samtida händelser. Minst ett åttiotal amatörinspelningar med hembygdsminnen på rullband finns hos Folkminnesarkivet. Relaterat är också inspelningar med folk- och spelmansmusik.

102. *Tonbandet*, nr 1, 1958.

103. *Tonbandet*, nr 2, 1958, 1.

104. Bijsterveld, 614–615.

105. ”Är vi ljudjägare?”, *Tonbandet*, nr 4, 1958, 4.

106. På engelska: International Federation of Soundhunters, tyska: Internationale Tonjäger Föderation.

107 *Ton-reveu: Offizielle Mitteilungen des Österreichischen Tonjägerverbandes*, vol. 4, nr 1, 1964 http://www.soundhunters.com/forms/60_years_iarc.pdf (senast kontrollerad den 31 januari 2019).

108. Bijsterveld, 614–615.

109. ”Ny stor inspelningstävling för amatörer”, *Musik och Ljudteknik*, nr 3, 1960, 21. Juryn bestod av Åke Edin, regissör, tv-man, Martin Tegen, musikdocent vid Stockholms universitet och Lennart Ljungberg, ordförande i SVEMAG. ”Lärarkåren åter hedrad”, *Tonbandet*, nr 1, 1959, 1.

110. ”När får vi det i Sverige?” *Tonbandet*, nr 2, 1959, 2.

111. ”Bandamatörtävling”, *Tonbandet*, nr 4, 1960, 2.

112. ”Amatörtävlingar”, *Tonbandet*, nr 1, 1961, 1.

113. ”Slår TV ut bandspelaren?” *Tonbandet*, nr 1, 1959, 2.

114. ”Ljudjakt”, *Tonbandet*, nr 1, 1960, 3.

115. ”Slår TV ut bandspelaren?” *Tonbandet*, nr 4, 1961, 5.

116. Oron för rullbandspelarens framtid hade möjligen att göra med ekonomiska problem och få prenumeranter. År 1961 hade problemen avhjälpts med fler prenumeranter. ”Att trampas på tårna”, *Tonbandet*, nr 4, 1959, 1. ”Tredje ronden”, *Tonbandet*, nr 1, 1960, 1. *Tonbandet*, nr 4, 1961, 1.

117. Rullband (stora bandet) av Sven Erik Johansson 1964–1970.

118. Intervju med Tommy Johansson 25/3 2016.

119. *Tonbandet*, nr 1, 1960, 2.

120. ”World Tape Pals Danmark”, *Tonbandet*, nr 2, 1960, 3. ”Tonbandsutbyte”, *Musik och Ljudteknik*, nr 3, 1961, 38.

121. År 1961 börjar upphovsrättsfrågor och specifikt de svenska lagarnas konsekvenser för tonbandsamatörerna – och hur de skiljer sig från lagstiftningen i England, Tyskland och USA – diskuteras mer explicit. Den svenska lagstiftningen ansågs generellt mild och lämnade utrymme för citat i tonband som cirkuleras. ”Bandamatören och copyright”, *Tonbandet*, nr 1, 1962; Rasmus Fleischer, ”Kampen mot musikmekaniseringen och makten över högtalarna”, *Mediernas kulturhistoria*, Red. Solveig Jülich, Patrik Lundell & Pelle Snickars (Stockholm: Mediehistoriskt arkiv, 2008). Romkonventionen ratificerades och implementerades i svensk lagstiftning 1961, 212–214.

122. ”Runda rubiner”, *Tonbandet*, nr 4, 1960, 2, 3.

123. ”Bandbrevväxling” *Tonbandet*, nr 2, 1963, 4, 5.

124. Intervju med Tommy Johansson 25/3 2016.

125. Intervjuer med Tommy Johansson 16–20/4 2017.

126. ”Mixa”, *Tonbandet*, nr 3, 1962, 5. ”Ny bandspelare ger efterklangs- och ekoeffekter”, *Radio och Television*, nr 12, 1957, 40.

127. ”Studio hemma”, *Musik och Ljudteknik*, nr 4, 1960, 2–14.

128. ”Blanda utan mixer”, *Tonbandet*, nr 3, 1961, 5.

129. ”Intressant nyhet”, *Tonbandet*, nr 4, 1958, 6.

130. ”Råd för amatörer, för nybörjare”, *Tonbandet*, nr 4, 1961, 2.

131. ”Att jaga ljud och konservera dem”, *Tonbandet*, nr 3, 1959, 2; Ulf-L Andersson ”Liten lärobok i inspelning”, *Musik och Ljudteknik*, nr 2, april 1960, 25–27.

132. Det rapporteras att videobandspelare i en snar framtid kommer finnas i tusentals hem kopplade till tv-apparater där man så kan titta på ”privata, elektroniskt inspelade filmer.” Stuart Crowner, ”Det fantastiska magnetbandet”, *Tonbandet*, nr 1, 1960, 5–6. Uppgiften kom från John Herbert Orr, med bakgrund i den grupp som först hittade magnetofonen på Radio Luxemburg och som senare startade Orradio Industries.

133. ”Ljudjakt”, *Tonbandet*, nr 3, 1960, 2, 3.

134. ”Stillbilder med ljud”, *Tonbandet*, nr 2, 1961, 1.

135. ”Stillbilder med ljud”, *Tonbandet*, nr 3, 1962, 1; ”Amatörinspelning av ljudfilm”, *Radio och Television*, nr 9, 1958, 43.

136. ”Mera om ljud till smalfilm”, *Tonbandet*, nr 2, 1963, 1.
137. ”Smalfilm med ljud. Stillbilder med ljud”, *Tonbandet*, nr 4, 1962, 1.
138. ”Mera om ljud till smalfilm”, *Tonbandet*, nr 2, 1963, 1; ”Ljudet till familjefilmen”, *Musik och Ljudteknik*, nr 4, december 1963, 12–15.
139. ”Årets bandamatörtävling”, *Tonbandet*, nr 3, 1959, 1; *Musik och Ljudteknik,* nr 5, 1959, 16.
140. *Musik och Ljudteknik*, nr 5, 1960, 20.
141. *Musik och Ljudteknik*, nr 4, 1961.
142. Jan Mees, ”Den internationella inspelningstävlingen avgjord. Pris till Sverige”, *Musik och Ljudteknik*, nr 4, 1961, 31.
143. I den internationella konkurrensen gick priset till den andra nominerade på listan, Anders Strand, för utförandet av körinspelningen ”Jerikos sång”.
144. SR:s/EMS första officiella utgåva med elektronisk musik var Ralph Lundstens och Leo Nilssons LP *Dokumentation 1*, 1966.
145. Schwarz, 833.
146. Ibid., 833; Kittler.
147. Kittler.
148. Schwarz.
149. Anders Leopold, *Min vän på andra sidan: Boken om Friedrich Jürgenson som upptäckte röstfenomen från en fjärde livsdimension* (Nyköping: Parthenon, 2014), 39, 213. Jürgensons samling med inspelningar är försvunnen, men finns i kopior delvis hos Leopold som var en personlig vän till honom, www.leopoldreport.com/FJ-voices.html (senast kontrollerad den 31 januari 2019)
150. Ibid., 86–88, 208.
151. Ibid., 80–82.
152. Friedrich Jürgenson, *Radio- och mikrofonkontakt med de döda* (Uppsala: Nybloms förlag, 1969), 7. Skriften gavs även ut i tyska och engelskspråkiga utgåvor: *Sprechfunk mit Verstorbenen*; *Voice transmissions with the deceased*.
153. Ibid.; Leopold.
154. Jürgenson, 51–52.
155. En särskild radiofrekvens har fått namn efter fenomenet: ”Jürgenson-frekvensen” 1485, 0 kHz, i AM-sändningsbandet 535 kHz – 1,605 kHz.
156. Leopold, 7.
157. Ibid., 113–114.
158. *Trådnytt,* nr 2, 1954, 12–13.
159. ”Rullen går”, *Trådnytt,* nr 2, 1952, 22–23.
160. Collins, 3–5.
161. Peters.
162. Jenkins, 1–24.
163. Det finns många sådana exempel i amatörernas material. Ett personligt är en inspelning där undertecknad författare som femåring på Degerfors/Vilhelminamål håller en lång monolog om ”Dokanäs Renorkester” i den fiktiva orten Dokanäs.

II

NYA SÄTT ATT SJUNGA, SPELA, LYSSNA

4
Mikrofonsångaren

Sven-Olof Sandberg och gestaltningen av närhet och distans i de tidiga elektriska ljudmedierna

KARIN STRAND

Det är med viss rätt som mellankrigstiden i Sverige, i synnerhet från 1920-talets mitt, ibland kallas schlagerns guldålder. Tack vare de ljudmedier som nu såg dagens ljus och i takt med underhållningsbranschens professionalisering öppnade sig en marknad för musik med syfte att slå an brett. Den nya populärmusiken kom att nå de allra flesta människor i princip oavsett bostadsort och socialgrupp och var i den bemärkelsen ett klassöverskrivande kulturmönster, en ”mellankrigstidens folkmusik”.[1]

Begreppet *schlager* kom in i svenskan under 1910-talet som ett allmänt begrepp för musikstycken som snabbt rönte stora publikframgångar och kom efter hand att ersätta inhemska termer som ”dagslända” och ”slagdänga”.[2] Så småningom fick schlager en mer specifik syftning som (vid) genrebeteckning för populära och dansanta melodier med vers och refräng, framförda av tidens mest omtyckta sångare och artister i radio, på grammofon och på film.

En av de viktigaste förutsättningarna för populärmusikens blomstring var på direkta och indirekta sätt rundradion. Med sin omedelbarhet och räckvidd förmådde radion inte endast skapa nationellt delade upplevelser utan också vokala personligheter som blev idoler, ibland så kallade stjärnor över en natt. Den första artist som fick uppleva ett sådant genombrott var sångaren Sven-Olof Sandberg (1905–1974) som slog igenom i radio i oktober 1927 och vars tidiga karriär är intimt sammanlänkad med tidens ljudtekniska landvinningar.

Ur populärmusikhistoriskt perspektiv är Sandberg både representativ och ett fall för sig. Som första generationens mikrofonsångare exemplifierar han den nya tidens musikscen, dess villkor och möjligheter i allmänhet. Med sin mjuka sångstil och särpräglade repertoar av sentimentala sånger initierade han emellertid också en nisch som gjorde honom lika älskad av

en bred (övervägande kvinnlig) publik som förhånad av (manliga) företrädare för den goda smaken.[3]

Sandberg var således inte bara en av Sveriges första popstjärnor utan också en smaksociologisk vattendelare. Åsikterna gick i synnerhet isär beträffande hans röst ("gudomligt mjuk" eller "sirapssliskig")[4] och sångernas texter i vilka Sandberg besjöng barndomshem och moder, naturromantiska scenarier och exotiska miljöer i starkt längtande och nostalgiska ordalag. I lyssnarbrev till Radiotjänst gav hängivna beundrare målande uttryck för sin uppskattning medan kritiska recensenter överträffade varandra i vitsiga paralleller mellan sångarens initialer (tillika smeknamn) "SOS" och den internationella nödsignalen. Klart är att Sandberg var en artist som få kunde undgå och som få var oberörda av i samtiden.

De nya ljudmedierna är inte endast tekniska förutsättningar för Sandbergs artistskap utan har även innehållslig bäring på repertoaren. I föreliggande kapitel analyseras Sandbergs debut och genombrottsång mot bakgrund av den vidare samtidskontexten. Vilka var omständigheterna kring denna succésång, och vad var det för berättelse som tog form i radioframträdandet? Hur ser sambandet ut mellan etervågor och sentimentala stämningar? Kan man, slutligen, utifrån denna fallstudie dra några mer generella slutsatser om ljudmediernas inverkan på populärsångens verkningsmedel?

Det är dessa frågor som här ska diskuteras. Som en bakgrund ska först ljudmediernas expansion och betydelse för populärmusiken i radions tidigaste barndom skisseras med några penndrag.

Musik i etern

AB Radiotjänst startade sina reguljära sändningar den 1 januari 1925. Bland allmänheten var intresset stort och redan initialt hade 40 000 hushåll löst radiolicens.[5] Fyra år senare var antalet uppe i det tiodubbla, och 1930 hade 27 procent av de svenska hushållen radiolicens.[6]

Ett skäl till den snabba ökningen var att tekniken för att lyssna var förhållandevis enkel. De första radioapparaterna var av två typer: kristallmottagare och rörmottagare. Kristallmottagaren hade en mycket enkel konstruktion: den saknade volymkontroll så ljudstyrkan varierade med avståndet till sändaren.[7] Den avsevärt dyrare rörmottagaren var mer tekniskt sofistikerad med volymreglage och bättre ljudåtergivning.[8] Även apparater med inbyggd högtalare var till en början kostsamma så för många skedde lyssningen i separata hörlurar. I ett hushåll med flera lyssnare fick man alltså turas om med hörlurarna.

Från verksamhetens start stod det klart att musiken skulle komma att bli ett centralt inslag i programutbudet.[9] Det var dock inte fråga om vilken musik som helst. Enligt avtalet med Telegrafstyrelsen omfattade Radiotjänsts uppdrag fordringar på programinnehållet. Programmen, sades det, skulle vara "av växlande art och skänka god förströelse", hållas på en "hög ideell, kulturell och konstnärlig nivå" och "vara präglade av vederhäftighet, saklighet och opartiskhet".[10] Ytterst skulle verksamheten bedrivas med tanke på att "folkupplysningen och folkbildningsarbetet befrämjas".[11]

Mot denna bakgrund sökte musikchefen Natanael Broman och riksprogramchefen Julius Rabe stå emot den folkopinion som önskade mer schlager, allmoge- och dragspelsmusik.[12] Trots restriktioner mot lättare musik innehöll det dagliga grammofonprogrammet vanligen ett par populära bitar och lyssnarna gavs också en musikkabaré eller liknande på lördagskvällarna. Det blygsamma eterutrymmet räckte ändå långt för lanseringen av nya sånger.[13] Radion nådde tiotusentals människor över hela landet samtidigt, och vad som spelades – och inte spelades – blev en allmän angelägenhet, vilket inte minst lyssnarbrev till Radiotjänst vittnar om.[14]

Mikrofonteknik

Redan under de tidiga experimenten med radio utvecklades den innovation som blev avgörande för den moderna ljudtekniken generellt: mikrofonen.[15] För fonogrammens vidkommande möjliggjorde mikrofonen övergången från akustisk till elektrisk inspelningsteknik vid 1920-tales mitt, en utveckling som drastiskt förbättrade ljudkvalitén på grammofonskivorna. Detta blev det publika och kommersiella genombrottet för grammofonen som vid det här laget firade halvsekel.[16]

För sångröstens vidkommande, den röst som är så central i populärmusikens ljudvärld, innebar mikrofonens förfinade upptagningsförmåga nya nyanseringsmöjligheter. Nu var det inte endast tonstarka röster som kunde göra sig gällande på skivinspelningar utan även intima sångsätt och smekande, viskande föredrag. En viktig följd av mikrofonsången var också dess normativa inflytande på sångstil och uttryck: i radio och på grammofon blev människor regelmässigt påminda om hur sångare "skulle låta" – det vill säga hur mikrofonsångarna lät.[17]

År 1926 kom de första elektriska grammofonskivorna till Sverige. I sina memoarer minns Sandberg när han fick ta del av nyheten och bland annat lyssna på "en smältande, halvviskad version av "Blue Skies", sjungen av "the whispering baritone Jack Smith".[18] Denna hörupplevelse gjorde ett

stort intryck: en sådan ljudkvalitet och ett sådant sångsätt hade dittills inte varit möjligt med den akustiska tekniken.

Året därpå gjordes de första elektriska inspelningarna i Sverige. Först ut att pröva den nya tekniken var Husbondens Röst som i maj 1927 utförde den första elektriska grammofoninspelningen i en svensk studio.[19] Som sångare engagerades Sandberg, då en ”ung, röstbegåvad frilansjournalist”.[20] Sandberg blev därmed bokstavligt talat Sveriges förste mikrofonsångare (som finns representerad på skiva).[21] Denna för svenskt vidkommande elektriska premiär var samtidigt Sandbergs skivdebut som sångare, om än det skulle dröja ännu några månader innan han blev riksbekant.

Mot slutet av 1920-talet blev grammofonen en allt vanligare musikmöbel i svenska hem och särskilt den enklare, billigare och behändigare resegrammofonen som kom ut på marknaden i slutet av decenniet ökade möjligheten för gemene man att skaffa en apparat.[22] Utbudet av skivor ökade stadigt, och att välja och köpa musik för att lyssna på i hemmet blev därmed en ny aspekt av publikrollen. Till skillnad från de stora trattgrammofonerna eller de skrymmande musikmöblerna var resegrammofonen portabel och eftersom den drevs med ett fjäderverk behövdes ingen elektricitet. Det blev härigenom möjligt att ta med sig musiken, eller skapa en mer avskild och intim lyssnarmiljö, till exempel på ungdomsrummet. Sandberg kommenterar i sina memoarer vilka konsekvenser de nya apparaterna kunde få för musikvalet. Han menar att det var nu som de mjuka sångrösterna kom i fokus ”för hemtrevnad och svärmeri” snarare än ”dundrande Carusoplattor eller taktfasta dragspelsskivor”, vilka lämpade sig bättre i rymligare miljöer.[23]

De ”sammetsröster” som nu kunde göra sig hörda var alltså gynnade av själva mikrofontekniken, och den mindre röststarka och mer intima sångstilen kom nu på modet. På internationell eller snarare angloamerikansk mark blev *croonern*, smörsångaren, en framgångsrik artisttyp med företrädare som Bing Crosby och nämnde Jack Smith. Den svenska publiken tycktes dock ännu föredra inhemska grammofonartister. Så förklarar åtminstone Sandberg den lyckade tajmningen i sin spirande sångarbana, apropå sina utländska samtida kollegor: ”Men det där med främmande språk låg inte för massorna – det tilltalade väl mest ’The smart young set’. Behovet av en svärmisk svensk stämma var uppenbart. Det råkade bli min”.[24]

Schlager på scen, film och i utgåvor

Med rötterna i 1890-talets varietéer hade den tidiga schlagermusiken en stark koppling till scenen. Under mellankrigstiden fortsatte revyn att vara

ett centralt sammanhang för lansering av nya sånger, i synnerhet före ljudfilmens intåg. Viktiga revyprofiler var Ernst Rolf och Karl Gerhard som i sina olika stilar odlade och förnyade revykupletten som blev en viktig schlagertyp. Radioöverföringar från storstadsrevyerna blev också återkommande inslag i programutbudet. Efter hand utvecklades emellertid mer radioegna underhållningsformer, såsom radiokabarén, -revyn och -varietén, i vilka den lättare musiken intog en viktig roll.[25]

I takt med de nya mediernas etablering samordnades metoderna att föra ut nya sånger och sätten att lansera dem blev alltmer raffinerade. Under 1920-talet började skivutgivningen synkroniseras med revyernas premiärer så att bolagen på förhand spelade in de revymelodier man trodde skulle slå.[26] I radion framfördes ibland revy- och grammofonnyheterna före premiär på scenen, inte sällan i liveframföranden.[27]

Ett annat sceniskt medium som hade betydelse för spridningen av schlagermusik var faktiskt stumfilmen. För trots att filmen i sig var stum ackompanjerades och illustrerades i stort sett varje sekund av levande musik.[28] En stor del av musiken som spelades var nyskriven schlagermusik, ofta med tanke på lansering.[29]

Det medium som emellertid kom att få störst betydelse för schlagern var ljudfilmen som etablerades vid 1930-talets början.[30] Under detta decennium började stora delar av det svenska folket att få regelbundna biovanor och biografnäringen expanderade enormt såväl i storstäderna som på landsbygden.[31] Kvalitativt sett brukar dock decenniet inte skattas särskilt högt i filmkritiska sammanhang utan har tvärt om kallats ”den filmiska okonstens tid”.[32] Leif Furhammar påtalar den klondykestämning som vilade över det svenska 1930-talets filmproduktion, vilket innehållsligt tog sig uttryck i den så kallade pilsnerfilmens ”simpla folklighet” och provinsiella varianter av melodrama och folklustspel.[33]

Omvänt var schlagermusiken direkt oumbärlig för trettiotalsfilmen, inte minst ur marknadsföringsaspekt eftersom radio- och grammofonindustrin öppnade värdefulla reklamkanaler. Följaktligen, i Gösta Werners lätt raljanta ordalag, ”stämde huvudpersonerna då och då och utan närmare motivering upp en liten låt, vanligen byggd på en ny insmickrande melodi av Jules Sylvain”.[34] I praktiken innebar detta att schlagerförfattarna och kompositörerna präglade filmen vid denna tid. Det är också dessa som enligt Furhammar kan lastas för produktionerna egendomliga enhetlighet.[35]

Vid sidan om film, radio och grammofon var schlagernoter i pianosättning populära spridnings- och bruksmedier under 1920-, 1930- och 1940-talen. Detsamma gällde de häften med texter till aktuella schlagers som

gavs ut i små samlingsvolymer av respektive musikförlag och fanns till försäljning i exempelvis musikaffärer och tobakskiosker.

Uppsvinget för schlagermusiken står i direkt relation till den ökade professionaliseringen och kommersialiseringen inom nöjesvärlden. Under 1910-talet ökade möjligheterna för förläggare, textförfattare och kompositörer att försörja sig inom underhållningsbranschen. Konkurrensen tilltog därmed mellan olika musikförlag, grammofonbolag, revydirektörer, dansorkestrar och senare filmföretag.[36] Specialiseringen var störst inom textförfattarnas skrå, och de största musikförlagen kunde ha en fast stab av författare. Detta var närmast nödvändigt på grund av den stora andelen utländsk schlagermusik som köptes upp av svenska förläggare och som snabbt måste kunna översättas och anpassas till en svensk publik.

I denna rörelse av nöjeslivets kommersialisering och utvecklingen av moderna lanseringstekniker var Sandberg aktiv även vid sidan om scenen. Som sångare och textförfattare skaffade han sig tidigt inflytande över sin verksamhet och den ekonomiska vinsten. I den andan startade han 1928 i konkurrens med folkparkernas artistförmedling AB Artist-Tjänst som ordnade engagemang och turnéer åt Sandberg själv och flera av det tidiga 1930-talets stora svenska artister. År 1929 startade han musikförlaget Svenska Noter, som han drev till och med 1937. [37]

Sven-Olof Sandberg var alltså inte endast sångare och textförfattare utan även entreprenör, journalist och på det hela taget en mångsysslare.[38] Härnäst är det dock Sandbergs artistverksamhet som står i fokus.

Sandbergs artistverksamhet

En inventering av Sandbergs sammantagna verksamhet som sångare och textförfattare visar en påfallande bredd. Den populära delen av hans repertoar var under hela karriären vid, både med avseende på musikaliska genrer, motivkretsar och implicerad publik. Förutom sina karaktäristiska känsliga bitar skrev och framförde han humoristiska kupletter, sjömansvalser, beredskapssånger och andliga sånger. Inom den litterär visan bidrog han under 1930-talet till att göra Evert Taubes visor populära,[39] och han tolkade även vispoeter som Birger Sjöberg, Gustav Fröding och Dan Andersson. Han sjöng och skrev också för barn: 1931 var till exempel 18 av Odéons 75 barnskivor insjungna av Sandberg.[40] Till flera av dessa sånger var han dessutom textförfattare.

Sandbergs karriär som populärsångare och textförfattare var mest framträdande från genombrottet 1927 och ett tiotal år framåt. Populariteten inskränkte sig inte till Sverige utan han var ett stort namn även i de

nordiska grannländerna.[41] År 1937 gjorde han en uppmärksammad musikalisk kursändring i det att han började skola sig klassiskt med sikte på operascenen. 1940 debuterade han på Stockholmsoperan vilket emottogs med hyllningar av en enhällig (och häpen) kritikerkår.[42] Därefter följde ett par framgångsrika år inom detta musikaliska fack där han sjöng romanser, opera och operett. Även om han sedan fortsatte att sjunga både klassiskt och populärt, tog från 1950-talet andra verksamhetsområden allt mer över.

I diskografin över Sandbergs utgivning redogörs för hela 938 insjungningar (898 titlar) vilket är i underkant eftersom sammanställningen inte är helt komplett. Det är i synnerhet de första karriäråren som utmärker sig med kvantitativa mått: han ledde svensk skivförsäljning mellan 1928 och 1932,[43] och sjöng enbart under dessa år in 364 sånger.[44] Under år 1929 såldes 1 440 000 skivor med Sven-Olof Sandberg,[45] och i december 1932 slog han europeiskt försäljningsrekord med 3 miljoner skivor.[46] Bland framgångarna märks övervägande sånger ur den sentimentala repertoaren, vilket också kommenterades i samtidens press i ordalag som dessa:

> S.O.S, vilket är uttytt Sven-Olof Sandberg, den ”känslige” sångaren, har sålt 3 miljoner grammofonskivor. Dom värsta bitarna, förlåt de som gått mest, lär ha varit ”När bröllopsklockor ringa”, och ”Mor, kära mor”. Detta skulle kunna tyda på att han sjungit sig in i folkets hjärtan och det bevisar att vi är ett sentimentalt folk, som gärna vaggas till ro av tjusiga modulationer på stämbandet.[47]

Förutom skivutgivningen stod Sandberg särskilt under den första tioårsperioden regelbundet för radions lördagsunderhållning i form av musikaliska varietéprogram som textförfattare, sångare och konferencier. I dessa schlagerkabaréer varvades sångnummer av allehanda slag med sketcher. Förutom att ge lättsam underhållning hade de som underliggande syfte att lansera nya sånger. Musiken och pianoackompanjemanget stod ofta hustrun Gunnel (Gun) Sandberg för, som för övrigt komponerade många av Sandbergs sånger. Under 1940- och 1950-talen fortsatte Sandberg att sjunga och spelas i radio, om än det successivt blev glesare mellan engagemangen. Hans sista grammofoninspelning enligt diskografin är daterad november 1960.

Det var textförfattandet som var ingången till schlagerverksamheten för Sandberg, och även som textförfattare var han mycket produktiv. Av hans egna insjungningar står han som författare till ungefär en fjärdedel av sångerna, alltså till mer än 200 sånger. Många av dessa är originaltexter, men det förekommer också mer eller mindre fria översättningar av

utländska sånger. Bland de mer välkända exemplen kan nämnas ”Ole Faithful” som Sandberg försåg med den svenska texten ”Gamle Svarten”. Sandberg skrev också texter till filmschlagers. Vad filmmediet beträffar sjöng han flera bakgrundssånger, och dessutom ledmotivet till *Med dej i mina armar* (1940). I sammanlagt sex spelfilmer medverkar han även som skådespelare varav tre gånger i rollen som ”sig själv”, det vill säga som artisten Sandberg.[48] Även i två av de övriga filmerna ligger hans rollfigurer nära hans artistpersona; I *En kärleksnatt i Öresund* benämns han till exempel i rollistan som ”radiosångare”.[49]

Många av de känsliga bitarnas texter är författade av Sandberg själv, däribland slagnumren ”Vintergatan”, ”När bröllopsklockor ringa” och ”Lyssnar du till mig i kväll, lilla mor?”. Han författade dock även texter till sånger som andra artister framförde. Han samarbetade med många olika kompositörer av vilka särskilt Gunnel Sandberg, Jules Sylvain och Fred Winter utmärker sig. Sandberg komponerade även själv i viss omfattning, då under pseudonymen Tom Wilson.

Även vid sidan om sången arbetade Sandberg i perioder för radio, i synnerhet under 1960-talet, och då i funktioner som producent, programledare och regissör. Som ikon för mellankrigstidens schlagermusik var han inte minst lämpad att leda en rad musikaliska minnesprogram. Som skribent kom Sandberg även att pröva artistbiografin som genre. I samband med att vännen Sylvain gick bort 1968 skrev Sandberg en minnesbok om honom vilken gavs ut året därpå.[50] År 1970 publicerade Sandberg sina egna memoarer vilka i huvudsak omfattar artistverksamheten till och med 1940-talet.[51]

Sista radioframträdandet, av allt att döma en intervju med Sandberg, skedde våren 1973, året före hans bortgång. Vid det laget hade närmare ett halvsekel passerat sedan genombrottet i samma medium.

Morsångaren gör entré

År 1926 etablerade sig Sandberg som frilansjournalist i Stockholm. Samma år kom han genom skrivuppdrag i kontakt med personer inom musik- och grammofonbranschen.[52] Eftersom han var intresserad av att skriva schlagertexter vinnlade han sig om att lära känna de framträdande kompositörerna vid denna tid, Fred Winter och Jules Sylvain.[53] Kontaktförsöken föll väl ut, och han kom att samarbeta med båda dessa i talrika sångproduktioner.

Det visade sig snart att Sandberg själv hade god sångröst och våren 1927 medverkade han som sångare i Carl-Olof Alexanderssons radiokabaréer.

I juni samma år kunde han erhålla sitt första solisthonorar från Radiotjänst, då han under en paus i en direktsänd revy framförde några sångnummer i radiostudion.[54]

När Husbondens Röst som första svenska grammofonbolag provade den elektriska inspelningstekniken i maj 1927 anlitades som nämnts Sandberg som sångare. Några månader senare engagerades han även för bolaget Odéons första elektriska inspelningar.[55] Det var i anslutning till detta som Sandberg började agera medvetet för att bli ett namn, eller som han själv uttrycker det retrospektivt: ”att genom Sylvains förmedlan låta mig upptäckas av radion, som redan i ett och ett halvt år haft regelbundna utsändningar, men ännu inte lyckats tända någon mera lysande popstjärna av 1920-talsmodell”.[56]

Under hösten 1927 författade och framförde Sandberg tillsammans med Fred Winter ett par radiokabaréer med både talad och sjungen text. Det var i en av dessa han skulle få sitt stora genombrott, närmare bestämt med sången ”Lyssnar du till mig i kväll, lilla mor?”. Med text av Sandberg och melodi av Winter skrevs den särskilt för radiokabarén ”Förfäras ej du lilla hop!” i oktober 1927.

Som Sandberg återger det i efterhand var sången ett hastverk, en låt som kom till för att fylla ut de minuter som man upptäckte saknades i följande dags program. I många olika sammanhang har han berättat hur han satt uppe sent på kvällen och arbetade med texten. På jakt efter refränguppslag fann han i en hög av utländska schlagernoter ett notblad från USA som fångade hans intresse: ”Are you listening-in tonight, mother dear?” Själva titeln kunde direktöversättas men att skriva en svensk text till den befintliga melodin visade sig vara för svårt med tanke på rimflätningen. Därför skrev Sandberg en ny text som Winter dagen efter satte melodi till.[57]

Att det verkligen var med denna sång som Sandberg slog igenom vid detta särskilda tillfälle finns väl belagt i samtidsreceptionen och har också traderats som ett snarast stående inslag i reportage om artisten.[58] Sångens för tiden enastående popularitet har förlänat den beskrivningar som ”en farsot, årtiondets [1920-talets] signaturmelodi för den folkligt sentimentala schlagern”.[59] Däremot är det ytterst tveksamt om dess tillkomst var så hastig som Sandberg vill göra gällande. Kabaréprogrammet trycktes nämligen i *Radiolyssnaren* veckan före utsändningen, och redan där finns åtminstone titeln angiven.[60]

Att omständigheterna kring en succésångs tillkomst, som i exemplet här, blir drastiska anekdoter är ett vanligt fenomen i schlagersammanhang. Slump, tur och tidsnöd är återkommande ingredienser i sådana skapelse-

berättelser vilka ofta sprids av de inblandade själva.[61] Denna uppdiktning, eller åtminstone tillspetsning av omständigheterna, tycks syfta till att förläna arbetet med musik och text en dimension av magi och övernaturlighet, samtidigt som man genom att påtala inflytandet av yttre omständigheter också skapar personlig distans till verket. Att förneka ett medvetet skapande arbete inom schlagerhantverket tycks inte enbart bero på genrens låga konstnärliga status utan kan också syfta till att föregripa beskyllningar om spekulation och publikfrieri. Har man inte kontroll över sina medel är man också oskyldig till de kommersiella framgångarna.

Just frågan om spekulation var mycket vanlig när det gällde Sandbergs känsliga bitar i allmänhet och modersångerna i synnerhet. Detta var inte bara ett stående ämne i recensionerna av Sandbergs skivor och konserter åren runt 1930. Även i intervjuer ställde journalister ofta den direkta frågan till Sandberg huruvida de sentimentala sångerna var rena spekulationer i den enkla (underförstått: obildade) smaken.

Frågan togs upp så sent som 1956 i ett diskussionsprogram med det intressanta temat ”Vad menas med pigromantik?”. Apropå genombrottssången påtalar Sandberg den knappa tiden vid författandet som ett bevis för att sången inte var beräknande. Att de dessutom valde att inte skriva den i valstakt menar han tala för samma sak eftersom det var ”detsamma som att ge den en dödsdom som schlager på den tiden.” Grammofonbolagen trodde nämligen inte att sånger som inte var rytmiska kunde ge några försäljningsframgångar. ”Men vi avstod gärna från det”, berättar Sandberg i programmet, ”för vi tyckte att det var ett stämningsstycke som vi gärna ville ha med just i den formen och så skrevs den och framfördes utan alla anspråk på kvällen och ja, det blev faktiskt en gränslös schlager.”

Att det inte var fråga om krass beräkning sägs också visa sig i att texten var sprungen ur egna erfarenheter. Den modergestalt som tilltalas i sången hade en verklig förlaga:

> [Sången] berörde nånting som för mig var dyrbart. Som moderlös pojke levde jag några år hos min gamla mormor, som vid den tiden då den här visan skrevs hade varit död några år och jag hade faktiskt henne i tankarna när jag skrev den och då kanske ni förstår att det inte var spekulation.

Genom hänvisningen till den egna erfarenheten aspirerar sångaren alltså på gestaltningsmässig autenticitet. Texten sägs vara investerad med äkta känslor och är därmed ärligt menad.

Sandbergs framförande i programmet väckte enorma reaktioner. Gripna radiolyssnare ringde in till radions växel, delar av stockholmspubliken kom

vandrande till studion efter sändningen och Sandberg fick säckvis med beundrarpost lång tid framöver.[62] Detta var den tidigaste manifestationen i Sverige av fenomenet stjärna över en natt som etermedierna skulle möjliggöra. Låt oss vända örat mot högtalaren och söka återge vad publiken fick höra.

”Lyssnar du till mig i kväll, lilla mor?”

Pianot spelar ett enkelt inledningsparti på fyra takter ackompanjerat av en violin varpå Sandberg tar ton.[63] För sina 21 år låter rösten ganska mogen, med en viss skolad och samtidigt salongsmässigt avspänd sångstil och tydlig textning. I verserna sjunger han intimt och lite återhållet, sånär som på rad fem (”Nu den tiden [...]”) där intensiteten ökar och där också dur går över i moll. Även i den mollbetonade refrängens första rad (”Måtte eterns tysta vågor [...]”) ökas tonstyrkan. Sånguttrycket skulle kunna sammanfattas som ”enkelt och innerligt”, vilket också är anvisningen i notutgåvan för denna och många andra av de känsliga bitarna.

1

Jag vet en liten koja långt, långt borta härifrån

dold bland stammarna i skogens tysta gömma
Ofta söker sig min tanke till den tysta, trevna vrån
där en gång jag smektes av två händer ömma
Nu den tiden är förrunnen sedan många, långa år
trött och skrynklad är den hand som då mig smekte
Men var dag på den jag tänker när jag ensamheten når
och på hemmet där som barn en gång jag lekte

refräng:
Måtte eterns tysta vågor till dig bära
all den längtan som uti mitt hjärta bor
Tänker du på mig i kväll, du gamla kära?
Lyssnar du till mig i kväll, lilla mor?

2

Sen sist jag såg dig många år ha flytt i tidens ström

Ensam sitter du och hör hur skogen susar
Det händer kanske att din blick just nu blir vek och öm
och en värld av minnen genom mörkret rusar
Minns du ännu hur jag smög mig i din mjuka trygga famn,
när för skogens troll jag skyggt hos dig mig gömde?
Minns du ännu hur som vuxen blott hos dig jag fann en hamn,
när till marken brutits ner allt ljust jag drömde?

refräng:

Måtte eterns tysta vågor till dig bära

all den längtan som uti mitt hjärta bor
Tänker du på mig i kväll, du gamla kära?
Lyssnar du till mig i kväll, lilla mor?

Pianot lägger ett slutackord och sången klingar ut.

Till sin tonalitet går verserna generellt i dur medan refrängen börjar med en längre utvikning i moll. Dock förekommer inslag av mollharmonik i dursammanhanget och durharmonik i mollsammanhanget vilket är grepp som verkar spänningsskapande. Av bakgrundshistorien vet vi att Winter har tonsatt en färdig text, varför man kan utgå ifrån att textinnehållet har influerat melodin i detta fall. I alla händelser finns tydliga stämningsmässiga korrespondenser mellan text och musik.

Durtonaliteten i versernas första fyra rader ackompanjerar beskrivningen av hemmet, visualiseringen av modern, det ljusa minnet av barndomen. I samband med rad fem, konstaterandet att denna tid är förbi (vers 1) respektive den retoriska frågan till mor om hon minns (vers 2), bryts dock harmoniken. Raden inleds med en utvikning till en molltonart, vilken i andra takten, på ordet ”många” (vers 1) respektive ”mjuka” (vers 2), åter ersätts av ett durackord. I det just initierade mollsammanhanget blir detta durackord en spänningsindikation som skärper det trånande stämningsläget än mer. I detta parti gör även basen ett kvintfall i moll som skapar en melankolisk riktning.

En liknande durparadox infaller på rad sex i samband med de åldrade händerna (”skrynklad”, vers 1) respektive minnet av den rädsla som stillades av mor (”skogens troll”, vers 2). Durtonaliteten återkommer på rad sju där textanslaget blir mer försonande: ”Men var dag på den jag tänker” (vers 1) och ”Minns du ännu hur som vuxen” (vers 2), men i radslutet lägger Winter ett dimackord. Dimackordets ambivalenta klang skapar viss disharmoni, en inre spänning som pockar på förlösning. Ackordet klingar ut i ett ritardando i sång och musik innan en mer given hemkomstkänsla väntar i versens sista rad med rena durackord inom grundtonarten. I första versen understryker denna musikaliska hemkomst textjagets tanke på ”hemmet där som barn en gång jag lekte”.

Refrängen öppnar i moll och ackompanjerar textens bön med ett starkt längtande uttryck. Den rörliga melodin går här med små tonsteg förutom vid ordet ”bära” där tonsprången nedåt är en hel kvart. Liksom på efterkommande radsluts ”bor”, ”kära” och ”mor” är notvärdet längre än i övriga melodin, vilket förlänar dessa centrala ord stor tyngd.

Den initierade molltonaliteten i refrängen färgas i de tre första raderna med durackord som mot bakgrund av etablerade konventioner upplevs som smått överraskande och laddade moment. Durackorden inträder på centrala ställen i texten för att helt dominera mot slutet. I sista radens fråga, som också är titelns, är tonaliteten nämligen entydigt dur, vilket på en gång rundar av och pekar framåt mot nästa vers.

I allmänna musikestetiska ordalag kan man säga att Winter i denna komposition utgår ifrån och använder etablerade konventioner men lägger till milt oväntade inslag. Detta gäller framför allt harmoniken som bär vissa drag av senromantisk konstmusik där spänning skapas just genom ambivalenta dur- och mollackord.

En sångardröm vid mikrofonen

Sången uppfördes alltså första gången i radio, och skrevs speciellt för detta revysammanhang. I kabarén ingick för övrigt fler nummer som på olika sätt använder radion som motiv, däribland en ”modern sjömansvals” med text av Sandberg, betitlad ”På eterböljan blå”.

”Lyssnar du till mig i kväll, lilla mor?” tematiserar inte endast mediet, utan spelar med dess förmedlings- och tillägnelsevillkor för artist och lyssnare. Slående är sångens karaktär av dubbel scen: hur textjaget och sångaren i framförandet sammanfaller i en dramatisk eller berättarteknisk dubbelexponering.[64] Sandbergs rollfigur, i det tryckta programmet benämnd ”den förlorade sonen”, är liksom Sandberg själv en radiosångare. I den vokala gestaltningen blir dessa ett: sång(text)ens protagonist riktar sig till sin mor med samma fråga som Sandberg vänder sig till radiopubliken: ”lyssnar du till mig?”

Att sjunga är, medvetet eller ej, en fråga om rolltagande: att låna sin röst åt textens huvudperson. Textjagen kan dock ligga mer eller mindre långt ifrån artistens persona och iscensättningen kan aspirera på olika grad av trovärdighet. I det här fallet är den vokala masken i princip identisk med sångaren Sandberg, en korrespondens som sångrösten bidrar ytterligare till. Textjaget framställs visserligen som en medelålders person med lång livserfarenhet medan artisten är en relativt ung man vid detta insjungningstillfälle. Stämman och sångstilen verkar dock för en klingande överensstämmelse.

Den dubbla scenen understryks av sångens undertitel, ”En sångardröm vid mikrofonen”, vilken anges i text- och nothäften och på skivor likt en scenanvisning. Lyft ur revysammanhanget fortsätter sången alltså att spela på dubbelexponeringen av sångare och rollfigur, i skivans version som en iscensättning av ett radioframträdande.

Framsidan på notbladet ”Lyssnar du till mig i kväll, lilla mor? En sångardröm vid mikrofonen”, 1927.

Notutgåvans omslagsbild illustrerar framförandesituationen med den drömmande sångaren på ett mycket direkt sätt. Teckningen som upptar hela framsidan föreställer en ensam man i radiostudion. Med blicken fäst i ett text- eller nothäfte sjunger han framför den karaktäristiska radiomikrofonen, ”sockerbiten”. Väggen bakom sångaren upptas av ett mörkt veckat draperi, något som var vanligt som resonansdämpare i studion vid denna tid. En infälld teckning snett till vänster ovanför sångaren föreställer en

liten stuga. En smal rökpelare stiger ur skorstenen och genom stugans fönster anar man en silhuett – moderns. Den molnformade ramen kring teckningen liknar en tankebubbla i vilken stugan framstår som ett minne eller fantasi.

Radiostudion är emellertid inte bara en konkret plats, en position utifrån vilken textens huvudperson tänks yttra sig. I vidare mening är även radiomediet som teknologi en central undertext för sången.

Vid tiden för detta framträdande var rundradion en nymodighet som diskuterades och debatterades brett i programtidningar och övrig press, inte minst dess konsekvenser för underhållningen. Det blinda mediet förändrade villkoren för både artist och publik, och genom att rumsligt separera dem förändrades deras relation. Detta manade programansvariga att söka delvis andra underhållningsformer än de som utvecklats på scen och estrad.

I Radiotjänsts tioårsskrift 1934 reflekterar intendenten Pontus Bohman över den psykologiska skillnaden mellan betalande teaterbesökare som förbereder sig för en gemensam upplevelse och en radiolyssnare ensam i hemmets vrå.[65] För den enskilda radiolyssnaren finns ingenting av salongens atmosfär, sorl och förväntningar – inga yttre arrangemang som hjälper henne att slita sig loss från sin miljö eller sinnesstämning. Därmed erbjuder hon större motstånd än en aldrig så heterogen teaterpublik.

Under dessa nya kommunikationsförhållanden gör sig vissa grepp och stämningslägen bättre än andra. Att framkalla exempel gapskratt är svårt för en artist utan direktkontakt med publiken, menar Bohman; däremot har andra stämningar bättre förutsättningar att vinna uppskattning. Förutom ”det frodiga gemytet” hos Nalle Halldén och Hillevi Stenhammars ”käcka rättframhet” nämner Bohman just Sandbergs ”en aning sentimentala känslighet” som exempel på radiomässig stil.[66]

Radiomässigheten är inte minst en fråga om röst och rösthantering. Vid andra sceniska framträdanden kan sångare kommunicera med mimik, gester och inte minst sitt utseende. I radio däremot måste, med Bohmans formulering, ”stämmans skönhet och charm ensamma åstadkomma hela effekten”.[67]

Ur publikens perspektiv innebar radion att främmande röster strömmade in i det egna hemmet, in i vardagsrummets privata sfär. Åtminstone till en början kunde radion upplevas som närmast mirakulös, upphöjd och mystisk. För det stora flertalet var det svårt att begripa hur etermediets osynliga förmedling av röster och musik egentligen fungerade – till skillnad från telefonen hade ju radion ingen tråd som ”ljudet for genom”.[68] En tidig lyssnare minns det oerhörda i den första kontakten med radions

ljudvärld: ”Det hade lika stor effekt på oss som ett besök på månen skulle ha för nutidens barn.”[69]

Utifrån sångarens horisont kan man säga att titelns och refrängens fråga är befogad i sammanhanget. Vid radiomikrofonen kunde artisten i direktsändning rikta sig till en geografiskt spridd, tiotusenhövdad publik som inte var synlig för henne eller honom. Att dramatisera intimitet under sådana omständigheter saknar inte sina motsägelser men för sångens verkningar är det en produktiv paradox. I refrängens text blir spänningen mellan individens längtan och den anonyma, abstrakta teknik som förmedlar den explicit, och får sin akustiska förmedling med Sandbergs mjuka sångstil och avvägda mikrofonteknik.

Massmediering med personlig adress

Det är omvittnat att Sandberg från början hittade en mikrofonteknik som var väl ägnad de känsliga bitarna och att han förmådde iscensätta uttryck bortom känslan av masskommunikation. En som bevittnade Sandbergs genombrott på nära håll var radiomannen Sven Jerring. Han minns hur studioteknikern satt med handen på volymratten, beredd att dra ner eftersom sångare som var ovana att sjunga i radio snarast brukade ta i för mycket, som ”för att höras”.[70] Tendensen till överdriven röststyrka var måhända psykologiskt motiverad – det var ju när allt kom omkring en masspublik man vände sig till och som dessutom var spridd över hela landet. Men Jerring och teknikern fick vid detta tillfälle uppleva något de ”aldrig tidigare sett” under radions korta levnad:

> Sandberg kryper intill mikrofonen, som en älskare, försiktigt för att inte skrämmas. Lågt, insmickrande förstås, men förödande effektivt kommer det: ”Lyssnar du till mig i kväll, lilla mor?” Och bland de tiotusentals kniper den som en tång om hjärtat och den första radioschlagern är ett faktum.[71]

Enligt Jerring hade Sandberg redan vid debuten ”intuitivt fattat det som många radiotalare och radioartister ännu inte insett: det är inte ett stort auditorium de riktar sig till, utan till *en enda* människa, ensam med sin mottagare”.[72]

I citatet liknar Jerring sångakten vid förförelse, något som även många av Sandbergs kritiker skulle komma att göra i sarkastiska recensioner av hans skivor och konserter. Analogin mellan sångaren och älskaren förlänar framförandet erotiska övertoner, vilket utifrån heterosexuell konsensus indirekt könsbestämmer publiken som kvinnlig. Med sina locktoner närmar sig förföraren sin publik – vilken på en och samma gång är tiotusentals individer och symboliskt sett *en* kvinna – ”förödande effektivt” och berör dem varligt men betvingande.

Kontrasten mellan det direkta tilltalet och det faktiska avståndet framstår i sången som en distans i både tid och rum som är laddat med värderingar. Detta avstånd dramatiseras dessutom tvåfaldigt. På *textnivå* tematiseras avståndet mellan sonen/radiosångaren och hans mor/den åldrade kvinnan på landsbygden. I *fonotexten*, alltså i Sandbergs iscensättning, gestaltas detta som ett spel mellan distans och närhet mellan sångaren och hans publik.[73]

De ”tysta [eter]vågor” som ska bära budskapet till modern kan ses som både reella och symboliska, och deras utstrålning är ambivalent. Sångens huvudmotiv är sonens saknad, vilken rent tekniskt kanaliseras via etervågorna. På så vis är dessa ett potentiellt medel till kontakt. Radioförbindelsen är dock per definition monologisk,[74] och dessutom osäker eftersom den förutsätter att den tänkta mottagaren har sin apparat påslagen.

I egenskap av kommunikationsteknologi tillhör radion även moderniteten; det ”här och nu” som inte beskrivs uttryckligen i texten men som står i underförstådd motsatsställning till den idealiserade ursprungsplatsen. Utifrån nuets oartikulerade tidslandskap, på geografiskt och kulturellt avstånd från barndomshemmet och modern, formulerar sonen på textens manifesta nivå en förlust. Förlusten är dock förutsättningen och priset för hans frigörelse. Den son som ur hemmets perspektiv är ”förlorad” har i själva verket vunnit en modern identitet. (För en diskussion om identitetens betydelse under 1900-talet, se kapitel 7.)

Detta är för övrigt ett återkommande tema i världslitteraturen där utvecklingen av ett modernt kulturellt (manligt) jag i hög grad handlar om driftsövervinnelse och om förnekelse av allt som hotar jaggränserna.[75] I skönlitteraturens tematisering av denna utveckling är just separationen från barndomen, hemmet, kvinnan och det enkla naturliga livet nödvändigt för att bli ett modernt subjekt.[76]

Eterns dubbla status består här alltså i att de osynliga, ljudlösa radiovågorna både markerar distansen mellan sonen och modern och samtidigt utgör en kontaktväg som förmår överbrygga den rumsliga klyftan. De växande kulturella och geografiska avstånden i urbaniseringens spår blottar lakuner som måste överbryggas med teknikens hjälp – samma teknik som sporrar själva separationsakten. Sången kan ses som ett försök att slå en bro över tiden på ett både biografiskt och samhälleligt plan. Kontakten är dock lika monologisk som abstrakt, och förbindelsen förmår inte heller övervinna det tidsavstånd som ligger i separationen från hembygd och

barndom. Vad som återstår är att med artikulerad saknad och outtalad triumf drömma sig tillbaka.

Avslutande reflexioner

Sandbergs genombrottssång är som vi sett i analysen ovan präglad av de nya ljudmedierna, och detta på flera plan. Texten utgår tematiskt från radiomediet och upprättar en dubbel scen där textvärldens radiosångare och besjungna moder sammansmälter med den faktiska sångaren och verklighetens radiopublik. Vi har i fallstudien också sett exempel på mikrofonens nya möjligheter för den sångmässiga gestaltningen i form av mjukare, mindre tonstark röstbehandling och förtroligt tilltal.

Kan man då utifrån denna enskilda sång dra några mer generella slutsatser om ljudmediernas inverkan på populärsångens verkningsmedel? Som verk betraktat kan ”Lyssnar du till mig i kväll, lilla mor?” förvisso inte sägas vara särskilt representativt för den uppsluppna och dansanta huvudfåran av schlagermusik som kom att frodas i Sverige under mellankrigstiden. Genom sin tematiseraring av den nya tidens kommunikationsvillkor tydliggör den dock vissa elementära förutsättningar.

I förhållande till rumsligt delade musikupplevelser innebar radion och grammofonen en separation mellan sångare och publik. Samtidigt upprättades en ny sorts relation där mediet inte endast överbryggade denna distans utan också laddade den ytterligare: en spänning mellan audiell närhet och visuell frånvaro. Mikrofonens förfinade upptagningsförmåga och nyanseringsmöjligheter banade inte endast väg för smörsångaren som artisttyp utan gynnade mer allmänt ett personligt tilltal. Häri ligger förutsättningarna för den dialogiska dramatiseringen, det textliga greppet att i sången adressera en särskild person (jämför kapitel 1 & 7). Mikrofonen, vill jag hävda, bidrog till en skärpning av den fiktiva samtalsdiskursen som form och till en ökad personifiering av textmotiven i populärmusiken. Detta dramatiska modus, sången som replik till en särskild föreställd person, har sedan dess kommit att bli en konvention i de flesta genrer. Att agera intimitet är än i dag en av populärmusikens mest lukrativa paradoxer.

Noter

1. Olle Edström, *Göteborgs rika musikliv: En översikt mellan världskrigen* (Göteborg: Institutionen för musikvetenskap, 1996), 170, passim.

2. Olle Edström, *Schlager i Sverige 1910–1940* (Göteborg: Institutionen för musikvetenskap, 1989), 1–6.

3. För receptionen av Sandberg, se Karin Strand, *Känsliga bitar: Text- och kontextstudier i sentimental populärsång* (Skellefteå: Ord & visor, 2003), 113–141.

4. Lyssnarbrev till Radiotjänst 1928-10-15 och 1930-09-12. Dokumentarkivet Sveriges Radios Förvaltnings AB.

5. Premiärsändningen kunde endast tas in i Stockholmsområdet men rikssändningarna byggdes successivt ut så att allt fler delar av landet kunde lyssna på Radiotjänsts program. De många privata sändarna togs efter hand över av staten.

6. Radiotjänst (utg.), *Röster om radio. Kring högtalare och mikrofon: Intryck och erfarenheter av tio års svensk rundradio* (Stockholm: Norstedt, 1934), 6.

7. Birgitta Höijer, *Det hörde vi allihop! Etermedierna och publiken under 1900-talet* (Stockholm: Prisma, 1998), 38. Fördelen med denna enkelhet var att även amatörer kunde bygga sin egen kristallmottagare vilket var en smärre folkrörelse vid denna tid (se också kap. 2).

8. År 1925 kostade en kristallmottagare 25 och en rörmottagare 500 kronor, se Höijer, 38.

9. Alf Björnberg, *Skval och harmoni: Musik i radio och TV 1925–1995* (Stockholm: Norstedt, 1998), 21.

10. Citerat i *Radiotjänst: En bok om programmet och lyssnarna* (Stockholm: Nordstedt, 1929), 55.

11. Ibid., 55.

12. Just dragspelet blev emblematiskt i debatten mellan publik och programansvariga, med Orvar Löfgrens ord själva ”symbolen för en kamp mellan en mer folklig och högkulturell programstil”. Orvar Löfgren ”Medierna i nationsbygget: Hur press, radio och TV gjort Sverige svenskt”, *Medier och kulturer*, red. Ulf Hannerz (Stockholm: Carlsson, 1990), 100.

13. Jämför Sandberg, *Säg det i toner: Sven-Olof Sandberg berättar om Jules Sylvain* (Stockholm: Sveriges radio, 1969), 29.

14. Jämför Strand, 124–129.

15. Dan Malmström, *Härligt, härligt men farligt, farligt: Populärmusik i Sverige under 1900-talet* (Stockholm: Natur och kultur, 1996), 67.

16. Föregångaren fonografen som uppfanns av Edison 1877 förbättrades successivt under slutet av 1800-talet. Genom Emil Berliners uppfinning av den plana grammofonskivan 1887 kunde man börja tillverka grammofoner och grammofonskivor. Se Malmström, 45–46.

17. Edström 1996, 147.

18. Sandberg 1969, 26.

19. Med Fred Winter (alias Sten Njurling) som konstnärlig rådgivare ordnades inspelningen i Attiksalen i Stockholms konserthus under teknisk ledning av en ingenjör från London. Bolaget var därmed fyra månader före de övriga svenska grammofonbolagen med den nya inspelningstekniken, se Bengt Haslum *Schlagerkungen Fred Winter och hans glada tid* (Stockholm: STIM, 1980), 48–49; Sven-Olof Sandberg, *Från vintergatan mot aftonstjärnan: Sven-Olof Sandberg berättar minnen* (Stockholm: Sveriges radio, 1970), 62–63.

20. Haslum 48–49.

21. Vid detta inspelningstillfälle medverkade Sandberg med anonym refrängsång på *Dansa flicka medan du är ung*, samt *En böljesång/K.S.S.S-valsen*, nr 1 resp. 2 i Karleric Liliedahls diskografi. I Haslum nämns dessutom ett potpurri på 1890-talssånger, ”Från gamla glada tider”, vilket enligt diskografin dock spelades in först i september, se Karleric Liliedahl, *Sven-Olof Sandberg* (Stockholm: Kungl. biblioteket, 1971).

22. Edström 1989, 24; Malmström, 90–91.

23. Sandberg 1970, 77.

24. Ibid., 77.

25. För en utredning om kabaréprogrammens olika undergenrer, se Björnberg, 62–65.

26. Edström 1989, 34.

27. Se till exempel *Radiolyssnaren* nr 29, 1927, 14.

28. Edström 1989, 36.

29. Ernst Rolf var en av de artister och kompositörer som tidigt insåg den rörliga bildens genomslagskraft för lansering av musik. Han spelade bland annat in en kortfilm vars handling byggdes upp av innehållet i några kända schlagers, ”precis som idag rockmusikerna säljer sina låtar med hjälp av videofilmer”, Edström 1989, 36.

30. Malmström, 92–95; Edström 1989, 38. Man skiljer mellan talfilm och tonfilm under den tidiga ljudfilmsepoken. Den första svenska ljudfilmen, *Säg det i toner* som spelades in 1929, saknade talad dialog. Dialogen placerades som i stumfilmen mellan de rörliga bilderna i form av textrutor, och de ljud som förekom var eftersynkroniserad sång, musik och ljudeffekter. Först året därpå hade man i Sverige tekniska möjligheter att spela in film med synkront ljud.

31. Leif Furhammar, ”Den svenska trettiotalsfilmen”, *Svensk filmografi 3,* 1979, 11. Vid 1930-talets slut gick medelstockholmaren på bio 22 gånger per år, alltså nästan varannan vecka.

32. Furhammar, 20.

33. Ibid., 13–15.

34. Citerat i ibid., 17.

35. Ibid,, 17.

36. Edström 1989, 23–25.

37. Sandberg 1970, 93; Uno Ericson, red., *Myggans nöjeslexikon: Ett uppslagsverk om underhållning* (Höganäs: Bra böcker, 1989–1993), 31–32. Bakgrunden till AB Artist-tjänst var en gagetvist med Folkets parkers centralstyrelse, vilken resulterade i att Sandberg blev bannlyst ur de organiserade folkparkerna mellan 1928 och 1939. I Sandbergs stall ingick bland andra Gösta Ekman och Zarah Leander, och arrangemangen hölls på festplatser utanför centralstyrelsens domäner.

38. Sandberg 1970, passim.

39. Taube debuterade själv som grammofonartist redan 1921, men det var under 1930-talet som han blev ”folkkär” och därtill bland det första helsvenska grammofonbolaget Sonoras (start 1932) stora framgångar. Som Malmström skriver: ”[a]tt det var Sven-Olof Sandberg som gjorde den första insjungningen av Calle Schewens vals 1934 bidrog säkerligen till den lyckade lanseringen”, se Malmström, 91.

40. *Våra Nöjen*, nr 12, 1931, 11–17.

41. Att Sandberg var ”Nordens ledande grammofonsångare” var också något som betonades i marknadsföringen. Se till exempel Odéons annonser i texthäftena *Sven-Olof Sandbergs visor våren och sommaren 1931* och *Sven-Olof Sandbergs och NMF's texthäfte*, nr 6, 1932.

42. Se Strand, 87–88.

43. Sandberg 1970, 118.

44. Se Liliedahl, 4–25.

45. Jan-Peter Dahl, *En schlager i Sverige – ska den låta så här? Svensk schlagermusik under 1940-talet* (Uppsala: Institutionen för musikvetenskap, 1993), 28.

46. Se bland annat *Sydsvenska Dagbladet* 23/12 1932.

47. *Jämtlands Tidning* 23/12 1932.

48. *Svenskt filmskådespelarlexikon* (Stockholm: Forum, 1973), 746. Sandberg spelar ”sig själv” i *Hans livs match* (1932), *Beredskapspojkar* (1941) samt *Jazzgossen* (1958). Övriga filmer: *En kärleksnatt vid Öresund* (1931) (”radiosångare”), *Med dej i mina armar* (1940) (”gårdsångare”) samt *Grabbarna i 57:an* (1935) (huvudperson, som ”målargesällen Svenne”).

49. Ibid.

50. Sandberg, 1969.

51. Sandberg, 1970. En andra, outgiven del av memoarerna återfinns i manusform hos arvingarna.

52. Med anledning av att grammofonen (fonografen) firade 50 år fick Sandberg i uppdrag att skriva en artikel för *Vecko-Journalen*, och gjorde i detta ärende besök på olika grammofonbolag. Ibid., 54.

53. Ibid., 59; Sandberg 1969, 27. Vid det laget hade dock Sandberg redan skrivit ett par vistexter åt några musikförlag. Första uppdraget hade han fått från musikhandeln Musikaliska Knuten, där man begärde ”känsliga texter” till valsmelodier av Berta Önnerberg, se Sandberg, 1970, 58.

54. Sandberg var medförfattare till revyn, som spelades på Odeonteatern i Stockholm 1927. Enligt programtidningen gick den under namnet *Förlåt hur var namnet*, men enligt gagekortet och Sandberg själv var revyns titel *Från mun till mun*. Se även *Radiolyssnaren*, nr 15, 1927, 14–15.

55. Sandberg 1969, 28.

56. Sandberg 1969, 28.

57. Sandberg 1970, s. 73

58. Se till exempel *Charme*, nr 6, 1931, 12.

59. *Röster i Radio/TV*, nr 1, 1964.

60. *Radiolyssnaren*, nr 35, 1927, 17.

61. Jämför Edström 1989, 60–61.

62. Sandberg, 1970, 74.

63. Här beskrivs den version av sången som spelades in i Berlin oktober 1927, Columbia G-26166-F, nr 37 i Liliedahls diskografi. Arrangemangsmässigt ligger

denna troligen nära uruppförandet i radio samma månad men den saknar den tredje vers som förekommer i senare text- och nothäften och sannolikt även i radioframträdanden.

64. Lars Lönnroth, *Den dubbla scenen: Muntlig diktning från Eddan till ABBA* (Stockholm: Prisma, 1978), 9.

65. Pontus Bohman, ”Gapskrattet och leendet”, *Röster om Radio: Intryck och erfarenheter av tio års svensk rundradio,* red. Carl Anders Dymling (Stockholm: Norstedt, 1934), 43.

66. Ibid., 44.

67. Ibid.

68. Höijer, 45.

69. Citerad i Höijer, 43.

70. Sven Jerring, ”Det var en gång: SOS – En stjärna föds”, *Röster i Radio/TV*, nr 1, 1964.

71. Ibid.

72. Ibid.

73. För fonotextbegreppets tillämpning, se Strand, 14, 71.

74. Theodor Adorno och Max Horkheimer kommenterar denna radions monologa karaktär. De menar att steget från telefon till radio medförde en tydlig rollfördelning, vilket återspeglar funktionerna i den rådande ekonomin. I liberal anda lät telefonen abonnenten spela subjektets roll; i demokratisk anda gör radion alla till jämlika lyssnare, ”men bara för att auktoritärt utlämna dem åt de olika stationernas sinsemellan lika program”, Theodor Adorno & Max Horkheimer, *Upplysningens dialektik: Filosofiska fragment* (Göteborg: Daidalos, 1997), 138–139.

75. Nina Björk, *Sireners sång: Tankar kring modernitet och kön* (Stockholm: Wahlström & Wistrand, 1999), 43.

76. Se till exempel relationen mellan Faust och Gretchen i Goethes *Faust* som den diskuteras av Björk, 1999, 36, och Rita Felski, *The gender of modernity* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995), 2.

5
Vad lyssnar jag till när jag spelar mina grammofonskivor?

Den tidiga fonografins genresystem i Sverige 1900–1935

ALF BJÖRNBERG

Under loppet av 1900-talet var introduktionen och spridningen av inspelnings- och etermedier i hela den industrialiserade världen förknippade med vad som har beskrivits som processer av medialisering av musik. På en grundläggande indexikalisk nivå kan begreppet medialisering förstås i strikt kvantitativ mening: för en ökande andel av befolkningen i ett land som Sverige kom musiklyssning eller andra sätt att använda musik successivt till övervägande del att ske med hjälp av de nya tekniska medierna. Införandet av inspelningsmedierna medförde också en ökande kommodifiering av musik, eftersom det innebar nya former av varor där enskilda musikartiklar kunde marknadsföras, säljas och köpas. Detta förlänade de potentiella svaren på den enkla frågan ”vilket slags musik?” en kommersiell dimension: för att befrämja omsättningen av inspelningar måste utbudet kategoriseras i termer som så mycket som möjligt motsvarade de kategorier som strukturerade den skivköpande publikens efterfrågan, det vill säga hur potentiella skivköpare klassificerade olika typer av musik inom ett mer eller mindre uttömmande genresystem.

Syftet med detta kapitel är att kartlägga hur olika typer av musik på den tidiga svenska fonogrammarknaden etiketterades för att skilja dem från varandra och möjliggöra för konsumenterna att hitta lämplig musik för olika ändamål. De forskningsfrågor som kapitlet baserar sig på handlar om hur de ljudinspelningar som utgavs på fonogram kategoriserades, både i musikindustrins och detaljhandelns marknadsföring och i (offentlig) kritik, under fonografins första decennier i Sverige, samt om vilka föreställningar som uttrycktes offentligt om adekvat användning av olika kategorier av fonogram. Källmaterialet utgörs av det tryckta material som

producerats av tillverkare och återförsäljare av fonografcylindrar och grammofonskivor (skivkataloger, supplement och informationsblad av olika slag), tidskrifter och veckotidningar som behandlar olika aspekter av grammofonanvändning, samt pressmaterial (svenska dagstidningar). Jag har använt mig av den mest omfattande befintliga samlingen av tryckt material från tidig svensk grammofonindustri, den som finns bevarad på Kungliga biblioteket (KB) i Stockholm. Undersökningen av tidningsmaterial från den aktuella perioden har underlättats avsevärt av tillgången, också den vid KB, till arkiverat pressmaterial i digitaliserad form, vilken har gjort det möjligt att finna det första belägget för enskilda ord eller uttryck och att kartlägga deras fördelningsfrekvens över tid.

Fonografi, medialisering och musikgenrer

I tidigare forskning finns flera exempel på studier av den tidiga fonografins repertoar, både ur ett internationellt perspektiv[1] och från olika mer specifikt nationella perspektiv.[2] Till den sistnämnda kategorin hör också verk som behandlar situationen i Sverige.[3] En smula generaliserat tenderar dock dessa arbeten att fokusera på organisationsaspekter av grammofonindustrin samt på analytiska efterhandskategoriseringar av repertoaren. I fokus för föreliggande kapitel ligger i stället de kategorier som användes under själva undersökningsperioden för att skilja mellan olika typer av inspelat material. Det bör också påpekas att den här aktuella undersökningen avser inspelningar som marknadsförts på den svenska fonograf- och grammofonmarknaden, oavsett om de har spelats in i Sverige eller utomlands.

Som nämndes ovan kan införandet av nya tekniska medier under 1900-talets första decennier motivera en karakterisering av denna period som en tid av ökande medialisering. I sin analys av medialiseringen av musik i det moderna samhället hävdar Benjamin Krämer att ”[t]he analysis of mediatized music starts with this question: In which forms has music been presented to the public since the emergence of the modern media?”,[4] och han anlägger ett perspektiv som innebär att ”[t]he mediatization of music is seen as the emergence or transformation of institutions”.[5] Betydelsen av Krämers arbete i det här aktuella sammanhanget ligger i det faktum att hans operationalisering av begreppet institution är mindre inriktat på organisatoriska, ekonomiska eller juridiska aspekter av institutioner än på deras diskursiva produktivitet, i det att han bland de faktorer som ingår i hans definition av begreppet institution betonar

> shared and reciprocal typifications (of actors, activities, relationships, and the socially meaningful objects that they constitute by providing schemata, distinctions, and interpretations), combined with a normative or regulatory component that is more or less compulsory [...]. Already, in the absence of enforcing mechanisms, institutions exert control by leaving alternatives disregarded.[6]

I förhållande till musik betyder detta att 1900-talets nya medieinstitutioner hade den dubbla funktionen att både möjliggöra musikaliska erfarenheter och förse musikanvändarna med diskursiva ramar för kategoriseringen av dessa erfarenheter:

> media entities, being institutions or bundles of historically specific institutions themselves, are related to music in two fundamental ways: 1) they are technical and organizational devices for the production and delivery of musical experiences, thus constituting this object, and 2), they provide discourses about music.[7]

I samband med de medialiseringsprocesser beträffande musik som sker under 1900-talets första decennier framstår grammofonindustrin som en central institution – vid denna tid sannolikt den viktigaste institutionen, om än gradvis kompletterad av andra medieinstitutioner såsom radio och ljudfilm.[8] Krämers framställning fokuserar dock sentida utvecklingstendenser och innehåller inte något systematiskt försök att historisera framväxten av de institutioner som är centrala för musikens medialisering under 1900-talet. På motsvarande sätt förefaller nyare studier av (populär-) musikgenrer huvudsakligen ta existerande mediesystem som utgångspunkt.[9] Sålunda identifierar Jennifer Lena och Richard Peterson i sin analys av 60 amerikanska populärmusikgenrer ”four distinct genre types – Avant-garde, Scene-based, Industry-based, and Traditionalist”.[10] Bland de attribut som karakteriserar deras genrekategori ”industry-based” nämns ”market driven” som den huvudsakliga formen av ”boundary work” (de processer varigenom ”genre members identify who is a member of a genre community”) och ”mass media or industry” som den huvudsakliga källan till genrebeteckningar.[11] I motsats till de huvudsakligen samtida förhållanden som analyseras av Lena och Peterson var dessa mediesystem, deras marknader och deras genretaxonomier under den här studierade perioden fortfarande under uppbyggnad. Vad gäller genretaxonomierna innebar dessa processer en gradvis komplettering av befintliga genrer – d.v.s. genreetiketter som redan var kända för en stor del av allmänheten – med nya musikaliska genrer som introducerades, och i större

eller mindre utsträckning definierades, av de nya ljudreproduktionsmedierna.[12] Enligt Pekka Gronow och Björn Englund kännetecknades den tidiga fonografins era av att ”[t]he companies had to find out by trial and error what types of music would be attractive to customers”.[13] Dessa ”trial and error”-processer innefattade bland annat konstruerandet av beteckningar och distinktioner i avsikt att identifiera olika typer av musik, och syftet med föreliggande framställning är att kartlägga några av detaljerna i denna konstruktionsprocess.

Fonografrulleerans genresystem

En detaljerad studie av aktiviteter i samband med cylinderfonografen i Sverige, baserad på omfattande arkivforskning, har utförts av Tony Franzén, Gunnar Sundberg och Lars Thelander.[14] Detta arbete presenterar en uttömmande redogörelse för tillfällen då cylinderfonografer förevisats offentligt i landet från slutet av 1870-talet och framåt. Enligt författarna var den kommersiella försäljningen av fonografer och rullar för hemmabruk i Sverige huvudsakligen koncentrerad till perioden ca 1898–1905.[15] I ett omfattande appendix av likartat uttömmande karaktär presenterar de också en förteckning över alla fonografrullar som producerats för och/eller saluförts på den svenska marknaden.[16] Författarna genomför emellertid inte någon detaljerad analys av repertoaren; i stället förtecknas rullar efter katalognummer med de specifikationer av titlar och artister som anges i katalogerna, på själva rullarna eller på deras förpackningar. En undersökning av dessa data ger vid handen att medan titlar av musikstycken regelbundet specificerades i dessa sammanhang var framförande artister i många fall endast angivna i generiska termer (”Sång med piano”, ”Orkester”, ”Klarinettsolo”, ”Deklamation”, etcetera).

I KB:s arkiv finns ett antal mer eller mindre omfattande kataloger över fonografrullar bevarade. I de mer omfångsrika av dessa används ett stort antal separata kategorier för att särskilja olika typer av inspelat material. Vokalmusik presenteras regelbundet under den allmänna rubriken ”Sånger”, som dock är uppdelad i flera specifika underkategorier. Några av dessa hänvisar till kända sångsamlingar som vid denna tid utgjorde etablerade inslag i svensk sällskapsmusikkultur, till exempel ”Bellmans sånger”, ”Gluntar” eller ”Bondesons visor”. Andra kategorier är baserade på besättningstyp, som till exempel ”Duetter” eller ”Kvartetter”. En återkommande kategori är ”Religiösa sånger”, men en kvantitativt mer framträdande kategori är ”Skämtsamma sånger”. Inte oväntat är framhävandet av musikprodukternas nyhetsvärde (vad som med sentida terminologi

skulle kallas aktuella hits) inte särskilt uttalat på marknaden för fonografrullar. Det främsta undantaget i detta avseende gäller revykupletter, vilkas förekomst i de senaste uppsättningarna på Stockholms revyteatrar anges; i synnerhet förtecknar 1908 års katalog från Nordiska Phonograph Aktiebolaget, Stockholm (vilken förefaller vara den senaste på KB bevarade katalogen över förinspelade fonografrullar med musik) flera inspelningar från namngivna nyare revyer. Differentiering av repertoaren utifrån föreställningar om konstnärlig kvalitet är märkbar på ganska rättframma sätt; exempelvis görs i 1900 års katalog från And. Skog, Göteborg (en framträdande producent och importör av cylindrar för den svenska marknaden) en åtskillnad mellan ”Sånger” och ”Extrafina sånger”, varvid cylindrar i den senare kategorin betingar ett betydligt högre pris än övrig repertoar. Kategoriseringen av sånger som ”extrafina” verkar vara baserad på den föregivna kvaliteten både hos det musikaliska materialet (operaarior eller sånger från operetter) och hos artisterna (karakteriserade som ”operasångare”).

Rullar med instrumentalmusik inkluderar som en huvudkategori ”Orkester-Musik”, vidare underindelad i kategorier som ”Potpourrier”, ”Marscher”, ”Valser” eller ”Polkor”. En separat men relaterad kategori är ”Regements-Musik”. Vidare är en stor, om än heterogen kategori av instrumentmusik ”Solomusik”, d.v.s. instrumentala solon med eller utan orkester- eller pianoackompanjemang, i regel sorterad efter soloinstrument: fiol, klarinett, piccolo, kornett, xylofon, klockspel etc; en återkommande relaterad kategori är ”Hvissel-solo”. En särskild kategori av instrumentalmusik, vilken återfinns i 1903 års katalog från A. Berns, Lilla Edet, är ”Juldanser och Ringlekar”.

Förutom vokal- eller instrumentalmusik fanns på den svenska marknaden för fonografrullar inspelningar av flera andra typer av ljudmaterial. Till olika kategorier av icke-musikaliskt vokalmaterial hör ”Tal och komiska föreläsningar”, ”Deklamation”, ”Religiösa böner” och ”Skämtsamma tal och roliga deklamationsrullar med tydligaste uttal”. En singulär underkategori, förtecknad i 1903 års katalog från A. Berns, Lilla Edet, är ”Skämtsamma stycken som passar endast för ungherrar”, inkluderande titlar som ”Två älskandes afsked från hvarandra”. Kategorin ”Diverse” i 1900 års katalog från And. Skog, Göteborg innehåller underkategorier som ”Skrattsånger”, ”Negersång” och ”Jodle-sånger”. Samma år innehåller katalogen från Edisons Fonografers Parti-Depôt 18 titlar under rubriken ”Skildrande musikstycken”, vilka förefaller vara olika slags ljudtablåer kombinerande ljud från flera källor. Att döma av de rubriker som används i andra kataloger för liknande titlar, till exempel ”Negerstycken m. m.”[17]

eller ”Diverse Amerikanska rullar”[18] har det här främst rört sig om importerade rullar; i den senare katalogen återfinns dock fyra titlar i kategorin ”Skämtsamma stycken från lägerlifvet och Svenska armén”.

Dessa kataloger innehåller föga av råd till köparna av fonografrullar om hur de bör lyssna på eller på annat sätt använda sig av de ljudresurser de inhandlat, och svensk dagspress förefaller inte heller vid denna tid innehålla några kommentarer till enskilda stycken på fonografrullarnas repertoar.[19] De olika typer av inspelningar som tillhandahålls och de kategoriseringar som används i förteckningarna över dessa ger dock vissa antydningar om implicerade föreställningar om den korrekta användningen av olika typer av repertoar. Kategorisering av inspelningar i enlighet med etablerade dansmusikgenrer som ”vals” eller ”polka” antyder självfallet deras lämplighet för ackompanjemang av sällskapsdans. På motsvarande sätt kan kategorier som ”religiösa sånger/tal/böner” ha antytt en potentiell funktion för dessa inspelningar som ett sätt att befrämja utövandet av religiös andakt i hemmiljö. Förutom ”enbart” lyssnande kunde den stora mängden vokalrepertoar också lämpa sig för sällskapsmusik i form av allsång, vilket indikeras av förekomsten i KB:s arkiv av fragment av en publikation, publicerad 1904 av And. Skog, Göteborg och betitlad ”Text till fonogramer”.[20] Det stora antalet ”novelty-stycken” i katalogerna, såsom inspelningar av ovanliga, intressanta instrumentalljud eller ljudtablåer, antyder dock en signifikant funktion vid denna tid hos ljudreproduktionstekniken i sig som en nymodighet, vilken gjorde det möjligt för publiken att erhålla nya och tidigare ouppnåeliga ljudupplevelser.

Grammofonskivan: konst och autenticitet

Enligt Franzén, Sundberg och Thelander skedde övergången från fonografrullar till grammofonskivor på marknaden för fonogram för hemmabruk i Sverige ganska snabbt under perioden ca 1903–1905.[21] Den tidigaste på KB bevarade skivkatalogen är utgiven 1904 av återförsäljaren Gyllenberg & Rosengren, Stockholm, som under de närmast föregående åren var en produktiv producent av fonografrullar. Beträffande denna katalog kan noteras att ordet ”skiva” ännu inte är vedertaget som en generisk term; i stället används termen ”platta”. Inte heller ”grammofon” har ännu etablerats som en generisk term: katalogen är rubricerad ”Förteckning över Sång- och Musikplattor för Scriptphoner, lyrophoner, zonophoner, grammophoner och linophoner”.

Bolaget Skandinaviska Grammofon AB grundades 1903 som ett dotterbolag till Deutsche Grammophon.[22] Detta företag var marknadsledare på den svenska marknaden för grammofonskivor väl in på 1930-talet. Den äldsta katalog från Skandinaviska Grammofon (SG) som bevarats på KB är utgiven 1905. En jämförelse av denna katalog med tidigare kataloger över fonografrullar visar på tydliga skillnader i form av en ökande tonvikt vid artisternas konstnärliga status, en indikation på de ofta kommenterade ambitionerna hos den tidiga grammofonindustrin att stärka mediets sociokulturella status, främst genom fokusering av den som högkulturell betraktade operarepertoaren.[23] Medan skivor med instrumentalmusik huvudsakligen är ordnade i enlighet med tidigare etablerade kategorier (d.v.s. kategorisering av skivor efter instrumentering i sådana med orkestermusik respektive sådana som presenterar olika typer av soloinstrument) är differentieringen av skivor med vokalmusik mycket mer utförlig och fingraderad än den handfasta skillnaden mellan ”sånger” och ”extrafina sånger”. Under de generella kategorierna manliga och kvinnliga artister introduceras nya underkategorier som indikerar den ökade betydelsen av konstnärlig status: ”Internationella konstnärer” och ”Internationella konstnärinnor”. Några år senare innehåller 1909 års SG-katalog ett separat alfabetiskt index över ”å s. k. specialskifvor representade konstnärer”; dessa skivor, vilka i efterföljande kataloger och annonser ibland kallas ”konstnärsskivor”, var avsevärt högre prissatta än övriga skivor.

En kontrasterande men i viss mening analog företeelse som förekommer i tidiga skivkataloger består i marknadsföringen av inspelningar av traditionell musik från utlandet som nymodigheter. I en skivkatalog från 1908 presenteras kategorin ”Bondpolskor och folkdanser” på följande sätt:

> Dessa musikstycken äro en specialitet som äro enastående och ej finnas förut å skifvor. De utmärka sig genom en synnerlig friskhet i spelet samt originella och utomordentligt trefliga melodier, hittills ej hörda här i landet.[24]

Även om resonemanget här inte berör konstnärlig kvalitet utifrån någon etablerad konservatoriestandard antyds alternativa (”folk-”)kriterier för estetiskt värde med hänvisning till ursprungsautenticitet (”originella och utomordentligt trefliga melodier”). På liknande sätt återfinns i 1909 års SG-katalog kategorin ”Folkmelodier och låtar”, vilken också innehåller importerad repertoar. Fonografrullekatalogerna hade också inkluderat en repertoar av traditionell dansmusik, både inhemsk och utländsk, men utan detta slags värderande argumentation. Det kan också noteras att en parallell ambition att komplettera den inhemska traditionella repertoaren med

nytt material indikeras i följande passus från ett flygblad från 1911, där förslag på nya regionala repertoarer efterlyses:

> En hel del kompositioner af allehanda slag – såsom folkvisor, humoristiska visor och berättelser, låtar, danser etc. – kunna åtnjuta stor och berättigad popularitet inom en viss begränsad del af landet utan att vara kända här i Stockholm och bland dessa kunna finnas flere för oss lämpliga.[25]

Dansmusik: gammal och modern

Att ackompanjemang till dans var ett centralt syfte för vilket grammofonen (i likhet med fonografen före den) användes, indikeras av flera slags historiska bevis. Enligt Gronow och Englund var vid 1900-talets början ”[t]he growing importance of social dancing [...] also evident in the popularity of the accordion, a novel instrument that was well adapted for the playing of dance music”.[26] Att döma av förteckningarna i appendix till ovan nämnda arbete av Franzén, Sundberg och Thelander var dragspelsmusik inte någon särskilt framträdande genre på fonografrullarna; sådana inspelningar överskuggas kraftigt av vokal- och orkestermusik (sammanlagt för samtliga tillverkare förtecknar detta appendix totalt ca 50 rullar med dragspelsmusik). Kort efter grammofonens introduktion förefaller dock dragspelsmusiken ha blivit en betydande, om än inte okontroversiell, grammofonmusikgenre, och den förtecknas som en separat kategori redan i 1905 års SG-katalog. Det kan också noteras att dragspelet figurerar i en av de tidigaste referenser till individuella grammofoninspelningar som jag funnit i redaktionellt dagspressmaterial: i en notis från 1910 anges med hänvisning till en lokal dansmusiker att ”[s]amtliga Kössö-Lars’ trefliga dansmelodier äro inspelta på grammofon såväl för orkester som på dragspel af Kössö-Lars själf”.[27]

Under 1910- och 1920-talen finns en tydligt skönjbar konflikt i den offentliga diskursen kring dragspelet mellan instrumentets enorma popularitet och dess låga estetiska status. I dagspressmaterialet återfinns exempel på paralleller mellan dragspelet och grammofonen, vilket antyder att båda betraktades som ”mekaniska instrument”. År 1911 refererar en notis till ”ofvannämnda vackra instrument [fiol, flöjt och klarinett], som under den sista mansåldern trängts i skuggan af dragspel och grammofon”,[28] och 1916 hävdas att ”[t]rots cittra och gitarr, dragspel och grammofon, ljuder nog ännu en och annan gammal visa och vals, som ej överöstats [sic] av nyare usla slagdängor, revykupletter och storstadsdansar [sic]”[29] (grammofonen karakteriserades ofta som ett ”instrument” från 1905 års SG-katalog och framåt in på 1930-talet). Likväl finns också gott om indikationer på dragspelets stora popularitet. Exempelvis listar en SG-broschyr från 1915 riktad till återförsäljare 26 skivor med ”[d]e framstående dragspelvirtuoserna Bröderna Oscar och Ragnar Sundkvist”, och en 1917 av Wilh. Lundqvists Musikinstrumentaffär, Söderhamn utgiven folder rubricerad ”Förteckning över dragspelsskivor” upptar ca 50 skivor, varav flera med ”Jularbokalle” (Carl Jularbo). Jularbo, som enligt Gronow och Englund gjorde 729 grammofoninspelningar under perioden 1913–1925,[30] kan sägas vara Sveriges första ”grammofonstjärna”. Han figurerar också i ett av de få omnämnanden av specificerade försäljningssiffror för individuella skivinspelningar som återfinns i mitt källmaterial: i en annons från 1918 anges att grammofoninspelningen av hans dragspelskomposition ”Livet i Finnskogarna” hade sålts i 32 000 exemplar.[31] Som jämförelse kan nämnas att den totala försäljningen av skivor i Sverige år 1913 enligt en uppskattning uppgick till 300 000 exemplar;[32] andra data indikerar liknande försäljningssiffror för 1918,[33] det år då skivförsäljningen börjat återhämta sig efter nedgången under de mellanliggande krigsåren.

Vid början av 1920-talet finns märkbara tecken på försök att höja dragspelsmusikens konstnärliga status. Ett skivkatalogssupplement utgivet 1921 innehåller en separat sektion som listar dragspelsskivor och betonar dragspelsmusikens förment stigande konstnärliga kvalitet:

> I det att dragspelet vunnit större och större terräng, ha allt fler skickliga spelare slagit sig på yrkesmässig utöfning av denna konstart, hvilket gifvetvis icke blott stegrat pretentionerna på dessa utan också drifvit fram utvecklingen af detta instrument på ett sätt, som man ej kunnat föreställa sig ännu för helt kort tid sedan.[34]

Fortfarande finns dock tecken på att dragspelsentusiasterna, trots detta slags ansträngningar, ansågs utgöra en tydligt avskild del av den skivköpande publiken. Samma år meddelas sålunda i en SG-broschyr till återförsäljare att ”en speciell dragspels-katalog” hade utgivits ”[m]ed anledning af den utomordentliga popularitet, som dragspelsskifvor i olika sammansättningar alltjämt åtnjuta, och med hänsyn till att de kunder, som inriktat sig på sådana skifvor, ha föga intresse öfver för andra”.

Vid början av 1930-talet hade dragspelets centrala roll kommit att uppfattas som ett emblematiskt kännetecken för genren ”gammal dansmusik” eller ”gammaldans”. Denna bildade den ena sidan av en dikotomi vars motsatta pol var ”modern dansmusik”; uttrycket ”gammal dansmusik” skapades på 1920-talet för att särskilja äldre dans- och dansmusikstilar

med en etablerad plats i svensk populärkultur (främst vals, polka, hambo och schottis) från mer nyligen introducerade stilar.[35] Den nära anknytningen mellan gammaldansgenren och dragspelet kan förefalla en smula ironisk, med tanke på att dragspelet som en industriprodukt under en ganska lång tidsperiod betraktades som en av de faktorer som utgjorde ett hot mot traditionell svensk musikkultur.

Uttrycket ”modern dansmusik” uppträder i dagspressen från början av 1900-talet och framåt. Såvitt jag har kunnat fastställa används detta uttryck i reklam för grammofonskivor första gången år 1914.[36] Vid denna tidpunkt framstår uttrycket som generellt beskrivande, snarare än en specifik genreetikett; i dessa annonser hävdas att företaget har ”[a]ll modern dansmusik” på lager.[37] I 1909 års SG-katalog återfinns inte distinktionen mellan ”gammal” och ”modern” dansmusik, men dansmusikskivor kategoriseras efter dansstilar; av de dansstilar som nämns i sammanhanget representeras nyare amerikanska danser av ”Bostonvalser”, ”Cake Walk” och ”Two Steps” (de två sistnämnda kombineras i en sammansatt kategori). Under 1900-talets första årtionden förefaller från ett svenskt perspektiv tas för givet att nya dansmusikstilar skulle vara av amerikanskt ursprung. Föreställningen om en specifik afroamerikansk musik introduceras implicit i en broschyr, publicerad i maj 1913 av detaljhandlaren Nils R. Lantz, Stockholm, med titeln ”Specialförteckning öfver Ragtime- och Coon-melodier (negersånger)”, vilken förtecknar ett urval av skivor ur SG:s repertoar.[38] Under rubriken ”Ragtime” listas nio skivor med orkestermusik och fyra med vokalmusik (sjungen av två vita artister, avbildade i broschyren). Broschyren innehåller också följande något förvirrande förklaring av den nya dansstil som förknippas med denna musik:

> Hvad är en RAGTIME och hur dansas den? En Ragtime, eller en Rag som det populära namnet lyder, är en till det möjligas gräns förenklad form av stegdansen. Vid two-step tar man två steg, vid one-step ett. Vid Ragtime däremot stanna paren under flere takter – naturligtvis efter bestämda regler – i en graciös ställning, som ej är någon hvilställning med ändock saknar typisk rörelse. [...] Ragtime är sålunda med andra ord en behagfull förening af Tango och nymodern Figurdans.

Som framhålls av Pekka Gronow och Ilpo Saunio kom introduktionen i Europa av ragtime som en dansmusikstil att utöva ett avgörande inflytande på europeisk populärmusik: ”[r]agtime had created a basis for the new dance music in Europe”.[39] En undersökning av samtida källmaterial ger dock en mer detaljerad och nyanserad bild av de förändringar som sker under denna tidsperiod: ragtime var en av de första dansstilarna av främmande ursprung som introducerades i Sverige under 1900-talets första årtionden. Sådana introduktioner förefaller ha följt ett återkommande mönster: en ny dansstil omnämns först i notiser i dagstidningarnas underhållningssektioner – vanligtvis genom formuleringar som ”den senaste modedansen i Paris/London/New York” – varpå någon tid senare lokala dansskolor och skivhandlare börjar annonsera lektioner i den specifika dansstilen respektive skivor med ifrågavarande musik. Att döma av de tidigaste omnämnandena i dagspressen introducerades således twostep i Sverige år 1909, bostonvalsen samma år (eller möjligen tidigare), tango 1911, onestep 1912 och, som nämnts, ragtime 1913.[40]

År 1915 introduceras, i en notis som omnämner ”årets nya créationer på området från London och Amerika”, hesitation och foxtrot för den svenska allmänheten, varvid den sistnämnda beskrivs som ”i själva verket [...] bara en avart av onestep”.[41] I mars 1919 uppträder de tidigaste svenska tidningsrapporterna om jazz; signifikativt nog förklaras detta ord som en beteckning för ”[d]en mest moderna af alla danser, ’jass-band’, eller, som den benämnes i England ’the jazz’”, och det hävdas att denna går ”för närvarande segrande fram genom Frankrike och England”.[42] Samma år nämner en annan notis ”Shimmy shake”, vilken beskrivs som ”en ursprungligare form av jazz och alltså ändå otäckare”.[43] Senare introducerade dansstilar inkluderar blues år 1923, fivestep 1924 och charleston 1925. Alla dessa dansstilar följer samma väg från nyhetsnotiser till dansskolornas annonser, skivförsäljarannonser och skivbolagskataloger. Ett annat återkommande mönster gäller den moraliska kritik varmed varje ny dansstil mottas som ett hot mot anständighet och sexualmoral.[44] Detta gäller i synnerhet jazzen, vilken när den introducerades i Sverige alltså beskrevs som en dansstil snarare än en form av musik. Sålunda karakteriseras jazz som ”en avkomling i rätt eller snett nedstigande led av ragtime, tango och vad de allt heta, dessa vildmarkens och perversitetens produkter”[45] och som en fashionabel dansstil som ”kommit sedlighetens vågor att gå höga på kontinenten”.[46] I detta sammanhang kan det noteras att medan ordet ”jazz” förekommer ganska ofta i tidningstext (ordet ger totalt 7 318 träffar i digitaliserade svenska tidningar under perioden 1919–1930) är det mindre vanligt i marknadsföringsdiskursen kring grammofonskivor. I återförsäljarannonser återfinns uttrycket ”jazzskivor” från 1924 och framåt; i skivbolagskataloger uppträder ordet ”jazz” inte förrän mot slutet av 1920-talet. I stället är det något eufemistiska och musikstilistiskt ganska vaga uttrycket ”modern dansmusik” vanligare i dessa sammanhang. Detta är i ännu högre grad fallet med Radiotjänst, som från starten 1925 konsekvent använder denna beteckning i sina programtablåer

som den ena polen i ovan nämnda dikotomi mellan ”gammal” och ”modern” dansmusik, varigenom också ”gammal dansmusik” etableras som en väldefinierad musikalisk genre.

Schlager: populärsångsskivan

En annan etikett som betecknar en genre vilken i ett svenskt sammanhang snabbt blev kvantitativt dominerande under 1920-talet är ”schlager”. Den tidigaste förekomst av detta ord som jag har påträffat i svensk dagspress uppträder år 1907, då ordet användes med referens till en av de uppsättningar som spelats av ett turnerande teatersällskap.[47] Under de följande åren användes ordet i enstaka fall med hänvisningar till både teaterpjäser och musikstycken, och dess status som lånord från ett främmande språk markerades med användning av citattecken och/eller ett tyskt inledande ”S”. Vid mitten av 1910-talet var dock ordet på väg att bli en naturaliserad del av det svenska språket, med en primär betydelse som refererade till (populär)musik. År 1914 använde en recensent av en operettuppsättning på en av Stockholms teatrar ordet, med ett inledande litet ”s” och utan citattecken, och presenterade också ett utkast till en definition, i det att vederbörande talade om ”en eller annan banal schlager, som med eller mot ens vilja forcerar sig in i ens medvetande”.[48] Under de följande åren blev detta snabbt den dominerande betydelsen av ”schlager”: en populär sång av aktuellt (men förmodligen kortlivat) intresse, vilket sålunda definierar en specifik musikalisk genre.[49] Den förste svenska schlagersångare som uppnådde avsevärd framgång var revyartisten Ernst Rolf, som startade ett eget musikförlag 1915 och det första svenska skivbolaget med egen studio och skivpressningsanläggning 1919 och som således kombinerade äldre och nyare metoder för spridning av populärsång.[50]

Gronow och Englund hävdar att ”[i]n the 1920s, the modern popular song [...] made its breakthrough in Scandinavia”.[51] Ur ett svenskt perspektiv var denna ”modern popular song” således synonym med ”schlager”. Den var ”modern” just i kraft av sin relation till de då nya medierna för massdissemination; en schlager var en medialiserad populär sång, och beteckningen indikerar en plötslig men förmodligen kortvarig popularitet (från ett branschperspektiv: en snabb omsättning av nya produkter) vilken möjliggjordes av de nya medierna: grammofonskivan och, litet senare, radio och ljudfilm.[52] Liksom var fallet med ordet ”jazz” var ”schlager” en term som framförallt förekom i återförsäljarannonser samt i recensioner och andra typer av pressmaterial (en sökning ger 5 009 träffar i digitaliserade svenska tidningar 1919–1930), snarare än i skivindustrins publikationer. Under 1920-talet förefaller båda etiketterna (”jazz” och ”schlager”) ha uppfattats som beteckningar för utpräglade lågstatusgenrer, och i båda fallen fanns en sammanblandning i vardaglig diskurs mellan dessa termer och ”dansmusik”; exempelvis anges i en återförsäljarkatalog från 1927 att ”[d]ansmusiken är med avsikt icke medtagen i denna katalog, då schlagernyheterna inkomma så gott som dagligen”.[53] Den implicerade synonymiteten mellan ”schlager” och ”dansmusik” indikerar att gränserna mellan dessa genrekategorier var flytande, på likartat sätt som beträffande ovan nämnda sammanblandning av ”jazz” och ”modern dansmusik”.[54]

Juletid är grammofontid

En distinkt subgenre av musik på skiva som framträder under den här diskuterade tidsperioden är ”julmusik”. Som nämnts ovan är ”Juldanser och Ringlekar” en kategori som förekommer i fonografrullekataloger från 1900-talets första år. På den framväxande skivmarknaden finns en tydligt märkbar ökad fokusering av marknadsföring av skivor inför julen. I december 1914 meddelar en tidningsannons för SG:

> Storartadt program för Julhögtiden af populära julmelodier, barnsånger och berättelser samt julhymner och andra religiösa sånger. / Vår repertoar i öfrigt är så omfångsrik att varje smakriktning är väl representerad. / All modern dansmusik. / Det är omöjligt att finna EN JULKLAPP bättre ägnad att bereda hela familjen glädje och förströelse.[55]

Som framgår av detta citat kombinerar branschens intresse för julskivor flera aspekter: den centrala position som olika slags musik (religiös och/eller social) intar i protestantiskt julfirande, julhelgens status som en tilldragelse med särskild betydelse för barn, vilket motiverar en särskild skivrepertoar för denna publikgrupp, liksom julen som ett incitament till ökade utgifter i allmänhet i en framväxande konsumtionskultur. I detta sammanhang kan noteras att den tidigaste förekomsten i dagspresstext av uttrycket ”julskivor”, i december 1916, inte refererar till en viss repertoar men till julhelgen som ett tillfälle att förnya sin skivsamling: ”*Utan Pengar* får Ni hos oss Julskivor till Er Grammophon. Vi byta med hur många gamla eller utspelade skivor som helst (även söndriga)”.[56]

I KB:s arkiv finns en julkatalog utgiven av SG år 1915 bevarad. Denna katalog innehåller nio sidor under rubriken ”Populära julmelodier / Barnsånger och berättelser”; bland dessa återfinns flera orkesterinspelningar

av danslekar samt orkester- eller vokalinspelningar av julpsalmer, men också en ”Barnsymfoni”. En skiva som ges särskilt framträdande uppmärksamhet i katalogen är *Julafton i hemmet*. Denna skiva presenterar en scen som skildrar julfirande i hemmiljö med far, mor, två barn och en faster, och i katalogen anges att ”[h]andlingen afser att i all korthet illustrera julaftonens stämningsfulla förlopp i mångtusende svenska hem”.[57] En återförsäljarannons år 1920 uppmanar läsarna: ”[g]ör julglädjen fullständig”; de ”Speciella julskivor” (ett uttryck som främst används i annonser från återförsäljare) som förtecknas inkluderar alla de nämnda typerna av repertoar, liksom ”Julvals av Rolf” och inspelningar av dryckesvisor.[58] På 1920-talet hade det blivit vanligt att skivbolag och större butiker inför julen utgav speciella kataloger eller supplement, i vilka ett successivt ökande antal skivor i alla de olika genrer som förknippades med helgen presenterades. I 1928 års SG-katalog kompletteras denna repertoar med en skiva med två föreläsningar av Sveriges ärkebiskop, en skiva som ägnas särskild uppmärksamhet i katalogen: ”Grammophonen som kulturspridare gör alltjämt nya landvinningar [...]. Nu senast har Svea rikes ärkebiskop intalat för ’Husbondens röst’ några allvarliga och djupa maningsord”. Följande år inkluderar SG:s 16-sidiga ”Program julen 1929” en inspelning av Händels *Messias*. År 1932 inleds SG:s julkatalog med följande påminnelse: ”När julen stundar tänker den förutseende familjefadern på att komplettera skivrepertoaren med för helgen särskilt anpassade musikstycken”. I denna katalog framhävs också en nyutgiven skiva betitlad ”Julkalas” / ”God Jul och Gott Nytt År”. Skivan presenteras uttryckligen som en uppdaterad version av den ovan nämnda *Julafton i hemmet*, vilken förefaller ha marknadsförts kontinuerligt sedan den utgavs 1912, dock ”med anpassning efter tidens något ändrade smak” i syfte att ”åstadkomma en fullgod variation i detta ständigt aktuella ämne”.

Som redan antytts överlappar genren julskivor delvis två andra skivgenrer: religiösa sånger respektive barnskivor. Kategorin ”religiösa sånger” återfinns redan i fonografrullekatalogerna; på grammofonskivmarknaden förefaller genren inte ha varit särskilt högt prioriterad av de större skivbolagen.[59] En samling sådana sånger med stor popularitet från mitten av 1910-talet var ”Hultmans solskenssånger”; enligt Gronow och Englund spelades dessa in av olika skivbolag från 1913 och framåt,[60] och de återfinns exempelvis i ett katalogsupplement från SG år 1923, vilket förtecknar ”Pastor Hultmans Solskenssånger jämte övrigt religiöst program”. Kännetecknande för den religiösa repertoaren var att den förutom av de stora skivbolagen även spreds av specialiserade mindre återförsäljare, såsom

Musikförlaget Tempelklockan i Vetlanda, och skivbolag, såsom Tal och Ton, grundat 1929.[61]

Att döma av skivbolagskataloger och pressmaterial verkar inte föreställningen om en särskild skivrepertoar för barn ha varit särskilt framträdande under 1900-talets första årtionden. Medan det anges i 1907 års SG-katalog att ”[i] familjekretsen är Grammophonen icke blott ett medel till angenäm förströelse utan i minst lika hög grad uppfostrande för barnen och uppväcker kärlek till musik”, förekommer skivor uttryckligen riktade mot barn inte i skivbolagskatalogerna (bortsett från julsupplementen) förrän mot slutet av 1920-talet. I dagstidningstext uppträder uttrycket ”barnskivor” för första gången 1923, och det förekommer endast sparsamt under de följande åren (totalt 41 träffar under perioden 1923–1940). Som framgår av Kajsa Paulssons utförliga studie finns dock redan tidigt en inspelad repertoar som tycks ha varit primärt riktad mot barn, även om denna inte marknadsförts särskilt aktivt;[62] det tidigaste exempel som identifierats av Paulsson är en skiva utgiven 1904. En sannolik förklaring till den relativa osynligheten av denna repertoar är att före 1920-talet bara en liten välbärgad minoritet svenskar hade ekonomiska förutsättningar och benägenhet att tillhandahålla sina barn med grammofonskivor. Det kan också noteras i detta sammanhang att när barnskivor förekommer i kataloger och annonser kan en skillnad skönjas mellan skivor avsedda att spelas *för* barn och sådana som är avsedda att spelas *av* barn, varvid den sistnämnda kategorin identifieras av faktorer som lägre skivpriser, mindre skivstorlekar (6 eller 7 tum i stället för det standardiserade 10-tumsformatet) och billigare, men likafullt fungerande, ”leksaksgrammofoner”.[63]

”En förträfflig dubbelplatta”: skivrecensionen

En subinstitution av väsentlig betydelse för den framväxande skivindustrin är skivrecensionen, det vill säga kvalitetsbedömningen av namngivna individuella skivor i tryckta medier eller etermedier. Uttryckt i Krämers ovan citerade formulering tillhandahåller skivrecensionen ”schemata, distinctions, and interpretations”, förutom den grundläggande funktionen att informera om nya produkter på en expanderande marknad. De tidigaste svenska skivrecensioner jag funnit är publicerade i februari 1923.[64] Dessa recensioner ingår som notiser på en helsidesavdelning i storformat med rubriken ”Musiknytt”; i denna avdelning presenteras också nyheter från opera- och konserthusscener samt recensioner av nyligen utgivna musikalier, förutom annonser från återförsäljare av noter och skivor. Även

om flera enskilda skivinspelningar namnges är recensionerna inte särskilt detaljerade: för vissa notutgåvor anges endast ”[s]amtidigt föreligger den på grammofonskiva”. Ett antal namngivna ”dansplattor” uppräknas utan någon bedömning, men om fyra musikstycken som spelats in av Marek Webers orkester anges att dessa är ”inspelade i den nu så omtyckta mjuka och eleganta stilen”. En recensionsavdelning i en provinstidning från mars samma år uppvisar ett liknande mönster:[65] ett antal nyligen utgivna stycken dansmusik/schlager omnämns, i de flesta fall med kommentaren ”[u]tgiven för såväl salongsorkester som militärorkester”, vilket indikerar att det här refereras till tryckta orkesterarrangemang. För flera stycken anges emellertid också att den aktuella sången har blivit ”inspelad hos Skandinaviska Grammofonaktiebolaget”. Beträffande ett sång med titeln ”Ma” anges att denna är ”en av kontinentens största schlager” och att den spelats in på ”en förträfflig dubbelplatta”.[66] Recensionsavdelningar under rubriker som ”Ny musik” eller ”Musiknytt”, vilka behandlar scenproduktioner och tryckta notutgåvor, är återkommande företeelser i flera svenska tidningar från slutet av 1800-talet och framåt, men såvitt jag har kunnat konstatera omnämns alltså inga grammofoninspelningar i dessa sammanhang före 1923.

I december samma år publicerar en dagstidning en mer utförlig recension av en nyligen utgiven inspelning av Tjajkovskijs *Pathétique*-symfoni på fem skivor.[67] Recensionen är rubricerad ”Nya röster och Tschaikowskys Symfoni pathétique i grammofon”, och det är sålunda den tidigaste recension jag funnit som uteslutande behandlar grammofonskivor. Alla recenserade skivor var utgivna av Skandinaviska Grammofon, som enligt recensenten ”har städse brutit mot den allmänna kutymen att endast servera lättare musik för den stora publiken”. Beträffande Tjajkovskij-symfonin kommenterar recensenten kvaliteten hos både framförande och inspelningsteknik; det sistnämnda antyds av formuleringen ”briljantt [sic] reproduktion”. I recensioner av andra skivor kommenterar recensenten förhållandet mellan grammofonmediet och uppförandepraxis respektive instrumenttimbre: om den spanska operatenoren Michele Fleta sägs att ”det är icke allom givet att bli en god och populär grammofonkonstnär. Det fordrar sin särskilda teknik och rutin”, och i en kommentar till inspelningar gjorda av Fritz Kreisler sägs att ”[d]et finns väl knappast något instrument som klingar så verkligt och äkta i grammofonen som violinen”.

Vid denna tid börjar skivrecensionsavdelningar även uppträda i tidskrifter och veckotidningar som behandlar konstnärliga och underhållningsrelaterade ämnen. Den varannan vecka utgivna teater- och underhållningstidskriften *Scenen* publicerar sin första skivrecension, rubricerad

”Nytt ur grammofonens värld”, vid starten av höstsäsongen 1924,[68] och de skivor som recenseras i detta sammanhang spänner över ett stort spektrum av genrer. Recensenten anser att ”[h]edersplatsen bland dem [säsongens nya skivor] intar en av prinsen av Wales intalad skiva, varpå han talar över ämnet Sportmanship” (denna skiva förtecknas också i 1924 års SG-katalog), varefter ett stort antal skivor namnges och ges kortfattade bedömningar: inspelningar av operaarior, violinstycken med Fritz Kreisler, seriösa tal och ”komiska deklamationsnummer” samt revyschlager och stycken från dansmusikrepertoaren.

Det finns flera möjliga förklaringar till varför skivrecensionen framträder vid denna tidpunkt. Den ökande utgivnings- och marknadsföringsaktiviteten kring inspelningar av större klassiska verk (symfonier och operor) i början av 1920-talet har kommenterats av flera forskare.[69] Också inom de populära marknadssegmenten indikeras en ökande uppmärksamhet på enskilda musikstycken av den ökande frekvensen från 1922 och framåt av tidningsannonser där flera titlar på individuella nya dansmusikskivor anges, i motsats till tidigare ospecificerade annonser för ”all modern dansmusik”.[70] År 1924 presenterar damtidningen *Charme* en artikel rubricerad ”Den unga damen av i dag” och baserad på en intervju med en kvinnlig medarbetare i en skivbutik i Stockholm.[71] Förutom att räkna upp flera olika genrer av inspelad musik – det slags konsumentinformation som förväntas av en professionell skivaffärsexpedit – föreslår denna unga kvinna också lämpliga typer av musik för användning i olika situationer, till exempel för humörreglering eller fysisk träning. Följande år diskuteras i en omfattande tidningsartikel med titeln ”Den mekaniserade rösten” olika aspekter av grammofonhistorien, liksom olika skivmusikgenrer och deras användning:

> grammofonen är onekligen idealisk, så fort det rör sig om dansmusik. Då kan man ta de bästa schlagerna och dansa efter dem så länge man själv – eller de kringboende – orka [...]. Däremot må det förlåtas en, om man icke finner någon större musikalisk njutning i de mera högtstående musikplattorna. [...] På den tiden [oklart specificerad tidpunkt: ”konvolvulustrattarnas tid”] stodo dragspelsskivorna högt i kurs. Man köpte dragspelsskivor i massor – och lärde sig spela dragspel efter dem. Nu gå grammofonerna egentligen mera bland medelklassen – som önskar god dansmusik men även naturligtvis i stor utsträckning annan instrumental- och vokalmusik. En mera nytillkommen avdelning äro de religiöst betonade plattorna, som uppskattas mycket i landsorten, i kapell och dylikt. [...] nu för tiden ha vi också gymnastikskivor [...]. Föredrag och dikter läsas också mycket in på plattor. [...] Men det troligen mest betydelsefulla av det som grammofonskivorna i senare år

> kunnat bjuda på är nog de så kallade undervisningsskivorna [...] särskilda språkplattor.[72]

Flera noterbara aspekter berörs i detta citat. En är den ökande differentieringen av genresystemet för grammofonskivor, som vid denna tid inkluderar religiösa sånger, instruktioner och musik för fysisk träning, poesirecitation, uppbyggliga tal av kända personer och språklektioner.[73] En annan är den implicerade stigande sociokulturella status för grammofonmediet som antyds av kontrasterandet av dragspelsflugan ”på den tiden” – implicit definierad som ett arbetarklassfenomen – mot ett nyare intresse inom medelklassen för andra typer av inspelad musik. Med tanke på det ökande utbudet av klassisk musik på skiva vid denna tid kan avfärdandet av klassiska skivor (”de mera högtstående musikplattorna”) förefalla förvånande. Här bör dock has i åtanke att, som påpekats av Gronow och Saunio, då detta skrevs klassisk musik på skiva spelades in med den akustiska inspelningens ”relatively primitive technology” och ofta ”in abbreviated form”.[74] Introduktionen vid mitten av 1920-talet av elektrisk inspelningsteknik (annonserad i Sverige från början av 1926 och framåt)[75] möjliggjorde en hörbart förbättrad ljudkvalitet som förefaller ha varit väsentlig för marknadsföringen av klassiska inspelningar.[76] Som Sophie Maisonneuve påpekar befrämjades det allmänna intresset för klassisk musik ytterligare under andra hälften av 1920-talet tack vare lägligt infallande jubileumsutgåvor av verk av kända kompositörer (Beethoven 1927; Schubert 1928),[77] och en ökad fokusering av den klassiska repertoaren är tydligt märkbar i svenska skivkataloger från senare delen av 1920-talet. I vilken utsträckning detta återspeglades i skivförsäljningen är dock svårt att fastställa, eftersom tillgängliga uppgifter beträffande detaljerade försäljningssiffror för olika genrer under denna period är knapphändiga. I en tidningsartikel från 1926, baserad på en rundfråga i ”Stockholms främsta musikaffärer” (exakt vilka butiker specificeras inte närmare), hävdas: ”För ett decennium sedan ungefär utgjordes omkring 50 procent av den musik, som såldes, av dansmusik. Nu har siffran stigit så att cirka åttio procent ägnas dansen”.[78] I denna artikel kontrasteras dansmusiken mot ”den verkliga musiken”, d.v.s. den klassiska musiken, vilket alltså antyder att den sistnämnda genrens andel av skivförsäljningen hade minskat från 50 procent till 20 procent. Med tanke på förändringarna från mitten av 1910-talet till mitten av 1920-talet beträffande inkomstfördelningen i det svenska samhället och de relativa priserna på grammofoner och grammofonskivor förefaller detta inte helt orimligt; tillgängliga källor tycks stödja slutsatsen att trots att utbudet av klassiska

inspelningar av hög kvalitet ökade under 1920-talet förklaras ”grammofonboomen” i Sverige under åren 1928–1930 i första hand av en ökande försäljning av populärmusikskivor.[79] En tidningsnotis från december 1929 indikerar emellertid att jämfört med julförsäljningen föregående år hade den relativa ökningen av försäljningen av klassisk musik varit väsentligt större än den för populärmusiken:

> överhuvudtaget kan en ökning i avsättningen av just den finare musiken sedan julen 1928 noteras med ända upp till 50 proc. [Skillnaden jämfört med dansmusikförsäljningens ökning med 30 procent] utvisar att grammofonen nu blivit så fulländad att den börjat finna en avnämare bland de lager av publiken, som äro konstnärligt kräsna och inte bara stannat som ljuddosa bland dem som äro gripna av slagdängans demon.[80]

Denna och andra liknande bedömningar av situationen på grammofonmarknaden indikerar existensen av en tämligen konsekvent diskursiv strategi hos de ledande stockholmstidningarna med syfte att höja grammofonmediets sociokulturella status (se också kapitel 1).[81]

Mot slutet av 1920-talet förekommer recensionsavdelningar uteslutande ägnade åt nya grammofonskivor (det vill säga som inte därutöver recenserar notutgåvor eller konserter) regelbundet i tidningar som *Svenska Dagbladet* och *Aftonbladet* och i tidskrifter som *Scenen*, *Våra Nöjen*, *Charme* och *Populär Radio*. Dessa recensionsavdelningar behandlar vanligtvis både klassiska och populära skivor, ofta ganska osystematiskt blandade. Ett skifte i riktning mot en mer högkulturell typ av skivkritik indikeras emellertid av introduktionen i november 1928 av kompositören och skribenten Moses Pergament som skivrecensent i en tidningsartikel med titeln ”Grammofonmusik under kritik”, även om det anges att ”[d]en ’lättare’ grammofonmusiken [också kommer] att ägnas tillbörlig uppmärksamhet”.[82] Som en generell tendens över samtliga här undersökta publiceringskanaler finns inte överraskande en kvantitativ dominans av skivor med populärmusik (dansmusik/schlager) bland de skivor som recenseras vid denna tid. De kategorier i vilka denna repertoar indelas innehåller ett antal nyligen introducerade genrebeteckningar. Det faktum att den elektriska inspelningstekniken inte bara var viktig för spridningen av klassisk musik, utan också påverkade populärmusikalisk uppförandepraxis, indikeras av nya sätt att karakterisera sångartister, som till exempel ”grammofonsångare”, ”grammofoncharmör” eller ”mikrofonröstcharmör”. En tilltagande differentiering inom den populära repertoaren indikeras också av karakteriseringar som ”jazzsymfonisk stil”, ”den bättre musiken, salongsmusiken”, ”’högre, populär’ musik” eller ”den samtidigt populära och

goda grammofonmusiken”.[83] Därutöver uppmärksammas den ekonomiska potentialen hos synergieffekter mellan grammofonen och det nya audiovisuella mediet ljudfilm ganska snart efter introduktionen av det sistnämnda i Sverige: i SG:s katalogsupplement september 1929 anges att ”[i] och med detta supplement öppnar ’Husbondens Röst’ en ny avdelning omfattande sådan musik, som ingår såsom ledmotiv i ljud- och talfilmer”, och recensioner från denna tid och framåt innehåller regelmässigt referenser till skivor med ”filmmusik”.[84]

Varför inte tidigare?

Med tanke på det faktum att de första skivrecensionerna inte framträder förrän nästan 20 år efter det att grammofonmediet introducerades i Sverige, kan det tyckas förvånande att recensioner eller andra typer av bedömningar i tryckta medier av enskilda skivor inte hade förekommit tidigare.[85] Emellertid kan flera faktorer åberopas för att förklara detta förhållande. Ur ett rent ekonomiskt perspektiv bör efterfrågan på det slags konsumentinformation som lämnades av recensionerna rimligen ha varit liten: tillgängliga siffror tyder på att den svenska grammofonmarknadens storlek förblev relativt obetydlig in på 1920-talet.[86] I den mån skivor med populärmusik såldes bättre än inspelningar av den klassiska repertoaren utgjorde de dåvarande sociokulturella hierarkierna på musikområdet en annan begränsande faktor, eftersom få grindvakter i tryckta medier skulle ha varit villiga att presentera recensioner av inspelningar av ”dålig musik”. Vidare innebär det kontinuerliga kontrasterandet av ”mekanisk musik” mot ”riktig musik” att föreställningen om att musik på grammofonskivor skulle kunna betraktas som egentlig musik under större delen av den akustiska inspelningens epok framstod som svår att acceptera; som påvisas av Ulrik Volgsten (kapitel 1) finns det gott om belägg i samtida offentlig diskurs för grammofonteknologins låga status. Följaktligen kan slutsatsen dras att fram till mitten av 1920-talet, det vill säga den tid då de första skivrecensionerna uppträder, den individuella skivan som ett ”kulturellt objekt” inte värderas särskilt högt.

Tillgängligt källmaterial ger prov på flera indikationer som stöder denna slutsats. Exempelvis ger sökningar på uttrycken ”nya skivor” och ”nya grammofonskivor” få träffar i tidningstext före 1930, och nästan alla dessa uppträder i annonser från återförsäljare eller privatpersoner. I detta sammanhang kan noteras att skribenten i en tidningsartikel från december 1917 beklagar sig över den avsaknad av ny skivrepertoar som förorsakats av krigsårens bristsituation:

> En hel del människor önska varje jul till förhöjande av stämningen och glädjen en uppsättning grammofonskivor. De gamla äro enerverande utkörda och för att den dyrt inköpta maskinen skall medföra någon glädje längre fordras absolut de allra nyaste, uppryckande melodierna ur Oscarsteaterns allra senaste operett, Södrans kupletter eller någon av de trevligaste kabaretvisorna. De musikstycken man med passion önskade sig förra julen ha nu inte längre något värde för någon annan än jungfrun i köket, för vilken de just nu blivit moderna [...]. Ingen skall inbilla sig att Mitt svärmeri, Rolfs mest smäktande nummer, Låt oss liksom svalorna bygga oss ett bo eller Jungfruburens ljuva ”Vad är väl så skönt som en sång från Wien” m. m. nu kunna uppbringas i den enkla grammofonmarknaden [...]. Inga moderna saker finnas att få och förra årets visglädje är också för länge sedan slut. Det lilla som finns kvar är så kallade utkörda saker, gamla marscher, fosterländska sånger och urgamla visor, som våra föräldrar sjöngo i skolan.[87]

Detta framstår emellertid som ett ganska exceptionellt uttalande från en skribent som uttrycker synpunkterna hos en liten välbärgad minoritet – den stockholmska borgarklassens övre skikt, vilket antyds av omnämnandet av ”jungfrun i köket” och referenserna till namngivna nöjesställen i huvudstaden. Det kan också noteras att de musikaliska referenser som förekommer i citatet uttrycks i ganska generella termer och refererar till schlagersegmentet av skivrepertoaren, snarare än till klassisk musik. Förnyelse av en skivsamling genom ersättandet av ”utkörda” skivor med andra, snarare än genom kumulativa tillägg av nya skivor till en gradvis expanderande samling, förefaller ha varit en ganska utbredd praxis vid denna tid. Bland dagspressens radannonser finns många annonser om försäljning av begagnade skivor, både från privatpersoner och från återförsäljare; den tidigaste annons av detta slag som jag funnit är från 1911, och från ca 1915 och framåt blir de alltmer vanligt förekommande. I de flesta fall specificeras inte i dessa annonser enskilda titlar på inspelningar, men ibland används generiska klassificeringar som ”dansmusik”. Vidare kan noteras att uttrycket ”skivsamlare” uppträder för första gången i svensk dagspress år 1935; uttrycket ”samla grammofonskivor” förekommer en gång 1931, men då med hänvisning till de förment excentriska vanorna hos ”indiska furstemiljonärer”.[88] Det förefaller således som om de praktiker genom vilka skivsamlare ”can introduce recordings into a system of symbolic relations”[89] inte förekommer i någon nämnvärd omfattning i Sverige före 1930-talet. Situationen i Sverige förefaller i detta avseende likartad de förhållanden som beskrivs av Maisonneuve:

> in the first decade of its existence, the record remained a temporary object of entertainment, and it was common to dispose of it after a few weeks of use or to return it to the manufacturer, who would then recycle the material. [...] The very practice of collecting and preserving records did not really develop until the 1920s, in connection with the rapid expansion of "discophilie" (recordloving) as a cultivated practice and with the constitution of a dynamic phonographic world.[90]

Det framstår också som signifikant i detta sammanhang att dagstidningssökningar på orden "lyssna" eller "lyssnande" i samband med ordet "grammofon" ger mycket få träffar före 1930.[91] Föreställningar om att "lyssna till" (d.v.s. fokusera auditiv uppmärksamhet på) grammofonskivor förefaller tidigast uppträda i diskussioner som härrör från högkulturella aktörer, med den ovan nämnde kompositören och kritikern Moses Pergament i *Svenska Dagbladet* som ett framträdande exempel. Uttryckt i de termer som föreslagits av Volgsten (kapitel 1) tycks således ett "utilitärt" förhållningssätt intriktat mot "dans och förströtт lyssnande till populärmusik" ett par årtionden efter introduktionen av grammofonmediet ha kommit att gradvis börja kompletteras av ett "solipsistiskt" förhållningssätt, "som uppmärksammar skivornas förmedlade innehåll och inbjuder till ett fokuserat lyssnande".

Konklusion: fonografigenrer och medieanvändning

Efter vad som i ett internationellt perspektiv kanske kan framstå som en förvånansvärt lång tid, i början av 1930-talet, hade grammofonen i Sverige kommit att associeras med ett tämligen väl etablerat och alltmer differentierat genresystem som kunde tillgodose intressena hos ett växande antal subkategorier av grammofonanvändare, liksom hos den framväxande kategorin av "skivsamlare". Detta illustreras väl av innehållsförteckningen i 1931 års katalog från Nordiska Polyphon A.-B. Denna katalog är den dittills mest påkostade publikation som återfinns bland de på KB bevarade skivkatalogerna, med flerfärgsomslag och ett stort antal illustrerande fotografier och teckningar. Innehållsförteckningen listar följande kategorier:

> Körsång / Solosång / Sångspel-, Opera-, Operett-musik / Symfoni- och Kammar-musik / Violin-musik / Piano-musik / Orgel-musik / Underhållnings-musik / Vals (Strauss & Waldteufel) / Hawaii-musik / Dragspels-musik / Dansmusik / Film-musik / Cabaret-musik / Marscher / Jul-musik / Svenska Potpourrier / Gymnastik / Deklamation / Språk / Humoristiskt / Barn-musik / Cinéma-musik

Som synes är det här fråga om ett genresystem baserat på flera inte helt kompatibla distinktionskriterier: skivor kan grupperas efter ljudkälla (tal/musik), den klassiska musikens etablerade genrer, disposition av musikverk (enskilt verk/potpurri), instrumentation, ursprunglig mediekontext, föreslagen användningskontext eller målgrupp.[92] Vid denna tid hade skivrecensioner i tryckta medier (dagspress, veckotidningar och tidskrifter) blivit en regelbundet återkommande företeelse, en subinstitution synergetiskt integrerad i skivindustrins övergripande institution, vilken nu framträdde som en viktig drivkraft i medialiseringsprocesserna på musikens område. Som visats ovan finns dock ingen fullständig överensstämmelse mellan de kategorier som används i skivbolagens marknadsföringsdiskurs och de som används av skivrecensenter. Exempelvis kan noteras att varken "jazz" eller "schlager" förekommer någonstans i de genreetiketter som används i Polyphon-katalogen, sannolikt på grund av att dessa uttryck fortfarande uppfattats som laddade med oönskade sociokulturella associationer. Likväl torde detta inte ha inneburit något större problem för recensenter eller skivköpare, eftersom de visste att dessa typer av musik skulle kunna återfinnas i exempelvis avdelningarna för "dansmusik" eller "filmmusik".

Som hävdats ovan implicerar det relativt sena framträdandet av skivrecensioner och skivsamlare, liksom indikationerna på en storskalig cirkulation av begagnade skivor, att den enskilda skivan som ett specifikt kulturobjekt inte etableras i Sverige förrän fram på 1920-talet. Detta innebär också konsekvenser för den terminologi som används för att beskriva de användningssätt för grammofonskivor som är karakteristiska för denna period. Som Volgsten hävdar (kapitel 1) kan det ifrågasättas huruvida att använda grammofon under denna period nödvändigtvis betyder att "lyssna", i en betydelse som innebär fokuserad auditiv uppmärksamhet – detta är ett användningssätt som förefaller framträda gradvis efter ca 1920. Sålunda kunde kanske titeln på detta kapitel, snarare än att fråga "Vad lyssnar jag till när jag spelar mina grammofonskivor?", mer adekvat (om än något mångordigt) ha formulerats: "Vilka är de perceptuella, kognitiva, fysiska och sociala aktiviteter som är förknippade med min användning av grammofonen?"

Noter

1. Se till exempel Roland Gelatt, *The fabulous phonograph: From Edison to stereo* (New York: Appleton-Century, 1965); Oliver Read & Walter L. Welch, *From tin foil to stereo: Evolution of the phonograph* (Indianapolis: Howard W. Sams & Co., 1976); Pekka Gronow & Ilpo Saunio, *An international history of the recording industry* (London/New York: Cassell, 1998); Timothy Day, *A century of recorded music: Listening to musical history* (New Haven/London: Yale University Press, 2000); Colin Symes, *Setting the record straight: A material history of classical recording* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2004).

2. Se till exempel William H. Kenney, *Recorded music in American life: The phonograph and popular memory, 1890–1945* (New York/Oxford: Oxford University Press, 1999); Stefan Gauß, *Nadel, Rille, Trichter: Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammophons in Deutschland (1900–1940)* (Köln: Böhlau Verlag, 2009); Nick Morgan, "'A new pleasure': Listening to National Gramophonic Records, 1924–1931", *Musicae Scientiae*, vol. 14, nr 2, 2010, 139–164.

3. Se till exempel Karleric Liliedahl, *The Gramophone Co.: Acoustic recordings in Scandinavia and for the Scandinavian market* (Helsinki: Suomen Äänitearkisto, 1977); Karleric Liliedahl, *Svenska akustiska grammofoninspelningar 1903–1928* (Stockholm: Arkivet för ljud och bild, 1987); därutöver till exempel Pekka Gronow & Björn Englund, "Inventing recorded music: The recorded repertoire in Scandinavia 1899–1925", *Popular Music*, vol. 26, nr 2, 2007, 281–304.

4. Benjamin Krämer, "The mediatization of music as the emergence and transformation of institutions: A synthesis", *International Journal of Communication*, vol. 5, 2011, 474.

5. Ibid., 471.

6. Ibid., 472.

7. Ibid., 473.

8. Fonogramindustrin hade i sin tur föregåtts av och kompletterat industrin för självspelande pianon, se Timothy Taylor, "The commodification of music at the dawn of the era of 'mechanical music'", *Music in the world: Selected essays* (Chicago: University of Chicago Press, 2017), 50–73.

9. Till exempel Fabian Holt, *Genre in popular music* (Chicago: University of Chicago Press, 2007); Jennifer C. Lena & Richard A. Peterson, "Classification as culture: Types and trajectories of music genres", *American Sociological Review*, vol. 73, 2008, 697–718.

10. Lena & Peterson, 697.

11. Ibid., 702, 701.

12. Här ansluter jag mig till den definition av begreppet medium som föreslagits av Jonathan Sterne: "A medium is a recurring set of contingent social relations and social practices [...]. As the larger fields of economic and cultural relations around a technology or technique extend, repeat, and mutate, they become recognizable to users as a medium. A medium is therefore the social basis that allows a set of technologies to stand out as a unified thing with clearly defined functions." Jonathan Sterne, *The audible past: Cultural origins of sound reproduction* (Durham/London: Duke University Press, 2001), 182.

13. Gronow & Englund, 281.

14. Tony Franzén, Gunnar Sundberg & Lars Thelander, *Den talande maskinen: De första inspelade ljuden i Sverige och Norden* (Helsinki: Suomen Äänitearkisto/Finlands ljudarkiv, 2008).

15. Ibid., 123–125.

16. Ibid., 228–363.

17. Katalog från A. Berns, Lilla Edet, 1901.

18. Katalog från A. Berns, Lilla Edet, 1903.

19. Fonografen som konsumtionsartikel och dess repertoar förefaller över huvud taget ha lämnat få spår i svenskt pressmaterial; ett sällsynt undantag är en annons i *Göteborgs Aftonblad* 19/12 1901, som hävdar att "Julglädje i hemmet sprider Grafofonen" och förtecknar ett antal artister representerade på fonografrullar, grupperade i kategorierna "operasångare" respektive "komiker".

20. Fragmenten innehåller texterna till sex sånger, inklusive Sveriges nuvarande nationalsång under originaltiteln "Du gamla du friska".

21. Franzén et al., 144–145. Den senast daterade fonografrullekatalogen i KB:s arkiv är från 1908; denna är dock den enda katalog i arkivet som är daterad senare än 1904.

22. Gronow & Englund, 284.

23. Jämför till exempel Gronow & Saunio, 15.

24. Katalog från Nordiska Phonograph Aktiebolaget, 1908.

25. Flygblad från Skandinaviska Grammofon, 1911, riktat till återförsäljare.

26. Gronow & Englund, 292.

27. *Göteborgs Aftonblad* 10/12 1910.

28. *Kalmar* 31/5 1911.

29. *Dagens Nyheter* 6/8 1916.

30. Gronow & Englund, 292.

31. *Dagens Nyheter* 22/3 1918.

32. Gronow & Saunio, 12.

33. Pekka Gronow, "The record industry: The growth of a mass medium", *Popular Music*, vol. 3, 1983, 61.

34. SG:s katalogsupplement "Nyheter i grammophonskifvor mars/april 1921".

35. Det tidigaste belägget för uttrycket "gammaldans" i svensk dagspress härstammar från år 1902 (*Svenska Dagbladet* 27/5 1902). En närmare undersökning ger dock vid handen att det här rör sig om en felaktig avskrivning från programbladet för en folkdanssoaré anordnad av studentföreningen Philochoros, där en av danserna betecknas "gammal djäknedans"; den generiska beteckningen "gammaldans" finns i övrigt inte belagd förrän avsevärt senare. (Tack till Mats Nilsson och Göran Andersson för klargörande av dessa förhållanden.)

36. Annonser från SG i *Aftonbladet* 10/6 1914; *Svenska Dagbladet* 8/12 1914.

37. Jämför även *Göteborgs Dagblad* 12/12 1921.

38. Det är alltså här fråga om en presentationsform som märkbart skiljer sig

från den som används för ”Negerstycken” i fonografrullekatalogen från A. Berns, Lilla Edet, 1901; dessa hade presenterats som exotiska kuriositeter snarare än exempel på en musikgenre och inte tillskrivits några namngivna artister.

39. Gronow & Saunio, 29.

40. Det kan noteras att i samband med tango är den tidigaste annonsen om danslektioner inte ett erbjudande utan en begäran om sådana lektioner: ”Ett sällskap damer och herrar önska lektioner i tango av skicklig lärare”, *Dagens Nyheter* 5/9 1913.

41. *Aftonbladet*,16/9 1915.

42. *Göteborgs Dagblad* 20/3 1919.

43. *Aftonbladet* 15/6 1919.

44. Se till exempel *Aftonbladet* 9/12 1912; *Dagens Nyheter* 22/4 1913; *Göteborgs Dagblad* 13/3 1919.

45. *Dagens Nyheter* 2/6 1919.

46. *Aftonbladet* 2/8 1919.

47. *Göteborgs Aftonblad* 28/2 1907.

48. *Dagens Nyheter* 25/4 1914.

49. Se till exempel *Aftonbladet* 19/3 1916, 5/6 1916; *Svenska Dagbladet* 6/3 1918; *Aftonbladet* 3/10 1919.

50. För en omfattande analys av svensk schlager från 1920- och 1930-talen, baserad på musik publicerad av Ernst Rolfs förlag, se Olle Edström, *Schlager i Sverige 1910–1940* (Göteborg: Institutionen för musikvetenskap, 1989).

51. Gronow & Englund, 299.

52. Benjamin Krämer hävdar att ”[t]he central object of popular music is the song [...]. In most of the cases, the song is thought of as an independent, standardized entity that can be decontextualized [...] and reproduced identically with the resulting economies of scale”, se Krämer, 474. Denna beskrivning förefaller utgå från en post-rock'n'roll-mediesituation, med ”albumet” (det vill säga skivformatet 33-rpm vinyl-lp) som den implicita kontext från vilken den enskilda låten kan vara ”decontextualized”; på 1920-talet var dock den regelmässiga kontexten för en låt snarare den individuella 78-rpm ”schellack-singeln”.

53. Katalog från Musikförlaget Bertil Mannheimer, Göteborg, 1927.

54. Beträffande graden av genredifferentiering inom genren ”jazzmusik” tycks situationen i Sverige således ha varit markant annorlunda än den i Weimarrepublikens Tyskland, jämför Bradford Robinson, ”The jazz essays of Theodor Adorno: Some thoughts on jazz reception in Weimar Germany”, *Popular Music*, vol. 13, nr 1, 1994, 1–25).

55. *Svenska Dagbladet* 8/12 1914.

56. *Kalmar* 4/12 1916.

57. På musiketnologen Alf Arvidssons blogg återfinns en transkription, inklusive en engelsk översättning och analys, av denna skiva, liksom av en liknande skiva utgiven 1914, se https://alfarvidssonblogg.wordpress.com/2012/12/13/en-julhalsning-fran-1912/ respektive https://alfarvidssonblogg.wordpress.com/2017/12/15/julen-pa-1910-talet/; senast kontrollerade den 21 maj 2018.

58. *Svenska Dagbladet* 12/12 1920.

59. Ända långt in på 1950-talet förefaller genren andliga sånger ha tillskrivits en utpräglat låg sociokulturell status i Sverige på grund av sin förmenta naiva sentimentalitet, jämför Alf Björnberg, ”Blacklists and hitlists: Public-service radio and musical gatekeeping”, *Made in Sweden: Studies in popular music* , red. Alf Björnberg & Thomas Bossius (New York: Routledge, 2017), 25–35.

60. Gronow & Englund, 293.

61. Katalog från Tal och Ton, 1934.

62. Kajsa Paulsson, *Nu så ska du få höra: Svenska musikfonogram för barn 1904–1980* (Göteborg: Institutionen för kultur, estetik och medier, 2006).

63. Se till exempel annonser i *Svenska Dagbladet* 16/12 1920; *Dagens Nyheter* 20/10 1925; *Svenska Dagbladet* 7/12 1931.

64. *Svenska Dagbladet* 6/2 1923.

65. *Sölvesborgs-Tidningen* 15/3 1923.

66. Möjligen rör det sig här om den US-amerikanska låten *Ma, he's making eyes at me*, skriven av Sidney Clare och Con Conrad och utgiven 1921.

67. *Svenska Dagbladet* 2/12 1923.

68. *Scenen*, nr 14, 1924, 6.

69. Se till exempel Gronow & Saunio, 24.

70. Se till exempel annons i *Dagens Nyheter* 23/6 1922.

71. *Charme*, nr 22, 1924, 12.

72. *Svenska Dagbladet* 28/2 1925.

73. Inspelningar för användning i språkundervisning hade funnits redan på fonografrullar, jämför Franzén et al., 316.

74. Gronow & Saunio, 24.

75. Jämför till exempel annons i *Svenska Dagbladet* 14/2 1926.

76. Jämför Gronow & Saunio, 42.

77. Sophie Maisonneuve, ”Between history and commodity: The production of a musical patrimony through the record in the 1920–1930s”, *Poetics*, vol. 29, 2001, 94–95.

78. *Aftonbladet* 24/11 1926.

79. Jämför försäljningssiffror angivna av Gronow & Saunio, 38.

80. *Svenska Dagbladet* 28/12 1929.

81. Se till exempel *Dagens Nyheter* 3/12 1929; *Svenska Dagbladet* 23/10 1930.

82. *Svenska Dagbladet* 9/11 1928; om Perament, se också kapitel 1.

83. Dessa förändringar kan ses som indikationer på en tilltagande fokusering av det Olle Edström benämnt ”mellanmusik”, en genre som också odlades av Radiotjänst, se Olle Edström, ”The place and value of middle music”, *Svensk tidskrift för musikforskning*, vol. 74, nr 1, 1992, 7–60. Det kan också noteras i detta sammanhang att de flesta av de publikationer som här refererats var baserade i Stockholm; deras partiskhet till förmån för huvudstadskulturen är tydligt märkbar i en förment differentiering mellan Stockholm och landsorten vad gäller musiksmakens sofistikation, särskilt märkbar hos recensenten i tidskriften *Populär Radio*: ”Inte ens långt ute i obygden kan väl sådant gå [...] någonting rent brottsligt, så

slisksentimentalt, att man trodde sådant omöjligt", *Populär Radio*, nr 1, 1930, 29–30; "Så ynklig är i alla fall inte smaken ens i de allra mörkaste landsändarna, att man kan ha någon glädje av denna produkt", *Populär Radio* nr 9, 1930, 285–287.

84. Jämför Gronow & Saunio, 61. En samtida kommentar anger att "när det gäller att slå fram melodier, komma de olika maktfaktorerna i följande ordning: 1. Tonfilmerna. 2. Radion. 3. Revyerna. 4. Grammofon", *Charme*, nr 3, 1930, 34.

85. Jämför den markant annorlunda situation i Tyskland som beskrivs av Gauss, 298–300.

86. Jämför Gronow, 61; Gronow & Saunio, 38.

87. *Dagens Nyheter* 19/12 1917.

88. *Aftonbladet* 30/6 1931. Det kan dock noteras att en tidningsartikel från 1944 berättar om en man som sägs ha samlat grammofonskivor "i cirka 40 år", *Aftonbladet* 4/3 1944. År 1933 återfinns i *Scenen*, nr 25, 1933, 14–15, en intervju med Gösta Ekman d.ä., presenterad som "musikälskare" och "grammofonexpert"; vid denna tid bör Ekman, i kraft av sin höga status inom film- och scenunderhållningsvärlden och sina ekonomiska resurser, snarast ha exemplifierat skivsamlarrollens exceptionella karaktär.

89. Krämer, 483.

90. Maisonneuve, 100–101.

91. Antal träffar med ordet "grammofon" på högst 25 ords avstånd är för "lyssna" 31 till och med 1929 och för "lyssnande" inga alls före 1930.

92. Det kan noteras att innehållsförteckningen innehåller både "Film-Musik" och "Cinéma-Musik". För den senare kategorin finns ingen sidreferens i katalogen; i stället hänvisas läsaren till en "Special-Katalog". Ingen sådan specialkatalog har bevarats i KB:s arkiv, men det förefaller sannolikt att "Cinéma-Musik" refererar till en repertoar som ansågs lämplig för ackompanjemang av stumfilmer i biografer där sådana filmer fortfarande visades.

6

Att lära sig lyssna till det fulländade ljudet

Svensk hifi-kultur och förändrade lyssningssätt 1950–1980

ALF BJÖRNBERG

Ett återkommande tema i diskussioner av 1900-talets musikkultur är effekterna av musikens teknifiering på lyssnarbeteenden, lyssnarattityder och lyssningssätt. Bland mer välkända exempel kan nämnas Theodor W. Adornos lyssnartypologi och kritik av olika lyssningssätt.[1] De argument som förts fram av denne och av andra forskare med samma inriktning har ofta kritiserats för sin starkt normativa karaktär. Sådan kritik har dock samtidigt tenderat att skyla över viktiga insikter i de förändringsprocesser som har påverkat musiklyssnandet som ett resultat av teknifiering och medialisering. Insikten om att ljudåtergivningsteknologi och mediesystem har haft genomgripande påverkan på musikens produktion, distribution och reception är självfallet långt ifrån ny: under de två senaste årtiondena har en växande mängd litteratur publicerats som behandlar ljudåtergivningsteknologins historia, inte bara ur tekniska utan också ur ekonomiska, sociala och kulturella perspektiv. Det förefaller dock som om undersökningar av kvalitativa aspekter av den medialiserade musikens reception – hur människor har lyssnat till inspelad och etermedierad musik och vilka föreställningar de har gjort sig om det hörda – fortfarande är tämligen underrepresenterade i denna litteratur.

Mycket tyder på att de nämnda förändringsprocesserna skedde särskilt hastigt under årtiondena kring mitten av 1900-talet, detta beroende både på tekniska innovationer på ljudåtergivningsområdet, som bandspelaren, mikrospårsskivan, FM-radion, transistorteknologin och stereoskivan, vid sidan av förbättringar av förstärkare och högtalare, och på samtidiga förändringar vad gäller musikstilar, musikindustrins organisation och den sociala organisationen av musiklyssnandet. Timothy Taylor har beskrivit

vad han kallar efterkrigstidens ”technoscientific imaginary”, och också i mitt material förefaller tekniska framsteg i sig tillmätas en starkt positiv värdeladdning, i synnerhet under 1950- och 1960-talen.[2] Syftet med detta kapitel är således att undersöka växelverkan mellan teknisk innovation och sätt att lyssna till musik under tiden närmast efter andra världskriget, från det breda genombrottet för hifi i början av 1950-talet till den digitala ljudteknologins introduktion i början av 1980-talet. Denna växelverkan påverkar både populärmusiken och den klassiska konstmusiken, om än på olika sätt, och jag försöker i kapitlet påvisa hur arten av de förändringsprocesser som kan urskiljas varierar mellan olika musikaliska genrer.

Mina empiriska data är hämtade från Sverige, där begreppet *high fidelity* slog igenom på bred front 1954, och härrör från olika källor – i första hand tidskrifter inom musik- och eller teknikområdet – där olika teman i en framväxande diskurs kring hifi, musik och lyssnande kan urskiljas.[3] Begränsningen till en svensk kontext är främst baserad på pragmatiska hänsyn som har att göra med tillgången till källmaterial. Såvitt jag kan bedöma kan dock den svenska utvecklingen på detta område i stora stycken mycket väl vara representativ för mer allmänna tendenser som under denna period påverkar stora delar av den industrialiserade världen, om än detaljer i och tidsschemat för denna utveckling kan variera mellan olika länder.

Lyssnande, trohet mot originalet och mediets transparens

Förhållandet mellan förändringar av ljudåtergivningsteknologin och förändringar i lyssningssätt uppfattas ofta som en enkelriktad process, som om teknologiska förändringar på något sätt automatiskt ger upphov till nya lyssningssätt. Jonathan Sterne har dock hävdat att utvecklandet av koncentrerade och riktade lyssningssätt – vad Sterne kallar ”audile technique” – historiskt sett föregick utvecklingen av ljudåtergivningsteknologin, snarare än tvärtom. Sådana lyssningssätt utvecklades i samband med det tidiga 1800-talets teknologier, som stetoskopet och telegrafen, och överfördes därefter till ljudåtergivningsområdet senare under århundradet:

> The techniques of listening that became widespread with the diffusion of the telephone, the phonograph, and the radio early in the twentieth century were themselves transposed and elaborated from techniques of listening developed elsewhere in middle-class culture over the course of the nineteenth century. [...] The growth of the early sound-reproduction technologies would be better characterized as further disseminating previously localized practices than as ”revolutionizing” hearing as such.[4]

Dessa nya lyssningstekniker hade således ursprungligen endast behärskats av små minoriteter av professionella specialister – läkare och telegrafister – och deras spridning till bredare skikt i det västerländska samhället skedde i och med utbredningen av ljudreproduktionsteknologin, en teknologi vars mest framträdande användningsområde sedan början av 1900-talet har varit spridningen av musik.

Sternes analys utgör ett viktigt korrektiv till den teknologiska determinism som ofta kännetecknar mediehistoriska redogörelser. Samtidigt väcker den också vidare frågor, som till exempel frågan om i vilken takt dessa lyssningspraktiker sprids till olika skikt i samhället och vid vilken tidpunkt de kan karakteriseras som förhärskande inom ett visst samhälle i sin helhet. Vidare framstår ett komparativt perspektiv som användbart för att undersöka frågan om i vilken utsträckning de urbana nordamerikanska medelklasspraktiker som Sterne analyserar är representativa för det västerländska industrisamhället generellt. Med specifikt avseende på situationen i Sverige förefaller den generella svenska mediehistoriska utvecklingen under loppet av 1900-talet vara tämligen typisk för en industrialiserad västerländsk nation: fonografkulturen introducerades på 1890-talet, public service-radiosändningar startade i mitten av 1920-talet, och i slutet av samma årtionde uppträdde en kortlivad ”grammofonboom”, avbruten av 1930-talets ekonomiska recession. Mycket tyder dock på att viktiga skeden i utvecklingen mot en mer utbredd tillämpning av specifika lyssningssätt för medierad musik inte inträffade förrän under årtiondena närmast efter andra världskriget i samband med framväxten av en hifi-kultur. Även om grammofonteknologin vid mitten av 1900-talet var mer än ett halvt sekel gammal kan det hävdas att *high fidelity* i väsentliga avseenden utgjorde ett nytt medium: de diskurser som växer fram kring hifi indikerar att denna nya teknologi åtföljdes av genomgripande förändringar av lyssningstekniker, en tilltagande problematisering av innebörden av att lyssna till teknologiskt reproducerad musik samt förändringar beträffande hur förhållandet mellan levande och reproducerad musik, mellan ”original” och ”kopia”, uppfattades och tolkades.[5]

Ett centralt inslag i uppfattningen om detta förhållande utgör, som termen *high fidelity* indikerar, föreställningen om ”trohet mot originalet”. Sterne placerar in denna föreställning i en ”philosophy of mediation”:

> Conventional accounts of sound fidelity often invite us to think of reproduced sound as a mediation of ”live” sounds, such as face-to-face speech or musical performance, either extending them or debasing them in the process. Within a philosophy of mediation, sound fidelity offers a kind of gold standard: it is the measure of sound-reproduction technologies' products against a fictitious external reality. From this perspective, the technology enabling the reproduction of sound thus mediates because it conditions the possibility of reproduction, but, ideally, it is supposed to be a ”vanishing” mediator – rendering the relation as transparent, as if it were not there.[6]

Som detta citat antyder beskrivs trohet mot originalet ofta i termer av en transparens hos mediet: när mediet är transparent lämnar reproduktionsteknologin inga hörbara spår i det reproducerade ljudet, vilket gör reproduktionen upplevelsemässigt likvärdig med det ”naturliga” ljudet av levande musik. I Sternes analys problematiseras den okomplicerade föreställningen om transparent mediering, d.v.s. om naturtrogenhet i betydelsen perfekt likhet med ett ursprungligt, icke medierat ljud: *fidelity* innebär också en fråga om att ”tro på teknologin”, ett slags kontrakt mellan lyssnaren och teknologin, där lyssnaren förpliktar sig till tron på teknologins kapacitet att reproducera ljudet så troget att kopian skulle kunna misstas för originalet:

> Sound fidelity is much more about faith in the social function and organization of machines than it is about the relation of a sound to its ”source”.[7]

Sterne citerar olika vittnesmål om den tidiga ljudreproduktionsteknologins fulländning – omdömen som i ett nutida perspektiv kan förefalla ganska obegripliga – och hans slutsats är att ”after 1878, every age has its own perfect fidelity”.[8] Kriterierna för uppfyllandet av transparens- och naturtrogenhetsidealet är alltså i hög grad historiskt betingade och relativa. Trots detta – eller snarare, just på grund av detta – är språkliga uttryck förknippade med transparens, verklighetstrogenhet och förväxlingsbarheten av reproducerad musik med icke medierad musik, ständigt närvarande i de diskurser som omger ljudreproduktionsteknologin genom hela dess historia. Så är också fallet under den period som behandlas i denna studie.

Jag har funnit det ändamålsenligt att använda transparensmetaforen också i en något annorlunda om än besläktad mening: i det praktiska vardagshanterandet av musikteknologi förefaller denna teknologi och med den förbundna praktiker successivt anta en ”naturlig”, icke-anmärkningsvärd karaktär som ett transparent och obemärkt inslag i normal, vardaglig

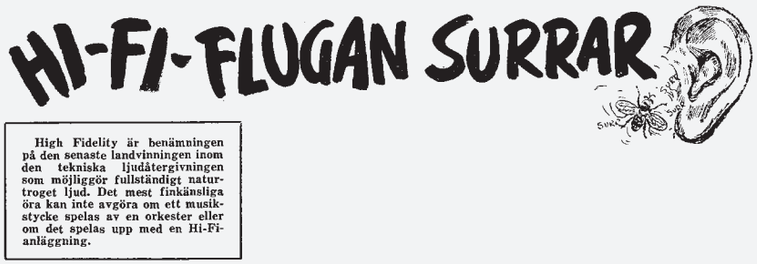
social praxis. Som Friedrich Kittler har skrivit: ”[t]echnological media turn magic into a daily routine”.[9] I växelverkan med andra musikrelaterade praktiker kan sådana tillvänjnings- och normaliseringsprocesser förväntas påverka kulturella föreställningar om gränserna och kännetecknen för kategorin ”musik” i allmänhet.

Svensk hifi-kultur 1950–1980

Det breda genombrottet för termen *high fidelity* i Sverige tycks ha inträffat tämligen plötsligt år 1954, då flera tidskrifter börjar använda den liksom kortformen ”hi-fi”. Dessa är inte de första beläggen för termens användning i svenskan: det tidigaste exempel jag har funnit uppträder redan 1935 i en tidskriftsannons som gör reklam för en radiomottagare med högtalare ”av typen 'High Fidelity'”.[10] Termen tycks dock inte ha haft någon större spridning före 1954; den används exempelvis inte i en artikel från 1950 om den ”revolution inom grammofontekniken” som lanserandet av mikrospårskivan av vinyl innebär.[11] År 1954 börjar emellertid referenser till *high fidelity* att uppträda i flera olika sammanhang. I en notis som tillkännager bildandet av Svenska Long-Play-Klubben på våren detta år nämns att ”[h]igh fidelity var ett av de oftast återkommande orden de gånger klubben hann sammanträda under våren”.[12] Hifi presenteras som en amerikansk innovation: det nämns att ”[a]merikanarna har lanserat ett begrepp som de kallar High Fidelity”.[13] Fenomenet sammankopplas med en annan medieteknologisk innovation, televisionen, i en ironisk kommentar till ”allt det myckna stojet kring televisionen och de s. k. Hi-Fi-anläggningarna”.[14] Några år senare sammanfattas genombrottet i en tillbakablickande summering:

> High Fidelity är ett relativt nytt begrepp för originaltrogen ljudåtergivning åstadkommen med speciella tekniska arrangemang. Icke desto mindre har Hi-Fi fått en lavinartad utveckling. I Amerika har försäljningen från 1954 till och med 1957 nära nog sjudubblats.[15]

Utvecklingen på hifi-området i Sverige under 1950-talet tycks dock inte ha varit särskilt ”lavinartad” i jämförelse med situationen i USA.[16] På grundval av framväxten av hifi-diskursen och dess fora kan den här behandlade perioden indelas i tre skilda faser, i stort sett sammanfallande med 1950-, 1960- respektive 1970-talet, och den första av dessa faser kännetecknas av en tämligen trevande uppbyggnad av en ny, teknologiskt baserad minoritetskultur, om än en kultur med en framträdande position i ”the technoscientific imaginary”.


HI-FI-FLUGAN SURRAR

High Fidelity är benämningen på den senaste landvinningen inom den tekniska ljudåtergivningen som möjliggör fullständigt naturtroget ljud. Det mest finkänsliga öra kan inte avgöra om ett musikstycke spelas av en orkester eller om det spelas upp med en Hi-Fi-anläggning.

Den nya ”hi-fi-flugan” presenteras, Teknik för alla nr 3, 1955.

Under 1950-talet finns i Sverige inga specialiserade tidskrifter inom området hifi eller ljudreproduktionsteknologi, men hifi diskuteras icke desto mindre i flera olika sammanhang: den allmänne tekniske hobbyistens ingenjörsdiskurs, konstmusiklyssnarens klassiska konnässördiskurs och jazz- eller populärmusiklyssnarens fan-diskurs. Var och en av dessa grupper förfogar över en eller några tidskrifter, och även om dessa målgrupper är – med all sannolikhet åtminstone till stor del – åtskilda är de diskurser som representeras i dessa olika tidskrifter påfallande likartade: i samtliga dessa sammanhang diskuteras såväl tekniska angelägenheter som frågor om musikestetik och lyssningssätt.[17] Det hobbybetonade gör-det-själv-etos som präglar tidig hifi-kultur är också märkbart i alla dessa tre kontexter, som när konstmusiktidskriften *Musikrevy* nämner ”den trvliga [sic] fridssysselsättningen [sic] att själv bygga en Hi-Fi-förstärkare av de ganska förträffliga och inte alsl [sic] svårtydda byggsatser, som finns”.[18]

Början på den andra utvecklingsfasen i svensk hifi-kultur, 1960-talet, markerades av tillkomsten år 1960 av en specialiserad tidskrift på hifi-området, *Musik och ljudteknik*. Vid denna tid var den svenska hifi-diskursen i ökande utsträckning inriktad mot en audiofil läsekrets av hifi-entusiaster och experter och en angelägenhet för en specialiserad minoritet. Tidskriften utgavs i samarbete mellan Svenska Magnetofonklubben och Svenska LP-klubben, vilka år 1964 gick samman i Ljudtekniska sällskapet (se kapitel 3), och den var således en liten specialtidskrift med tonvikt på professionell kunskap och auktoritet.[19] Samtidigt bildade hifi emellertid också grunden för en växande konsumtionskultur, som stod i motsättning till och gradvis överflyglade 1950-talets gör-det-själv-ideal. En kommersiell

hifi-mässa arrangerades för första gången i Sverige år 1963 och var därefter årligen återkommande. I *Musik och ljudtekniks* spalter kan märkas en viss frustration över den upplevda diskrepansen mellan denna växande konsumtionskultur och den bristande efterfrågan på den expertis som tidskriften kunde tillhandahålla:

> Intresset för ”High Fidelity” och ljudteknik stegras för varje år, allt flera människor skaffar sig bättre apparatur. Vi tror att en stor mängd av dessa skulle ha avsevärt utbyte av Ljudtekniska Sällskapet – och inte minst Musik och Ljudteknik![20]
>
> Underlaget för Musik och Ljudteknik är nu inte särskilt stort [...]. De i dessa spalter behandlade ämnesområdena kan i en troligen ganska nära framtid väntas intressera långt fler än som nu är fallet.[21]

En ”ganska nära framtid” innebar emellertid inte en utvidgning av denna tidskrifts läsekrets. I stället markerades början av den tredje fasen i den svenska hifi-kulturens historia av lanserandet år 1970 av en kommersiell månadstidskrift, riktad både mot en bred publik av hifi-konsumenter och mot audiofil-experter: *Stereo-Hifi*.[22] I tidskriftens första nummer motiverades uppfattningen att tiden var mogen för en publikation av detta slag med argument baserade på den snabba ökningen av försäljningen av ljudåtergivningsapparatur under åren kring 1970:

> Nu är den första specialtidningen för hifi ett faktum. Hifi och stereo håller på att bli var mans egendom och försäljningsökningen ligger över 50 proc per år. 1969 köpte vi i Sverige för ca 100 miljoner kronor ljudgrejor och intresset tycks bara öka.[23]
>
> Om 1960-talet innebar det stora genombrottet för televisionen och fotografin, kan man med stor sannolikhet förutspå att 1970-talet blir det goda ljudets decennium.[24]

Stereo-Hifi var den dominerande publikationen på detta område genom hela 1970-talet, ett årtionde präglat av kontinuerlig expansion, tekniskt såväl som ekonomiskt, för ljudåtergivningsteknologin.

I det följande ämnar jag analysera och diskutera några viktiga teman som kan urskiljas i svensk hifi-diskurs under undersökningsperioden. Några av dessa teman är närvarande genom hela perioden, medan andra har mer kortvarig aktualitet. Syftet med analysen är att ge en sammanhängande bild av förändringar av dominerande uppfattningar kring relationerna mellan musik, teknologi och lyssnande under loppet av hifi-kulturens utveckling.

Den transparenta medieringens ideal

Som antytts ovan spelar en ”philosophy of mediation” en framträdande roll i diskursen kring ljudreproduktionsteknologi genom hela den här studerade perioden. Vid tiden för det spektakulära genombrottet för hifi år 1954 åberopas upprepade gånger ”naturtrogenhet” som ett kriterium för och mått på kvalitet hos ljudåtergivningsapparatur:

> högsta möjliga naturtrogenhet vid inspelning och återgivning av musik.[25]
>
> Med en väl utformad Hi-Fi-anläggning blir återgivningen så fullständigt naturtrogen att även det mest finkänsliga musiköra inte mäktar avgöra om ett musikstycke spelas direkt av en orkester eller om det spelas upp från någon elektronisk anläggning.[26]
>
> Instrumentalklangen är fri, ljus och genomskinlig [...] en naturlighet i reproduktionen som ger en korrekt klangbalans [...].[27]
>
> Hi-Fi, det fulländade ljudet [...].[28]

Ett återkommande retoriskt grepp som används för att framhäva medieringens transparens är bildliga uttryck som bygger på idén om förflyttning: ljudåtergivningens naturtrogenhet beskrivs som så hög att den kan ge lyssnaren en upplevelse av att förflyttas till den plats där musikerna befinner sig, eller vice versa:

> I gengäld kan man glädja sig åt att inspelningsstudion så gott som flyttas in i det egna rummet – så levande blir musiken [...].[29]
>
> Återgivningen av LP-skivor är så naturtrogen att man får en illusion av att orkestern finns i samma rum.[30]

År 1958 fick stereofoniskt ljud, i och med introduktionen av stereo-lp-skivan, ett genombrott liknande det som hifi fått fyra år tidigare. Även om förinspelade stereo-rullband vid denna tidpunkt hade funnits på den svenska marknaden i några år blev bandspelarbaserad stereo aldrig mer än ett marginellt fenomen i Sverige på grund av de höga priserna på bandspelare och band.[31] Hifi och stereo introducerades alltså vid olika tillfällen tämligen nära varandra i tid, vilket gör en jämförelse mellan de uttalanden som framfördes i dessa båda sammanhang intressant. Vid den bredare introduktionen av stereo år 1958 upprepas i stor utsträckning samma superlativer som under de föregående åren anförts i samband med hifi. I synnerhet ger stereon ytterligare slagkraft åt förflyttningsmetaforen:

Byggandet av den egna hifi-anläggningen framstod som ett idealiskt projekt för den hängivne teknikhobbyisten, *Teknik för alla*, nr 18, 1960.

> stereo representerar inte ett steg utan snarare ett fall framåt mot en riktigare och kompromisslösare ljudåtergivning [...] möjligheter att uppleva konsertsalens akustik och operasalongens atmosfär på ett sätt som tidigare inte varit möjligt.[32]
>
> Illusionen av att befinna sig i konsertsalen eller på jazzgalan blir med stereoplattan fullständig.[33]
>
> Man förflyttas nästan fysiskt tillbaka till den ursprungliga studion, konserthallen eller vad det nu är för lokal som ljudet tagits upp i.[34]

Det kan noteras att vissa av dessa skribenter refererar till inspelningsstudion som platsen för ”originalljudet”. Å ena sidan kan det kanske ifrågasättas hur många samtida läsare som kunde tänkas ha en uppfattning om hur musiken skulle ha låtit i en inspelningsstudio, men å andra sidan kan detta ses som en indikation på en tilltagande medvetenhet om det faktum att en ”naturlig” konsertsituation inte nödvändigtvis utgör den självklara originalkontexten för inspelad musik.

Efter ca 1960 nedtonas successivt de mest högstämda lovprisandena av mediets transparens. Som redan antytts finns dock referenser till det

reproducerade ljudets naturtrogenhet närvarande i hifi-diskursen genom hela den studerade perioden, om än med en ökande mängd modifikationer och förbehåll. Jag återkommer nedan till mer sentida spår av en transparensdiskurs.

Öronträning och tillvänjning

Även om hifi-ljudet beskrivs som ”fulländat” ända från introduktionen av begreppet på 1950-talet finns också en medvetenhet om behovet av ”öronträning”, d.v.s. ett målmedvetet uppövande av förmågan att lyssna till reproducerat ljud för att utveckla känsligheten för skillnader i ljudkvalitet och graden av trohet mot originalet. Argument med denna innebörd uppträder redan under hifi-kulturens första fas och återfinns genom hela undersökningsperioden. Detta förefaller vara ett kännetecken som tydligt åtskiljer hifi-lyssnande från tidigare lyssningspraxis, att döma av uttalanden som de följande från början av 1950-talet, d.v.s. från tiden före hifi-genombrottet:

> Distorsionen på höga frekvenser kan gå upp till 10 % men detta torde endast uppfattas av ett litet fåtal tränade öron [...].[35]
>
> När man lyssnar på musik är det ganska besvärligt att avgöra hur pass kraftig distorsionen är, beroende på att man känner igen melodikaraktären och följer med automatiskt.[36]

Råd och anvisningar från expertskribenter har under 1950-talet ofta formen av tämligen nedlåtande formuleringar av normativa uppfattningar om det rätta sättet att lyssna till tekniskt reproducerad musik. Detta slags uttalanden kan beröra olika aspekter av lyssningssituationen; några uttrycker uppfattningar om det korrekta sättet att hantera ljudreproduktionsteknologin:

> frekvensområdet uppges sträcka sig från 50–10 000 p/s. Eftersom denna fina frekvenskurva inte ska kunna förstöras av personer, som tycker om s. k. mjukt ljud, har tonkontrollen förståndigt nog uteslutits.[37]
>
> Det är omöjligt att i förväg tro att skillnaden kan vara så stor mellan olika sätt att återge ljud. [...] Ni kommer att finna, att ni lyssnat på mekanisk musik på alldeles fel sätt hittills [...].[38]
>
> Fostra örat rätt från början![39]
>
> Det ojämförligt vanligaste är att man lyssnar ”mörkt” [...]. Varför inte försöka rätta till ett sådant missförhållande? [...] försök manövrera klangfärgskontrollerna med omdöme [...].[40]

Andra uttalanden gäller den korrekta lyssnarattityd som skribenterna anser nödvändig för att göra musiken full rättvisa:

> Sedan bör man koppla av, sitta stilla och bekvämt och lyssna avspänt som på en vanlig konsert. Koncentrationen bör mer inriktas på att höra stereomusiken som en konstnärlig upplevelse än att pejla akustiska och tekniska enskildheter. [...] Stereon bör avnjutas i små portioner och kan ge ägaren fina möjligheter att sammanställa program för konserter hemma.[41]

Det sist anförda citatet är tämligen representativt för den attityd till teknifierat lyssnande som kännetecknar 1950-talets klassiska musikdiskurs, men liknande hållningar kan också återfinnas i 1970-talets expanderande hifi-konsumtionskultur:

> för att den musikaliska upplevelsen inte endast skall bli summan av detaljerna krävs en aktiv insats av lyssnaren. Han [sic] bör vara intresserad och engagerad, leva sig in i stämningar och känsloförlopp, analysera logiska samband om han så tycker, göra iakttagelser, observationer och tolkningar.[42]

Den snabba takt i vilken ljudreproduktionsapparaturens kvalitet uppfattades som ökande under 1950- och 1960-talen skulle kunna förväntas medföra en stigande nivå hos lyssnarnas förväntningar på tekniken. Några uttalanden som indikerar en sådan stigande förväntningsnivå kan återfinnas:

> I detta det stora högtalarljudets tidevarv, när vi vant oss vid allt omfångsrikare och klangmässigt kvalificerade ljud, har vi på vissa punkter nått ett slags ljudbarriär, som inte går att tänja längre med hänsyn till våra egna, familjens och grannarnas hörselnerver.[43]
>
> [P]riset måste också betalas för den stegrade musikaliska kontakten. Känsligheten har ökat, kraven på perfektion hos apparaturen likaså. [...] Hypersensitiviteten har framskapat en helt ny värderingsgrund.[44]

Det förekommer dock också tydliga indikationer på tendenser till tillvänjning, d.v.s. att lyssnare har vant sig vid en viss ljudkvalitet, vilket innebär att de inte nödvändigtvis accepterar teknologiska förbättringar som sådana. Som Sterne påpekar: ”listeners do not always or automatically understand improved technical specifications as resulting in ’better’ sound”.[45] I denna situation intar tidskrifternas expertskribenter ofta rollen som framstegsförkämpar, vilka försöker övertala läsekretsen att uthärda den process av av- och omvänjning som krävs för att kunna uppskatta ny och – åtminstone i tekniska termer – bättre apparatur:

> Ni kanske själv till en början har svårt att urskilja någon väsentlig skillnad, efterhand som de nya komponenterna kommer till. Det kan bero på att örats kritikförmåga har avtrubbats och mer eller mindre måste övas upp på nytt igen.[46]

> Man vänjer sig så lätt vid en apparat, att ett nytillskott ofta kan ge en känsla av sämre kvalitet.[47]

> [R]äkna inte med att bli övertygade om den nya återgivningens företräden efter en enda spelning. Man kan ha så vant sig vid färgade solglasögon att man tycker omgivningens färgskala verkar onaturlig då man tillfälligtvis tar av dem.[48]

> När era öron har vant sig vid det nya ljudet kan ni inte förstå hur ni kunde nöja er med det gamla.[49]

En åtgärd som prövades som botemedel för detta sakernas otillfredsställande tillstånd var lyssnarträning under organiserade former: år 1960 började Musikhistoriska föreningen i Stockholm arrangera ”grammofonkonserter”, och i slutet av 1960-talet finns uppgifter om hifi-återförsäljare som anordnar ”stereo-hifi-konserter” för potentiella kunder.[50] I takt med hifi-konsumtionskulturens expansion sker dock en ytterligare relativisering av värdet av tekniska specifikationer, i och med att utrymmet för subjektiv värdering av hifi-apparatur växer och genrespecifika värderingskriterier utvecklas. Jag återkommer till dessa frågor nedan.

Hifi, heminredning och genus

Ett återkommande tema i hifi-diskursen genom hela undersökningsperioden gäller problematiken kring anpassning av alltmer skrymmande hifi-apparatur till existerande normer för heminredning och möblering. ”Kan man med rimligt krav på trivsel placera in sin stereoanläggning i vardagsrummet och även åstadkomma en placering, som ger apparatens ljudmöjligheter full rättvisa?” frågar en kommentator retoriskt år 1959, och 1970 hävdar en annan skribent att ”[d]en gamla radiogrammofonen var en skräckmöbel men på sitt sätt mer inredningsriktig än det mesta som erbjuds idag”.[51] Detta är ett av de områden där hifi-teknologins genuskodning framträder som tydligast. Som William H. Kenney har påvisat tenderade tidig ljudåtergivningsteknologi att förknippas med en kvinnlig sfär snarare än en manlig.[52] Vid tiden för början av den här aktuella undersökningsperioden på 1950-talet är hifi emellertid en utpräglat manlig domän. I sin analys av hifi-kultur i USA under 1950-talet presenterar Keir Keightley en bild av ofta påfallande antagonistiska könskonflikter, associerade med hifi, kring makten över utrymmet i hemmet.[53] I en svensk kontext

kontrasteras denna bild av en avsevärt mer nedtonad, om än tydligt skönjbar, motsättning mellan hifi, som uppfattas som ett manligt område, och den som kvinnlig uppfattade hänsynen till heminredningsaspekter:

> Det största motståndet som framför allt fruarna reser mot anskaffandet av en anläggning för högkvalitativ ljudåtergivning grundas som regel på två återkommande argument: 1) högtalarna är fula och alltför skrymmande för moderna lägenheter och 2) högtalare av god klass är oproportionerligt dyra.[54]

Mer utförliga diskussioner av detta problem är emellertid sällsynta; dess existens antyds snarare genom kommentarer i förbigående beträffande förhållandet mellan högtalares placering och ”hemmets härskarinna” eller referenser till ”husmorsvänliga” miniatyrhögtalare. Annonser tenderar dock att uttrycka tydligare hållningar än redaktionellt material i genusfrågor:

> Gläd Eder fru med en extra högtalare i köket, och den övriga familjen med en högtalare i sovrum eller annat utrymme.[55]

Fram på 1970-talet ger den växande konsumtionskulturen prov på en del ganska flagrant sexistiska attityder, som exempelvis när högtalare marknadsförs med hjälp av en bild av en naken kvinna, åtföljd av bildtexten ”Det nakna sköna ljudet”. I motsats till detta finns i det redaktionella materialet tendenser till en mer försonlig ambition att på mer jämställda villkor involvera kvinnorna, vilka uppfattas som underrepresenterade, i hifi-kulturen:

> Varför är den fagra halvan av befolkningen så sparsamt representerad i LTS? Om vi skriver för tekniskt be Eva fatta pennan – det är välkommet![56]

År 1976 sägs i en ledare i *Stereo-Hifi* att ”det är min erfarenhet att kvinnor ofta har ett sunt och verklighetsförankrat omdöme när det gäller ljudkvalitet”.[57] Detta uttalande är dock inte särskilt representativt; det är formulerat av Kjell Stensson, den svenska ljudteknikens ”ljudfader”, en av de mycket få ljudtekniker som uppnått en status av offentlig person och vid denna tid en auktoritet med ovanligt stor frihet att uttrycka icke-oomtvistade åsikter.

Lyssnandets privatisering

Snarare än att betona könskonflikter kring makten över utrymmet i hemmet tenderar svenska diskussioner av hifi-lyssnandets problem att fokusera risken att ”störa grannarna”. Detta återspeglar naturligt nog dåtida bostadsförhållanden med en stor del av (stads-)befolkningen boende i hyreslägenheter:

> man [bör] helst bo grannfritt eller förfoga över en omgivning av tolerant och härdig typ för att fullt kunna utnyttja alla resurser som finns.[58]
>
> Den [en recenserad högtalare] klarar en utgångseffekt av 6 watt, vilket man sällan har tillfälle att ta ut i en bostad utan att grannarna börjar delta i konserten med diverse bultningar.[59]

En lösning av detta problem vilken uppfattas som närliggande är att lyssna via hörlurar:

> Lurlyssnande har ju framtiden för sig i våra uselt ljudisolerade bostäder.[60]
>
> För att få bra dynamik bör man också ha en viss minimumljudstyrka, men ofta går detta ej att genomföra på grund av protester från grannar och den egna omgivningen. En utväg är då att använda bra hörlurar.[61]

Här uttrycks alltså en tämligen pragmatisk attityd till problematiken kring den sociala hanteringen av ljudföroreningar. Denna problematik tillförs emellertid ytterligare en dimension i Evan Eisenbergs anmärkning beträffande lyssnande i hörlurar:

> living in the present is (contrary to vulgar opinion) nearly impossible in a modern city, which always hungers for the future and eats its past. One reason for the vogue of headphones among city dwellers is the sense they give that one has escaped the city's voracity, because one is inside the music.[62]

I Eisenbergs framställning hänger detta samman med en mer omfattande diskussion av lyssnandet till teknologiskt reproducerad musik som ”the ceremonies of a solitary”, en till sin natur självtillräcklig aktivitet utförd i isolering från den sociala omgivningen. Denna argumentation har kritiserats av Kenney, som pekar på de sociala kvaliteter som historiskt sett kännetecknar mycket av det teknifierade musiklyssnandet.[63] Sterne, å sin sida, betonar den roll lyssnandets privatisering spelar för kommersialiseringen av reproducerat ljud:

> The construct of a private, individual acoustic space is especially important for commodifying sound-reproduction technologies and sound itself since commodity exchange presupposes private property.[64]

Snarare än att ta ställning för endera av dessa ståndpunkter förefaller det rimligt att dra slutsatsen att ett antal olika sociala, ekonomiska och psykologiska faktorer har bidragit till dessa processer av tilltagande privatisering av lyssnandet till reproducerat ljud (se också kapitel 1 och 7). Under hifi-perioden, med dess snabba tekniska utveckling, ses teknologin som en faktor som förvärrar tidigare existerande problem – genom att potentiellt eskalera konflikter kring ljudnivåer – men också möjliggör nya lösningar på dessa problem. I mitt källmaterial återfinns diskussioner av konsekvenserna av hörlurslyssnande för lyssnarupplevelsen ur såväl ett socialt som ett estetiskt perspektiv:

> Stereofonin är den egoistiske musikälskarens kvalificerade njutningsmedel. [...] man kan också ligga i sängen och lyssna till skivor, band eller radio hela natten, om man så lyster, utan att störa andras sömn.[65]
>
> Lyssnarens ljudkoncentration fördjupas av att yttre störningskällor blir relativt betydelselösa. Ljudnivå och full dynamik besvärar inte omgivningen, lyssnaren är oberoende av tid och rum [...].[66]
>
> Man blir [vid lyssnande i lurar] tvingad att lyssna till alla passager i musiken på ett helt annat sätt.[67]

Det märkliga ordvalet i det sista av dessa citat kan kanske ses som en indikation på en viss ambivalens gentemot det privatiserade lyssnandets estetiska kvaliteter: på samma gång som detta möjliggör ett intensifierat avnjutande av inspelat ljud kan det också innebära krav på större ansträngning från lyssnarens sida. Vissa kommentatorer – i första hand tillhörande en äldre generation – ger också uttryck för oro över den förlust av social kontakt som förorsakas av teknifierat privat lyssnande:

> För vår aktuella situation tillkommer att radion och grammofonen i viss mån utestänger lyssnarna från den jordmån för känslan som lyssnandet tillsamman med många och under makten av de spelandes och sjungandes personliga utstrålningskraft innebär.[68]
>
> För många människor kommer givetvis i fortsättningen också själva upplevelsen, närvaron, vid musikutövning att vara en väsentlig faktor (jazzen är ett bra exempel).[69]
>
> Vilken lyssnarsituation! Den kan väl tyckas vara idealisk. Kanske – kanske inte. Vi kan väl ändå inte bortse från vårt behov av publikgemenskapen och närvarokänslan i konsertsalen [...].[70]

Det koncentrerade privata lyssnandet framställdes tidigt som ett ideal i annonser för ljudreproduktionsutrustning, *Estrad* nr 12, 1957.

Ett helt annat sätt att angripa problemet med störningar i hemmiljön är naturligtvis att göra ljudreproduktionsapparaturen transportabel. Strävan efter ökad mobilitet är ett återkommande inslag i diskurserna kring ljudteknologi genom hela den studerade perioden. I 1950-talets hobbyingenjörsdiskurs kommer detta till uttryck i en ihållande gör-det-själv-baserad miniatyriseringsvurm, representerad av, exempelvis, anvisningar om hur man bygger in en radiomottagare i en kulspetspenna eller en herrhatt.[71] På 1970-talet har tonvikten flyttats till hifi-stereoapparatur för bilar och båtar – år 1976 anges Sverige ha den högsta försäljningen i världen per capita av bilstereoutrustning[72] – och mot slutet av årtiondet förebådas en ny fas i utvecklingen av mobilt ljud i recensioner av Sonys portabla kassettspelare Walkman, marknadsförd i Sverige under namnet Freestyle.

Estetik och subjektivitet

Samtidigt som lyssnandet privatiseras ökar också såväl betoningen av den subjektiva upplevelsen som mängden av de olika lyssningssätt som framstår som legitima, inklusive sådana lyssningssätt som är inriktade mot den sinnliga ljudupplevelsen. Trots de ovan refererade strävandena att fostra hifi-användarna till aktiva och koncentrerade ”strukturlyssnare” förefaller sådana lyssningssätt ha varit allmänt tillämpade ända sedan hifi-kulturens begynnelse.[73] Keightley har visat på de föreställningar som representeras i 1950-talets amerikanska hifi-diskurs om det teknifierade ljudets potential för ”excess”, dess förmåga att omhölja den isolerade lyssnaren och förflytta vederbörande med slutna ögon in i sfärer av akustisk njutning, enligt Keightley något som förebådar estetiska attityder typiska för 1960-talets psykedelia.[74] Liknande föreställningar kan också återfinnas i de svenska tidskrifterna, såväl i redaktionellt material som i annonser:

> Första och bestående intrycket av High Fidelity är helt överväldigande – för musikentusiasten är High Fidelity något oskattbart.[75]

> Man går over terskelen først når en uten redsel for høytalernes kapasitet kan brette ut sine örer [sic] som radarantenner og suge til seg klangkaskadene i et sant sanselig rus.[76]

> Aldrig har Ni varit omgiven av ett sådant hav av klanger – i stereo eller mono! Aldrig har Ni hört en sådan återgivning – trognare än från den finaste HiFi-högtalare! Aldrig har ni slutits in i en sådan värld av musik – störd av ingen och störande ingen![77]

Fram på 1970-talet har dock en mer vardaglig och mindre anspråksfull retorik ersatt de mer högtflygande poetiska utgjutelserna:

> Naturligtvis kommer vi att behandla allt som händer på den tekniska fronten, men vi kommer också lyssna på skönt ljud och tala om vad vi tycker låter skönt.[78]

> [V]älfärdsstaternas medborgare kommer att investera stora summor i hifi-anläggningar, inte för att bräcka grannarna utan framför allt därför att en ljudmedvetenhet gradvis håller på att utvecklas. [...] Man vill ha skönt ljud [...].[79]

Även i detta mer erfarna tidevarv kan emellertid oväntat starka lyssnarupplevelser utlösa lika starka verbala reaktioner. I en remarkabel betraktelse över förstagångslyssnandet till quadrofoniskt ljud ger skribenten uttryck för en starkt ambivalent hållning, som tycks indikera en fruktan för ”självutplåning” i mötet med de akustiska krafterna:

> Jag kan inte minnas att jag någonsin tidigare blivit så starkt påverkad av musik [...] den som utsätter sig själv och andra för det intensiva bombardemang som 4-kanalstereo *kan* åstadkomma [...] bör vara medveten om att detta också kan innebära starka påfrestningar, som kräver psykisk balans hos mottagaren. [...] Jag var helt försvarslös inför de vågor av musik som sköljde över mig från alla håll.[80]

Uttryck för subjektivitet finns närvarande i hifi-diskursen i ytterligare ett, kanske mer oväntat, avseende. Trots den tonvikt på vetenskaplig objektivitet och precision som finns inbyggd i Taylors "technoscientific imaginary" erkänner flera skribenter redan i mitten av 1950-talet oförmågan att bedöma en apparats kvalitet, så som den upplevs av lyssnaren, enbart på basis av fysikaliska mätdata, i synnerhet vad gäller högtalare. Detta är ett tema vars betydelse successivt ökar under loppet av undersökningsperioden:

> Faktum är att teknikernas problem för närvarande ligger på ett helt annat plan, nämligen det psykologiska. Olika öron och musikaliska åsikter uppfattar inte musiken på samma sätt och en professionell musiker betraktar inte musiken på samma sätt som en fysiker.[81]

> Den svagaste länken vid ljudåtergivning, näst det mänskliga örat [sic], är förstärkarens högtalaranläggning.[82]

> [V]i varken kan eller vill inlåta oss på närmare bedömningar av något så subjektivt som högtalarförtjänster.[83]

> Här kan bara den egna smaken fälla det avgörande utslaget![84]

> Dessutom är det högst individuellt vilken typ av högtalare man tycker bäst om.[85]

> Man skall ha klart för sig att olika personer uppfattar ljud på olika sätt och det är inte alls säkert att det den ena tycker låter bäst, låter lika bra med en annans öron. Här måste var och en lyssna själv och avgöra vad som är bäst just för hans [sic] öron.[86]

Hifi-diskursen inrymmer således en paradoxal ambivalens gentemot sina egna grundvalar i vetenskaplig objektivitet: samtidigt med en växande erfarenhet av och professionalism vid testprocedurer för ljudapparatur tilltar också osäkerheten beträffande det objektiva värdet av resultaten av detta slags tester. I en artikel år 1980 ifrågasätts värdet av testprocedurer generellt:

> de flesta test av ljudprodukter som utförs i dag är och förblir mycket subjektiva, vilket också utvisas av de ibland fantastiska skillnader i uppfattning som kan uppstå vid olika test i olika tidningar av en och samma produkt.[87]

Vid det här laget tycks således föreställningar om "naturtrogenhet" ha blivit betydligt mer problematiska än vad de föreföll vara ett kvarts sekel tidigare. Till yttermera visso kompliceras dessa föreställningar ytterligare av förhållanden som har att göra med musikaliska genredistinktioner.

Differentiering av genrer: konsertmusik och högtalarmusik

En växande medvetenhet om det subjektiva omdömets betydelse vid bedömningen av kvaliteten hos hifi-utrustning är således kopplad till en framväxande differentiering av ljudideal efter musikgenre, ideal som också implicerar olika ståndpunkter vad gäller frågan om det reproducerade ljudets relation till ett externt original. De tidigaste spåren av denna differentiering i mitt material uppträder i mitten av 1950-talet i samband med diskussioner av den framväxande genren elektroakustisk musik. Denna karakteriseras som en "högtalarmusik", i motsats till musik i levande framförande, och de argument som anförs för dess existensberättigande baseras på den samtida teknifieringen och medialiseringen av musik generellt:

> i och med att man accepterar truismen att "musik skall höras" finns ju inget rimligt skäl att hålla isär musikupplevelserna i en konsertsal och vid en högtalare [...].[88]

> Dagligen möter vi ju dessutom numera den mesta musik via radio, film och grammofonskivor, utan att vi ser röken av någon exekutör; och jag vet inte ifall vetskapen om hans [sic] existens spelar någon större roll för den estetiska upplevelsen.[89]

Själva uttrycket "högtalarmusik" uppträder första gången i mitt material år 1965. Intressant nog sker detta inte i förbindelse med elektroakustisk musik; termen används snarare som en beteckning för tekniskt reproducerad, "icke-levande" musik i allmänhet:

> Högtalarmusiken har kommit i förgrunden genom främst *Fylkingens* förslag om nya former för musikdistributionen respektive konsertverksamheten där man tänkt sig i statlig regi producerade "folkskivor", LP till lågt pris [...].[90]

Även om vissa talesmän för den elektroakustiska musiken var vältaliga deltagare i offentliga diskussioner av såväl musikpolitik som musikteknologi tilldrog sig denna genre föga uppmärksamhet i hifi-diskursen. I stället hade vid början av 1970-talet termen "högtalarmusik" kommit att beteckna

Den ”äkta och levande” musikåtergivningen kunde under 1950-talet fungera som marknadsföringsargument oavsett musikalisk genre, *Estrad* nr 5, 1958.

”popmusik” i motsats till ”seriös musik”.[91] Denna distinktion uppträder ofta i redogörelser för apparattester, redogörelser som visar på en framväxande insikt om att dessa olika genrer fordrar olika tekniska karakteristika för optimal återgivning:

> Det allmänna intrycket är att [stereoreceivern] Beomaster 1200 är rätt ”poppig” i återgivningen, och att enheten inte ger den ”luftighet” som man gärna vill ha när den stora symfoniorkestern stämmer upp.[92]
>
> En högtalare ”för popmusik” (sådana finns faktiskt) kanske inte alls är lämplig för återgivning av seriös musik, beroende på att högtalaren i fråga kan ha toppar, dalar, distorsion m m, som ligger i områden som påverkas olika mycket av ljudets spektralinnehåll.[93]
>
> [L]oudnesskontrollen [...] är ju en kontroll som många använder sig av när de lyssnar på popmusik så att de skall få fram den mullrande basen.[94]
>
> [Å]tergivningen i basen var lite ojämn [...], något som man tydligast hörde vid avspelning av seriös musik, men som man knappast lägger märke till hos ren högtalarmusik.[95]

Distinktionen mellan pop, såsom ”ungdomsmusik”, och seriös musik uppfattas ofta i termer av skilda lyssnargenerationer. Det är vid det här laget på väg att bli ett accepterat faktum att det existerar en generation som har vuxit upp med högtalarmusik:

> Vi lyssnar varje dag på högtalarljud och får där både viktig information och konstupplevelser. Det har således uppstått en ny generation av musiklyssnare, hävdar Wiggen – högtalargenerationen. [...] I framtiden tycker vi kanske att det känns onaturligt att lyssna på ljud som kommer direkt från musikinstrument. Det naturliga och enda riktiga blir då högtalarljudet.[96]
>
> För popmusiken gäller nämligen andra kriterier än för annan musik. [...] De flesta unga människor har t ex aldrig hört riktig naturlig musik. De är uppväxta med s k elektrofonisk högtalarmusik både hemma och ute på dansställen. Och i de flesta fall har detta ljud varit och är behäftat med ganska så stora mängder distorsion av olika slag. *Därför* föredrar dessa människor oftast en del distorsion i ljudet [...].[97]

Som de två sist anförda citaten antyder varierar värderingen av denna situation på en skala från starkt förhärligande till intensivt kritisk (notera kontrasterandet av ”högtalarmusik” med ”riktig naturlig musik”). Den hållning som exemplifieras av det första av de två citaten förefaller dock vara något av ett undantag – det är hämtat från en intervju med Knut Wiggen, en av den elektroakustiska musikens pionjärer i Sverige och en person känd för starka och kontroversiella åsikter – och de flesta kommentatorer tenderar i stället att positionera sig på den kritiska sidan. Vid en närmare analys förefaller denna kritik innefatta två olika, om än besläktade, dimensioner: dels är det fråga om en musikkulturell kritik av en musik som av många av dessa skribenter anses estetiskt undermålig, dels riktas kritiken mot de ”onaturliga” inspelningsprocedurer som används vid produktionen av detta slags musik. Detta framkommer särskilt tydligt i den under 1970-talet återkommande kritiken av användningen av ”högtalarmusikprocedurer”, som multimikrofoninspelning, mixning, närmikrofonupptagning, kompression och flerspårsinspelning, vid inspelning av konsertmusik:

> Underhållningsmusiken är med andra ord ett slags högtalar- eller mikrofonmusik, som fordrar en omfångsrik teeknisk [sic] utrustning [...]. Men man får inte glömma bort att det här rör sig om en musik, vars konstnärliga halt sällan är jämförbar med den seriöst inriktade. [...] Medan man inom den seriösa musiken försöker arbeta med ett minimum av mikrofoner och utnyttja lokalens akustik, gör man precis tvärtom när det gäller populärmusiken.[98]
>
> [A]tt få konsertsalsakustik hemma är nog en utopi – men att utsätta klassisk musik för signalbehandlingstekniker, som av ekonomiska skäl skapats inom pop och elektrofoni, det måste vara fel.[99]
>
> Begreppet ”commercial sound” är idag ett försäljningsargument även inom den seriösa musiken. Låg dynamik vid gravering och hoptryckt

> ljudbild ger skivor som låter bra i de flesta anläggningar men saknar rymd och djupverkan. [...] Det har blivit så bra, så bra, *för bra*[.] Och fan så tråkigt![100]
>
> [N]är den moderna pop-produktionstekniken (där flermikrofonmetodik är en nödvändighet) kom på allvar och blev en viktig faktor för att skapa ett säljande ”sound”, blev det på sina håll vanligt att använda ett stort antal mikrofoner (någon gång upp mot ett 40-tal) även för seriösa upptagningar. [...] Många moderna produktioner med seriös musik tycker jag har något syntetiskt och onaturligt över sig i sin återgivning. [...] Tekniken är bäst när den inte är iöronfallande.[101]

De värden som står på spel – kulturpolitik, musikestetik och naturlighets- och autenticitetsideologier – sammanfattas på ett slående sätt i en recension av Abbas album *Arrival* år 1976:

> ”Arrival” innehåller knappt ett enda mänskligt ljud. Allting är ”sound” och effekter. [...] Jag får för mig att detta är datamusik, programmerad för och spelad av en datamaskin. [...] För mej är detta en nationalsång för ett av teknokrater styrt datasamhälle.[102]

Transparens- och naturtrogenhetsidealets vidare öden

Som redan antytts ovan utgör åberopanden av de ideal som har att göra med trohet mot originalet och transparent mediering ett återkommande inslag i hifi-diskursen genom hela den här studerade tidsperioden. Även om det oproblematiska förfäktandet av den totala förväxlingsbarheten av originalljud och inspelat ljud under 1970-talet tillhör det förgångna utgör ”verklighetstrogenhet” fortfarande ett giltigt kriterium för kvalitet hos ljudåtergivningsapparatur. Detta framgår exempelvis av omdömet om ett par högtalare, använda som referens i ett test, att de ger ”en återgivning som är påtagbart verklighetstrogen”, eller av karakteriseringen av ljudet från en annan högtalare som ”märkbart ’riktigt’”.[103] I en artikel år 1973 beskrivs hur Leon Kuby från den amerikanska apparattillverkaren Harman Kardon har presenterat företagets rön beträffande ”*verkligt* naturtrogen ljudåtergivning”.[104] Två år senare rekommenderar en skribent ”higher fidelity” som ett botemedel mot vad som uppfattas som bristerna hos ”högtalarmusikens” produktionsprocedurer:

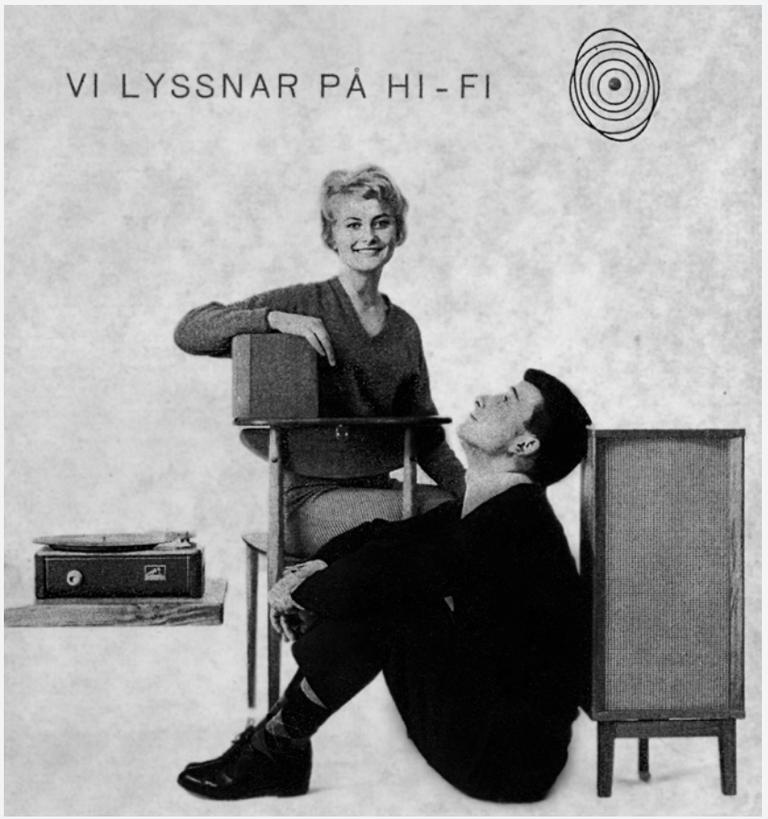
> Genom användning av [olika tekniska hjälpmedel] kan man numera nå långt från originalljudet. [...] Producenten får i detta system en central roll när mångkanalinspelningarna skall mixas ner till färdig produkt. Det har t.o.m. påståtts att denna verksamhet skulle vara en ny form av konstnärligt skapande, jämbördigt med artisternas. [...] Att entusiaster i många länder reser sig och ropar efter higher fidelity är förståeligt. Man börjar reagera mot multimikrofonteknikens avarter och grammofonbolagens mediokra produktstandard – om än sent![105]

Samtidigt har emellertid denna naturtrogenhet i flera avseenden antagit en alltmer relativiserad karaktär. Till de redan nämnda faktorer som har att göra med individuell smak beträffande ljudåtergivning och genrespecifika ljudåtergivningsestetiska ideal kan läggas, exempelvis, en uppvärdering av tidigare faser i ljudreproduktionsteknologins historia och en uttrycklig historisering av referensramarna:

> ta det här med nålraspet och ”burkljudet” på de gamla stenkakorna. Inte är det hifi, det skall alla veta, men nog bidrar det väl till den stämning som man förknippar med t ex Ernst Rolf och Enrico Caruso, med Fritz Kreisler och King Oliver?[106]
>
> [H]ör vi inte skillnaderna i dag, så kan vi vara säkra på att många flera kommer att höra dem i morgon när programmaterialet blir så mycket bättre. [...] Det är ju nämligen så, att så snart vi människor få uppleva och lära något nytt så ändras genast våra referensramar och då stiger kraven totalt helt plötsligt.[107]

För många skribenter förefaller den logiska slutsatsen av detta sakernas tillstånd vara den att fulländad naturtrogenhet utgör ett ideal som visserligen är möjligt att närma sig asymptotiskt men i sista hand omöjligt att uppnå och, dessutom, i många sammanhang irrelevant:

> Musikupplevelsen – sådan den uppfattas i konsertsalen eller uppförandemiljön – kan inte helt ersättas med något hittills känt reproduktionsmedium. All återgivning av musik är med andra ord ett surrogat, som visserligen i sig kan ge olika individer en form av musikupplevelse, men en upplevelse som är betingad av individens förmåga och vana att lyssna till och tillgodogöra sig reproducerad musik.[108]
>
> Numera, då ren högtalarmusik är så dominerande i skivutgivningen kan det ibland förefalla fel att diskutera om vad som låter naturtroget, eftersom det i sammanhanget inte finns någon naturlig referens. Det gör att man i stället får ta till kvalitetsbeteckningar som bra, imponerande o likn.[109]
>
> När man för rätt många år sedan satte sig ner och försökte formulera en definition av high-fidelity tog man den seriösa musiken som utgångspunkt. Med hi-fi skulle man mena en återgivning som uppvisade mycket hög grad av överensstämmelse med en förlaga, ett original. [...] Nu har väl i stort sett hi-fi-begreppet som en form av originalliknande återgivning spelat ut sin roll. Istället talar man om högklassig återgivning



Vid ingången till 1960-talet hade hifi börjat förknippas med modern möbeldesign och abstrakt grafisk formgivning, *Skivspegeln* nr 6, 1959.

> och menar då att ljudförvrängningar i alla former är små och störljud av olika slag ohörbara.[110]

Vid decennieskiftet förebådas en ny fas i ljudreproduktionsteknologins historia av de första artiklarna om den digitala ljudteknologi som snart skulle komma att lanseras på bred front. På samma sätt som 1970-talet tio år tidigare förutspåddes bli ”det goda ljudets decennium” sägs nu att 1980-talet ”har förutsättningar att gå i välljudets tecken”.[111] Samtidigt

som den digitala ljudreproduktionens överlägsna tekniska karakteristika lovordas uppträder emellertid också de första kritiska rapporterna om det digitala ljudets ”onaturlighet”: här påbörjas således ännu ett kapitel i den fortsatta berättelsen om det komplicerade förhållandet mellan tekniskt reproducerat ljud och ”verkligheten”.[112]

Konklusion

Sammanfattningsvis indikerar således hifi-diskursen, som den utvecklas i en svensk kontext under perioden 1950–1980, att den betoning av mediets transparens – ”naturtrogenhet” – som utgör en väsentlig del av hifi-begreppet successivt antar en alltmer problematisk karaktär. Å ena sidan förefaller de tendenser till ”naturalisering av mediet” som kännetecknar hela ljudreproduktionshistorien att vara fortsatt verksamma under perioden, med en ökad transparens som följd. Å andra sidan åtföljs introduktionen av hifi av en intensifierad uppmärksamhet gentemot nyanser av transparens, d.v.s. en ökad känslighet för subtila skillnader i den upplevda kvaliteten hos ljudåtergivningen. Mediets ökade transparens tenderar således att befrämja lyssningssätt som minskar transparensen.

Under denna period påverkar tillvänjning och normalisering inte bara de berörda medierna utan också själva medialiseringsprocessen, d.v.s. den process genom vilken teknologiska mediesystem i allt högre grad blir en förutsättning för upplevande av musik. År 1950 utgör det levande framförandet av musik den naturliga referensramen för bedömning av kvaliteten hos teknologisk musikreproduktion; år 1980 är detta inte längre fallet. Även om naturtrogenhetsdiskursen är verksam genom hela perioden sker en successiv ökning av acceptansen av medierad musik, ”högtalarmusik”, som en genre åtskild från men likvärdig med – eller kanske överlägsen – levande musik. I denna process utvecklas olika estetiska värdesystem tillämpliga på olika högtalarmusikaliska genrer, med resultatet att teknologiskt reproducerad musik inte längre bedöms i termer av ”naturtrogenhet”, utan snarare i förhållande till ett autonomt estetiskt ideal som är specifikt för denna musik. Hifi-diskursen under perioden 1950–1980 tecknar således en bild, ur ett musikreceptions- och musiklyssningsperspektiv, av den gradvisa emancipationen av inspelningen som en självständig företeelse, vad Lee B. Brown har kallat ett ”work of phonography”, från varje ”naturligt” ljud utanför det som reproduceras med hjälp av teknologin.[113]

Noter

1. Se till exempel Theodor W. Adorno, ”On the fetish character in music and the regression of listening”, *The culture industry: Selected essays on mass culture* (London: Routledge, 1991), 26–52.

2. Timothy Taylor, *Strange sounds: Music, technology & culture* (New York/London: Routledge, 2001), 43–44.

3. Som framgår av de följande citaten från dåtida källor varierar den ortografi som används för termerna ”high fidelity” och ”hifi” avsevärt under den här undersökta perioden. I huvudtexten använder jag genomgående de i denna fotnot använda skrivsätten.

4. Jonathan Sterne, *The audible past: Cultural origins of sound reproduction* (Durham/London: Duke University Press, 2001), 90, 154.

5. Jämför den definition som föreslås av Sterne: ”A medium is a recurring set of contingent social relations and social practices [...] the social basis that allows a set of technologies to stand out as a unified thing with clearly defined functions”, Ibid., 182.

6. Ibid., 218.

7. Ibid., 219. Jämför även Rudolph Lothars essä från 1924 om den ”capacity for illusion” som fordras för att möjliggöra ett transparent lyssningssätt till reproducerat ljud, citerad i Friedrich A. Kittler, *Gramophone, film, typewriter* (Stanford: Stanford University Press, 1999), 45–46.

8. Sterne, 222.

9. Kittler, 35–36.; Jämför även Taylor, 206. För en diskussion av transparens i samband med sound-on-sound-inspelningar se Alf Björnberg, ”Probing the reception history of recording media: A case study”, *Papers from CHARM Symposium 1*, http://charm.cch.kcl.ac.uk/redist/pdf/s1Bjornberg.pdf (2005); senast kontrollerad den 12 juni 2018.

10. *Populär Radio*, nr 12, 1935, IV.

11. *Teknik för alla*, nr 19, 1950, 8.

12. *Musikrevy*, nr 5, 1954, 172.

13. *Estrad*, nr 11, 1954, 8.

14. *Teknik för alla*, nr 24, 1954, 15.

15. *Estrad*, nr 2, 1958, 20.

16. Beträffande 1950-talets hifi-kultur i USA se Keir Keightley, ”’Turn it down!’ she shrieked: Gender, domestic space, and high fidelity, 1948–59”, *Popular Music*, vol. 15, nr 2, 1996, 149–177.

17. Dessa grupper representeras i mitt material av varannanvecka-tidskriften *Teknik för alla*, tidskriften *Musikrevy* med åtta nummer per år respektive månadstidskriften *Estrad*.

18. *Musikrevy*, nr 7, 1959, 282.

19. Svenska Magnetofonklubbens syften och aktiviteter förefaller ha varit tämligen likartade de som kännetecknade dess holländska motsvarighet, Nederlandse Vereniging van Geluidsjagers [”Holländska ljudjägarsällskapet”], för vilken en detaljerad redogörelse presenteras i Karin Bijsterveld, ”’What do I do with my tape recorder ... ?’: Sound hunting and the sounds of everyday Dutch life in the 1950s and 1960s”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 24, nr 4, 2004, 613–634.

20. *Musik och ljudteknik*, nr 1, 1965, 5.

21. Ibid., nr 4, 1965, 5.

22. Tidskriftens namn ändrades 1976 till *Hifi & musik*; den utges fortfarande år 2018.

23. *Stereo-Hifi*, nr 1 & 3, 1970.

24. *Stereo-Hifi*, nr 3, 1971, 3.

25. *Estrad*, nr 11, 1954, 8.

26. *Teknik för alla*, nr 3, 1955, 3.

27. *Musikrevy*, nr 4, 1956, 148.

28. *Teknik för alla*, nr 22, 1956, 15.

29. *Estrad*, nr 3, 1955, 15.

30. *Teknik för alla*, nr 8, 1956, 19.

31. Om användningen av förinspelade stereoband se *Musikrevy*, nr 4, 1956, 150f.; *Estrad*, nr 10, 1958, 21–22.

32. *Musikrevy*, nr 7, 1959, 279.

33. *Teknik för alla*, nr 18, 1958, 13.

34. *Estrad*, nr 10, 1958, 21.

35. Recension av en trådspelare i *Teknik för alla*, nr 3, 1950, 9.

36. *Teknik för alla*, nr 4, 1951, 17.

37. Ibid., nr 19, 1952, 27.

38. *Estrad*, nr 10, 1955, 13.

39. Ibid., nr 1, 1957, 6.

40. *Skivspegeln*, nr 9, 1959, 12.

41. *Musikrevy*, nr 7, 1959, 282.

42. *Stereo-Hifi*, nr 2, 1970, 20.

43. *Musikrevy*, nr 7, 1959, 282.

44. Ibid., nr 7, 1959, 284.

45. Sterne, 277.

46. *Estrad*, nr 5, 1957, 9.

47. *Teknik för alla*, nr 23, 1958, 10.

48. *Skivspegeln*, nr 9, 1959, 12.

49. *Estrad*, nr 5, 1959, 17–18.

50. *Musik och ljudteknik*, nr 2, 1960, 14; *Stereo-Hifi*, nr 1, 1971, 46.

51. *Musikrevy*, nr 7, 1959, 282; *Stereo-Hifi*, nr 3, 1970, 15.

52. William H. Kenney, *Recorded music in American life: The phonograph and popular memory, 1890–1945* (New York/Oxford: Oxford University Press, 1999), kapitel 5.

53. Keightley, 149ff.; jämför även Taylor, 78ff.

54. *Musik och ljudteknik*, nr 3, 1960, 26.

55. Återförsäljarannons i *Teknik för alla*, nr 26, 1957, 33.

56. *Musik och ljudteknik*, nr 1, 1970, 2.
57. *Stereo-Hifi*, nr 12, 1976, 5.
58. *Estrad*, nr 10, 1956, 2.
59. Ibid., nr 5, 1959, 17.
60. *Musik och ljudteknik*, nr 1, 1965, 7.
61. Ibid., nr 4, 1970, 7.
62. Evan Eisenberg, *The recording angel: The experience of music from Aristotle to Zappa* (Harmondsworth: Penguin, 1987), 44–45.
63. Kenney, 3–4. Beträffande de differentiella effekterna av privatiserat lyssnande inom olika genrer av klassisk musik, jämför Timothy Day, *A century of recorded music: Listening to musical history* (New Haven/London: Yale University Press, 2000), 216–218.
64. Sterne, 138.
65. *Musikrevy*, nr 7, 1959, 280, 282.
66. *Musik och ljudteknik*, nr 5, 1965, 22.
67. *Stereo-Hifi*, nr 3, 1970, 21.
68. *Skivspegeln*, nr 5, 1960, 7.
69. *Musik och ljudteknik*, nr 3, 1965, 6.
70. *Stereo-Hifi*, 1970, nr 2, 24.
71. *Teknik för alla*, nr 24, 1954, 15; Ibid., nr 16, 1956, 18.
72. *Stereo-Hifi*, nr 6–7, 1976, 81.
73. Jämför den ”emotionelle lyssnaren” i Adornos lyssnartypologi, Theodor W. Adorno, ”Typer av musikaliskt beteende”, *Inledning till musiksociologin: 12 teoretiska föreläsningar* (Lund: Cavefors, 1976), 11–29.
74. Keightley, 169–171.
75. *Estrad*, nr 2, 1958, 20. Notera versalerna i ”High Fidelity”.
76. *Musik och ljudteknik*, nr 2, 1960, 16.
77. Annons för hörlurar i Ibid., nr 5, 1960, 42.
78. *Stereo-Hifi*, nr 1, 1970, 3.
79. Ibid., nr 3, 1971, 3.
80. Ibid., nr 10, 1971, 18–19.
81. *Teknik för alla*, nr 3, 1955, 4.
82. Ibid., nr 16, 1959, 21.
83. *Musik och ljudteknik*, nr 3, 1965, 6.
84. Kommentar till test av hörlurar i Ibid., nr 5, 1965, 23.
85. *Stereo-Hifi*, nr 1, 1970, 6.
86. Ibid., nr 3, 1970, 22.
87. *Hifi & musik*, nr 5, 1980, 74.
88. *Musikrevy*, nr 3, 1955, 126.
89. Ibid., nr 2, 1958, 33.
90. *Musik och ljudteknik*, nr 3, 1965, 5.
91. Svenskt språkbruk vid denna tid ansluter till den 1960-talspraxis enligt vilken ”pop” utgör en generisk term för musik med engelska texter och stilistiska influenser från amerikansk och brittisk rockmusik. I och med att rockmusik med svenska texter får ökad spridning under loppet av 1970-talet närmar sig betydelserna av termerna ”rock” och ”pop” de i amerikanskt och brittiskt språkbruk.

92. *Stereo-Hifi*, nr 2, 1971, 43.
93. Ibid., nr 5, 1971, 30.
94. Ibid., nr 4, 1976, 50.
95. Ibid., nr 4, 1976, 51.
96. Ibid., nr 11, 1971, 38–39.
97. *Hifi & musik*, nr 5, 1980, 76.
98. *Stereo-Hifi*, nr 6, 1971, 32.
99. *Musik och ljudteknik*, nr 1, 1975, 10.
100. *Stereo-Hifi*, nr 9, 1976, 45–46. Jämför den kritik av *larger-than-life*-effekten av volymnivåerna hos hifi-utrustning som formuleras redan 1954, se Michael Chanan, *Repeated takes: A short history of recording and its effects on music* (London: Verso, 1995), 94.
101. *Hifi & musik*, nr 1, 1980, 5. Källan använder det engelska ordet ”sound” inom citattecken i anslutning till det språkbruk som tillämpats i svenskan sedan ca 1970 i samband med beskrivning av ljudkarakteristika i populärmusik. För en kortfattad historisk översikt över konceptualiseringen av ”sound” i populärmusiksammanhang se Paul Théberge, *Any sound you can imagine: Making music/consuming technology* (Hanover/London: Wesleyan University Press, 1997), 190–192.
102. *Stereo-Hifi*, nr 12, 1976, 82.
103. Ibid., nr 5, 1971, 26; Ibid., nr 7–8, 1971, 44.
104. Ibid., nr 9, 1973, 90.
105. *Musik och ljudteknik*, nr 1, 1975, 9–10.
106. *Stereo-Hifi*, nr 4, 1971, 24.
107. *Hifi & musik*, nr 5, 1980, 77.
108. *Stereo-Hifi*, nr 5, 1971, 16.
109. Ibid., nr 4, 1976, 50.
110. Ibid., nr 9, 1976, 5.
111. *Hifi & musik*, nr 1, 1980, 31.
112. Exempelvis refereras i Ibid., nr 9, 1980, 48, ett föredrag av den amerikanske psykologen John Diamond på temat ”digitalt ljud vållar stress hos människan”.
113. Lee B. Brown, ”Documentation and fabrication in phonography”, *Twentieth World Congress of Philosophy, Boston*, http://www.bu.edu/wcp/Papers/Aest/AestBrow.htm 1998, senast kontrollerad 12 juni 2018. Jämför Eisenberg, 110, om tillämpliga kvalitetskriterier vid lyssning till ”pure phonography”. Beträffande begreppet fonografiskt verk i ett konstmusikproduktionsperspektiv se Tore Simonsen, *Det klassiske fonogram* (Oslo: Norges musikkhøgskole, 2008), kapitel 5.

7
Allmänna teknologier och privata rum

Förutsättningar för den digitala tidsålderns solipsistiska ljudkultur

TOBIAS PONTARA & ULRIK VOLGSTEN

Digital teknologi och internet har påverkat både produktionen och konsumtionen av musik. Möjligheten att lyssna på i princip vad som helst, när som helst och var som helst har försatt 2000-talets lyssnare i en situation som var otänkbar för bara ett par decennier sedan. Nedladdning av låtar och spellistor gör det möjligt att sammanställa egna virtuella musikbibliotek med musik ur alla möjliga traditioner, stilar och genrer, från all världens hörn. Dessa listor kan sedan tas med varthelst det bär hän, oavsett om det är till Nordpolen, en metropol som Kapstaden eller Mumbai, eller till snabbköpet runt hörnet. Med brusreducerande hörlurar kan omgivningens störande ljud dessutom avskärmas så effektivt att egna ljud- och musiklandskap kan upprättas närhelst man vill. Att på detta vis ständigt kunna bära med sig individuellt utformade ljudvärldar har skapat en situation där många i dagens samhälle alltmer lever i sina egna, privata ljudbubblor – en situation som beskrivits som en ”solipsistisk” ljudkultur, där enskild och avskild musiklyssning blivit norm.[1]

Men även om en allmänt tillgänglig digital teknologi inneburit enorma förändringar för det enskilda lyssnandet, kan det vara värt att påminna om att solitärt (enskilt och avskilt) musiklyssnande faktiskt var möjligt långt innan bärbara cd-spelare, iPods, mobiltelefoner och internet. Att sammanställa och bära med sig sin egen privata ljudbubbla blev verklighet på bred front när Sony lanserade sin portabla kassettbandspelare Walkman år 1979. Denna i sin tur var en vidareutveckling av den portabla ficktransistorradion från mitten av 1950-talet. Och bärbara kristallmottagare med hörlurar fanns redan några decennier tidigare (se kapitel 2).

I det här kapitlet undersöker vi hur den teknologiska utvecklingen i

kombination med förändringar i hemmet under 1900-talet möjliggjorde ett nytt sätt att lyssna på musik, ett solitärt lyssnande som tycks ha nått sin logiska slutpunkt i vår digitala tidsålder. Vi kommer framför allt att se hur en ständigt förbättrad ljudåtergivningsteknik (grammofoner, förstärkare, högtalare, med mera), tillsammans med framväxten av det moderna vardagsrummet i ett samhällsklimat präglat av ökad individualism, kom att utgöra viktiga förutsättningar för den solipsistiska ljudkultur som sedan åren kring millennieskiftet utvecklats i samspel med digital teknik.

Vår diskussion tillför därmed en viktig komponent till den ”iPod-kulturens arkeologi” som beskrivits av Michael Bull i dennes undersökning av mobilt musiklyssnande i stadsmiljöer (om än iPods numera ersatts av smartphones).[2] Enligt Bull kännetecknas denna typ av solitärt lyssnande av en ”privatising auditory impulse” som man finner redan ”in the earliest stages of Western history, in Homer's *Odyssey*”.[3] I *Odysséen* överlistar ju huvudpersonen sirenerna genom att avskärma sina roddare från själva ljudupplevelsen. De täpper till öronen med vax för att inte bli förförda av sirenernas lockande sång, samtidigt som Odysseus själv är fastsurrad vid masten, där han varken kan styra sitt skepp eller föra befäl över sin besättning. Kontentan är, menar Bull, att ”Odysseus's ability to experience the Sirens' song is purchased at the expense of the sailor's lack of that experience”.[4]

Bull menar vidare att hans läsning av Homeros berättelse ska ses som en korrigering av Jonathan Sternes påstående, att ljudmiljöernas privatisering påbörjades först i samband med ”the early communication technologies of the West – the telephone, phonograph and radio”.[5] Dessa moderna tekniska innovationer spelar emellertid en viktig roll, då de alla utvecklats parallellt med vad Sterne kallar för en ”*audile technique*, a set of practices of listening that were articulated to science, reason, and instrumentality and that encouraged the coding and rationalization of what was heard”'.[6] Sterne menar sig därmed erbjuda ”a counternarrative to Romantic or naturalistic accounts that posit [...] hearing as the sense of affect”.[7]

I mångt och mycket delar vi denna syn, men i motsats till både Bull och Sterne vill vi dock betona betydelsen av känslor, emotioner och affekter (i vid bemärkelse) för inspelad musik som ett allestädes närvarande massmediefenomen. I detta sammanhang läser vi därför berättelsen om Odysseus i enlighet med en mer allmän tolkningstradition som poängterar den förföriska makten i den andres röst,[8] i synnerhet som denna röst blir tillgänglig för lyssnarens spontana och återkommande konsumtion.

Dessutom kommer vi att sätta det västerländska estetiska idealet om kontemplativt lyssnande, förstått som en ”audil teknik”,[9] i relation till en mer idiosynkratisk variant av lyssnande, som växer fram kring mitten av 1900-talet som svar på de vid tiden nya musikteknologierna, de nya lyssningsmöjligheterna i hemmet,[10] och inte minst de nya populärmusikgenrerna.

Avslutningsvis sätter vi också detta sätt att konsumera musik i förhållande till en ökande individualism efter andra världskriget. Det är en individualism som i form av stjärnstatus och idoldyrkan är synnerligen väl företrädd, inte bara inom filmen och de moderna massmedierna, utan också i högsta grad inom populärmusiken. Kapitlet är skrivet utifrån ett svenskt perspektiv, men då vår diskussion i hög grad berör den moderna västvärlden i allmänhet använder vi oss också av internationella exempel.

Solitärt lyssnande?

År 1923, i juninumret av den nya brittiska tidskriften *The Gramophone*, publicerades en artikel om grammofonspelandets vett och etikett. Särskilt den viktiga frågan huruvida det är tillbörligt att spela grammofon ”directly after breakfast”.[11] Frågan kan tyckas absurd för en nutida läsare men är ställd på fullt allvar, om än artikeln har en uppenbart ironisk ton. Viktigt i detta sammanhang är dock att artikeln avslöjar ett förhållningssätt till musik som till stor del är bortglömt idag, nämligen att musiklyssnande främst var en kollektiv aktivitet, inte något man gjorde på egen hand: att lyssna på musik var något man gjorde i sällskap med andra.

Givet denna självklara omständighet börjar artikeln med att rakt på sak konstatera att ”nearly everyone has a gramophone”.[12] Efter att ha skämtat om möjligheten att lyssna på musik i sov- eller badrummet, ja till och med efter en vanlig frukost med bacon och ägg, ombeds läsaren föreställa sig hur det vore att möta en människa som lyssnar på musik alldeles ensam:

> you would look twice to see whether some other person were not hidden in some corner of the room, and if you found no such one [you] would painfully blush, as if you had discovered your friend sniffing cocaine, emptying a bottle of whisky, or plaiting straws in his hair.[13]

Läsarens förmodade reaktion är dock obefogad, menar författaren, och det finns heller ingen anledning att avfärda detta beteende som underligt eller oanständigt – i alla fall inte konstigare än att i ensamhet läsa en bok tyst för sig själv. Författarens slutsats blir till sist att grammofonen inte kan avfärdas som någon leksak, ”the gramophone is not a toy”, samt att grammofonlyssnande bör ses som en seriös aktivitet, ”[t]he perfect gramophonist has imagination”.

Vad detta exempel låter oss förstå är att det år 1923 fortfarande var ovanligt att lyssna på musik i avskildhet (åtminstone i Storbritannien, men rimligen också i resten av Europa). Musik var något man lyssnade på tillsammans,[14] även när musiken var inspelad på skiva, vilket man gjorde i de många grammofonsällskap som startades på 1920-talet (*The Gramophone* var i själva verket National Gramophonic Societys medlemstidning).[15]

Låt oss ta ett annat exempel. I ett nummer av den svenska veckotidningen *Hemma,* från 1926, finns en kort novell om en medelålders kvinna som lyssnar på radio i hörlurar:

> Minsann satt hon inte där med lurarna för öronen, döv och frånvarande för allt. [...] Dock, just som han kommer fram till henne, ser hon upp, höjer handen avvärjande för att visa att hon inte vill bli störd och skriker att det är en härlig orgelkonsert.[16]

När man läser detta korta utdrag nästan hundra år senare skulle man kunna tro att den situation som beskrivs i novellen var vanligt förekommande. Betyder det att vi har fel i vårt påstående att enskilt och avskilt lyssnande var ovanligt före slutet av 1920-talet? Eller betyder det att utvecklingen gick så fort att lyssnarvanorna ändrades på bara tre år – eller ännu snabbare, eftersom utvecklingen i Storbritannien föregrep den svenska?

Även om inställningen till musiklyssnande förändrades i snabb takt under dessa år så menar vi att man inte ska dra för stora växlar på det svenska exemplet. Läser man fortsättningen av novellen så märker man att det övergripande temat är kontrasten mellan den nya moderna tekniken och traditionella miljöer och sedvänjor (huvudpersonerna kommunicerar också i en trådlös telefon, vilket var ren science-fiction år 1926). Den slutsats vi rimligen kan dra är att mitten av 1920-talet utgjorde en vattendelare för solitärt lyssnande, såtillvida att det var decenniet då sådana praktiker började framträda mer regelbundet. Vad vi däremot inte kan sluta oss till är att dessa praktiker var särskilt utbredda. Men, som sagt, inställningen till musiklyssnande var stadd i snabb förändring och en viktig orsak var själva den miljö där musiklyssnandet allt mer kom att äga rum – det nya vardagsrummet.

Från salong till vardagsrum: En kort historisk bakgrund

Musik i hemmet är troligtvis en lika gammal företeelse som hem eller musik i allmänhet. Men ser vi till västvärlden så var det inte förrän på 1500-talet som ”spaces for music began to appear in private dwellings”.[17]

Även om särskilda musikrum var sällsynta, anpassades utrymmen för musicerande (sång, spel och lyssnande) i olika rum och kammare, i privata kapell och i de högre ståndens *grandes salles*. Ett illustrativt exempel är drottning Kristina som, efter att ha abdikerat och konverterat till katolicismen 1654, inredde ett särskilt rum för musik i sitt nya residens i Rom, där hon också samlade sin nystartade musikakademi, Academia arcadia,[18] med kompositörer som Arcangelo Corelli och Alessandro Scarlatti som återkommande gäster.

Mittemellan hovkulturen, som exemplifieras av Kristinas akademi, och det moderna vardagsrummet finner vi den borgerliga 1800-talssalongen. Som exempel kan nämnas Bettina von Arnims salong i Berlin under 1800-talets första hälft, berömd för sin anspråkslösa och intima prägel.[19] Något vardagsrum i modern mening var det ännu inte fråga om. Men det är intressant att se att ”salong” vid denna tid kan avse både ett specifikt rum (salongen i huset) och olika typer av musikalisk salong (salong som social sammankomst), varav några pekar framåt mot 1900-talet. Några exempel på salong i den senare betydelsen är den privata konserten med professionella musiker som gästerna lyssnade till, assembléen där professionella musiker spelade i bakgrunden medan gästerna ägnade sig åt annat, den musikaliska salongen där amatörer träffades för att musicera tillsammans, samt salongen där familjemedlemmar spontant sjöng och spelade för varandra och kanske någon inbjuden middagsgäst.[20]

Gemensamt för dessa salonger är att musiken var en kollektiv aktivitet, inte något man spelade eller lyssnade till på egen hand i avskildhet. Skillnaden mellan salongstyperna ligger snarare i var gränsen dras mellan det privata och det offentliga. Enligt Jürgen Habermas gick ”skiljelinjen mellan privatsfär och offentlighet tvärs igenom huset” vid denna tid.[21] Men i den familjära salongen där man spelade och sjöng för varandra efter söndagsmiddagen var den offentliga insynen helt klart reducerad till ett minimum.

Samtidigt fortsatte salongen, eller finrummet, ännu under 1900-talet att vara det rum där familjens kultiverade smak visas upp för utvalda delar av allmänheten.[22] Ett typiskt exempel från 1926, hämtat ur månadstidningen *Svenska hem i ord och bilder,* är baron Fredrik von Steijerns hem, vilket sades uppvisa ”en behaglig trefnad, i synnerhet när [...] Wagner självfullt tolkas på flygeln. Den store Richard är nämligen en af husets aldrig försummade idoler”.[23]

Även om ett slags representativ funktion fortfarande lever kvar i många hem under 1900-talet – i enklare hem var det ofta i köket som gäster och främmande togs emot till vardags – blir vardagsrummet alltmer en plats

för fritidsaktiviteter och avkoppling.[24] I takt med att genomsnittsinkomsterna ökade i den nedre medelklassen och arbetarklassen, samt att vardagsrummet därmed inte behövde fungera som familjens sovrum – i Skandinavien äger exempelvis denna utveckling rum från början av 1930-talet fram till 1960-talet[25] – blir vardagsrummet också den plats där man alltmer lyssnar till inspelad musik på grammofon (för en utförligare redogörelse, se kapitel 1).

Med Habermas terminologi kan förändringen beskrivas som en omvandling av musikrummet inte bara från en offentlig till en privat och intim sfär, utan dessutom en uppdelning av den intima sfären i exklusiva, mer eller mindre avskärmade individuella sfärer, där vardagsrummets roll kom att dikteras av en helt ny fritids- och rekreationsideologi. Denna omvandling kommer att ske parallellt med grammofonindustrins expansion,[26] varvid vardagsrummet blir ett viktigt utrymme för att avsätta de skivor som tillverkas och säljs. Men framför allt blir det en plats där man utan att ta hänsyn till inbjudna gäster kan lyssna på musik mer eller mindre efter eget behag.

Från en plats i rummet till en plats i lyssnarens hjärta

Som en central plats för nya allmänt tillgängliga ljudåtergivningsteknologier är det moderna vardagsrummet en viktig förutsättning för solitärt lyssnande. En privat och avskild plats var precis vad som behövdes för att ett solitärt musiklyssnande skulle kunna växa fram. Men även om det moderna vardagsrummet därmed kan sägas vara en central förutsättning för solitärt lyssnande var det inte *tillräckligt*. Därtill krävdes förändringar i lyssnarnas attityd gentemot tekniska innovationer i allmänhet och till grammofonen i synnerhet. Låt oss därför se vad denna attitydförändring innebär.

I den citerade *Gramophone*-artikeln påstås att grammofonen absolut inte ska ses som någon leksak, vilket den i många fall gjorde under seklets allra första decennier. Som exempel kan anföras den svenska kungafamiljen vars julfirande år 1904 rapporteras i *Svenska Dagbladet*. Här får läsaren veta att den unge prins Erik (fem år gammal vid tidpunkten) och hans två yngre kusiner, prinsessorna Margaretha och Märtha, fått varsin grammofon i julklapp av kungen och drottningen, medan de äldre familjemedlemmarna (med undantag för Teresia, änkehertiginnan av Dalarna, som också fick en grammofon) fick elektriska lampor.[27]

Men även när grammofonen kom till mer ”vuxet” bruk, exempelvis till dans eller som bakgrundsmusik vid mindre sammankomster, så uppfattades

den länge som ett substitut för levande musiker, som ett mekaniskt instrument.[28] Att trattgrammofonen dessutom såg ut som ett udda bleckblåsinstrument bidrog inte heller till något spontant välkomnande i de finkulturella salongerna, där man hellre lyssnande till (och gärna spelade) piano och stråkinstrument (se också kapitel 1).[29] Intrycket förbättrades knappast heller av att grammofonerna inte bara såldes i instrumenthandeln, utan ofta också i cykelaffärer och liknande.

Grammofontillverkarna gjorde vad de kunde för att dölja mässingstrattarna genom att bygga in grammofonerna i mer eller mindre exklusivt designade träskåp.[30] Inte desto mindre var det de mindre bärbara apparaterna som sålde,[31] så kallade resegrammofoner som kunde ställas undan när de inte användes och som man kunde ta med sig utomhus om man så önskade (se kapitel 2). Gemensamt för musiklyssnandet ännu en bra bit in på 1920-talet, oavsett om det skedde till enklare eller mer påkostade grammofoner, var dess kollektiva prägel, det solitära lyssnandet hörde ännu framtiden till.

Inställningen till både grammofoner och till grammofonspelande började förändras först mot slutet av 1920-talet i och med att den akustiska grammofonen ersattes av skivspelare med elektroniskt förstärkta högtalare och magnetisk pickup.[32] Kanske är det också först nu som det är meningsfullt att tala om grammofon*lyssnande*. De närmaste följande decennierna skulle komma att innebära både internationell börskrasch och världskrig, vilket knappast påskyndade utvecklingen.[33] Även radions intåg betraktades av skivproducenterna som en nedgång – radion hade börjat sända inspelad musik i början av 1930-talet[34] – men för musiklyssnandets del kan effekten snarare sägas ha varit den motsatta, då det innebar att lyssnaren inte behövde köpa egna skivor för att höra inspelad musik. Under andra halvan av 1940-talet kom skivförsäljningen att återhämta sig och under det därpå följande decenniet introducerades stereotekniken, vilken skulle visa sig ha ytterligare positiva effekter.

I och med att grammofonen blev en allt mer etablerad del av hemmiljön på 1940- och 1950-talen förändrades inställningen successivt från det tidiga seklets blandning av nyfikenhet och misstänksamhet till en allmän acceptans av teknologin som en naturlig och självklar del av hemmet. Detta kan exempelvis ses i filmer från 1940- och 1950-talen, vilka innehåller ett ökande antal scener där individer i ensamhet lyssnar på grammofonmusik i hemmamiljö (läs moderna vardagsrum). Mot slutet av 1950-talet, och i synnerhet under 1960-talet, förekommer sådana scener mer och mer regelbundet i svenska spelfilmer (se kapitel 8). Konsolideringen av musikteknologin som en integrerad del av det moderna vardagsrummet

märks dessutom på ett mer handfast sätt i och med Ikeas storskaliga lansering i slutet av 1960-talet av massproducerade stereomöbler.[35]

Detta är också en utveckling som alltmer började förknippas med den manlige audiofilen och dennes jakt på den perfekta ”hemutrustningen för ljudåtergivning”.[36] Med innovationer såsom slutna högtalarlådor (tillgängliga från och med 1954) och stereohörlurar (1958) blev det för första gången möjligt att avnjuta inspelad musik i sitt eget vardagsrum med en ljudkvalitet som kunde uppfattas som motsvarande den på en konsert.[37] Upplevelsen kunde beskrivas som att med hjälp av den senaste tekniken bli inkapslad i och mentalt förflyttad genom en musikalisk rymd (se också kapitel 6). Som Keir Keightley skriver:

> [H]i-fi was predominantly tied to musical recordings, whose value was also judged based on an aesthetic of audio realism, sonic immersion and mental transportation. The listening experience was to be enhanced by the approximation of aural ”reality”, an illusion of presence ideally indistinguishable from the ”live” real thing.[38]

Den i huvudsak manlige audiofil som framträder från och med slutet av 1940-talet kan med fördel ses i kontrast till 1800-talets salongsvärdinnor. Medan de senare beskrivits i termer av sin gästvänlighet och sociala förmåga (liksom för dagens festfixare var det viktigt att skapa en god stämning bland ett exklusivt urval av inbjudna gäster),[39] månar audiofilen inte bara om sin dyrbara tekniska utrustning, utan också om sin ostördhet och avskildhet.

Det vi ser är med andra ord hur under 1940- och 1950-talen utvecklingen av nya och mer sofistikerade tekniker för musikåtergivning tillsammans med framväxten av det moderna vardagsrummet, bildar en grundläggande förutsättning för en ny typ av lyssnande – det vi kallar solitärt lyssnande. Om detta solitära lyssnande var praktiskt taget obefintligt, eller åtminstone var tvunget att uttryckligen motiveras, i början av 1920-talet, så började attityderna att förändras mot slutet av detta årtionde, och i slutet av 1950-talet sågs det som helt normalt att på egen hand lyssna på musik på en grammofon i sitt vardagsrum.

Men varför var man över huvud taget intresserad av att lyssna på musik i ensam avskildhet? För att bättre förstå framväxten av det solitära lyssnandet måste hänsyn också tas också till vidare förändringar i samhället och musikkulturen.

Populärmusik, individualism och framväxten av solitärt lyssnande

I artikeln från *The Gramophone* nämns Mozart, Beethoven och Mendelsohn, tre självskrivna namn ur den västerländska konstmusikens etablerade kanon. Det är välkänt hur den klassiska musikestetiken sedan början av 1800-talet sägs ha förespråkat ett lyssnande med fokus på musiken ”i sig”.[40] Det har funnits olika tankar om vad detta lyssnande har att erbjuda publiken, exempelvis den mystiska värld som väntar bortom Orcus portar, som E.T.A. Hoffmann hävdade, eller den rena estetiska njutning som möjliggörs av musikverkets syntaktiska skönhet, vilket Eduard Hanslick föreslog. Idealet för detta sätt att lyssna är den religiösa kontemplationen, där individen i enskildhet fokuserar på ett religiöst eller (som i musikens fall) estetiskt objekt.[41] Enskildheten finns med andra ord som ett ideal i den klassiska musiken, om än den inte går att fullt ut uppnå i den offentliga konsertlokalen.

Istället är det den nya populärmusiken som när den överskrider nationsgränserna också tar täten in i de privata vardagsrummen. Detta kan tyckas märkligt då populärmusiken knappast är vad man förknippar med ett kontemplativt lyssnande. Förklaringen ligger snarare i att det som med fördel avnjuts i avskildhet i dessa nya sammanhang inte i första hand är den abstrakta skönheten i en formellt komplex komposition, utan snarare det sinnliga behaget i den intima mänskliga sångrösten – en intimitet som den nya inspelningsteknologin visade sig särskilt väl lämpad att förmedla.[42]

Lanseringen av den elektroniska mikrofonen vid mitten av 1920-talet möjliggjorde inte bara kvalitativa förbättringar av ljudinspelningarna, än viktigare i detta fall är hur denna möjliggjorde en särskilt mjuk sångstil som på engelska kom att kallas *crooning* och dess motsvarigheter runt om i världen, exempelvis ”sammetsrösterna” i den ”sentimentala schlagern” i Sverige från och med 1927 (se kapitel 4). Genom att sjunga nära mikrofonen på ett avslappnat och intimt sätt kunde sångare som Bing Crosby, Billie Holiday och Frank Sinatra skapa en illusion av att rent fysiskt komma närmare lyssnaren.[43]

Även om samma effekt till viss del gick att uppnå även i en konsertsituation (det var här teknologin hade sitt ursprung – i radioinspelningar med storband och andra orkestrar) eller i jukeboxar på restauranger och kaféer,[44] så var det i vardagsrummet som denna personliga estetik – denna känsloladdade *audila teknik*, för att parafrasera Jonathan Sterne – fann sin mest påtagliga genklang. Medan man använde olika ekoeffekter och

efterklangstekniker för att återskapa konsertsalens ljudmiljö när man spelade in klassisk musik,[45] föredrogs en motsatt ”torr” och mer ”instängd” ljudproduktion för 1930- och 1940-talens populärmusik. Resultatet blev att ”the relatively depthless quality of the popular product” stärkte intrycket av en intimitet som ”afforded potentials for more intimate listener engagement”.[46]

När lyssnare väl lagt sig till med denna typ av ”engagemang” med musiken kunde den lätt överföras till musikgenrer med andra typer av ljudestetik, såsom 1950-talets rock’n’roll. Det ”intima lyssnarengagemang” som ursprungligen skapades genom en ljudproduktion som simulerade atmosfären i ett litet och privat rum kunde på så sätt manifestera sig genom olika former av lyssnande, till exempel att engagera sig i en kvasi-dialogisk relation med sångarens persona, att identifiera sig med denna persona, eller att helt låta sig uppslukas av inspelningens ljudvärld.[47]

Man kan därmed säga att den klassiska musikens kontemplativa verkestetik, med sin idealiserade individuella upplevelse av universell musikalisk skönhet, successivt hamnar i skuggan av en likaledes individuell upplevelse, om än en upplevelse som fokuserar på en mer vardagligt personlig relation till och upplevelse av musiken. Detta nya sätt att lyssna är framförallt förknippat med utvecklingen av en ny internationell populärmusikkultur och en därtill vidhängande individualism.

Det är en personlighetscentrerad, snarare än karaktärscentrerad, individualism som inte minst återspeglas i de nya mediernas intresse för celebriteter och kändisar av olika slag. Även om celebriteter troligtvis funnits sedan urminnes tider blev deras ”privata” och ”autentiska” personligheter inte en fråga av allmänt intresse förrän i samband med 1900-talets långtgående urbanisering och de identitetsproblem denna urbanisering förde med sig.[48] Som medieforskaren Jib Fowles skriver: ”Personality was never an issue until the sense of identity was called into question”.[49] Fowles tar främst upp filmstjärnans roll när det gäller att erbjuda åskådaren ”various models of the well-integrated self, at a time of excruciating need”.[50] Medan filmens dramatiska handling erbjöd förslag på hur man kan bete sig i nya situationer, var det närbilden som ”eradicated the distance between viewer and actor [...] disclos[ing] the fundamentals of affect, [providing] the avenue to the soul, the inner personality of the star”.[51] Genom denna intima relation med den individualiserade och ”affektiviserade” filmstjärnan, menar Fowles, blev det för betraktaren lättare att utveckla en motsvarande ”inre personlighet” till stöd för sin sociala självidentitet.

Denna relation mellan tittaren och filmstjärnans persona överensstämmer på många sätt med vad som har sagts om musikens identitetsstärkande funktioner i det senmoderna samhället. Förutsatt att känslor (emotioner, affekter, stämningar) som väcks av musik motsvarar eller påminner om känslor som normalt associeras med olika typer av identiteter, eller sätt att identifiera sig med olika typer av identiteter, så har det hävdats att musik gör det möjligt att också testa dessa identiteter.[52]

I synnerhet har forskning om ungdomar visat att musik kan fungera som starka känslomässiga ”rum” eller ”bilder” inom eller kring vilka tillfälliga självbilder och självuppfattningar kan balanseras och anpassas.[53] Dessutom har forskning visat hur musiken kan fungera som ett sorts känslomässigt minne – ett ”soundtrack of our life” – som vi kan återkalla i kritiska situationer eller när våra identiteter behöver förstärkas i mer vardagliga situationer i enlighet med vad som kan beskrivas som ett *musikaliserat själv*.[54]

Utöver musikens känslomässiga påverkan innebär dess roll i dessa situationer både vad Bull skulle kalla en ”privatising impulse” och en intim relation som är svåra att åstadkomma och upprätthålla i en konserthall eller liknande publika miljöer. Det är på många sätt en spegelbild av känslan av att som lyssnare förflyttas till platsen för musikframträdandet (som grammofontillverkarna ofta utlovade i sin reklam), det vill säga en känsla av att det snarare är den inspelade artisten som kommer ut ur högtalarna och in i den lyssnandes vardagsrum.

I takt med att populärmusik med skivinspelningarnas hjälp efter första världskriget börjar spridas bortom sina tidigare nationsgränser kom också själva sättet att lyssna på att spridas internationellt. Och det är knappast en slump att detta sker samtidigt som vardagsrummet blir till en plats för fritid och rekreation.[55] Även om de estetiska ideal och lyssningspraktiker som förknippas med västerländsk klassisk musik spelade en roll i den process som vi spårar här,[56] så är det framför allt den tidens populärmusik – det vill säga från och med mitten av 1920-talet, efter att den elektroniska inspelningstekniken lanserats – som slutligen kommer att forma den typ av solitärt lyssnande som är en grundläggande förutsättning för vår digitala tidsålders solipsistiska ljudkultur. Och som vi hävdat var denna individualismens, intimitetens och känslans estetik nära kopplad till uppkomsten av det moderna vardagsrummet och utvecklingen av nya teknologier för inspelning och uppspelning av musik.

Digitalisering och solipsistiska ljudbubblor: radikaliseringen av solitärt lyssnande och det socialas återkomst

Den typ av solitärt lyssnande som vi just beskrivit kan självklart appliceras också på andra genrer, såsom klassisk musik, på samma sätt som en kontemplativ och verkcentrerad estetik med fördel kan appliceras på populärmusik, åtminstone från 1960-talet och framåt. En invändning mot våra argument skulle dock kunna vara att solitärt lyssnande, som en väsentlig beståndsdel av exempelvis sjungande, nynnande eller visslande för sig själv, sannolikt förekommit sedan människans uppkomst.[57] Samma invändning skulle kunna göras med hänvisning till nyare historiska fenomen, som att öva på egen hand, vilket påstås ha rört många som spelade klavikord, piano eller violin till tårar under 1700- och 1800-talen,[58] liksom de karaktärsstycken från slutet av 1800-talet som mer eller mindre avsiktligt bjöd in sina förmodade kvinnliga utövare till dagdrömmeri.[59] Återigen kan detta tyckas innebära att det solitära lyssnandet inte alls är det moderna eller senmoderna fenomen som vi påstår att det är; alltså ett fenomen som främst möjliggjorts av uppkomsten av ljudåtergivningsteknik och det moderna vardagsrummet under ett århundrade präglat av en ökande individualism.

Vår poäng rör dock lyssning till musik som utförs av någon annan än lyssnaren själv – den förföriska makten i *den andres röst* som i berättelsen om Odysseus – inte att nynna eller vissla för sig själv, att öva på sitt instrument på egen hand, eller att försjunka i dagdrömmar när man spelar för andra. Det är en process där lyssningssätten förändras och där musikkonsumtionen förvandlas inte bara från en offentlig till en privat och intim angelägenhet, utan en process där den intima sfären vidare delas upp i exklusiva individuella sfärer där ”the pleasures of solipsism”, som Bull talar om,[60] kan levas ut på sätt som helt enkelt inte var möjliga under tidigare århundraden. Det är också en process ofrånkomligt sammankopplad med utvecklingen och den allmänna spridningen av musikteknologi och teknologiskt medierad musik på 1900-talet, en långsiktig medialiseringsprocess som i grunden förändrat stora delar av kulturen och samhället (se kapitel 11). Detta solitära lyssnande – först framskymtande på 1920-talet och fast etablerat på 1950-talet – var resultat av flera historiskt specifika förutsättningar. I detta kapitel har vi identifierat tre sådana förutsättningar: det moderna vardagsrummet som ett ”slutet” rum som allt mer användes för rekreation och privata ändamål, teknologiska innovationer som möjliggjorde enskild musiklyssning i vardagsrummet, samt vad vi har beskrivit som en individualismens och intimitetens estetik, en ny estetik som i synnerhet var kopplad till nya former av populärmusik och som möjliggjorde helt nya känslomässiga (affektiva, emotionella, stämningsskapande) relationer till ljud.

Solitärt lyssnande har dock utvecklats i nya riktningar i den digitala tidsåldern. Till att börja med, och som vi nämnde inledningsvis, har den fortlöpande utvecklingen av nya och mer sofistikerade teknologiska apparater gjort det möjligt för oss att bära med oss musik i en allt mer ökande omfattning.[61] Den möjlighet som erbjuds av moderna smartphones att omedelbart få tillgång till och ladda ned nästan obegränsade ”musikbibliotek” från olika streamingtjänster har skapat en situation där en växande del av jordens befolkning kan bära med sig ett helt universum av musik i fickan och ta med sig detta i stort sett var som helst på planeten. Modern digital teknologi har också banat vägen för tidigare oanade möjligheter att skapa unika, personliga och potentiellt oändliga musik- och ljudlandskap i form av omsorgsfullt sammanställda spellistor. Till detta kan nämnas en markant förbättrad ljudåtergivningsteknik, i synnerhet moderna brusreducerande hörlurar som effektivt utestänger alla externa och ovälkomna ljud, en teknik som gör den digitala ljudbubblan ännu mer avskild och isolerad från omvärlden än vad som tidigare var möjligt.

Digitaliseringen av musiklyssnandet och den ständigt pågående utvecklingen och förfiningen av ljudåtergivningstekniker har – i samband med en ständigt ökande individualism i västvärlden och i västinfluerade samhällen – således banat väg för vad som kan beskrivas som ett personligt dj:ande eller ljudläggande (*soundtracking*) av vår moderna vardag. Medan detta dj:ande kanske mest uppenbart fungerar som ett sätt att forma och avgränsa en inre privat sfär, så fyller det också en motsatt funktion. dj:andet (eller ljudläggandet) kan nämligen också ses som en utsträckning och expandering av lyssnarens subjektiva livsvärld, i form av ett musikaliskt och känslomässigt annekterande av yttervärlden. För även om dagens digitaliserade och hermetiskt tillslutna ljudbubblor möjliggör ett radikalt tillbakadragande från en offentlig omvärld in i exklusiva privata ljudvärldar, kan dessa ljudvärldar samtidigt fungera som en utvidgning av en inre föreställningsvärld och därmed som ett omskapande av offentliga rum och platser i linje med den egna, personliga upplevelsen. Med andra ord, precis som en dj formar en ljudmiljö för att bjuda in till en viss typ av händelser på en specifik plats, möjliggör den moderna digitala och gränslöst transportabla ljudbubblan ett konstant ljudläggande av tillvaron, genom vilken man kan strukturera och ”färga” denna yttre tillvaro på samma sätt som man strukturerar och ”färgar” sin inre personliga självbild.

Detta musikaliska ljudläggande av vardagslivets olika sidor är en central aspekt i det vi i kapitel 11 beskriver som en *musikalisering* av vardagsliv och kultur. Som vi klargör i detta kapitel kan musikalisering i dess vidaste bemärkelse definieras som en långtgående historisk förändringsprocess varigenom den typ av ”omedelbart” (icke-medierat) musicerande i förmoderna samhällens tidsligt och rumsligt reglerade ritualer succesivt ersatts av vår digitaliserade och globaliserade världs allestädes tillgängliga musik, samt de motsvarande förändringar som skett i människors sätt att uppfatta och förhålla sig till musik. Den centrala aspekt vi avser här gäller dock en tämligen ny utveckling *inom* denna musikaliseringsprocess, vars senaste manifestation är det digitalt betingade musikaliska dj:ande eller ljudläggande som beskrivs ovan.[62] Denna centrala aspekt av musikaliseringen (såsom den har påverkat den västerländska kulturen under 1900-talet) handlar om hur musikteknologin erbjudit ökade möjligheter att iscensätta och gestalta vardagen i överensstämmelse med en personligt utformad musikalisk dramaturgi. Som vi hävdat blev det genom användningen av teknisk apparatur såsom radio och i synnerhet grammofonen möjligt för den enskilda lyssnaren att iscensätta sin personligt utformade musikaliserade miljö i avskilda utrymmen som vardagsrummet (och senare tonårsrummet). Det följande introducerandet av mindre bärbara enheter såsom freestylen ledde till att denna privata, musikaliserade dimension kunde lösgöra sig från hemmet för att så småningom inta stadens gator och offentliga miljöer som flygplatser, klassrum, köpcentrum och lokaltrafik.[63] I vår samtida digitala tidsålder tycks den musikaliska dramatiseringen av vardagen ha utvecklats till en fullfjädrad solipsistisk ljudkultur i och med att människor i alla åldrar alltmer väljer att leva sina liv i hermetiskt tillslutna ljudbubblor. Med hjälp av internet, digital teknik och moderna brusreducerande hörlurar tycks resan från socialt till solitärt lyssnande ha nått sitt slutmål.

Men trots detta kan vi inte undgå att notera spår av vad som, i den digitala ljudbubblans tidsålder, kan beskrivas som det sociala lyssnandets återkomst. För även om det verkar rimligt att påstå att våra personliga ljudbubblor har blivit allt mer individualiserade och avskärmade, så har det samtida digitala lyssnandet blivit allt mer knutet till sociala medier. De spellistor som utgör våra privata ljudbubblor görs i sin tur ofta offentliga genom delningsfunktioner på plattformar såsom Facebook, Youtube och Spotify. Kanske är det rentav så att det finns en gräns för det solitära lyssnandets solipsistiska lockelse, en gräns vars överskridande upplevs som en smärtsam alienering snarare än som en angenäm reträtt till en avskild och omhuldad inre värld. Kanske är det så att vi i egenskap av både lyssnare och dj:ar söker en balans mellan det enskilda och det sociala genom att behålla våra kära ljudbubblor för oss själva samtidigt som vi delar våra spellistor med varandra. Vi vill gärna vara för oss själva i våra digitaliserade ljudbubblor, men inte längre än att vi känner oss trygga i att andra vet vad som sker. Likt Odysseus vill vi inte stå fastbundna vid masten alltför länge. Vår längtan efter att dela våra lyssnarupplevelser övervinner till sist varje privatiserande impuls.

Noter

1. Michael Bull, *Sound moves: iPod culture and urban experience* (London: Routledge, 2007). Richard James Burgess, *The history of music production* (Oxford: Oxford University Press, 2014), 26–28.
2. Bull, 18.
3. Ibid.
4. Ibid., 19.
5. Ibid., 18.
6. Jonathan Sterne, *The audible past: Cultural origins of sound reproduction* (Durham/London: Duke University Press, 2001), 23.
7. Sterne, 95.
8. Judith Ann Peraino, ”Listening to the sirens: Music as queer ethical practice”, *GLQ: A journal of lesbian and gay studies*, vol. 9, nr 4, 2003, 433–470.
9. Sterne, 2001, 97.
10. Mot bakgrund av Theodor Adornos observation från 1930-talet, att fonogrammets märkligaste egenskap är dess unika förmåga att absorbera och bevara *tid*, kan vi här konstatera att den mest tidsbundna av teknologier också fordrade ett motsvarande *rum*. Se Theodor W. Adorno, ”The form of the phonograph record”, *October*, nr 55, 1990, 48–66.
11. Orlo Williams, ”Times and seasons”, *Music, sound and technology in America: A documentary history of early phonograph, cinema, and radio,* red. Timothy Taylor, Mark Katz & Tony Grajeda, (Durham/London: Duke University Press, 2012), 45. Williams artikel kommenteras kortfattat i Mark Katz, *Capturing sound: How technology has changed music* (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2004), 20; samt i Mark Katz, ”Introduction”, *Music, sound and technology in America*, 16.
12. Vid tiden för första världskriget hade vart tredje brittiskt hushåll en grammofon, se Nick Morgan, ”’A new pleasure’: Listening to National Gramophonic records, 1924–1931”, *Musicae Scientiae*, vol. 14, nr 2, 2010, 140
13. Williams, 2012, 45.
14. Den allmänna uppfattningen om vad musik är har förändrats från att i huvudsak vara något man gjorde tillsammans*, en kollektiv aktivitet*, till att ha blivit *ett privat objekt*, se Ulrik Volgsten, ”Work, form and phonogram: On the significance of the concept of *communication* for the modern Western concept of music”, *Inter-*

national Review of the Aesthetics and Sociology of Music, vol. 46, nr 2, 205, 207–232; samt ”Between critic and public: Listening to the musical work in Stockholm during the long 19th century”, *Svensk tidskrift för musikforskning*, vol. 97, nr 1, 2015, 1–26.

15. Morgan, 144.

16. Hedvig Svedenborg, ”Vad radion kan ställa till med”, *Hemma: Tidning för hem och hushåll*, nr 10, 1926, 1358.

17. Deborah Howard, ”Introduction: Music-making in domestic space”, *The music room in early modern France and Italy: Sound, space, object,* red. Deborah Howard & Laura Moretti (Oxford: Oxford University Press, 2012), 9.

18. Arnaldo Morelli, ”Spaces for musical performance in seventeenth-century Roman residences”; Tessa Murdoch, ”Queen Christina of Sweden as a patron of music in Rome in the mid-seventeenth century”; båda i *The music room in early modern France and Italy*, 314, 271.

19. Karen Klitgaard-Povlsen, ”Mellan hovkultur och vardagsrum: Salongskulturen”, *Nordisk kvinnolitteraturhistoria. Bd. 2, Fadershuset: 1800-talet,* red. Inger-Lise Hjordt-Vetlesen, (Höganäs: Wiken, 1993), 16–22. Arnims syn på musik skulle så småningom göras till åtlöje av den berömda musikkritikern Eduard Hanslick, som beskrev den som ”feminin” och ”patologisk”, se Ulrik Volgsten, *Musiken, medierna och lagarna: Musikverkets idéhistoria och etablerandet av en idealistisk upphovsrätt* (Möklinta: Gidlunds, 2012), 136.

20. Rainer Gstrein, ”Musik in der *intimité du salon:* Pariser Salons des frühen 19. Jarhunderts als Stetten privaten Musizierens”, *Musica privata: Die Rolle der Musik im privaten Leben,* red. Monika Fink, Rainer Gstrein & Günter Mössmer (Innsbruck: Helbling, 1991), 315–350.

21. Jürgen Habermas, *Borgerlig offentlighet: Kategorierna ”privat” och ”offentligt” i det moderna samhället* (Lund: Arkiv förlag, 1984), 42.

22. Jämför Karen Halttunen, ”From parlor to living room: Domestic space, interior decoration, and the culture of personality”, *Consuming visions: Accumulation and display of goods in America 1880–1920,* red. Simon Bronner (New York: Norton, 1989), 157–189; samt Holly Kruse, ”Early audio technology and domestic space”, *Stanford humanities review*, vol. 3, nr 2, 1993, 1–14.

23. *Svenska hem i ord och bilder*, dec. 1914, 259.

24. Orvar Löfgren, *Home-makers between dreams and practicalities: Swedish living 1943–2013* (Opublicerad artikel, 2013), 7.

25. Maria Perers, Leif Wallin & Anna Womack, *Vardagsrummet: En plats för allt och alla* (Stockholm: Nordiska museets förlag, 2013).

26. Omvandlingen spelar en särskilt viktig roll i Europa, där jukeboxen aldrig blev lika populär som i USA (i Storbritannien blev den inte utbredd förrän efter andra världskriget), Jämför Kerry Segrave, *Jukeboxes: An American social history* (Jefferson: MacFarland, 2002); samt Adrian Horn, *Juke box Britain: Americanisation and youth culture 1945–60* (Manchester/New York: Manchester University Press, 2009). Trots detta spelar vardagsrummet en viktig roll även i USA, inte minst under den period på 1930-talet då radion är den teknik som upprätthåller intresset för inspelad musik.

27. ”Julen och julklapparna vid hovet”, *Svenska Dagbladet* 27/12 1904.

28. Rasmus Fleischer, *Musikens politiska ekonomi: Lagstiftningen, ljudmedierna och försvaret av den levande musiken, 1925–2000* (Stockholm: Ink förlag, 2012), 139–141, 192–194; Katz, 2012, 11–28, 19; Morgan, 139–164, 141; Colin Symes, ”From ’Tomorrow’s eve’ to ’High fidelity’: Novel responses to the gramophone in twentieth century literature”, *Popular Music*, vol. 24, nr 2, 2005, 196.

29. V. K. Chew, *Talking machines 1877–1914: Some aspects of the history of the gramophone* (London: Her Majesty’s Stationery Office, 1967), 29.

30. Kyle S. Barnett, ”Furniture music: The phonograph as furniture 1900–1930”, *Journal of Popular Music Studies*, vol. 18, nr 3, 2006, 301–324.

31. Simon Frith, *”The industrialization of music”: Taking popular music seriously: Selected essays,* red. Frith (Aldershot: Ashgate, 2007), 93–118; Morgan, 139–164.

32. Pekka Gronow & Ilpo Saunio, *An international history of the recording industry* (London/New York: Cassell, 1998), 55.

33. Gronow & Saunio, 36–38, 57, 69.

34. Allison McCracken, ”’Gods gift to us girls’: Crooning, gender, and the re-creation of American popular song, 1928–1933”. *American Music*, vol. 17, nr 4, 1999, 374; Paula Lockheart, ”A history of early microphone singing, 1925–1939: American mainstream popular singing at the advent of electronic microphone amplification”, *Popular Music and Society*, vol. 26, nr 3, 2003, 373; Timothy Taylor, ”Music and the rise of radio in 1920s America: Technological imperialism, socialization, and the transformation of intimacy”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 22, nr 4, 2002, 436.

35. Alf Agdler, ”Ljud i modul modell IKEA”, *Stereo & Hifi*, nr 3, 1970, 11–15.

36. Keir Keightley, ”’Turn it down!’ she shrieked: Gender, domestic space, and high fidelity, 1948–59”, *Popular Music*, vol. 15, nr. 2, 1996, 150.

37. Richard J. Burgess, *The history of music production* (Oxford: Oxford University Press, 2014), 63.

38. Keightley, 152.

39. Dena Goodman, *The republic of letters: A cultural history of the French Enlightenment* (Ithaca: Cornell University Press, 1994).

40. Carl Dahlhaus, *The idea of absolute music* (Chicago/London: The University of Chicago Press, 1987), 78–80; James H. Johnson, *Listening in Paris: A cultural history* (Berkeley: University of California Press, 1995).

41. Jerome Stolnitz, ”On the origins of aesthetic disinterestedness”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. 20, nr 2, 1961, 131–143.

42. Med andra ord syftar inte 1800-talets kontemplativa lyssnande i första hand till någon särskild reflektion över vare sig kompositörens eller lyssnarens individuella personlighetsdrag (Berlioz *Symphonie fantastique* är ett ofta kritiserat undantag), utan till universella karaktärsdrag, om än de uttrycks individuellt i varje enskilt verk. Dessa universella karaktärsdrag är ideal som varje lyssnare bör sträva efter. Personliga tillkortakommanden, om de gestaltas i musiken eller lyfts fram i kritiken, utgör snarare exempel på vad individen bör övervinna i sin livslånga bildningsresa – en resa vars slutmål gärna har Beethovens konstnärliga

hjältedåd som idealiserad förebild. Vad gäller Berlioz, se Edward A. Lippman, *Philosophy and aesthetics of music* (Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1999), 162; om Beethoven och hjälteidealet, se Scott Burnham, *Beethoven Hero* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1995); för en idéhistorisk redogörelse, se Volgsten, 2012, 105–124.

43. Taylor, 2002, 437–439; McCracken, 365–395, 380.

44. McCracken, 380; Gronow & Saunio, 69.

45. Toivo Burlin, *Det imaginära rummet: Inspelningspraxis och produktion av konstmusikfonogram i Sverige 1925–1983* (Göteborg: Institutionen för musikvetenskap, 2008).

46. Peter Doyle, ”From ’My blue heaven’ to ’Race with the devil’: Echo, reverb and (dis)ordered space in early popular music recording”, *Popular Music*, vol. 23, nr 1, 2004, 34.

47. Johan Fornäs, *Cultural theory and late modernity* (London: Sage, 1995), 231; Karin Strand, *Känsliga bitar: Text- och kontextstudier i sentimental populärsång* (Skellefteå: Ord & Visor, 2003), 54–56, 133.

48. Fornäs, 1995; Torbjörn Forslid, Patrik Lundell, Anders Ohlsson, & Tobias Olsson, ”Celebritetsskapande från Strindberg till Asllani: En inledning”, *Celebritetsskapande från Strindberg till Asllani*, red. Forslid, Lundell, Ohlsson & Olsson (Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2017); Anthony Giddens, *Modernity and self-identity: Self and society in the late modern age* (Cambridge: Polity Press, 1991); Warren Susman, *Culture as history: The transformation of American society in the twentieth century* (New York: Pantheon Books, 1984).

49. Jib Fowles, ”Mass media and the star system”, *Communication in history: Technology, culture, society,* red. David Crowley & Paul Heyer (New York: Addison, Wesley, Longman, 1999), 195–202, 198.

50. Fowles, 198.

51. Ibid., 200.

52. Frith, 93–118.

53. Reed Larson, ”Secrets in the bedroom: Adolescents’ private use of media”, *Journal of Youth and Adolescence*, vol. 24, nr 5, 1995, 535–550; Angela McRobbie & Jenny Garber, ”Girls and subcultures”, *Resistance through rituals: Youth subcultures in post-war Britain,* red. Stuart Hall & Tony Jefferson (London: Harper Collins, 1976), 209–222; Ann Werner, *Smittsamt: En kulturstudie av musikbruk bland tonårstjejer* (Umeå: h:ström – text & kultur, 2009); Annika Danielsson, *Musik oss emellan: Identitetsdimensioner i ungdomars musikaliska deltagande* (Örebro: Avdelningen för musikvetenskap, 2012).

54. Tia DeNora, ”Music as a technology of the self”, *Poetics*, vol. 27, 1999, 31–56; Thomas Bossius & Lars Lilliestam, *Musiken och jag: Rapport från forskningsprojektet Musik i människors liv* (Göteborg: Ejeby, 2011); Annelies van Goethem & John Sloboda, ”The functions of music for affect regulation”, *Musicae Scientiae*, vol. 15, nr 2, 2011, 208–228; se även artiklarna i Lars Ole Bonde, Even Ruud, Marie Strand Skånland & Gro Trondalen, *Musical life stories: Narratives of health musicking* (Oslo: Akademika Publishing, 2013). För ett tidigt exempel på hur inspelad musik på ett medvetet sätt kunde användas för humörreglering, se kapitel 5.

55. Jämför Halttunen, som menar att de vardagsrum som kring förra sekelskiftet ersatte de amerikanska *parlours* var ett uttryck för ägarens personlighet.

56. För olika sångtekniker, se Richard Miller, *English, French, German and Italian techniques of singing: A study in tonal preferences and how they relate to functional efficiency* (Methuen, NJ: The Scarecrow Press, 1977). För en av 1800-talets största mediepersonligheter, se Ingela Tägil, *Jenny Lind: Röstens betydelse för hennes mediala identitet: En studie av hennes konstnärsskap 1838–49* (Örebro universitet: Avdelningen för musikvetenskap, 2013).

57. Joseph Jordania, ”Music and emotion: Humming in the beginning of human history”, *Proceedings: The fourth international symposium on traditional polyphony, 15–19 September 2008, Tbilisi, Georgia.* 41–49.

58. Tobias Lund, *Enthusiasm, contemplation, and romantic longing: Reconsidering Schubert’s sectional songs in the light of historical context* (Lund: Avdelningen för musikvetenskap, 2009).

59. Andreas Ballstaedt & Tobias Widmaier, ”Der sentimentale Ton: Salonmusik und Tagtraumproduktion”, *Salonmusik: Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1989), 315–317.

60. Bull, 32.

61. Om begreppet bärbarhet, se Katz, 2010, 17–19.

62. Detta är aspekter av dj:ande som skiljer sig från det förströdda (och i slutändan fördömda) lyssnande som utövas av Mozarts Don Juan – den arketypiska dj:n – och som beskrivits av Peter Szendy. Men även om det solitära lyssnandet inte på något sätt motsäger Szendys iakttagelse, avser vi det privata och avskilda kontra det offentligt och exponerade, det personliga kontra det universella, samt det känslomässiga och affektiva kontra det kognitiva lyssnandet (i synnerhet den sistnämnda distinktionen bör inte förväxlas med den besläktade distinktionen mellan det distraherade och det fokuserade som Szendy tar upp). Se Peter Szendy, *Listening: A history of our ears* (New York: Fordham University Press, 2008), 105–107.

63. Se även Tim Wall & Nick Webber, ”Personal listening pleasures”, *The Routledge companion to British media history,* red. Martin Conboy & John Steel (London: Routledge, 2015), 542–543.

III

LJUD OCH BILD

8

Hur lyssnar rollkaraktären?

Skildringar av lyssnande till teknologiskt medierad musik i svenska filmer 1930–1970

TOBIAS PONTARA

Ungefär en tredjedel in i Astrid Henning-Jensens film *Mej och dej* från 1969 finns en scen där filmens huvudperson Jan Asker (spelad av Sven-Bertil Taube) planlöst vandrar runt i sin lägenhet, ätande ett äpple. Askers humör är inte det bästa, långt därifrån. Han har precis fått ett meddelande från sin fästmö Mai om att hon tänker lämna honom. Efter en stunds irrande hamnar han till slut i vardagsrummet. En stor radio syns i ett av hörnen. Som av en plötslig ingivelse går Asker rakt fram till radion och sätter på den, varpå ett av Johannes Brahms *Intermezzon* för piano börjar klinga ur radions högtalare.[1] Asker verkar dock helt oberörd av den vackra musiken. Han vänder sig bort från radion, går tvärs över rummet fram till en gammal gungstol, sätter sig ned och börjar irriterat knöla ihop lappen på vilken Mai skrivit ned sitt avsked. Därefter tänder han en cigarett och sedan ett stearinljus, men rastlös som han är reser han sig snart igen och går fram till bokhyllan på andra sidan rummet där han står stilla en stund och tankspritt betraktar böckerna. Från radion hörs nu en kort men ganska sofistikerad, och i våra moderna öron kanske en smula pretentiös, analys av musiken som precis spelats: ”Brahms väckte våldsam opposition bland de konservativa redan med sina första kompositioner i vilka klassicismens regelmässiga rytmschema ofta förskjutits på ett sätt som haft avgörande betydelse … .” Medan denna information presenteras har Asker redan hunnit förflytta sig till ett närliggande sovrum. Nu på uppenbart dåligt humör sätter han sig ned på sängen, tar av sig skorna och kastar dem med vresig min mot dörren. Scenen slutar med att orden ”avgörande betydelse” hörs från radion.

Det är tydligt att Asker under hela scenen egentligen inte ägnat musiken någon uppmärksamhet. I tankarna har han varit någon helt annanstans och om vi hade kunnat stiga in i hans lägenhet och fråga honom vilken

musik som just spelats på radion skulle han sannolikt inte ha en aning, inte ens om han vanligtvis älskade klassisk musik. Under större delen av scenen strömmar musiken ur radions högtalare men Asker tycks helt omedveten om den. Skildringar som denna förekommer med jämna mellanrum i film. Vi ser karaktärer sätta på sina radioapparater, grammofoner eller andra musikanläggningar, men de verkar inte särskilt intresserade av den musik som spelas eller så är deras lyssnande karaktäriserat av en utpräglad brist på uppmärksamhet.[2] Istället för att lyssna gör de ofta något helt annat. På sätt och vis är detta vad man kan förvänta sig. Film (åtminstone den traditionella formen av spelfilm) är först och främst ett medium som syftar till att berätta en historia, och skildringar av musiklyssnande berättigas framför allt av att de för filmens narrativ framåt på ett eller annat sätt.[3] Trots detta är det rimligt att fråga vad scener som den ur *Mej och dej* kan säga oss om hur musiklyssning representeras i svensk film, och mer specifikt hur lyssnande skildras i relation till användandet av ljudreproduktionsteknologi.

I scenen från *Mej och dej* är musiken som spelas på radion ett exempel på vad filmforskare brukar kalla diegetisk musik, det vill säga musik som är entydigt förankrad inom filmens fiktiva värld.[4] En grundläggande distinktion med hänsyn till diegetisk musik i film är den mellan musik som skildras som levande musik (eller livemusik) och musik som representeras som teknologiskt förmedlad musik. I denna artikel kommer jag att diskutera den senare formen av representation i syfte att visa hur lyssnade till musik skildras i relation till användandet av ljudreproduktionsteknologi i svensk film. För detta ändamål har jag undersökt 128 scener ur 101 svenska långfilmer, vilka alla hade biografpremiär mellan 1930 och 1970.[5] Scenerna jag studerat är sådana där rollfigurerna interagerar med mottagnings- eller uppspelningsteknologier särskilt radioapparater och grammofoner, vilket innebär att det utan undantag rör sig om scener med diegetisk musik. Tidsperioden jag studerar är en period som sträcker sig från introducerandet av den svenska ljudfilmen[6] till början av 1970-talet då teknologiskt medierad musik i en eller annan form hade blivit en del av de flesta svenskars vardag.

I de två följande avsnitten är mitt angreppssätt i grund och botten deskriptivt. Nästföljande avsnitt handlar om hur skildringar av ljudreproduktionsteknologi i svensk film framställs i relation till sociala umgängesformer och social interaktion i samband med den musik som lyssnas till. Därefter följer en genomgång av det ökande antalet scener under 1950- och 1960-talen som skildrar en mer solitär form av lyssnande.[7] I slutavsnittet diskuteras till sist dessa förändringar i förhållande till begreppet medialisering, ett begrepp som under senare år givits en mångfald av definitioner inom medie- och kommunikationsstudier men som grundläggande kan förstås som refererande till bredare medierelaterade sociala och kulturella förändringar över tid (se kapitel 11).

Ljudreproduktionsteknologi i den sociala interaktionens tjänst

Förutom att utgöra ett exempel på diegetisk musik är scenen från *Mej och dej* också ett exempel på vad vi kan kalla *solitärt* lyssnande. Asker är ensam i sin lägenhet och det finns följaktligen inga andra personer med vilka han kan dela sitt (om än ouppmärksamma) lyssnande. I svensk film börjar scener som skildrar solitärt lyssnande dyka upp med jämna mellanrum först under 1950-talet. Innan dess är skildringar av teknologiskt förmedlad musik nästan uteslutande skildringar som involverar två eller fler personer (med två undantag som diskuteras nedan). I svensk film från 1930- och 1940-talen framställs lyssnande till teknologiskt förmedlad musik således i huvudsak som ett socialt fenomen (om socialt respektive solitärt lyssnande till musik, se kapitel 1, 2 och 7). Man lyssnar till sin radio eller grammofon tillsammans med andra: familjemedlemmar, en kärlekspartner eller en större grupp på en fest. Vidare, även om scenerna visar karaktärer som dansar, diskuterar eller är inbegripna i ett romantiskt möte, så finns där ofta åtminstone ett minimum av uppmärksamhet på musiken som kontrasterar starkt mot Askers totala brist på respons (hans tankar är någon helt annanstans). Ett övergripande perspektiv på svensk film från lanseringen av ljudfilmen mot slutet av 1920-talet fram till början av 1970-talet visar hursomhelst att det solitära lyssnande som Asker ägnar sig åt blir allt vanligare från 1950-talet och framåt, samtidigt som skildringar av socialt lyssnande blir mer sällsynta.

Dessa förändringar i hur lyssnande till teknologiskt förmedlad musik skildras kan förstås som avspeglande successiva förändringar av lyssningsvanor i det omgivande samhället. Under radions och grammofonens första årtionde verkar det solitära lyssnandet till teknologiskt reproducerad musik inte ha varit särskilt vanligt.[8] Exempelvis publicerar tidskriften *The Gramophone* 1923 en artikel som, om än i något hyperboliska ordalag, beskriver vad som verkar ha varit en vanligt förekommande inställning till det solitära lyssnandet. Att komma på en person med att sitta i avskildhet hemma och lyssna till musik framställs i artikeln som något oerhört genant, nästan som att man skulle komma på någon med att i ensamhet sniffa kokain eller tömma en flaska whiskey (se kapitel 7). En sådan tydligt

uttalad skepsis gentemot det solitära lyssnandet finner man inte i svenska filmer från 1930- och 1940-talen. Bortsett från två påfallande undantag verkar snarare föreställningen om att någon skulle vilja lyssna till musik på detta sätt helt enkelt inte förekomma. När det gäller skildringar av livemusik så torde detta inte komma som någon överraskning. Livemusik och lyssnande till livemusik är närmast per definition en social, gemensam aktivitet. Teknologisk apparatur som radio och grammofon kan däremot lätt användas för en mer privat och solitär form av lyssnande.[9] Frånvaron av ett sådant lyssnande i svenska filmer från 1930- och 1940-talen skulle därmed kunna ses som en indikation på att denna typ av lyssnande inte heller var vanlig i samhället mer generellt. Men om lyssnande till teknologiskt förmedlad musik alltid framställs som en social aktivitet uppstår frågan om *vilka* typer av sociala aktiviteter det är som skildras. Vad *gör* karaktärerna när de lyssnar på musik genom radio, grammofon eller andra liknande apparaturer?

Ser man den i relation till skildringar av musikrelaterade sociala aktiviteter kan den teknologiskt medierade musiken i svensk film indelas i tre breda och delvis överlappande, kategorier: (1) *användandet av teknologiskt medierad musik för dans*, (2) *teknologiskt medierad musik som rekvisita för musikinriktade aktiviteter och diskurser*, och (3) *teknologiskt medierad musik som ett slags sonisk bakgrund som karaktärerna är delvis eller helt omedvetna om*. Den första kategorin är den i särklass största kategorin. Den andra kategorin omfattar scener som inte innehåller någon dans men där musiken och den teknologiska apparaturen ändå uppmärksammas av rollfigurerna, tydligast i form av direkta kommentarer. Den tredje kategorin handlar om scener eller passager där musiken inte står i rollfigurens uppmärksamhetsfokus, utan snarare fungerar som ett slags obekräftad ljudbakgrund till de aktiviteter som pågår. Alla tre kategorier återfinns i inom svensk film genom hela den period som det här kapitlet fokuserar, även om den första kategorin blir något mer sällsynt under 1950- och 1960-talen.

Användandet av teknologiskt medierad musik för dans

I den mån svensk film kan ge oss en fingervisning om hur människor på 1930- och 1940-talen faktiskt använde musikteknologisk apparatur i vardagen ligger slutsatsen nära till hands att de oftast gjorde bruk av den för att dansa.[10] I svenska filmer från denna period finns det en mängd scener i vilka rollfigurer dansar till musik, och ganska många av dessa inkluderar skildringar av ljudreproduktionsteknologi. Ett typexempel återfinns i filmen *Frestelse* från 1940. Ungefär trettio minuter in i filmen finns en scen

som utspelar sig i ett på den tiden typiskt svenskt vardagsrum. En större grupp människor har samlats för en fest. I ena änden av rummet syns en ung man stående vid en grammofon. På jakt efter någon passande musik för tillställningen letar han igenom en hög av skivor. Efter en stunds tvekan bestämmer han sig för att sätta på en skiva med den för tiden typiska jazzmusiken – swing. Uppenbart nöjd med sitt musikval går han rakt över rummet och fram till en ung kvinna. Artigt men självsäkert bjuder han upp henne. Detta initiativ sprider sig genast till andra närvarande på festen och snart är vardagsrummet fyllt av dansande människor.

Skildringar av unga människor som dansar till jazzmusik i hemmiljöer förekommer ganska regelbundet i svensk film under 1930- och 1940-talen. Sådana scener återfinns till exempel i *Sigge Nilson och jag* (1938), *Lärarinna på vift* (1941), *Lidelse* (1945) och *Var sin väg* (1948). Liknande scener, med kontinuerligt uppdaterad ”ungdomsmusik”, återkommer med jämna mellanrum även under 1950- och 1960-talen, vilket kan exemplifieras med filmer som *Vildfåglar* (1955), *Stöten* (1961) och *Siska* (1962).

De flesta scener som involverar dans till teknologiskt förmedlad musik utgörs av skildringar av yngre generationer och den musik som associeras till dem, oavsett om musiken är swing, 1960-talets brittpop (*Livet är stenkul*, 1967) eller brasiliansk samba (*Flickorna*, 1968). Emellanåt förekommer dock scener där äldre personer dansar till radio eller grammofon. I filmen *Vårat gäng* från 1942 återfinns en lång sekvens som skiftar fram och tillbaka mellan en sändningsstudio (där en ung kvinna sjunger en för tiden typiskt slagdänga) och ett äldre par som sitter framför sin radio hemma och lyssnar på samma låt. Mot slutet av sekvensen (som har skiftat flera gånger mellan studion och parets hem) ser vi paret stillsamt dansa till musiken i vardagsrummet. Ett lite annorlunda scenario återfinns i Carl Dreyers *Två människor* från 1945. Scenen ifråga skildrar ett medelålders par som sitter framför en radio och söker efter en kanal med passande musik. När de hittar den musik de letar efter ställer de sig upp och börjar dansa. Stämningen mellan de två blir gradvis mer intim och scenen slutar med att paret kysser varandra.

Vare sig det rör sig om skildringar av yngre eller äldre generationer pekar den stora förekomsten av scener som skildrar dans till teknologiskt förmedlad musik på ett viktigt faktum om musikaliskt beteende under 1930- och 1940-talen, nämligen att ljudreproduktionsteknologi oftast användes som ett substitut för levande musik vid sociala aktiviteter som dans (se kapitel 1). Bristen på scener som skildrar teknologiskt förmedlat lyssnande till västerländsk konstmusik är också talande här, eftersom konstmusik generellt anses mindre passande för dans.[11]

Teknologiskt medierad musik som rekvisita för musikrelaterade aktiviteter och diskurser

Även om de vanligaste representationerna av teknologiskt förmedlad diegetisk musik i svensk film mellan 1930 och 1970 handlar om skildringar av dans, kan sociala interaktioner i samband med sådan musik också ta sig andra uttryck. Scener med skildringar av vad som kan kallas musikrelaterade aktiviteter och diskurser är de som återger sociala interaktioner i samband med teknologiskt återgiven musik men som inte inkluderar skildringar av dans. Dessa kan indelas i två breda kategorier beroende på den typ av interaktion som skildras: verbala och icke-verbala interaktioner. Båda typerna av interaktion återfinns ganska sällan i filmer från 1930- och 1940-talen men blir vanligare från och med 1950-talet. Jag kommer här först att studera några exempel på icke-verbal interaktion för att därefter diskutera den något mer vanligare förekommande typen av scener med verbal interaktion.

Ett tidigt exempel på icke-verbal interaktion som inbegriper skildringar av ljudreproduktionsteknologi återfinns i filmen *Bröllopsnatten* från 1947. Albert, som är en berömd operasångare, sitter vid frukostbordet och repeterar en passage ur en opera han ska uppträda i senare samma kväll. Han avbryts dock snart av sin hustru som när hon kommer in i rummet retfullt börjar härma honom. Missnöjd med vad han upplever som ett oacceptabelt beteende från sin hustrus sida reser sig Albert och går med bestämda steg över till andra sidan av rummet där han hämtar en liten radio som han bär med sig tillbaka till bordet. Han sätter på radion och skruvar sedan upp ljudvolymen rejält. Uppenbart nöjd med hustruns irritation skruvar han upp volymen ytterligare samtidigt som han låtsas lyssna uppmärksamt på musiken. Men när hans hustru tar deras ordlösa gräl till en ny nivå – i och med att hon öppnar ett fönster, vilket hon vet att han avskyr då han fruktar att kall luft kan påverka hans röst negativt – kan Albert inte längre kontrollera sin irritation. Han stänger abrupt av radion och säger argt åt henne att genast stänga fönstret.

Bröllopsnatten är möjligtvis den första svenska spelfilm som explicit skildrar hur ljudreproduktionsteknologi kan användas för att spela musik på irriterande hög nivå. En något annorlunda tematik när det gäller den sociala interaktionen kring musikteknologisk apparatur berörs i *Lek på regnbågen* från 1958. I filmen finns en scen där två unga män är involverade i en lekfull, icke-verbal tvekamp om vilken musik som ska spelas. Scenen börjar med ett klipp där två män (dock inte samma män som figurerar i ”tvekampen”) sitter i ett vardagsrum och livligt talar med varandra. I bakgrunden ser vi en tredje man som lägger en skiva på skivspelaren. Han blir dock genast avbruten av en fjärde man som puttar honom åt sidan för att lägga på en annan skiva. Men så snart han har gjort detta tränger sig den tredje mannen åter fram, stänger av musiken och sätter på den första skivan igen. Mannen som avbröt honom har emellertid redan förflyttat sig till en annan del av rummet där han ses leta igenom en hög med skivomslag. Hela scenen kan därmed tolkas som en humoristisk skildring av ett fenomen som torde ha blivit ganska vanligt mot slutet av 1950-talet, nämligen oenigheten om vilken musik som skulle spelas i hemmiljöer.

Umgängen kring musik och musikteknologisk apparatur som inbegriper verbala interaktioner åskådliggör ett intresse för två olika typer av konflikter som brukar uppstå i samband med teknologiskt förmedlad musik i hemmiljöer. Den första typen av konflikter rör klagomål och meningsskiljaktigheter över hur och när det är passande att lyssna till inspelad musik hemma. Den andra sorten av konflikter rör oenigheter relaterade till musiksmak och musikaliska preferenser.

Scener som skildrar tvister omkring ljudvolym i samband med teknologiskt förmedlad musik i hemmiljöer är ganska sällsynta i svensk film. Mellan 1930 och 1970 har jag lyckats identifiera endast två scener som uttryckligen berör detta fenomen. Den första av dessa återfinns i filmen *Var sin väg* från 1948. Återigen rör det sig om en scen som skildrar en fest. Stämningen är uppsluppen. Folk dricker, pratar och dansar till jazzmusik. En av de manliga gästerna tycker dock att musiken inte hörs tillräckligt och går fram till grammofonen för att höja volymen. Men han ser fortfarande missnöjd ut och skruvar snart upp ljudet ytterligare, vilket får det lilla vardagsrummet att vibrera av den höga musiken. Detta uppskattas dock inte alls av festens värd som uppenbart irriterad vänder sig om och skriker: ”Nej, för fan! Det finns folk som vill sova så här dags!”. Den andra scenen som på ett explicit sätt skildrar tvister omkring ljudvolym återfinns i filmen *Som natt och dag* (1969). Två män (möjligen en far och en son) står i ett vardagsrum och intensiv jazzmusik dånar från högtalarna. Den äldre av de två männen är uppenbart irriterad. Han går fram till stereon och sänker volymen. Det är tydligt att han är där för att han har något viktigt att säga den andre mannen och att den höga ljudvolymen stör honom. Den yngre mannen är dock inte intresserad av något allvarligt samtal, och när den äldre mannen tillfälligt lämnar rummet skruvar han upp ljudet igen, den här gången till en ännu högre volym än tidigare. När den äldre mannen kommer tillbaka in i rummet ropar han ilsket till den yngre mannen att stänga av musiken. Motvilligt gör den yngre mannen som han blivit tillsagd.

Vad dessa två exempel visar är att även om meningsskiljaktigheter omkring ljudvolym förvisso inte är ett centralt ämne i svensk film, så spelar de ändå en roll för hur teknologiskt förmedlad musik skildras. Liksom i verkliga livet för den musikteknologiska apparaturens möjligheter att dominera specifika ljudmiljöer med sig konflikter och gräl mellan filmernas karaktärer. Med ljudreproduktionsteknologi finns dessutom alltid alternativet att avbryta musiken på ett sätt som den levande musiken inte tillåter, särskilt om musiken spelas i hemmiljö där kravet att efterleva sociala koder är mycket mindre än på en offentlig plats som ett konserthus, en restaurang eller en danslokal.[12]

Meningsskiljaktigheter och konflikter som rör musikaliska preferenser och musiksmak blir ett tydligt tema i svensk film först på 1960-talet. I filmen *Chans* från 1962, som är baserad på en roman av Birgitta Stenberg med samma titel, får vi följa den vilsna och normbrytande tonåringen Mari när hon försöker få kontakt med sin gamla pojkvän och hans gäng i Stockholm. Musik, särskilt jazzmusik, är viktigt för Mari och återkommande genom filmen använder hon sig av denna musik för att markera sin identitet och självkänsla. Ett exempel på detta är Maris korta möte med en servitris på ett kafé. Mari sitter vid ett av kaféborden och har precis valt ett stycke jazzmusik från jukeboxen när servitrisen kommer fram till henne för att hälla upp en kopp kaffe. Med provokativt tonfall frågar Mari vad servitrisen tycker om musiken. När servitrisen osäkert svarar att hon tycker att den ”skräller för mycket” stirrar Mari på henne med oförklätt förakt och svarar i cynisk ton: ”Jaha du, skräller.” En liknande musikalisk positionering återfinns i filmen *För vänskaps skull* från 1965. Scenen är av den välbekanta sorten där en man och en kvinna befinner sig ensamma i ett vardagsrum. Mannen som står vid skivspelaren vänder sig självsäkert om mot kvinnan och frågar om hon vill ”höra en platta”. Hon nickar och säger: ”Charlie Parker om du har någon.” Mannen skakar på huvudet och svarar ”Nej, men jag har någonting som är bättre” och sätter sedan på Abraham Godfadens arrangemang av den traditionella judiska sången *Rozinkes mit Mandlen*.[13] Det är helt tydligt att kvinnan uppskattar vare sig denna musik eller mannens kommentar. Samtidigt som kameran långsamt zoomar in på hennes ansikte muttrar hon för sig själv: ”’Bättre’, vad fan vet han om bättre?” Som ett tredje och sista exempel på en tydlig konflikt i relation till musikaliska preferenser kan vi ta en scen från Lars-Magnus Lindgrens *Träfracken* (1966). Scenen utspelar sig återigen i ett modernt vardagsrum. En ung man kommer in i rummet, går fram till grammofonen och sätter på en skiva med Johann Sebastian Bachs *Johannespassionen*.[14] Därefter sätter han sig ned i en bekväm fåtölj och börjar

koncentrerat och med viss självmedvetenhet studera partituret till verket. Kort därpå kommer en kvinna in i rummet. Hon sätter sig ned bredvid honom och tittar med låtsad förvåning på honom. ”Jag visste inte att du kunde läsa noter,” säger hon retsamt, varpå hon ställer sig upp och börjar dansa på ett utstuderat och utmanande sätt till musiken. Syftet är uppenbarligen att driva med mannens lite självgoda och pompösa sätt att iscensätta sin seriösa musiksmak. Den lilla provokationen fungerar utmärkt. Han stirrar sårat och ilsket på henne, ställer sig upp, går fram till skivspelaren och stänger demonstrativt av den.

I den mån exemplen ovan kan förstås som cinematiska representationer av faktiska samhälleliga förändringar och fenomen visar de på ett intressant sätt hur musikteknologisk apparatur möjliggjorde nya typer av sociala beteenden och interaktioner. I sin strävan efter att kontrollera den musikteknologiska apparaturen kunde människor gräla om ljudnivåer och positionera sig själva i relation till olika musikstilar och musikaliska preferenser på sätt som troligen skulle ha framstått som underliga för personer från tidigare generationer. Dessutom visar exemplen att sådana gräl och positioneringar blir alltmer tydligt tematiserade i svensk film under 1960-talet. Den svenska filmen kan ses som reflekterande de mer övergripande sociala och kulturella processer i vilka ständigt nya och förbättrade varianter av ljudreproduktionsteknologi kom att bli en viktig förutsättning för ett vardagsliv som successivt kom att kännetecknas av mer individualistiskt och antagonistiskt präglade sociala beteenden. Studiet av den svenska spelfilmen tillhandahåller på detta sätt en viktig pusselbit för att förstå bredare förändringar i den svenska musikkulturen under 1900-talet. Detta gäller även för den tredje kategorin jag tidigare nämnde och som jag nu ska diskutera.

Teknologiskt medierad musik som sonisk bakgrund

Den musikteknologiska utvecklingen under 1900-talet skapade nya möjligheter att behandla musik mer som ett välklingande bakgrundsljud än som något som stod i fokus för åhörarens uppmärksamhet. Istället för att uppmuntra till ett koncentrerat lyssnande fick musiken ofta inta rollen som en sorts ljudtapet, vilken exempelvis kunde användas för att iscensätta en specifik känslomässig atmosfär. Detta fenomen behandlas återkommande i svensk film, även om det sällan rör sig om explicita undersökningar av fenomenet ifråga. I det material jag undersökt finns ett antal scener där teknologiskt förmedlad musik fungerar som bakgrunds-

musik vid såväl större sociala tillställningar som mer intima möten mellan två rollkaraktärer.

Ett tidigt exempel på den här typen av diegetisk bakgrundsmusik återfinns i Gustaf Molanders *Sara lär sig folkvett* från 1937.[15] Scenen ifråga utspelar sig i ett vackert möblerat vardagsrum eller salong typisk för en mer välbärgad överklass. Här har den stora familjen samlats för ett gemensamt kvällssamkväm. Det glada humöret och den goda stämningen bland familjemedlemmarna återspeglas i den lättsamma musiken från en radio eller grammofon (det är oklart vilket, i detta fall). Så småningom glider samtalet in på den nya och oerfarna hushållerskan Sara och huruvida hon borde få stanna som medlem i familjen. Familjen är tydligen oenig på denna punkt och olika argument för och emot ett eventuellt avskedande förs fram. Under hela denna diskussion hörs musiken svagt i bakgrunden. Allteftersom den kamratliga dispyten fortsätter kommenterar plötsligt en av de unga männen i skämtsam ton att ”den här musiken kommer att bli ett bra ackompanjemang till det kommande familjedramat”. Kommentaren kommer lite som en överraskning eftersom ingen av personerna i rummet verkar ha ägnat musiken någon uppmärksamhet, vilken snarare tycks ha fungerat som en knappt urskiljbar ljudkuliss till familjens informella samtal.

Ett lite annorlunda exempel på diegetisk musik som tillsynes går obemärkt förbi finner vi i filmen *Juninatten* från 1940. Scenen inleds med en sekvens där en kvinna ligger på en säng och röker en cigarett. Musik på mycket låg volym kommer från en radio som står på nattduksbordet vid sidan av sängen. Kvinnan som är helt förlorad i sina egna tankar verkar inte alls lägga märke till den. Kort därefter kommer en annan kvinna in i rummet. Hon sätter sig försiktigt ned på sängen. De två kvinnorna är tysta en stund och börjar sedan tala om hur många älskare de har haft. Samtalet fortsätter tills den ena kvinnan sträcker sig mot radion och stänger av den. Återigen har musiken intagit rollen som ett slags *aural wallpaper*, för att låna en term från den brittiske musikforskaren Keir Keightley.[16] Under hela scenen har ingen av de två kvinnorna ägnat den någon synbar uppmärksamhet.

Den vanligaste typen av skildring i svensk film när det gäller teknologiskt förmedlad musik i dess egenskap av bakgrundsmusik återfinns föga förvånande i scener som återger romantiska möten. I det undersökta materialet har jag funnit inte mindre än 23 scener där en romantisk situation mellan två rollkaraktärer ackompanjeras av musik från radio eller grammofon, musik som tillsynes går obemärkt förbi.[17] Här ska jag ge endast ett exempel, men ett som är representativt för sådana scener. Det

kommer från Stig Björkmans film *Jag älskar, du älskar* från 1968. Den aktuella scenen utspelar sig i ett för tiden modernt vardagsrum. Två personer befinner sig i rummet: en man sitter i en soffa och i andra änden av rummet sitter en kvinna i en fåtölj. Från grammofonen hörs klassisk musik, den andra satsen av Wolfgang Amadeus Mozarts pianokonsert nr 21 i C-dur. Stämningen i rummet är laddad, mannen och kvinnan ser intensivt på varandra. Som på en given signal reser sig båda och börjar långsamt gå mot varandra. När de kommer fram till mitten av rummet omfamnar de varandra och börjar långsamt och trevande att kyssas. Samtidigt som musiken fortsätter att höras svagt i bakgrunden blir deras kyssar alltmer passionerade. Vi får inte följa dem vidare i deras privata, erotiska kärleksmöte eftersom scenen slutar här, men det råder knappast någon tvekan om vart saker och ting är på väg.

Med en term lånad från filmmusikforskaren Claudia Gorbman kan de förekomster av musik som presenterats i denna tredje kategori karaktäriseras som ”ohörda melodier”.[18] Citattecknen här är dock avsedda att signalera att musiken inte är ohörd av rollfigurerna på samma sätt som den icke-diegetiska musiken i en film är ohörbar för dem. Det som utmärker scener i denna kategori från scener i de ovan två diskuterade kategorierna är att rollfigurernas uppmärksamhet är riktad mot något helt annat än musiken på ett sätt som får musiken att gå tillsynes obemärkt förbi. Scenerna i denna kategori representerar således vad kulturhistorikerna Tim Wall och Nick Webber benämner ”sekundär lyssning”.[19] Musiken är förlagd till rollfigurernas perceptuella bakgrund och utgör en till synes obekräftad sonisk kuliss, ungefär på samma sätt som mycket av den icke-diegetiska bakgrundsmusiken ofta går obemärkt förbi för en filmpublik.[20] Ur detta perspektiv kan det ökande antalet scener som skildrar teknologiskt förmedlad musik som ett slags sonisk bakgrund – vars främsta syfte det är att reglera, understödja och förstärka stämningar i vardagen – förstås som en tidig återspegling av en växande ”upplevelseekonomi”[21] och av vad Mike Featherstone refererat till som en ”estetisering av vardagen”.[22]

Framväxten av det solitära lyssnandet: svensk film under 1950- och 1960-talen

Hittills har mitt fokus legat på skildringar av musikteknologi och teknologiskt förmedlad musik i samband med scener som involverar två eller flera rollfigurer. I kontrast till skildringar av sådana lyssningspraktiker och lyssningsaktiviteter utgör scener som återger solitärt lyssnande ett

undantag i svenska filmer från 1930- och 1940-talen. Sådana scener blir dock vanligare under 1950- och 1960-talen.

Den tidigaste scen jag funnit som inbegriper en skildring av solitärt lyssnande till inspelad musik återfinns två tredjedelar in i filmen *Intermezzo* (1936). Margit Brandt, hustrun till den berömde violinisten Holger Brandt som har lämnat henne för en annan kvinna, är ensam i parets smakfullt inredda vardagsrum. Medveten om att hennes man just nu uppträder i direktsändning går hon fram till radion och sätter motvilligt på den. Med ett förtvivlat ansiktsuttryck står hon med ena handen på radion och lyssnar till musiken, vilket pågår tills scenen slutar.[23] Nästa exempel på solitärt lyssnande återfinns i filmen *Fångad av en röst* från 1943. Dick Grabe, som är chef på grammofonföretaget Bellacord, sitter ensam i sitt vardagsrum och lägger patiens medan han lyssnar på radio. En konferencier meddelar att ”nu ska Inger Mo sjunga några sånger för oss” (i filmen är Inger Mo pseudonym för sångerskan Britt Lind som utan framgång har försökt fånga Dicks uppmärksamhet). Samtidigt som musiken börjar strömma ur radion fortsätter Dick under tystnad med sin patiens och det går inte att avgöra i vilken utsträckning han verkligen lyssnar på musiken. Denna scen följs upp av en scen sju minuter senare som tar oss tillbaka till vardagsrummet där vi återigen ser Dick som sitter och lägger patiens medan en annan populär sång med Inger Mo spelas på radion.[24]

För den tredje förekomsten av en scen som skildrar solitärt lyssnande måste vi gå ända fram till 1952 och filmen *Eldfågeln*. Scenen i fråga börjar med en närbild på en snurrande grammofonskiva. Musiken är den neapolitanska sången *Torna* från 1930 av den italienska kompositören Nicola Valente, här med svensk text av Karl-Ewert Christenson.[25] Kameran panorerar sedan uppåt och visar en elegant klädd kvinna som står vid fönstret i ett spartanskt inrett rum (som snart ska visa sig vara en dansstudio). Hon är tillsynes djupt försjunken i musiken, men det visar sig snart att hon snarare hänger sig åt romantiska fantasier om den man hon förälskat sig i. Efter en liten stund börjar hon dansa. Scenen skiftar sedan till ett klipp på en man som långsamt går uppför trappan till kvinnans dansstudio. När han når fram till ytterdörren sträcker han ut handen mot dörrklockan, men tvekar när han hör musiken som kommer inifrån lägenheten. Ett nytt scenskifte tar oss tillbaka till kvinnan som nu står vid lokalens enda fönster och med ett lyckligt leende betraktar natthimlen utanför. Musiken klingar ut och scenen slutar med ljudet av dörrklockan som ringer.

Under 1950-talet förekommer scener med solitärt lyssnande ganska sporadiskt. Det är först i början av 1960-talet och framåt som skildringar av ett sådant lyssnande börjar dyka upp med någorlunda regelbundenhet

i svensk film. En del av dessa är uttryckligen sysselsatta med att skildra nya lyssningspraktiker kopplade till en framväxande ungdomskultur. Ett representativt exempel återfinns i en scen från tidigare nämnda *Chans* från 1962. Mari, som är ensam hemma, lyssnar på jazzmusik. Det är tydligt att hon är djupt involverad i musiken, men samtidigt avslöjar hennes något överdrivna kast fram och tillbaka med huvudet ett performativt element i hennes solitära lyssningsupplevelse. Ett liknande exempel finns i filmen *Mordvapen till salu* (1963) där en av filmens scener skildrar en ung man som i ensamhet lyssnar till rockmusik. Precis som Mari markerar han sin uppskattning för musiken tydligt genom att gunga med huvudet fram och tillbaka, som om han vore iakttagen av en osynlig publik.

Att döma av skildringarna i svensk 1960-talsfilm var dock det solitära lyssnandet till inspelad musik spritt bland alla åldrar. I början av filmen *Pojken i trädet* från 1960 finns till exempel en scen där en äldre man kör sin bil genom ett nattligt svenskt landskap. Med stadig blick på vägen framför sig sträcker han sig mot bilradion och sätter på den, varpå han söker efter en radiokanal med passande musik. När Mozarts pianokonsert nr 20 i D-moll[26] börjar strömma från bilens högtalare ler mannen uppskattande för sig själv och med ett nöjt ansiktsuttryck fortsätter han sin bilfärd. Han lyssnar uppmärksamt på musiken, kastar flera blickar mot bilstereon (som om musikerna verkligen var där), tills han plötsligt avbryts av en högljudd knall som låter misstänkt likt ett pistolskott. Märkbart oroad av det höga ljudet stirrar mannen intensivt ut genom bilrutan och scenen slutar med att han stänger av radion. Senare i filmen möter vi samme man igen. Återigen är han ensam, den här gången sittande vid sitt skrivbord i sitt arbetsrum hemma. I bakgrunden hörs klassisk musik (barockmusik) på låg volym från en grammofon.

Ett annat exempel som tycks bekräfta att det solitära lyssnandet vuxit till en utbredd kulturell praktik på 1960-talet återfinns i Bo Widerbergs film *Barnvagnen* från 1963. Detta exempel är intressant eftersom det möjligtvis utgör den första skildringen i svensk film av solitärt lyssnande på offentlig plats. Scenen ifråga utspelar sig på ett bibliotek där filmens huvudrollsfigur Britt sitter i ett av lyssningsbåsen med hörlurar på huvudet. Hon ser ut att vara djupt koncentrerad på musiken, men vi vet ännu inte vad hon lyssnar på. Efter ett tag kommer hennes nya bekantskap Björn in i båset och även han sätter på sig ett par hörlurar. Han frågar henne sedan om hon tycker om musiken och efter en stunds tvekan svarar hon ja. Men när han frågar henne igen säger hon att hon nog inte tycker om den så mycket. Björn ler och berättar för henne att de lyssnar på musik av Antonio Vivaldi. De fortsätter lyssna under resten av scenen – var

och en i sin egen avskärmade ljudbubbla– utan att säga något mer till varandra.

Ytterligare ett sätt på vilket det till synes alltmer utbredda solitära lyssnandet syns i svensk film är i scener som presenterar teknologiskt förmedlad musik som en sorts ljudbakgrund eller ljudkuliss till vardagssysslor och aktiviteter som sker i avskildhet. Tidigt i filmen *Mordvapen till salu* finns en scen där en ung kvinna är ensam hemma och städar sin lägenhet. Så småningom tar hon en kort paus från städningen, sätter på radion och tonerna från en populär sång fyller rummet. Kvinnan sätter sig i soffan och börjar nynna till musiken. Kort därefter reser hon sig upp igen och fortsätter nynnande med städningen samtidigt som musiken från radion hörs i bakgrunden. Ett liknande tema återfinns i Yngve Gamlins *Badarna* från 1968. I en scensekvens, som kanske oavsiktligt exponerar en tydlig uppdelning av stereotypa könsroller, ser vi först en kvinna som lagar middag i köket och därefter en man som sitter ensam i sin bil. I det första klippet står en transistorradio tydligt synlig på köksbänken. Från radion hörs, på ganska hög volym, en svensk dansbandsversion av en rysk folksång.[27] Till skillnad från scenen i *Mordvapen till salu* sjunger kvinnan inte med i musiken, även om det är tydligt att hon tycker om den. I det efterföljande klippet hörs samma musik, men nu kommer den från mannens bilradio.

Från ovanstående exempel kan vi se att i svenska filmer från 1930-talet och framåt skildras en mängd olika lyssningssätt som associeras till mer privata och solitära former av lyssnande. Åtminstone som dessa avspeglas i svensk film framkommer att det solitära lyssnandet kan ta sig olika uttryck, alltifrån en djup koncentration på musiken till en närmast total tankspriddhet. Scenerna från *Chans*, *Pojken i trädet* och *Barnvagnen* är exempel på scener som skildrar en mer fokuserad typ av lyssnande, även om lyssnandet uppvisar en viss grad av performativitet (i bilscenen från *Pojken i trädet* är detta performativa inslag subtilt förmedlat genom mannens självmedvetna kännarmin när han gång på gång sneglar mot bilradion). I kontrast härtill skildrar scenerna från *Fångad av en röst*, *Badarna* och, till viss del, *Eldfågeln* en mer förströdd form av solitärt lyssnande som snarare liknar det i kapitlet inledande exemplet, Jan Askers distraherade lyssnande i *Mej och dej*.

Konklusion: den svenska filmen och vardagslyssnandets medialisering

Utifrån antagandet att film kan betraktas som en ganska tillförlitlig indikator på bredare sociala och kulturella trender[28] borde studiet av svensk film kunna kasta visst ljus över frågor som rör förändrade lyssningspraktiker i Sverige under 1900-talet. Ur detta perspektiv speglar användandet av musikteknologisk apparatur, som det representeras i svensk film, en pågående förändring av lyssnarvanor i Sverige under den aktuella perioden ifråga.[29] De viktigaste förändringarna här handlar om den gradvisa transformationen av det teknologiskt medierade musiklyssnandet, vilket går från att vara en övervägande social aktivitet på 1930-talet till att bli ett alltmer privat och individualiserat fenomen på 1960-talet. Samtidigt, och utan att för den skull förespråka någon form av teknologisk determinism,[30] måste den fortlöpande spridningen av teknologiska innovationer och den ständigt växande tillgången till inspelad musik i sig ses som en viktig förutsättning för att dessa förändringar ska komma till stånd (se kapitel 2 och 7). Sett ur det perspektivet är den gradvisa framväxten av olika typer av solitärt lyssnande tätt sammanflätad med en bredare *medialisering* av musiklyssnandet under 1900-talet.

Enligt Mats Ekström, Johan Fornäs, André Jansson och Anne Jerslev syftar begreppet medialisering på den typ av samhälleliga processer vilka kännetecknas av ”a long-term media-related social change”.[31] Mer specifikt hänför sig begreppet till ”*long-term transformations* of sociocultural practices and institutions, assumed to be related to an *increase* in the spread and implications of media as technologies, institutions and cultural forms”.[32] Hand i hand med en ökande närvaro av musikteknologisk apparatur (stationära och bärbara radioapparater och grammofoner, hörlurar, jukeboxar, etc. och så småningom rörlig bild som tv) i både offentliga och domestiska miljöer växte nya sätt att lyssna på och relatera till musik fram under den period som detta kapitel fokuserar (se kapitel 7). Denna medialisering av musiklyssnandet innebar inte bara ett gradvis genomslag för och en normalisering av det solitära lyssnandet. Den innebar också, som bland andra Keir Keightley påpekat, nya sätt att interagera socialt med och i respons till teknologiskt medierad musik, inklusive en ökande benägenhet att förhandla, tvista om och kontrollera utformningen av ljudmiljöer i hemmet.[33]

I detta kapitel har jag närmat mig denna medialisering av vardagens musiklyssnande på ett så att säga indirekt sätt genom att studera hur det teknologiskt förmedlade musiklyssnandet representerades i svensk film mellan 1930 och 1970. Men givet att filmen som kulturell produkt inte bara ska förstås som en avspegling av rådande sociala och kulturella trender, utan även som en aktiv part i hur sådana trender formas och upprätthålls,[34] bör cinematiska representationer av musiklyssnande och musikteknologisk apparatur själva ses som en naturlig del av musiklyssnandets

medialisering. Representationer av teknologiskt medierad musiklyssning i svensk film kan således hjälpa oss att bättre förstå hur lyssningspraktiker förändrades i 1900-talets Sverige, samtidigt som dessa representationer själva bidrog till dessa förändringar.

Noter

1. Jämför Sven G. Winquist, *Musik i svenska ljudfilmer 1960–1979* (Stockholm: STIM, 1990), 43.

2. Se även Giorgio Biancorosso, *Situated listening: The sound of absorption in classical cinema* (New York: Oxford University Press, 2016), 90–93.

3. Den brittiske musikvetaren Ben Winters tar upp en liknande aspekt av det musikaliska framförandet med särskilt fokus på cinematiska representationer av symfonikonserter. Se Ben Winters, *Music, performance, and the realities of film: Shared concert experiences in screen fiction* (New York: Routledge, 2014), 38–39.

4. Jämför Claudia Gorbman, *Unheard melodies: Narrative film music* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), 3. Se även James Buhler, ”Analytical and interpretive approaches to film music (II): Analysing interactions of music and film”, *Film music: Critical approaches,* red. Kevin Donnelly (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001), 39–61. Motsatsen till den diegetiska musiken, så kallad icke-diegetisk musik, definieras ofta som den musik som inte kan höras av eller är tillgänglig för rollkaraktärerna i en film (se till exempel Gorbman, 3–4). Filmmusikforskaren David Neumeyer ger en innehållsligt sett något mer fyllig definition av icke-diegetisk musik när han beskriver denna som tillhörande ”the register of the narration or the narrator”. David Neumeyer, *Meaning and interpretation of music in cinema* (Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2015), 38. Se även Robynn Stilwell, ”The fantastical gap between diegetic and nondiegetic”, *Beyond the soundtrack: Representing music in cinema*, red. Daniel Goldmark, Lawrence Kramer & Richard Leppert (Berkeley: University of California Press, 2007), 184. För en ingående diskussion om skillnaden mellan diegetisk och icke-diegetisk musik i relation till fiktiva filmvärldar, se Guido Heldt, *Music and levels of narration in film: Steps across the border* (Bristol: Intellect, 2013) 48–118.

5. De 128 scener som utgör mitt empiriska kärnmaterial har identifierats genom vad som kan beskrivas som en tvåstegsprocess. I ett första steg har alla spelfilmer som haft premiär på svenska biografer mellan 1930 och 1970 indexerats kronologiskt i *Svensk filmdatabas*. I ett andra steg har sedan varje film gåtts igenom med en så kallad ”track-forward” funktion och med ett tidsintervall på en minut (via *Svensk mediedatabas* vid Kungliga biblioteket i Stockholm). Som ett sätt att identifiera den typ av scener jag letade efter hade denna metod sina uppenbara svagheter eftersom enstaka scener kan ha missats inom ramen för de givna tidsintervallen. Att se igenom varje film i dess helhet hade dock varit omöjligt med hänsyn till de givna tidsramarna.

6. Enligt Torsten Jungstedt var *Konstgjorda Svensson* från 1929 den första svenska film som innehöll synkroniserat ljud. Den första svenska film som innehöll ljudeffekter, sånger och musik (men inte inspelat tal) från början till slut var dock *Säg det i toner* som hade premiär på *Palladium* i Stockholm den 26 december 1929, se Jungstedt i Sven G. Winquist, *Musik i svenska ljudfilmer 1929–1939* (Stockholm: STIM, 1980), vi–vii; se även Einar Laurtizen, ”Första ljudfilmen i Stockholm”, *Nordisk tidskrift för fotografi*, juni 1944. http://www.filmsoundsweden.se/backspegel/1930-4.html (senast kontrollerad den 10 juli 2017). Både *Konstgjorda Svensson* och *Säg det i toner* var dock producerade enligt Vitaphone-systemet, vilket innebar att ljudet och musiken spelades in på separata skivor. Den första renodlade svenska talfilmen var istället *När rosorna slå ut* från 1930, se Leif Furhammar, *Filmen i Sverige: En historia i tio kapitel* (Höganäs: Wiken, 1991), 129. Se även Christopher Natzén, *The coming of sound in film in Sweden 1928–1932* (Stockholm: Stockholms universitet, 2010) 118.

7. Av de 101 filmer i vilka jag funnit scener med teknologiskt reproducerad musik har sex stycken regisserats av Ingmar Bergman: *Törst* (1949), *Till glädje* (1950), *Sommarlek* (1951), *Tystnaden* (1963), *Persona* (1966) and *Skammen* (1968). Bergman är ju en av de absoluta centralgestalterna i den svenska filmhistorien och det kan därför framstå som en smula märkligt att ingen av de relevanta scenerna från de just nämnda filmerna kommer att diskuteras i detta kapitel. Urvalet av de scener jag valt att fokusera på nedan har dock gjorts utifrån hur väl dessa representerar de olika kategorier av socialt och solitärt lyssnande som framkommit i analysen av materialet, snarare än utifrån kriterier som rör regissörens originalitet eller filmernas konstnärliga kvalitet. Scenerna från Bergmans filmer faller alla inom ramen för en eller annan av dessa kategorier.

8. Eric Clarke är inne på samma spår när han skriver: ”When records and gramophones first started to become reasonably widely available in the first quarter of the twentieth century, they retained something of the social character of live performance”, Eric Clarke, ”The impact of recording on listening”, *Twentieth-century music*, vol. 4, nr 1, 2007, 63.

9. Jämför Michael Bull, *Sound moves: iPod culture and urban experience* (London: Routledge, 2007), 2.

10. Kyle Devine argumenterar för att teknologiskt reproducerad musik under flera årtionden in på 1900-talet framför allt användes till dans. Devine, ”Imperfect sound forever: Loudness wars, listening formations and the history of sound reproduction”, *Popular music*, vol. 32, nr 2, 2013, 168–170.

11. De tre filmer från 1930- och 1940-talen jag funnit som innehåller sådana scener är *Intermezzo* (1936), *Ombyte av tåg* (1943) och *Två människor* (1945).

12. Denna skillnad mellan teknologiskt reproducerad musik och levande musik uppmärksammas av Eric Clarke när han skriver att ”the repeatability [of recorded music] allows interruptibility, since without the uniqueness of the live event, and the social constraints that go with it, listeners can decide whether their priorities lie either with the continuity of whatever it is they are listening to, or with responding to the unexpected knock at the door, the telephone call, or the sudden thought that the potatoes need to go into the oven”, Clarke, 2007, 52.

13. Jämför Winquist, 1990, 127.

14. Jämför ibid., 99.

15. Av alla filmer som omnämns i det här kapitlet är *Sara lär sig folkvett* en av endast två som uttryckligen kommenteras i antologin *Swedish film: An introduction and reader* från 2010 (den andra är *Intermezzo*). Det är Per Olov Qvist som i sitt bidrag till antologin noterar att *Sara lär sig folkvett* ”was described as a parody of Swedish film in the 1930s”, se Per Olov Qvist, ”The 1930s *folklustspel* and film farce”, *Swedish film: An introduction and reader*, red. Mariah Larsson & Anders Marklund (Lund: Nordic Academic Press, 2010), 130.

16. Keightley kopplar sitt begrepp *aural wallpaper* till vad han kallar ”omedvetet lyssnande”, vilket han i sin tur beskriver som en tilltagande benägenhet under 1940-talet och framåt ”of using radio [and the gramophone] as a sonic background to other activities”. Det här sättet att lyssna till (eller inte lyssna till) musik associerar han i sin tur till vad han kallar ”the easy listening era”, vilken han placerar ”between the end of the swing era circa 1946 and the rise of rock culture after 1966”, Keir Keightley, ”Music for middlebrows: Defining the easy listening era, 1946–1966”, *American music*, vol. 26, nr 3, 2008, 317, 309. Tim Wall och Nick Webber framhäver en mer specifik variant av distraherat lyssnande som de knyter till den stora kommersiella lanseringen av bilradion på 1950-talet: ”The shift to the mobile car radio in the mid 1950s established a new set of dominant radio programing structures and the idea of distracted listeners using radio as a secondary medium, one that involves them while they do something else”, Tim Wall & Nick Webber, ”Personal listening pleasures”, *The Routledge companion to British media history*, red. Martin Conboy & John Steel (London: Routledge, 2015), 544). Som Richard Burgess poängterar introducerades den första kommersiella bilradion, den så kallade Motorola, redan 1930, se Richard James Burgess, *The history of music production* (Oxford: Oxford University Press, 2014), 67.

17. Första gången denna typ av scen förekommer i svensk ljudfilm är såvitt jag kan se i filmen *Vi två* från 1930.

18. Huvudtiteln på Gorbmans klassiska bok om filmmusik från 1987 är just *Unheard melodies*.

19. Wall & Webber, 544.

20. Jämför Gorbman, kap. 1.

21. Se Rifkin, *The age of access: The new culture of hypercapitalism, where all of life is a paid-for experience* (New York: J.P. Tarcher/Putnam, 2000).

22. Se Mike Featherstone, *Consumer culture and postmodernism* (London: Sage, 2007), 64–80.

23. För en mer djupgående analys av *Intermezzo* och dess musik, se Ola Stockfelt, ”*Intermezzo*: Ett musikaliskt narrativ i svensk trettiotalsfilm”, *Blågult flimmer: Svenska filmanalyser*, red. Erik Hedling (Lund: Studentlitteratur, 1998).

24. Se även Sven G. Winquist, *Musik i svenska ljudfilmer 1940–1949* (Stockholm: STIM, 1983), 28.

25. Jämför Sven G. Winquist, *Musik i svenska ljudfilmer 1950–1959* (Stockholm: STIM, 1985), 127. Även om den sjöngs på svenska framförs sången här sannolikt av Tito Gobbi då den kända italienska operasångaren anlitades för filmen. Se Furhammar, 1991, 218.

26. Jämför Winquist, 1990, 47.

27. Jämför ibid., 117.

28. Se till exempel John Belton, red. *Movies and mass culture* (London: Athlone, 1996).

29. Förändringar i hur musikaliskt lyssnande skildras i film är naturligtvis också beroende av stilistiska, estetiska och formmässiga förändringar inom filmmediet självt, liksom av framväxten av nya filmgenrer. Detta är en aspekt jag inte har diskuterat i detta kapitel. Samtidigt vill jag hävda att representationer av musikaliskt lyssnande i film i första hand bör förstås utifrån förändrade lyssningspraktiker i det omgivande samhället.

30. För två olika definitioner av teknologisk determinism, se Katz, 2010, 3, samt Wall & Webber, 2015, 540. Se även Solveig Jülich, Patrik Lundell & Pelle Snickars ”Mediernas kulturhistoria: En inledning”, *Mediernas kulturhistoria*, red. Jülich, Lundell & Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008), 18.

31. Mats Ekström, Johan Fornäs, André Jansson & Anne Jerslev, ”Three tasks for mediatisation research: Contributions to an open agenda” *Media, Culture and Society*, vol. 38, nr 7, 2016, 4.

32. Ibid., kursivering i originalet.

33. Se Keightley, 149–177.

34. Se till exempel Nicole Rafter, *Shots in the mirror: Crime films and society* (Oxford: Oxford University Press, 2006).

9
Populärmusiken, televisionen och Melodifestivalen

Konvergens och interaktion i produktionen av musik

ALF BJÖRNBERG

I den svenska televisionshistorien utgör Melodifestivalen (MF), den svenska uttagningstävlingen till Eurovision Song Contest (ESC), ett unikt evenemang i kraft av sin långa kontinuerliga existens. ESC har arrangerats varje år sedan 1956, det år då Sveriges Radio inledde sina reguljära tv-sändningar. Sverige har varit deltagare i ESC varje år sedan 1958 med undantag för tre tillfällen,[1] och från och med 1959 har det svenska bidraget utsetts genom en nationell uttagningstävling direktsänd i tv. Beteckningen Melodifestivalen användes för denna uttagningstävling första gången 1967, och den har med tiden blivit det etablerade namnet på detta medieevenemang. MF är direkt kopplad till ESC såsom den nationella uttagningen till den sistnämnda, men den har med tiden också fått en särskild status delvis oberoende av sambandet med den europeiska tävlingen, såsom ”en av våra största och mest långlivade kulturinstitutioner”.[2] Det har hävdats att olika europeiska länders nationella uttagningstävlingar till ESC var mer uppmärksammade i nationella kulturella sammanhang under 1960- och 1970-talen än senare, detta p.g.a. de i de flesta europeiska länder under denna tidsperiod allmänt rådande public service-monopolen, men att MF fortfarande utgör ett utpräglat undantag i detta avseende i jämförelse med dess motsvarigheter i andra länder.[3]

I MF har under mer än 60 års tid återkommande möten ägt rum mellan två kulturformer med en dominerande ställning i mediekulturen under senare delen av 1900-talet: (public service-)televisionen och populärmusiken. Syftet med detta kapitel är att utifrån exemplet MF diskutera några centrala aspekter av hur interaktionen mellan populärmusiken och tv-mediet har formats sedan mitten av 1950-talet, samt i vilka avseenden

MF kan ses som representativ respektive icke representativ för mer generella förändringar över tid beträffande förhållandet mellan populärmusik och tv.

Att positionera Melodifestivalen

MF och ESC utgjorde länge ett ouppmärksammat fenomen i akademisk kultur- och medieforskning. Orsakerna till detta förhållande torde till stor del hänga samman med att dessa tävlingar såsom utpräglade mainstream-företeelser har uppfattats som konservativt utformade, förutsägbara och föga uppseendeväckande i jämförelse med många andra mer uppmärksammade företeelser i det sena 1900-talets medielandskap och populärmusikkultur.[4] Det kan noteras att några av de tidigaste akademiska arbeten som behandlar ESC är sådana som fokuserar tendenserna i tävlingen till så kallad kompisröstning (eng. *bloc voting*) mellan olika deltagande nationers expertjuryer eller, sedermera, röstande tv-tittare, d.v.s. studier där röstningsmönstren i tävlingen analyseras som uttryck för politiska eller kulturella affiniteter mellan olika europeiska nationers befolkningar.[5] Sedan årtusendeskiftet har dock ett tilltagande intresse för ESC resulterat i en växande mängd studier kring tävlingen, inklusive två antologier med bidrag av forskare från en rad olika europeiska (och även utomeuropeiska) länder.[6] Generellt sett utgörs dessa arbetens huvudsakliga fokus av tävlingens kulturella och politiska betydelse, både i olika nationella perspektiv och i ett europeiskt perspektiv. Sannolikt har en viktig bidragande orsak till detta ökande intresse varit de markanta förändringar som skedde i ESC beträffande utformning, genomförande och innehåll i och med de politiska omvälvningarna i Europa efter 1989, vilka bland annat resulterat i att tävlingen tillmätts en rad nya – och ibland oväntade – innebörder och en generellt ökande signifikans som kulturell och politisk indikator.[7] Betydligt mindre intresse har ägnats åt musikstilistiska aspekter av den musik som presenterats i tävlingen,[8] och än mindre har uppmärksamheten varit kring tävlingens position i kontexten av populärmusikens medialisering i ett televisionssammanhang under senare delen av 1900-talet (vad som skulle kunna kallas musikens ”tevefiering”) och de förändringar över tid som skett i detta avseende.

I ett internationellt perspektiv framstår som nämnts ESC som en tämligen unik företeelse: ett sedan lång tid tillbaka regelbundet återkommande musikunderhållningsevenemang liveutsänt till hela Europa (och sedermera även utomeuropeiska länder), och därmed det mest långlivade inslaget i det regelbundna programutbytet mellan medlemsorganisationerna

i Europeiska Radiounionen (EBU), den internationella samarbetsorganisation på etermedieområdet som organiserar tävlingen.[9] Med tiden har en alltmer komplex mängd av betydelser och konnotationer kommit att sedimenteras kring ESC, och beroende på vilket perspektiv som anläggs kan tävlingen uppfattas som representant för flera olika slags fenomen.[10] Det nominella syftet med evenemanget har genomgående varit att årligen, genom ett tävlingsförfarande, välja ut ”den bästa” av ett antal populära sånger av europeiskt ursprung. Därutöver kan det också ses som en överdådig musikshow avsedd för *primetime*-television, en uppvisning av public service-etermediernas professionalism, en spännande dramatisk framställning av framgång och misslyckande, en marknadsföringskontext för mer eller mindre ”kommersiell” musik, en uppvisning av musikaliska representationer av nationella identiteter, och som fokus för en internationellt utbredd kultur av fans och samlare.[11] Efter 1989, och i synnerhet sedan årtusendeskiftet, har ESC också i ökande utsträckning framstått som ett tillfälle att markera och/eller propagera för europeisk enighet och identitet, ett sätt att förläna det europeiska projektet en kulturell dimension som det politiskt-ekonomiskt inriktade projektet EU inte riktigt förmått tillhandahålla. Den sistnämnda aspekten framträder exempelvis tydligt i marknadsföringsdiskursen kring programmet och de slogans som på senare år lanserats för varje års ESC, som till exempel ”Magical rendezvous” (2003), ”Under the same sky” (2004), ”Confluence of sound” (2008), ”Share the moment” (2010), ”We are one” (2013), ”#JoinUs” (2014), ”Building bridges” (2015), ”Come together” (2016) och ”Celebrate diversity” (2017).[12]

Som en nödvändig förutsättning för SVT:s deltagande i ESC är MF naturligtvis principiellt och kausalt förbunden med den europeiska tävlingen, och samtliga ovan nämnda aspekter är märkbart närvarande också i denna avgränsat nationella kontext. Den europeiska dimensionen har dessutom i det svenska sammanhanget med tiden, delvis som en konsekvens av det svenska så kallade musikexportundret, försetts med en allt tydligare konkurrensdimension, i takt med de kumulativa svenska framgångarna i den europeiska tävlingen. I presskommentarer under 2000-talet förefaller svensk framgång i ESC nästan ha tagits för given, inte minst av programmets exekutive producent, Christer Björkman, och när en sådan framgång inte har förelegat har detta i ökande utsträckning förklarats i termer av konspirationsteorier om östeuropeisk kompisröstning. Professionalismen hos svensk musikindustri och svenska public service-medier har alltså successivt kommit att bli en integrerad del av självförståelsen hos publik, kritiker och public service-representanter i Sverige.[13]

I termer av televisionens programgenrer kan MF i grunden beskrivas som en kombination av två format: dels livesänd (alltså inte studioinspelad) scenshow med populärmusik, dels publikomröstningsbaserad topplista över populärmusikaliska låtar. Båda dessa programformat har rötter långt tillbaka i svenska public service-etermediers historia; vad gäller topplisteprogrammen lanserades dessa i första hand som en radioprogramgenre i samband med Melodiradions introduktion i början av 1960-talet, med *Tio i topp* (1961–1974) och *Svensktoppen* (1962–) som prominenta exempel. Attraktionskraften hos MF:s kombination av underhållning (populärmusik) och spänning (omröstning och rangordning) är med största sannolikhet en grundläggande förklaring till programmets bestående popularitet hos publiken. Här finns uppenbara likheter med tv-sport som generell programgenre: Garry Whannel har hävdat att det finns ”three principal sets of practices in television – those related to journalism, to entertainment and to drama” och att tv-sporten ”can be seen as sited at the intersection of these three practices”.[14] Liksom tv-sportsändningar kombinerar alltså MF underhållnings- och spänningsaspekter i ett och samma programformat. Också vad gäller den tredje formen av tv-praktik som Whannel nämner, (nyhets-)journalistiken, har det länge funnits en tydlig tendens i Sverige att MF/ESC i allt högre grad har kommit att framstå som en relevant källa för nyhetsmaterial, både i pressen och i etermedierna: exempelvis ger en sökning i Kungliga bibliotekets digitaliserade dagstidningsmaterial på sökordet ”Melodifestivalen” drygt 158 000 träffar, varav 95,5% härrör från perioden 2003–2018.[15] För övrigt kan noteras att ytterligare en parallell mellan MF/ESC och sporten består i de på senare år tilltagande möjligheterna att satsa och vinna pengar på utgången av tävlingen, med odds satta av spelbolagen.

Populärmusiken i televisionen

När Eurovisionen, det europeiska nätverket för transnationella tv-sändningar, utvecklades under 1950-talet framstod program centrerade kring populärmusik, i likhet med sportevenemang, som lämpligt material för sådana sändningar. Populärmusiken utgjorde en typ av programinnehåll som, om än inte universellt förståelig, karakteriserades av en tilltagande grad av internationell dissemination.[16] Televisionen var vid denna tid ett nytillkommet medium som ännu i stor utsträckning saknade mediespecifika former för visuell representation av framföranden av populärmusik. Tidigare modeller för sådan representation fanns framför allt i filmmusikal och musikbaserade kortfilmer (*musical shorties*) och utgjordes antingen av en filmad scenföreställning eller av en dramatiserad iscensättning av ett gestaltat narrativ baserat på sångtext och/eller genrespecifika konnotationer. De grundläggande förutsättningarna för ESC, och därmed för MF, innebar direktsändning av levande framföranden av vokalmusik med orkesterbakgrund i kombination med ett uttryckligen föreskrivet fokus på kvaliteten hos musiken i sig, och båda dessa faktorer talade för en prioritering av en naturalistisk scenunderhållningsestetik: en live-scenföreställning med sångartister och orkester av underhållningsorkestertyp inför en närvarande publik. Televiseringen möjliggjorde variation av kameravinklar och kamerarörelser men inte sådan montagemässig redigering som skulle ha gjort det möjligt att överskrida scenföreställningens spatiala och temporala begränsningar.

Vad beträffar förhållandet mellan populärmusik och television generellt finns för närvarande ingen uttömmande historik över praktiker inom svensk television inom detta område.[17] Anja Mølle Lindelofs studie av förmedlingen av rockmusik (och även populärmusik i vidare mening) i dansk public service-tv (Danmarks Radio) tillhandahåller dock användbara analytiska redskap för att teckna ett utkast till motsvarande svenska historik och möjliggör också ett komparativt perspektiv som kan kasta ljus över likheter och skillnader mellan Sverige och Danmark i detta avseende.[18] I sin historiska översikt över DR:s tevefiering av populärmusik under perioden 1951–1988 urskiljer Lindelof tre övergripande perioder. Den första av dessa, ca 1951–1963, präglas av scenföreställningsestetik och ett tydligt fokus på populärmusik som underhållning. Under perioden 1964–1978 finns tydliga tecken på en strävan att höja rockmusikens sociokulturella status: dominerande format är konsert och reportage, former som framhäver rockmusikens status som konstmusik respektive dess sociala betydelse.[19] Från 1978 och framåt märks en återgång till betoning av ”underhållning” på bekostnad av ”social signifikans”, men nu med mer tv-specifika uttrycksmedel inspirerade av musikvideornas formspråk.

Utifrån befintlig forskning kring svenska förhållanden på detta område kan slutsatsen dras att situationen i Danmark och den i Sverige i mångt och mycket uppvisar samma förändringstendenser under dessa årtionden. Skillnaden mellan de två länderna förefaller framför allt ligga i DR:s aktiva strävan under mellanperioden 1964–1978 att genom tv-mediet förmedla en bild av rockmusiken som seriös konsertmusik; i Sverige återfinns sådana tendenser till viss del i SR:s radioprogrammering men i mindre utsträckning i SR:s tv-programformat.[20] Vad gäller presentationsformerna i MF förändras dock dessa under perioden fram till 1980-talet relativt litet; i ett medialiseringsperspektiv framstår tävlingen som ett påfallande

konservativt sammanhang p.g.a. de nämnda grundläggande förutsättningarna för en live-transmitterad musikscenshow. Under de tidigaste åren (fram till mitten av 60-talet) finns i MF en tydligare betoning än senare av ett strikt följande av de officiella reglerna för tävlingen, en ämbetsmannamässig oväld garanterad med metoder inspirerade av svensk tv:s tidiga frågesportprogram och beskrivna av medieforskaren Olle Sjögren som ”spänning à la *Kvitt eller dubbelt*, med andäktig brytning av förseglade kuvert övervakad av notarius publicus”.[21] Detta var särskilt utpräglat i 1963 års MF och gav där upphov till en oavsiktlig metakommentar: i detta års tävling deltog tolv melodier, men endast de tre första av dessa rangordnades av juryn. Efter viss tvekan beslöts att de förseglade kuverten med uppgifter om kompositör och textförfattare även för de övriga nio bidragen skulle brytas och namnen tillkännages i sändningen. Proceduren blev ganska långdragen och upplevdes nog av publiken som långtråkig, så när programledaren Sven Lindahl hunnit till det elfte kuvertet och förkunnade titeln på det elfte bidraget, ”Jag är så trött på allt det här”, kan man av publikens hörbart roade reaktion avläsa att detta uttalande uppfattades som en adekvat kommentar till situationen.

Jämfört med dansk television märks således i svensk tv under 1960-talet färre tecken på strävan efter att förändra presentationsformerna för (delar av) populärmusiken i en seriösare riktning, men i en internationell jämförelse förefaller svensk tv under 1960-talet i viss mån ha befunnit sig i framkanten av ett experimenterande med olika slags visualisering av centrala aspekter av rock/popmusikens uttryck. Michael Forsman beskriver som ”en viktig dimension” av det han kallar ”pop-TV-profilen”

> framväxten av ett särskilt bildspråk för popprogram, ofta ett rytmiskt bildspråk avhängigt av efterredigeringstekniker som bidrar till att både förmedla och förhöja musikens och artistens uttryck och till att ge programmet i sin helhet en ”ungdomlig” karaktär. [...] TV:s import av nya filmgrepp var särskilt tydlig i de så kallade poppromos, ett slags förlagor till dagens musikvideor, vilka visades flitigt i *Popside* och andra av sextiotalets popmagasin. Till de TV-konventioner för televisering av musikaliska parametersystem som utvecklades, och som sedermera förfinats i musikvideoåldern, hör till exempel att musikens puls och volym gärna ges ett slags visuell översättning i form av rytmisk klippning, och att musikens tempo och låttexten ges någon form av bildspråklig motsvarighet i sådant som miljöval och scenografi.[22]

Under 1960-talet spelade alltså svensk television in ett stort antal kortfilmer med popmusiker, både svenska sådana och gästande artister från utlandet. Detta slags musikaliska visualiseringsexperiment lämnade dock

föga avtryck i MF före mitten av 1980-talet; som Forsman framhåller förekom de i program riktade till ett avgränsat ungdomligt publiksegment, i motsats till MF, som vad gäller både musikalisk och visuell utformning var ett betydligt bredare mainstreamevenemang.[23] Som flera forskare har påpekat fanns under lång tid en utbredd föreställning om att rockmusiken och tv-mediet stod i ett motsatsförhållande till varandra:

> ”Motsättningen” mellan TV och rock var tydligast i samband med 1960- och 1970-talens generationskonflikter, motkulturella protester och alternativa livsstilar. Då blev TV-mediet till och med en av huvudsymbolerna (”dumburken”) för de vardagliga (vuxen)föreställningar som rocken gav sig ut för att vara en motkraft till.[24]

Detta förhållande kom emellertid att förändras i och med genombrottet runt 1980 för musikvideon som dominerande förmedlingsform för popmusik i tv, markerat av etablerandet av musikvideo-kabelkanalen MTV i USA år 1981. Musikvideofenomenet uppfattades som radikalt avvikande från tidigare former för visuellt berättande och blev därför föremål för en mycket omfattande mängd akademisk litteratur – sannolikt en överväldigande merpart av all akademisk litteratur som hittills har behandlat relationerna mellan populärmusik och television – från mitten av 1980-talet och ca 10 år framåt.[25] Tongivande tidiga innehållsanalyser av musikvideo fokuserade gärna dels de särdrag som uppfattades som innovativa i relation till en tidigare konsertestetik (d.v.s. visualiseringar av populärmusik där framförandet i en verklig eller simulerad framförandesituation stod i centrum), dels framställningsformer som kontrasterade mot mainstreamfilmens linjära narrativ. Sålunda kategoriserar Marsha Kinder musikvideor utifrån vilken av tre typer av visuellt innehåll, ”performance”, ”narrative” och ”dreamlike visuals”, som dominerar,[26] och E. Ann Kaplan identifierar fem kategorier av musikvideor i en typologi baserad på vilken typ av visuellt narrativ som presenteras, varvid videor vilka framstår som icke linjärt narrativa placeras i restkategorin ”postmodernist”.[27] Som antytts ovan hade dock sådana särdrag föregångare i televisionssammanhang långt före musikvideons genombrott. Signifikansen av detta genombrott ligger inte så mycket i lanseringen av nya och innovativa bildspråk som i publikens förändrade förhållningssätt till olika slags iscensättningar av populärmusik – en omvärdering av ”artificiell” pop i förhållande till ”autentisk” rock – och i nya mediestrukturer – kabel-tv-kanaler och *narrowcasting* riktad mot avgränsade publikgrupper. Musikvideon innebar alltså en förändring i förhållande till tidigare relationer mellan (framför allt ungdomsinriktad) populärmusik och tv. Dessutom bidrog musikvideon

till etablerandet av nya normer för visualisering av populärmusik även i mer mainstreambetonade sammanhang som till exempel europeisk public service-tv; som Lindelof framhåller är detta påtagligt i DR:s popmusikprogram under 1980-talet, men även i SVT:s utbud fick dessa nya uttryckssätt ett märkbart genomslag i programserier som *Casablanca* och *Bagen*.

Melodifestivalens förändringar: ”tevefiering”?

Som påpekats ovan framstår ESC/MF länge som ett påfallande konservativt sammanhang i jämförelse med de förändringar som skett under de senaste 60 åren vad gäller konventioner och modeller för visualisering av populärmusik i television generellt. Likafullt har genom åren en rad förändringar skett också i detta sammanhang, i synnerhet sedan 1990-talet, och sammantagna skulle dessa förändringar kunna beskrivas i termer av en successiv ”tevefiering” av tävlingen, en fortgående anpassning av det i grunden oförändrade tävlingsformatet till nya mediestrukturer, vilka innebar en ökande konkurrens för public service-tv från kanaler och distributionsformer riktade mot mer avgränsade publiksegment, och förändrade medielogiker, d.v.s. mediespecifika konventioner för gestaltning av populärmusik. Ett tidigt steg i den riktningen var de filmade ”vykort” som introducerades i ESC 1970, d.v.s. en kort förhandsproducerad vinjett till varje bidrag, vilken alltså innebar ett avsteg från den transmitterade scenföreställningens spatiala och temporala enhet. Ur praktisk synvinkel hade dessa vinjetter till funktion att undvika longörer i tv-sändningen i en situation då scenframträdandena i tävlingen tenderat att bli mer komplexa, med mer scenografi och fler medverkande på scenen än tidigare.[28] En annan förändring var introduktionen av färg-tv, vilken framhävde de olika framträdandenas visuella dimension: ”[c]olour television changed the way that ESC performances were conceived by putting more emphasis on their visual aspects, especially the artists’ costumes”.[29] Färg-tv introducerades successivt i olika europeiska länder från slutet av 1960-talet; i Sverige var 1971 års MF den första upplagan av tävlingen som sändes i färg.

De grundläggande förutsättningarna för den live-transmitterade scenföreställningen – sångartister som framträdde live, ackompanjerade av en likaledes livespelande orkester – var långt fram i tiden normgivande i MF/ESC. I MF var orkestrarna som störst under andra hälften av 1960-talet, då man använde en stor underhållningsorkester enligt traditionell public service-modell, omfattande upp emot 50 musiker. Under 1970-talet

användes mindre orkestrar av storbandstyp (blåsare och rytmsektion), från och med 1978 utökade med en mindre stråksektion.[30] I MF avskaffades vid två tillfällen i mitten av 1980-talet (1985–1986) den levande orkestern helt och hållet: bidragen framfördes i stället i singback, d.v.s. med livesång till förinspelade instrumentala bakgrunder. Ett drygt årtionde senare, år 1997, blev användningen av levande orkester valfri både i ESC och i MF; 2001 avskaffades orkestern definitivt i MF och singbackframföranden blev obligatoriska.[31] En konsekvens av detta var en hörbart bättre kontroll över ljudåtergivningen i sändningen; tidigare upplagor av både ESC och MF kunde ofta ge indikationer om de problem med mixning och balansering av olika ljudkällor som kan uppstå vid användning av levande orkester. I 1986 års MF gjordes också ett hittills unikt experiment: tävlingen var uppdelad i två omgångar, varvid i den första omgången tio bidrag genom omröstning reducerades till fem som gick vidare till den andra omgången, och i den första av dessa omgångar representerades samtliga bidrag av musikvideor i stället för scenframträdanden. Även om detta alltså var en engångsföreteelse finns tecken på att en form av musikvideoestetik från 1990-talet och framåt blivit mer framträdande i tävlingen i andra avseenden, i takt med att den teknologiska utvecklingen möjliggjort en ökande användning av visuella specialeffekter i ett live-sammanhang.

Sedan etermediernas barndom har återkommande försök gjorts att kompensera den enkelriktade karaktären hos kommunikationen i dessa medier genom att möjliggöra olika former av interaktivitet eller återkoppling för radio- eller tv-publiken. I MF-sammanhang har detta varit påtagligt till exempel vad gäller urvalet av bidrag till tävlingen, där allmänheten vid de flesta tillfällen haft möjlighet att sända in presumtiva tävlingsbidrag.[32] Som framgått ovan har omröstningsförfarandena både i ESC och MF varit föremål för kontinuerlig debatt och återkommande omorganisationer. I MF förekom rangordning medelst publikomröstning i stället för en expertjury så tidigt som 1962; i detta års tävling röstade tv-publiken fram det vinnande bidraget genom poströstning, och resultatet av denna tillkännagavs i en separat sändning en vecka efter själva tävlingen.[33] Också år 1971 användes poströstning i de fem första deltävlingarna av de sex som tävlingen omfattade detta år.[34] Bortsett från dessa två undantag utsågs dock till ett stycke in på 1990-talet varje års MF-vinnare genom omröstning av en särskilt utsedd mindre expertjury. Telefonröstning användes i MF första gången år 1993; detta år kom tillkännagivandet av röstningsförfarandet under pågående sändning som en överraskning både för tv-tittarna och för de jurymedlemmar som i dittills sedvanlig ordning hade utsetts och förberett sig för att avge sina omdömen. Telefonröstning blev

valfri i ESC år 1997 och obligatorisk år 1999 för de länder som disponerade erforderlig infrastruktur för telekommunikation, och i MF har telefonröstning använts sedan 1997. Senare introducerade modifieringar av röstningsförfarandet har avspeglat den teknologiska utvecklingen på telekommunikationsområdet: SMS-röstning introducerades 2002, och röstning via en app blev möjlig 2015.[35]

På dessa olika sätt har således strävan efter en ökad grad av interaktivitet för publiken resulterat i att konvergens mellan olika medier (television, telefoni, internet) utnyttjats som ett sätt att bibehålla programmets attraktionskraft i ett föränderligt medielandskap. Det förtjänar dock att noteras att den demokratiska ambitionen att låta den stora tv-publiken avgöra tävlingsresultatet kontinuerligt debatterats och kritiserats, och följden har blivit den för närvarande (2018) tillämpade blandformen av telefonröstning och expertjuryer. Enligt Dean Vuletic kan denna ändring förstås som ett motdrag mot mönster av kompisröstning vilka uppfattats som problematiska:

> Although the ESC adopted public televoting in 1997, the fact that it in 2009 reintroduced an element of expert jury voting alongside the public televote reflects a distrust of direct democracy that is also evident in the technocratic approaches of the EU.[36]

I MF har denna blandform från och med 2011 tillämpats med en särskild modifikation: användningen av ett antal internationella expertjuryer som komplement till de svenska tv-tittarnas omdömen, sannolikt som en åtgärd i syfte att ökade det vinnande svenska bidragets internationella potential.

Den i särklass mest uppmärksammade förändringen beträffande MF:s organisation efter årtusendeskiftet kom år 2002 och bestod i införandet av ett storskaligt fleromgångsformat, med fyra deltävlingar, en omgång ”Andra chansen” och en finalomgång, sända under sex på varandra följande lördagskvällar. Detta nya format förefaller ha inspirerats av förebilder från reality-tävlingsprogramserier som *Expedition Robinson* och, framför allt, talangtävlingsserier som *Popstars* och *Fame Factory*.[37] I viss mening kan denna förändring beskrivas som en tilltagande kommersialisering av MF, i det att exponeringen av musikbranschens produkter i detta public service-sammanhang därmed ökade markant. I den vidare ESC-kontexten har, enligt Vuletic, de nordiska länderna efter 1989 varit föregångare i en generell process av kommersialisering av ESC, och denne gör också en koppling till en tilltagande svensk musik- och medieprofessionalism och det svenska musikexportundret.[38] En bidragande faktor till

dessa tendenser har sannolikt också varit den möjlighet att fritt välja språk för sångtexterna som infördes i ESC år 1999, med den inte helt oväntade konsekvensen att en majoritet av bidragen sedan dess framförts på det internationella popspråket engelska.[39]

Vad gäller den visuella iscensättningen av bidragen till MF/ESC har live-scenföreställningens förutsättningar genomgående satt ramar för vad som har varit möjligt att genomföra. En påfallande förändringstendens som kan iakttas är dock hur ett slags musikvideoestetik successivt blivit alltmer framträdande också i detta sammanhang, i synnerhet efter årtusendeskiftet. Tack vare digital bildteknik, med bildskärmar runt artisterna, t.o.m. i scengolvet, kan i allt högre grad musikvideons *post production*-effekter emuleras också i tävlingens scenframträdanden, så att scenföreställningens spatiala och temporala begränsningar suddas ut. Resultatet är att tv-tittarna ges möjlighet att uppleva fantasifulla visualiseringar – med Kinders uttryck: ”dreamlike visuals” – i ett sammanhang där scenshowens naturalistiska presentationsform tidigare varit dominerande och nödvändig. Bland åtskilliga exempel på detta från senare år kan nämnas den visuella iscensättningen av 2015 års MF-vinnare, *Heroes*, framförd av Måns Zelmerlöw, där sångaren genom hela låten interagerade med en animerad streckgubbe. Liksom i MF har även i ESC-sammanhanget spektakulära visuella specialeffekter blivit alltmer allmänt förekommande; det kan dock noteras att ekonomiska faktorer, d.v.s. respektive nationellt public service-bolags ekonomiska förutsättningar att realisera detta slags projekt, förefaller spela en begränsande roll för hur avancerade sådana effekter kan göras. Vuletic menar att framför allt ekonomiskt och teknologiskt gynnade nordeuropeiska nationer varit pådrivande i detta avseende: ”the contest’s organization has been dominated by the commercial ambitions and technological superiority of Europe’s north”.[40]

Konklusion

MF, liksom dess förutsättning och europeiska pendang ESC, erbjuder tack vare sin långa kontinuerliga historia en fruktbar utgångspunkt för en undersökning av hur tv-mediet och populärmusiken har interagerat sedan 1950-talet. I detta sammanhang har denna interaktion formats av flera olika externa faktorer, såsom administrativa och policymässiga överväganden, både inom den europeiska tävlingsorganisatören EBU och de nationella public service-företag som utgör dess medlemmar, och politiska överväganden, relaterade till tävlingens potentiella roll i ett europeiskt enhetsprojekt. Men även om tävlingen i flera avseenden länge tenderat

att framstå som konservativ och förändringsobenägen på grund av sitt nominellt sett bestående format har dess utformning efter hand också influerats av medieestetiska och mediestrukturella förändringar, inte minst i form av influenser från musikvideons syntaxkonventioner och disseminationskontexter, som märkbart påverkat tävlingens former för presentation och visualisering av musik. Därutöver har också teknologiska faktorer som digitalisering och teknologisk mediekonvergens möjliggjort påtagliga förändringar i ett konservativt live-betingat format. MF ger därmed prov både på en specifik form av medialisering av populärmusik – musikens inlemmande i televisionens evenemangskultur, till skillnad från radions vardagliga musikmedialisering – men också tydliga tendenser till ett slags musikalisering av tv-mediet,[41] i och med ökade tekniska möjligheter att i den visuella domänen emulera musikaliska upplevelsekvaliteter.

Noter

1. Sverige avstod från deltagande i ESC 1964, 1970 och 1976. Jämför Alf Björnberg, *En liten sång som alla andra: Melodifestivalen 1959–1983* (Göteborg: Göteborgs universitet, Avdelningen för musikvetenskap, 1987), 12–13.

2. Hanna Fahl, *Melodifestivalen: Från frack till folkfest* (Stockholm: Bokförlaget Max Ström, 2018), 201.

3. Jämför Dean Vuletic, *Postwar Europe and the Eurovision Song Contest* (London: Bloomsbury Academic, 2018), 60, 64.

4. Om begreppet mainstream, jämför Alf Björnberg, ”Musik med minimalt motstånd”, *Frispel: Festskrift till Olle Edström*, red. Alf Björnberg, Mona Hallin, Lars Lilliestam & Ola Stockfelt (Göteborg: Institutionen för kultur, estetik och medier, 2005), 294–308.

5. Se till exempel Gad Yair, ”Unite unite Europe: The political and cultural structures of Europe as reflected in the Eurovision Song Contest”, *Social Networks*, vol. 17, nr 2, 1995, 147–161; Derek Gatherer, ”Voting in Eurovision: Shared tastes or cultural epidemic?”, *Empirical Text and Culture Research*, vol. 3, nr 1, 2007, 72–84; Oliver Budzinski & Julia Pannicke, ”Culturally biased voting in the Eurovision Song Contest: Do national contests differ?”, *Journal of Cultural Economics*, vol. 41, nr 4, 2017, 343–378.

6. Se till exempel Philip V. Bohlman, *The music of European nationalism: Cultural identity and modern history* (Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, 2004); Irving Wolther, *Der Eurovision Song Contest als Mittel national-kultureller Repräsentation* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006); Ivan Raykoff & Robert D. Tobin, red., *A song for Europe: Popular music and politics in the Eurovision Song Contest* (Aldershot: Ashgate, 2007); Dafni Tragaki, red., *Empire of song: Europe and nation in the Eurovision Song Contest* (Lanham: Scarecrow Press, 2013); Vuletic.

7. Jämför dispositionen i två kronologiskt ordnade huvudavsnitt – fram till respektive efter 1989 – hos Vuletic; jämför även Alf Björnberg, ”Musical spectacle as ritual: The Eurovision Song Contest”, *1789–1989: Musique, histoire, démocratie*, vol. II, red. Antoine Hennion (Paris: Editions de la Maison des Sciences de l’Homme, 1992), 373–382, en artikel skriven strax före de politiska omvälvningarna hösten 1989.

8. För ett tidigt musikanalytiskt arbete kring MF se Björnberg, 1987; för en historisk översikt över MF i ett musikstilistiskt perspektiv och relationerna mellan tävlingen, public service-media och svensk musikindustri se även Alf Björnberg, ”Invincible heroes: The musical construction of national and European identities in Swedish Eurovision Song Contest entries”, *Empire of song: Europe and nation in the Eurovision Song Contest*, red. Dafni Tragaki (Lanham: Scarecrow Press, 2013), 203–219.

9. Som framhålls av Vuletic var ESC inte ursprungligen självklart avsedd att vara ett återkommande evenemang: ”[t]he EBU did not even consider the contest to be a fixed event in its early decades: until the late 1970s it was never taken for granted that the contest would continue, and this was decided on a yearly basis”, Vuletic, 33; jämför vidare Vuletic, passim, om EBU:s organisation och policy vid olika tidpunkter.

10. Jämför Alf Björnberg, ”Return to ethnicity: The cultural significance of musical change in the Eurovision Song Contest”, *A song for Europe: Popular music and politics in the Eurovision Song Contest*, red. Ivan Raykoff & Robert Deam Tobin (Aldershot: Ashgate, 2007), 13–23.

11. Den internationella organisationen för ESC-entusiaster, Organisation Générale des Amateurs de l’Eurovision (OGAE), bildades 1984.

12. Vuletic påpekar att intresset för ESC från ledande europeiska politiska strukturer är relativt senkommet: ”the EC [svensk förkortning: EG] only started to become directly involved with the contest in the late 1980s after Brussels realized that it needed to develop a cultural policy that would promote a European identity”, Vuletic, 19.

13. Jämför Björnberg, 2013.

14. Garry Whannel, *Fields in vision: Television sport and cultural transformation* (London: Routledge, 1992), 60–61.

15. Beträffande tillämpning av Whannels resonemang på ESC, jämför Björnberg, 2007.

16. Vuletic, 34.

17. Bidrag till svensk tv-populärmusikhistoria finns i Olle Sjögren, *Den goda underhållningen: Nöjesgenrer och artister i Sveriges radio och TV 1945–1995* (Stockholm: Norstedts förlag, 1997); samt Michael Forsman, *Från klubbrum till medielabyrint: Ungdomsprogram i radio och tv 1925–1993* (Stockholm: Norstedts förlag, 2000). I Alf Björnberg, *Skval och harmoni: Musik i radio och TV 1925–1995* (Stockholm: Norstedts förlag, 1998) fokuseras radons musikutbud, och beträffande musik i tv diskuteras endast ”gestaltande” konstmusikprogram kortfattat.

18. Anja M. Lindelof, *Rockens rulletekster: En undersøgelse af dansk TVs formidling af rock 1951–1988* (København: Institut for Kunst og Kultur, 2007).

19. Jämför ibid., 32 om skillnaden mellan ”scenföreställning” och ”konsert”.
20. Jämför Björnberg, 1998, 253–255. Det kan för övrigt noteras att Lindelofs mellanperiod i stort sett sammanfaller med den tidsperiod då DR avstod från deltagande i ESC (1967–1977).
21. Sjögren, 154.
22. Forsman, 238, 242; jämför ibid., 247–249.
23. För en diskussion av mediekontexten (public service-)tv snarare än musikstilistiska faktorer som kriterium för definitionen av begreppet mainstream, se Björnberg, 2005.
24. Forsman, 241–242; jämför Lindelof, 12–14.
25. För en översikt över litteraturen kring musikvideo fram till mitten av 1990-talet, se Alf Björnberg, ”Structural relationships of music and images in music video”, *Popular Music*, vol. 13, nr 1, 1994, 51–74.
26. Marsha Kinder, ”Music video and the spectator: Television, ideology and dream”, *Film Quarterly*, vol. 38, nr 1, 1984, 2–15.
27. E. Ann Kaplan, *Rocking around the clock: Music television, postmodernism, and consumer culture* (New York/London: Routledge, 1987), 56.
28. Vuletic, 75.
29. Ibid., 76; jämför Fahl, 67, om detta slags förändringar i MF på 80-talet.
30. Jämför Björnberg, 1987, 23.
31. Fahl, 82, 89.
32. Jämför Björnberg, 1987, 13–15.
33. Ibid., 27.
34. Ibid., 29.
35. Vuletic, 189; Fahl, 118.
36. Vuletic, 13; jämför ibid., 159, 191; jämför även problematiken kring en röstningsrobot använd i 2014 års MF, Fahl, 121. År 2016 ändrades reglerna för ESC så att tittarrösterna presenterades som ett samlat resultat från hela den europeiska tv-publiken i stället för som tidigare nationsvis, se Vuletic, 208–209).
37. Fahl, 93; jämför Vuletic, 197, om denna koppling som ett generellt fenomen.
38. Vuletic, 180; jämför Björnberg, 2013.
39. Fahl, 82. Under åren 1973–1976 skedde en kortvarig liberalisering av språkreglerna i ESC; de nordiska länderna representerades under denna period genomgående av engelskspråkiga bidrag, se Vuletic, 43, 48; jämför ibid., 144.
40. Vuletic, 7; jämför ibid., 186.
41. Jämför Björnberg 1994, 69.

IV

MEDIALISERING OCH MUSIKALISERING

10

Medialisering – radiofiering – musikalisering

ALF BJÖRNBERG

Under de senaste åren har begreppet medialisering tilldragit sig ökad vetenskaplig uppmärksamhet, och en växande mängd litteratur har ägnats åt försök att definiera detta begrepp, liksom åt olika slags kritik av begreppet och dess användning. Syftet med detta kapitel är inte att bidra till den epistemologiska undersökningen av detta begrepp och dess tillämplighet i medie- och kommunikationsstudier generellt. I stället är mitt syfte att diskutera användbarheten och relevansen av begreppet medialisering i samband med det historiska studiet av förhållandet mellan musik och radio samt att också föreslå två andra begrepp som jag vill hävda kan vara användbara för att klargöra vissa aspekter av detta förhållande. Det första av dessa två begrepp, radiofiering, kan ses som ett försök till en specificering av vad medialisering kan innebära med avseende på musik i samband med det specifika mediet radio. Det andra begreppet, musikalisering, artikulerar en omkastning av det ofta förgivettagna orsakssamband som antas föreligga i interaktionen mellan musik och medier: förutom att undersöka hur musik kan sägas ha blivit ”medialiserad” kan det vara befogat att utforska i vilka avseenden det skulle vara relevant att hävda att medier (inklusive radio) har ”musikaliserats”. Den empiriska grunden för min diskussion är huvudsakligen hämtad från historisk forskning med inriktning på musikprogrammering i svensk public service-radio, men de identifierade tendenserna bör kunna vara relevanta i varierande grad även för andra nationella sammanhang, liksom för kommersiell radio.

Medialisering

Som en utgångspunkt vill jag från nyare litteratur kring begreppet citera två definitioner av medialisering. Enligt Johan Fornäs refererar medialisering till en ”ökande medienärvaro i alla möjliga samhälls- och livssfärer”,[1]

medan Friedrich Krotz definierar medialisering som ”the process whereby communication refers to media and uses media so that the media in the long run increasingly become relevant for the social construction of everyday life, society and culture as a whole”.[2] En noterbar aspekt av båda dessa definitioner är det breda och inte särskilt precisa angivandet av exakt *vad* som påverkas av medialiseringen: ”alla möjliga samhälls- och livssfärer”; ”everyday life, society and culture as a whole”.

I en nyligen publicerad artikel föreslår Mats Ekström, Johan Fornäs, André Jansson och Anne Jerslev ett antal gemensamma nämnare för tidigare (mer eller mindre explicita) definitioner av medialisering och hävdar att begreppet har använts som

> a synthesizing formula to cover interrelated processes such as the growth in number, diversity and reach of communication media; their multiplying efficiency in terms of speed, storage and penetrating capacity; the increasing portion of people's daily lifetime spent on media uses; the growing influence of media institutions and industries and the allegedly growing general significance of media texts and technologies in widening spheres and fields of life, society and culture.[3]

Också i denna uppräkning kan noteras en diskrepans mellan de fyra första av de nämnda determinanterna och den femte: de förstnämnda framstår som huvudsakligen kvantitativa, indexikaliska och i princip mätbara indikatorer för medialiseringen, vilkas studium hittills huvudsakligen har varit en uppgift för medie- och kommunikationsvetenskapen. Den femte determinanten implicerar däremot, i samklang med Krotzs ovan citerade definition, en radikal utvidgning av studiet av medierna till ett brett spektrum av discipliner som inte tidigare behandlat detta fält: alla de vetenskapliga discipliner som berör olika aspekter av ”widening spheres and fields of life, society and culture”, inklusive, när det gäller det kulturella och sociala området musik, musikvetenskapen eller studiet av musik i allmänhet.

I sin kritik av begränsningarna hos tidigare medialiseringsforskning specificerar Ekström et al. vidare tre uppgifter för framtida medialiseringsstudier: 1) ”*historicizing* research by means of longitudinal studies or cross-temporal comparisons”; 2) ”differentiating and *specifying* the currently too general talk of mediatization”; och 3) utvecklingen av empiriska metoder ”to measure and comparatively assess the level or speed of mediatization in different time–space contexts”; d.v.s. att möjliggöra ”some kind of quantitative *measurability*”.[4]

Från musikvetenskapens synvinkel framstår en fokusering av ”medialisering av musik” som ett möjligt projekt i riktning mot den differentiering

och specificering som författarna efterfrågar. Sedan nästan halvtannat århundrade har djupgående förändringar i musikaliska praktiker varit förbundna med introduktionen av olika medier, framför allt ljudreproduktionsmedier såsom grammofon, radio etcetera.[5] Även om musikens medialisering naturligtvis inte tar sin början i och med införandet av ljudreproduktionsmedierna kan det hävdas vara relevant att beskriva effekterna av dessa medier på musikalisk praxis som ett betydande kvalitativt skifte i musikens medialiseringsprocesser, på grund av det överskridande dessa medier möjliggör av begränsningar som tidigare reglerat musikaliska händelser: den nödvändiga närvaron av musikskapare och lyssnare på samma plats vid samma tid.

Inom medie- och kommunikationsvetenskapen har musikens medialisering ägnats visst intresse.[6] Inom musikvetenskapen har dock medialisering av musik först relativt nyligen kommit i fokus för vetenskaplig uppmärksamhet; under lång tid var studier av musik implicit baserade på en levande konsertsituation, trots att sedan 1900-talets första decennier huvuddelen av musiklyssnandet globalt sett har skett med hjälp av inspelnings- och/eller etermedier. En tidig undersökning av medialisering av musik ur ett övergripande kulturhistoriskt perspektiv presenteras av Michael Chanan.[7] Ett mindre men likväl värdefullt bidrag till detta område utgörs av Lee B. Browns artikel om ”the work of phonography”:[8] författarens argumentation här är att i rockmusik, såsom en genre där det enskilda musikstycket inte är koncipierat med hjälp av mediet musiknotation, utgör inspelningen snarare än någon noterad förlaga eller abstrakt idealstruktur det egentliga musikaliska verket. Eftersom inspelningsteknologin har fått en allt större betydelse för hur musik produceras och konsumeras, oavsett genre, är inspelningens status som verk också allt viktigare inom den europeiska konstmusikens konservatorietradition, såsom framgår av en omfattande studie av klassiska inspelningar av Tore Simonsen.[9] Jonathan Sterne kartlägger ljudreproduktionens kulturhistoria och den historiska utvecklingen av vad han kallar ”audile technique”:[10] han hävdar att tekniker för uppmärksamt riktat lyssnande föregår ljudreproduktionsteknologin och utvecklas som specialistkompetenser i samband med teknologier som stetoskop och elektrisk telegrafi, och han historiserar också föreställningen om ”naturtrogenhet” hos reproducerat ljud i förhållande till ett ”original”. Mark Katz presenterar en historisk översikt över vad han kallar ”the phonograph effect”, det vill säga de förändringar i musikaliska praktiker som möjliggörs av ljudreproduktionsmedierna, sammanfattade i nyckelorden ”handgriplighet” (*tangibility*), ”bärbarhet” (*portability*), ”(o)synlighet” ((*in*)*visibility*), ”repeterbarhet” (*repeatability*), ”temporalitet”

(*temporality*), ”receptivitet” (*receptivity*) och ”manipulerbarhet” (*manipulability*).[11] Emellertid är ett gemensamt karakteristikum för samtliga dessa studier deras övervägande inriktning mot inspelningsmedier, vilket väcker frågan om i vilken utsträckning de också kan vara relevanta för historiseringen av relationen mellan musik och etermedier.

Medialisering som radiofiering

Min intention med att föreslå ordet ”radiofiering” är inte att introducera en ny term fullt funktionsduglig som analytiskt verktyg. Som svar på den efterlysning av ”differentiation and specification” som framförs av Ekström et al. kan dock termen vara till hjälp, som en påminnelse om att det specifika exempel på ”medialisering” som här avhandlas berör samspelet mellan musik och radio i musikradiosammanhang.

”Radio” i ett skandinaviskt sammanhang har historiskt sett fram till ganska nyligen varit liktydigt med public service-rundradio. Särdragen hos detta medium inkluderar: en dominerande karaktär av *liveness*; massdistribution av programinnehåll från en centraliserad källa till en utspridd publik; icke desto mindre ett dominerande individuellt tilltal riktat mot den enskilde lyssnaren; finansiering genom licensavgifter, inte reklamintäkter; i samband med detta, en mer eller mindre detaljerad reglering av programinnehållet genom ett avtal mellan radioföretaget och statsmakterna.[12] Vidare har, ur lyssnarsynvinkel, ett framträdande särdrag hos radion varit den centrala roll som mediet spelat för den tidsmässiga struktureringen av lyssnarnas vardagsliv. Min utgångspunkt här är alltså public service-radioutsändning, vilket innebär att sentida webbaserade remedierade former innefattade under begreppet radio lämnas utanför diskussionen.[13] I det följande kommer empiriska exempel att hämtas från mitt tidigare arbete kring public service-musikradions historia i Sverige.[14]

”Radio” som ett specifikt medium, med alla de egenskaper som gradvis har kommit att förknippas med begreppet över tid, framträdde inte som en färdig entitet vid tiden för radiosändningarnas start. Som Kate Lacey påpekar:

> [t]he challenge, then, is to remember to ask when, and how, and why does radio come to ”mean” what it means to all the various different players in all their different contexts, at each historical moment?[15]

En följd av introduktionen av radion, ofta kommenterad i samtida debatter, var den ökade förekomsten av förströdda lyssnarvanor – att låta radion ständigt stå påslagen som en leverantör av bakgrundsljud, vilka lyssnaren

kunde mer eller mindre tillfälligt låna sin uppmärksamhet – snarare än det uppmärksamma lyssnande på specifika, aktivt uppsökta programpunkter vilket mediets grindvakter förespråkade. I den utsträckning detta tolkas som en indikation på medialiseringseffekter beträffande sätt att lyssna till musik, åstadkomna av radion, hävdar Morten Michelsen och Mads Krogh att detta inte nödvändigtvis är sant:

> Historically, radio has established tap listening, music as background, as a practice common to most households from the 1930s onwards. To the chagrin of radio heads this function became one of radio’s primary functions when it became domesticated, and radio has worked that way ever since: as a signal you could focus on or not according to whim or context. This could serve as a very clear example of mediatization, but the process has a history [...] radio – contrary to many mass media critics – did not introduce background listening as such [...]. Radio took the phenomenon of background music from the aristocracy and bourgeoisie and turned it into an element of daily life for the middle and working classes.[16]

En väsentlig poäng framförd av Michelsen och Krogh är således att radion inte ”uppfann” det förströdda bakgrundslyssnandet. Den sista meningen i citatet ovan antyder dock i vilken bemärkelse det fortfarande kan hävdas att det förelåg en signifikativ ”medialiseringseffekt”: det nya radiomediet beredde faktiskt mycket större sociala grupper tillgång till en ny typ av musikanvändning som tidigare hade varit förbehållen ett privilegierat fåtal. Detta indikeras kanske av den retoriska figur, återkommande i tidig svensk radiodebatt, som refererar till radion som ett högst välkommet medel för avhjälpandet av den under första hälften av 1900-talet ofta omtalade ”tråkigheten på landsbygden”, ett fenomen som förefaller ha varit välbekant för många invånare i en fortfarande övervägande agrar, relativt sparsamt befolkad nation med ett klimat kännetecknat av långa och mörka vintrar.

Analogt men omvänt, även om det inte kommenteras lika ofta som distraherat bakgrundslyssnande, framstår det som tydligt att de nya ljudreproduktionsmedierna (grammofon och radio) också möjliggjorde tillämpandet av ett koncentrerat ”strukturellt” lyssningssätt på musik, vilket likaledes tidigare inte hade varit ett tillgängligt alternativ för andra än dem tillhörande en välbärgad minoritet.[17] Med en parafras på den sista meningen i ovanstående citat skulle kunna hävdas att radion tog fenomenet koncentrerat, strukturellt lyssnande till musik från aristokratin och borgarklassen och förvandlade det till ett potentiellt inslag i medel- och arbetarklassernas dagliga liv. I motsats till etablerade sätt att använda

musik som per definition sociala praktiker förefaller detta ha befrämjat mer avskilda individuella lyssningssätt, möjliggjorda av den potential för lösgörande av musik från sitt sociala sammanhang som tillhandahölls av de nya ljudreproduktionsmedierna. Ett slags belägg för en gradvis ökande social acceptans av en övergång från socialt till enskilt lyssnande ges av illustrationer i svenska tidskrifts- och veckotidningsannonser för ljudreproduktionshårdvara och -mjukvara. Vid genomgång av detta slags källmaterial har jag inte funnit en enda illustration från 1920-talet som visar en ensamlyssningssituation; sådana illustrationer verkar inte framträda förrän fram mot mitten av 1930-talet (se också kapitel 1 och 2).[18]

Utöver detta förefaller det också, både i annonser och redaktionellt material i dagspress och tidskrifter redan på 1920-talet, finnas empiriska tecken på utvecklandet av mer eller mindre differentierade mönster av situationellt lyssnande. De nya medierna tycks sålunda ha möjliggjort funktionell musik, det vill säga instrumentell musik, i betydelsen musik instrumentellt använd för specifika ändamål, såsom reglering av humöret, fysisk träning, bilkörning etcetera. Beträffande de lyssningspraktiker som faktiskt tillämpades av dåtida radio- och grammofonlyssnare är dock detta slags belägg i bästa fall indicier snarare än avgörande bevis, vilket illustrerar

> the paradoxical situation of negotiating the poverty of the record when it comes to finding traces of the audience, for example, when compared with the enormous wealth of information in terms of the sheer volume of the output (even accounting for the selectivity of archives in this regard).[19]

Med en förflyttning av fokus från lyssnarna till programproducenternas mycket mer detaljerat dokumenterade verksamhet kan konstateras att ett framträdande tema i programpolitiska diskussioner kring svensk public service-radio vid ingången av 1930-talet var den ideala egenskapen ”radiomässighet”:[20] ett ”radiomässigt” program var ett som utnyttjade de möjligheter som tillhandahölls av det teknologiska mediet för att producera ljudande dramatiska förlopp vilka skulle ha varit omöjliga eller åtminstone mycket svåra att reproducera i en livesituation på en scen. Resultatet av sådana överväganden var en prioritering av program som på ett montageartat sätt kombinerade olika källor och som ansågs mest adekvat realisera det radiomässiga idealet. En beteckning föreslagen för denna typ av program var ”radiorapsodi”; en av de första produktionerna i denna genre var det lovordade *1914 in memoriam*, sänt i september 1934 inför 20-årsminnet av första världskrigets utbrott. Liknande programgenrer lanserades

under 1930-talet och efterföljande årtionden under beteckningar som ”potpurri”, ”lyrisk-musikalisk svit” eller ”ljudkomposition”. I grund och botten utgjorde dessa olika variationer på samma grundläggande koncept som den tyska genren *Hörspiel*.

Emellertid praktiserades redan tidigt i svensk radiohistoria en kontrasterande typ av programläggning som också skulle kunna karakteriseras (även om detta sällan gjordes vid den tiden, åtminstone inte i någon positiv mening) som ”radiomässig”: program i vilka musik användes för att tillhandahålla lyssnarna ett kontinuerligt flöde av behagliga ljud. Den första återkommande programpunkten av detta slag var *Grammofontimmen*, som lanserades 1928 och innehöll en timmes grammofonmusik spelad nonstop. I enlighet med public service-paternalismens grundprinciper representerade musiken i detta program en noggrant balanserad blandning av ”konstnärlig” och ”populär” musik, där varje enskilt program i regel tecknade ett övergripande förlopp från den förstnämnda till den sistnämnda. *Grammofontimmen* utvecklades efterhand till en långlivad medieritual, sänd varje vardagseftermiddag klockan 17.00 in på 1970-talet. Under lång tid var detta det enda programmet i sitt slag i den svenska etern, med undantag för livesändningar av dansmusik från dansrestauranger och andra nöjesställen på sena onsdags- och lördagskvällar (skillnaden mellan dessa programformat var att medan *Grammofontimmen* presenterade nonstopmusik inkluderade liveöverföringar av dansmusik de påannonseringar som gjordes i livekontexten; i båda fallen saknades mellanliggande tal av radiopresentatörer). Med de gradvisa förändringar av radions programläggningsprinciper som skedde under åren närmast efter slutet av andra världskriget kom dock liknande programpunkter successivt att presenteras på andra ställen i radions veckotablå. Exempelvis introducerades år 1946 nonstopgrammofonmusik på vardagsmorgnar, följd samma år på vardagar timmen före lunchtid av musikprogrammet *Musik under arbetet*, vilket var utformat med förebild i BBC:s *Music while you work*.[21]

Detta slags musikalisk radiomässighet kan ses som en indikation på programansvarigas erkännande av lämpligheten för radioprogrammering av de typiska formaten för tidsperiodens populära musik: det segmenterade flöde som utgörs av en följd av musikstycken av ”normal” tidslängd tillhandahöll ett medel för en affektivt meningsfull utfyllnad av förflytande tid.[22] Medan varje sådant stycke bildade en avrundad och sluten enhet kunde följden av liknande stycken i princip förlängas till obegränsade tidsrymder. Under 1940- och 1950-talen var dock sådana program som innehöll ett nonstopflöde av musik begränsade till specifika tidpunkter i veckotablån och alternerade med andra programpunkter med markant

annorlunda sätt att presentera radiomusik. Generellt kan denna period i svensk radiohistoria beskrivas som präglad av kontinuerliga avvägningar mellan ”medielogiker” (specifikt: ”radiologiker”) och ”musiklogiker” (specifikt: ”konsertlogiker”). Programföretagets konstmusikavdelning – i företagets årsredovisning 1957 med stolthet presenterad som ”Sveriges största musikinstitution” – var i stor utsträckning modellerad på befintliga konsertinstitutioner: den publicerade årligen ett generalprogram för varje säsong med förteckning över offentliga konserter som använde sig av radions orkesterresurser, liksom över radiosändningar av dessa konserter och ett stort antal andra noterbara programpunkter. I flera avseenden tillämpades liknande konsertlogiker under den här perioden också på populärmusikområdet, exempelvis vad gäller rekrytering av radioproducenter (vilka påfallande ofta hämtades bland professionella dansmusiker), liksom av nya artisttalanger (baserad på återkommande landsomfattande provspelnings- och provsjungningsturnéer) och den fortfarande i stor utsträckning kvarlevande prioriteringen av levande musik framför grammofonmusik.

Som redan nämnts präglade detta slags konsertlogik också den övergripande programstrukturen för svensk public service-radio, i så måtto att flödesprogrammeringen var begränsad till noggrant avgränsade tidsfönster i tablån, vilka vid den tiden sällan sträckte sig över mer än en timme åt gången. I början av 1960-talet förändrades situationen dock snabbt och dramatiskt, som en direkt följd av den oväntade (och ur public service-företagets synvinkel, mycket ovälkomna) konkurrensen från piratradio på svenska etervågor. Enligt Pentti Kemppainen förorsakade piratradion ”a paradigm shift inside the public service regime [...] the whole idea of radio, the balance between information and entertainment, started to change around 1960”,[23] och Sverige tillhandahåller det kanske mest uttalade exemplet på detta skifte. I mars 1961 startade piratradiosändaren Radio Nord sina dygnetruntsändningar vilka huvudsakligen presenterade populärmusik. Som ett defensivt motdrag, uttryckligen presenterat av SR:s vd som ett försök att ”konkurrera ihjäl företaget [Radio Nord]”, startade public service-företaget i maj samma år en ny kanal kallad Melodiradion, vilken tolv timmar per dygn (06.00 till 18.00) spelade populärmusik omväxlande med älskvärt småprat av presentatörerna.[24] Även om detta i företagets publikationer presenterades som en väl övervägd och på förhand planerad förändring av dess programprinciper utgjorde lanseringen av den nya kanalen i själva verket en plötslig, något desperat, defensiv åtgärd genomförd som svar på piratradiokonkurrensen; i detta avseende, liksom med avseende på dess allmänna format, utgjorde Melodiradion en

parallell och föregångare till BBC:s kanal Radio 1, som inrättades 1967. Som den förmodligen enskilt viktigaste förändringen när det gäller radiorelaterad medialisering av musik genom svensk musikradios historia var lanseringen av Melodiradion ett viktigt steg i förändringen av musikprogrammeringen från evenemang till flöde, det vill säga en ökad grad av radiomässighet i musikprogrammeringen – eller ”radiofiering” av populärmusiken. Tidigare format baserade på en kontinuerlig följd av populärmusikstycken hade begränsats till väl avgränsade tidsfönster i radiotablån, vilka följaktligen hade kunnat framstå som kvasi-konsertevenemang. Med Melodiradion utsträcktes en liknande men inte identisk typ av flöde, huvudsakligen bestående av musik med tillfogade muntliga kommentarer av en utpräglat oförbindlig karaktär, till större delen av radiodagen.

Musikalisering

Argumentationen så långt har hävdat att det finns gott om historiska bevis som stödjer uppfattningen att ljudreproduktionstekologiernas potentialer (både vad gäller etermedier och inspelningsmedier) har haft vidsträckta konsekvenser för hur musik har producerats, distribuerats och konsumerats, det vill säga de sätt på vilka musiken kan sägas ha blivit medialiserad. För att avvisa en enkel teknologisk determinism bör det betonas att dessa förändringar inte på något automatiskt sätt följer av dessa mediers tekniska egenskaper utan ofta framstår som ganska oväntade resultat av de praxismönster som utvecklas ur interaktionen mellan musik och medier i vardagliga kontexter (såsom exemplifieras i radiosammanhang av de motsatta tendenser som berörs ovan mot å ena sidan ett distraherat vardagligt bakgrundslyssnande och å andra sidan ett avskilt koncentrerat lyssnande). Det kan också ifrågasättas om det enkelriktade orsakssamband som antyds av uttrycket ”medialisering av musiken” utgör en uttömmande karakteristik av de dynamiska relationerna mellan musik och medier. Med en omkastning av de ingående faktorerna kan det således diskuteras i vilken utsträckning och i vilka avseenden detta förhållande även kan analyseras i termer av processer av ”musikalisering av medierna”.

I kapitel 11 föreslår Tobias Pontara och Ulrik Volgsten ”musikalisering” som ett övergripande begrepp för ”en allt mer ökad närvaro av musik i kultur och vardagsliv”. Författarna urskiljer två huvudsakliga aspekter av detta: dels ” musikaliseringens diskursiva aspekt”, vilket refererar till ”den ständiga förekomsten av *medierepresentationer* och medierade kulturella *diskurser* kring musik och musikrelaterade frågor i det moderna samhället”, dels ”ett ökande inflytande från vad som bäst kan beskrivas som ett slags

musikalisk dramaturgi på nya områden inom kultur och vardagsliv" resulterande i "en kontinuerlig *ljudläggning* (*soundtracking*) *av kultur och vardagsliv*". Föreställningen om ett "soundtrack" implicerar en fokusering av film, television, datorspel och andra audiovisuella former av multimedia.[25]

Som Pontara och Volgsten påpekar är denna musikalisering givetvis i stor utsträckning förbunden med medialiseringsprocesser, eftersom ljudreproduktionsmedierna under post-Edison-eran har tillhandahållit tidigare oanade möjligheter för bred spridning av musik. Författarna ägnar en grundlig diskussion åt frågorna om i vilka avseenden och i vilken utsträckning musikaliseringen kan betraktas som betingad av medialiseringen (i kvantitativ mening) eller en del av medialiseringen (i kvalitativ mening), men också som en "*relativt fristående process*" i relation till medialiseringen. För närvarande är min ambition inte att bidra vidare till denna diskussion; dock är en väsentlig orsak till att jag finner begreppet musikalisering produktivt i samband med musikradio att begreppet indikerar, som författarna uttrycker det, "hur musik blir en viktig resurs för hur medietexter och kulturella meddelanden både produceras och konsumeras, både skapas och uppfattas". De hävdar att en omständighet som beledsagar medialiseringen, och som kan hävdas inte vara självklar, är att medietexter i allmänhet – de medietexter som enligt citatet från Ekström et al. ovan har antagit en "allegedly growing general significance" – i allt större utsträckning tenderar att struktureras på de sätt på vilka musik typiskt är strukturerad. Med en parafras på det nämnda citatet kan musikalisering sålunda föreslås som "en syntetiserande formel för att täcka sammanhängande processer", såsom ökad exponeringstid för musikaliska ljud, "ljudläggande" (*soundtracking*) av vardagen, men också en tendens mot strukturering i ökande utsträckning av olika typer av medieinnehåll enligt musikaliska syntaktiska principer – det vill säga principer som härrör från och är homologa med sådana som är karakteristiska för musik – med avseende på flöde, rytm, repetition och rekapitulation.

Enligt Pontara och Volgsten är den hävdvunna västerländska tonaliteten en viktig förutsättning för musikens förmåga att fungera som en resurs för struktureringen av medietexter:

> västerländsk tonal musik [har] en utpräglat teleologisk syntax som gör den till ett mycket effektivt sätt att förena och dramatisera en mångfald av möjliga situationer och händelser. [...] Vad den tonala musikens syntax framförallt bidrar till är att ge de narrativ och representationer den accentuerar och gestaltar en känsla av slutgiltighet och oundviklighet. (Kapitel 11)

I detta sammanhang talar författarna också om olika former av "musikalisk dramaturgi", där varje sådan "består [...] av tre olika men nära sammankopplade beståndsdelar: (i) affekt; (ii) syntax; och (iii) semiotisk kod". Ordvalet i dessa citat ("de narrativ och representationer den accentuerar och gestaltar"; "musikalisk dramaturgi") antyder ännu en gång att Pontaras och Volgstens primära intresse är riktat mot medietexter typiska för audiovisuella multimediakontexter såsom film, television och datorspel, snarare än musikradions vardagliga praktiker. Som författarna också indikerar är emellertid flera olika typer av "musikalisk dramaturgi" möjliga, vilka är förknippade med olika typer av musikalisk syntax. För utvecklande av detta resonemang förefaller den tredelade distinktion mellan olika typer av musikalisk syntaxkonstruktion som föreslås av Richard Middleton erbjuda ett fruktbart ramverk. Denna distinktion innefattar vad Middleton betecknar "narrative", "epic" respektive "lyrical" syntaxkonstruktion:

> In contrast to the narrative category, which privileges difference, there is what we can call an "epic" mode, where the focus is on repetition and varied repetition; and in between comes a "lyrical" category (marked by symmetrical open/closed and binary structures), in which processes of difference are grasped partly in terms of relationships of equivalence (phrases perceived as *Gestalten*, as monadic wholes, related to each other symmetrically, that is, analogically).[26]

För ytterligare klargörande bör två förhållanden påpekas. För det första är den signifikanta egenskapen hos Middletons narrativa syntaxform långsträckta tonala (melodiska/harmoniska) förlopp, medan den hos den episka formen av syntax är framträdande inslag av upprepning av små musikalisk-syntaktiska enheter. Som typiska exempel på dessa båda former kan anföras de utsträckta satserna i 1800-talets symfoniska musik (narrativ), respektive vad Anne Danielsen har kallat "groove-directed music" (episk).[27] I den mån det över huvud taget är meningsfullt att tala om populärmusikens generella syntaktiska karakteristika skulle jag vilja hävda att dessa består just i en generell dominans av Middletons lyriska form av syntaxkonstruktion: den symmetriska binära kombinationen av enheter på mellannivåer av musikalisk syntax (fraser) till större enheter, vilka är grupperade i ett begränsat antal väl avgränsade musikaliska sektioner såsom "vers" och "refräng". För det andra bör det observeras att den lyriska formen "comes in between" huvudsakligen i strikt informationsteoretisk mening, med avseende på mängden ny eller originell musikalisk-syntaktisk information per tidsenhet, som är relaterad till mängden

av repetition och informationsinnehållet i de enheter som repeteras. I en annan mening kan den lyriska formen karakteriseras som den mest rent musikaliska, i motsats till både den narrativa och den episka, vilka båda pekar utanför gränserna för den enskilda låten: mot slutförandet av ett linjärt narrativ respektive mot den kontextuella inramningen av en musikalisk process som kännetecknas av stora mängder upprepning av små syntaktiska enheter.

Således är de teleologiska egenskaper hos musikalisk syntax som Pontara och Volgsten hänvisar till i varierande grad karakteristiska för olika typer av musikalisk syntax, och de kan hävdas inte vara ett framträdande drag i de former av musikalisk syntaxkonstruktion som överväger i de flesta (populär-)musikradiokontexter. Vad gäller Middletons tre syntaktiska former är sådan långsiktig teleologi en signifikant egenskap hos den narrativa formen, medan den i de lyriska och episka formerna motverkas av ett fokus på repetition och varierad repetition av syntaktiska enheter av varierande utsträckning. I termer av dessa kategorier kan (populär-)musikradio beskrivas som präglad av en lyrisk dominans (slutna strukturer, upprepning av medelstora enheter) på den enskilda låtens mikronivå men en episk dominans (öppna strukturer, potentiellt oändlig upprepning) på en makronivå av programmeringsmönster som återkommer från dag till dag. Generellt tenderar radioprogrammering att anta en repetitiv karaktär redan genom anpassning till de återkommande tidscyklerna dag, vecka, månad och år. Under loppet av public service-radions historia kan en allmän tendens iakttas i riktning mot ett tilltagande övervägande av repetitivitet i programmeringen – ett skifte från evenemang till flöde – vilket också innebär att skillnaderna mellan public service-musikradio och kommersiell musikradio tenderar att minska. Musikens signifikans i detta sammanhang är relaterad till den speciella roll som repetition spelar i varierande grad i alla former av musikalisk syntaxkonstruktion: musik tillhandahåller ett unikt sätt att göra upplevelsen av repetition njutbar. Detta, skulle jag vilja hävda, är den grundläggande förutsättningen för de dominerande sätt på vilka musikradion har kommit att formas, resulterande i ett utpräglat exempel på en mer allmän ”musikalisering av medier” (specifikt: mediet radio) som ett komplement till musikradions roll i processer av ”medialisering av musik”.

Musikradions framtid

Under de senaste åren har digitaliseringen och med denna sammanhängande förändringar vad gäller praktiker för konsumtion av musik motiverat

flera forskare till diskussioner om i vilken utsträckning musikradion idag framstår som föråldrad, ett medium från det förflutna vars relevans i dagens medielandskap stadigt minskar. I detta sammanhang kan noteras att sådana förutsägelser inte är ett nytt fenomen; exempelvis kunde under 1980-talet skönjas en våg av poplåtar som uttryckte nostalgi för radion, såsom Buggles’ ”Video killed the radio star”, Queens ”Radio ga ga” och Starships ”We built this city”. Vid denna tid framstod sådana låtar tydligt som artikulationer av reaktioner på upplevda förändringar i medielandskapet, såsom introduktion av musikvideor och tv-kanaler baserade på *narrowcasting* av dessa.

Guy Starkey argumenterar för radions överlevnadsmöjligheter i den digitala eran, i det att han hävdar att ”the essential characteristics of radio that guaranteed its survival 50 years ago relate to the ways in which it may be consumed”[28] och att dessa egenskaper fortfarande tillhandahåller meningsfulla skäl för mediets fortsatta relevans:

> radio’s ability to provide a soundtrack to the performance of mentally undemanding, repetitive or mundane tasks saved it from extinction in the 1950s and 1960s, and – most importantly – may well save it again in this multiplatform digital age of exponentially increasing media proliferation [. . .]. Most importantly [. . .] radio still benefits from its ability to be consumed passively.[29]

Jo Tacchi kompletterar detta argument med en diskussion av den roll radion spelar för hanteringen av vardagslivets ”affective rhythm” för lyssnarna: ”it is precisely its affective quality that makes radio sound appropriate as a domestic accompaniment, the ways in which it aids mood creation and maintenance”.[30] Denna potential hos musikradion är förstås inte begränsad till hemmiljö, såsom påvisas av Grażyna Stachyra i hennes analys av de möjligheter som erbjuds av radiolyssnande på arbetsplatsen:

> Radio communication uses many rituals: jingles and self-promotion serve this purpose as much as popular DJs’ personal ways of presenting music and unique styles of talking. The entire programming of commercial radio is based on the concept of a ritual, where news, music, talk, phone-ins, time signals and so on recur in an unchanging order. [. . .] For listeners, radio in the workplace is an element of a repeatable ritual of everyday working life; radio with its repetitiveness provides a certain framework for the activities they undertake.[31]

Stachyras argument är att radion, i kraft av sin rituella karaktär, åstadkommer en ”liminal space”, där den repetition som präglar radioprogram-

mering – och vilken, som jag hävdat ovan, kan förstås som ett resultat av musikalisering i generella syntaktiska termer – spelar en viktig roll i möjliggörandet av denna rituella karaktär. Det förefaller tydligt att ordet ”radio” här bör förstås i termer av ”musikradioformatet” – specifika former för organisation av programinnehåll som en samling (populär) musikstycken ordnade i följd och omväxlande med andra slags ljudande information – snarare än som en strikt teknologisk term (spridning medelst modulerade elektromagnetiska vågor) eller som de specifika organisationsformerna för (public service- eller kommersiell) radioverksamhet. Även om Stachyra uttryckligen refererar till kommersiell radio, förefaller det format som hon beskriver påfallande likartat (med undantag för närvaron av kommersiell reklam) det som återfinns i public service-radions dagtidssändningar, åtminstone i ett svenskt sammanhang. Uttryckt i de termer som används av Lacey (jämför citat ovan) är detta vad radio har ”kommit att betyda” för nutida användare. Signifikant för mediets bruksvärde förefaller här vara både den kvasi-individuella kommunikationen, den välbekanta ritual som beror av makronivåprogrammeringens repetitivitet och den grad av välavvägd osäkerhet som uppstår genom att lyssnaren inte vet exakt vilken låt som kommer härnäst. Såsom Simon Frith konstaterar i en kommentar till radiolyssnandets specifika värden,

> [w]hat seems to be involved in radio listening [...] is a constant movement between predictability and surprise [...]. It's as if we were happy to let someone else have the burden of choice.[32]

Konklusion

Radiomässig musikprogrammering, såsom den beskrivs ovan, kännetecknas av en dominans av affektivt mättad, icke-verbal men även verbal ljudkommunikation, av oavbrutet flöde och av framträdande repetitionsmönster, både på den individuella låtens mikronivå och på makronivån av radioprogramläggning från dag till dag. Denna typ av programläggning är resultatet av en gradvis förändring genom radiohistorien varigenom de framträdelseformer som är karakteristiska för radiomusik skiftar från singulär händelse till kontinuerligt flöde. Analysen av denna förändring i termer av en ökande grad av medialisering av musik ligger nära till hands, och i en mening innebär detta något av en truism: i radiosammanhang utgör musik otvetydigt en väsentlig typ av medietext. Ett med denna förändring sammanhängande resultat är emellertid att radioprogrammeringspraxis i allt högre grad tillämpar syntaktiska principer som är specifika för

musik, vilket alltså innebär en process av musikalisering av det specifika mediet radio – i kvantitativt avseende ett av de mest betydande exemplen på musikalisering av medier.

Ovan har jag ställt den retoriska frågan om i vilken utsträckning tidigare studier av medialisering av musik i förhållande till inspelningsmedier också kan vara relevanta för studier av relationen mellan musik och etermedier. En preliminär slutsats är att effekterna av samspelet mellan musik och eter- respektive inspelningsmedier har flera karakteristika gemensamma, i båda fallen huvudsakligen relaterade till den frigörelse från tidigare befintliga sociala och materiella begränsningar beträffande förutsättningarna för musiklyssnande som erbjuds av ljudreproduktionsmedierna. De områden där medialiseringseffekterna däremot skiljer sig mellan dessa två typer av medier förefaller ha att göra med deras olika egenskaper med avseende på i vilken omfattning de förutsätter manipulation av musikaliska artefakter (fonogram), med balansen mellan individuellt val och en utifrån föreskriven reglering och, kanske mest signifikativt, med det viktiga inslag av upplevd mänsklig kommunikation som präglar radiokontexten.

Den huvudsakligen teoretiska och historiska diskussion som presenteras i detta kapitel fokuserar generella karakteristika och förändringstendenser med avseende på strukturella aspekter av musikradioprogramläggning och dess funktioner i vardagliga brukskontexter. För att undersöka andra relevanta aspekter av ”the allegedly growing general significance of media texts and technologies in widening spheres and fields of life, society and culture” (jämför Ekström et al. ovan) framstår det som klart att också andra metoder, såsom olika former av etnografi, bör tillämpas i framtida forskning syftande till att utreda den komplicerade väv av relationer som indikeras av begreppen medialisering, radiofiering och musikalisering.

Noter

1. Johan Fornäs, *Moderna människor: Folkhemmet och jazzen* (Stockholm: Norstedts förlag, 2004), 16.
2. Friedrich Krotz, ”Mediatization: A concept with which to grasp media and societal change”, *Mediatization: Concept, changes, consequences*, red. Knut Lundby (New York: Peter Lang, 2009), 24.
3. Mats Ekström, Johan Fornäs, André Jansson & Anne Jerslev, ”Three tasks for mediatization research: Contributions to an open agenda”, *Media, Culture & Society*, vol. 38, nr 7, 2016, 1091.
4. Ibid., 1098.
5. Som påpekas av Jonathan Sterne skedde ett paradigmskifte i ljudreproduktions-

teknologins utveckling under 1800-talet i och med att tidigare försök till teknologisk emulering av ljudproduktion (tal) övergavs till förmån för teknologisk emulering av den fysiologiska mekanismen för mänsklig perception av ljud (hörsel), oavsett de reproducerade ljudens ursprung, se Jonathan Sterne, *The audible past: Cultural origins of sound reproduction* (Durham, NC: Duke University Press, 2001).

6. För en översikt från ett institutionellt perspektiv över medialiseringens konsekvenser på musikområdet, differentierad efter musikalisk genre, se Benjamin Krämer, ”The mediatization of music as the emergence and transformation of institutions: A synthesis,” *International Journal of Communication*, vol. 5, 2011, 471–491.

7. Michael Chanan, *Repeated takes: A short history of recording and its effects on music* (London/New York: Verso, 1995).

8. Lee B. Brown, ”Documentation and fabrication in phonography”, *Twentieth World Congress of Philosophy, Boston* (1998), http://www.bu.edu/wcp/Papers/Aest/AestBrow.htm. Senast kontrollerad 11 feb 2019.

9. Tore Simonsen, *Det klassiske fonogram* (Oslo: Norges musikkhøgskole, 2008).

10. Sterne, passim.

11. Mark Katz, *Capturing sound: How technology has changed music* (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2004).

12. Beträffande *liveness*, jämför Espen Ytreberg, ”Towards a historical understanding of the media event”, *Media, Culture & Society*, vol. 39, nr 3, 2017, 309–324.

13. Således fokuserar jag här ”ångradio”, en retronym skapad i Sverige i slutet av 1950-talet i samband med tillkomsten av det nya tv-mediet för att betona radiomediets föråldrade karaktär.

14. Alf Björnberg, *Skval och harmoni: Musik i radio och TV 1925–1995* (Stockholm: Norstedts förlag, 1998).

15. Kate Lacey, ”Ten years of radio studies: The very idea”, *Radio Journal: International Studies in Broadcast and Audio Media*, vol. 6, nr 1, 2008, 25.

16. Morten Michelsen & Mads Krogh, ”Music, radio and mediatization”, *Media, Culture & Society*, vol. 39, nr 4, 2017, 529.

17. Michael Chanan citerar utdrag ur Thomas Manns roman *Bergtagen* (1924) som indikerar den potential för absorption av lyssnaren som framträder i ett tidigt möte med ljudreproduktionsteknologin i form av grammofonen, se Chanan, 41–43.

18. Det har till och med hävdats att ljudreproduktionsmedierna var en nödvändig förutsättning för en fullständig etablering av föreställningen om det autonoma musikverket, se Ulrik Volgsten, ”Work, form and phonogram: On the significance of the concept of communication for the modern Western concept of music”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 46, nr 2, 2015, 207–232.

19. Lacey, 28.

20. Närmaste motsvarighet på engelska till ”radiomässighet” förefaller vara *radiogenicity*.

21. En neologism som inringar dessa förändringar i programläggningspraxis, först belagd 1949, är ordet ”skvalmusik”.

22. Föreställningarna om vad som utgjorde ”normal längd” för ett stycke populärmusik hade givetvis formats genom interaktionen mellan radioprogramläggning och speltiden för den standardiserade 78-varvs schellackskivan i 10-tumsformat.

23. Pentti Kemppainen, ”Pirates and the new public service radio paradigm”, *Radio Journal: International Studies in Broadcast and Audio Media*, vol. 7, nr 2, 2009, 133; jämför Alf Björnberg, ”The soundtrack of sales: Music in Swedish radio commercials”, *Music in advertising: Commercial sounds in media communication and other settings*, red. Nicolai Graakjær & Christian Jantzen (Aalborg: Aalborg University Press, 2009), 223–236; Henrik Smith-Sivertsen, ”The story of *Svensktoppen*: How the Swedish music industry survived the anglophone 1960s and invested for the future”, *Made in Sweden: Studies in popular music*, red. Alf Björnberg & Thomas Bossius (New York: Routledge, 2017), 37–47.

24. Den snabba lanseringen av Melodiradion möjliggjordes av det faktum att det svenska nätverket av FM-sändare, som då var under uppbyggnad, tidigare hade varit oanvänt under dagtid. Radio Nord stängdes i juni 1962 på grund av ändringar i lagstiftningen.

25. Jämför den ”estetisering av vardagen” som åstadkoms genom lyssning till musik från bärbara mediespelare, Michael Bull, *Sounding out the city: Personal stereos and the management of everyday life* (Oxford: Berg, 2000); Michael Bull, *Sound moves: iPod culture and urban experience* (London: Routledge, 2007)).

26. Richard Middleton, *Studying popular music* (Milton Keynes/Philadelphia: Open University Press, 1990), 216.

27. Anne Danielsen, ”Introduction: Rhythm in the age of digital reproduction”, *Musical rhythm in the age of digital reproduction*, red. Anne Danielsen (Farnham: Ashgate, 2010), 4.

28. Guy Starkey, ”Radio: The resilient medium in today’s increasingly diverse multiplatform media environment”, *Convergence*, vol. 23, nr 6, 2016, 663.

29. Ibid., 664, 669.

30. Jo Tacchi, ”Radio and affective rhythm in the everyday”, *Radio Journal: International Studies in Broadcast and Audio Media*, vol. 7, nr 2, 2009, 174.

31. Grażyna Stachyra, ”Radio in the workplace: A liminal medium between work and leisure”, *Media, Culture & Society*, vol. 37, nr 2, 2015, 273, 281.

32. Simon Frith, ”Music and everyday life”, *The cultural study of music: A critical introduction*, red. Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton (New York: Routledge, 2003), 97.

11
Musikalisering och medialisering

TOBIAS PONTARA & ULRIK VOLGSTEN

De senaste hundra åren har inneburit en stadigt ökande tillgång till musik. Som vi påpekat i ett tidigare kapitel kan idag i stort sett vem som helst ”lyssna på i princip vad som helst, när som helst och var som helst” (se kapitel 7). Denna ”ständiga närvaro” av musik – för att låna ett uttryck av medieforskaren Benjamin Krämer – i dagens samhällen kan förklaras med hänvisning till framväxten av nya medier och medieteknologier vilka lett till vad Krämer beskriver som en medialisering av musiken: en pågående förändring av de ”institutioner” som förbinder produktionen av musik med dess konsumenter. Krämer avser framförallt de värden och värderingar som knyts till olika stil- och genrespecifika begrepp inom musiksfären.[1] Men trots att Krämers resonemang är övertygande på många sätt menar vi att det bara skrapar på ytan av ett mycket mer omfattande fenomen som vi föreslår kan kallas *musikalisering*.

Musikalisering ska inte förväxlas med medialisering, även om båda bör ses som delvis överlappande processer. Medialisering, som vi förstår begreppet, handlar främst om hur kommunikativa handlingar och medier långsiktigt påverkar varandra. Mer allmänt kan medialisering beskrivas som ”the process whereby communication refers to media and uses media so that the media in the long run increasingly become relevant for the social construction of everyday life, society and culture as a whole”.[2] Musikalisering bör också förstås som en långsiktig historisk process, men här rör det sig om en process som framförallt kännetecknas av en allt mer ökad närvaro av musik i kultur och vardagsliv. På så sätt är musikalisering intimt förknippad med förändrade teknologiska förutsättningar för hur musik medieras och kommuniceras, samt även med bredare sociokulturella processer under en viss historisk period. I vidaste bemärkelse fångar begreppet musikens gradvis förändrade plats i samhället från icke-medierat musicerande i förmoderna samhällen till den ständiga närvaron av musik av alla de slag i dagens digitaliserade och globaliserade värld.[3]

När det gäller mer djupgående och omfattande effekter av musikalisering under 1900-talet är det inte bara förändringar i hur människor lyssnar och förhåller sig till musik som är iögonfallande, utan framför allt djupgående förändringar av föreställningar om vad musik är. Dessa bör emellertid inte enbart ses som förändringar i konsumtionsmönster och reception (i linje med Krämer). Snarare bör de ses som mer radikalt inverkande på såväl medieproducenters praktiker som vardagsritualer och lyssnarbeteenden. På så vis kan vi se hur musiken under 1900-talet får en allt viktigare roll i hur människors kultur och vardagsliv *bortom aktiviteter och företeelser som normalt förknippats med musik* representeras, kommuniceras och ges mening.

I detta kapitel kommer vi att titta närmare på några centrala aspekter av musikalisering, men vi ska också se hur musikalisering och medialisering på olika sätt samverkar och påverkar varandra. Förhållandet mellan musikalisering och medialisering är komplext och en första fråga vi kan ställa oss är i vilken utsträckning musikalisering kan förstås som en självständig företeelse, eller om musikalisering snarare bör ses som underställd och villkorad av medialisering. Frågan kompliceras ytterligare av det faktum att också andra faktorer (institutionella, ekonomiska, ideologiska etcetera) bör beaktas om man ska kunna förklara de ofta mycket gradvisa förändringar som det är frågan om när det gäller både spridningen och begreppssliggörandet av musik, men också musikens påverkan på andra sociala och kulturella praktiker. Med detta sagt kommer vi att huvudsakligen koncentrera oss på förhållandet mellan musikalisering och medialisering. Dessutom kommer vi att fokusera på 1900-talet, vilket innebär att frågor som rör digitala medier kommer att diskuteras mer i förbigående. Resonemanget är indelat i två steg. Vi börjar med en genomgång av vad begreppet musikalisering innebär. Därefter diskuterar vi förhållandet mellan musikalisering och det vi ser som de mest centrala aspekterna av medialisering.

Begreppet musikalisering

Musik kan numera höras överallt och påverkar våra liv i det mesta, från ritualiserade högtider till de mest vardagliga situationer. Men är detta verkligen någonting nytt? Har inte musiken alltid funnits där? Svaret är både ja och nej. I västvärlden inleddes vad vi kan beskriva som en musikaliseringsprocess redan under renässansen, som ett resultat av den nya musiktryckartekniken.[4] Runt år 1500 publicerade den venetianske tryckaren Ottaviano Petrucci det första av tre band med kammarmusik vilka alla

har gått till historien. Det speciella med Petruccis volymer i detta sammanhang var inte bara att de massproducerades (innan dess gjordes handskrifter och tryck på beställning för enskilt bruk), utan att de kunde studeras av en bredare krets än de sångare och musiker som framförde musiken.[5] Vi kan med andra ord tala om en musikalisering av tryckmediet som sprider musiken till nya mottagare, oberoende av det klingande framförandet.

Naturligtvis var Petrucci inte ensam och tekniken för musiktryck kom att utvecklas och genomgå flera olika faser under de kommande århundradena. Ett ytterligare steg i denna musikaliseringsprocess togs under 1700-talet som en följd av dagspressens alltmer regelbundna musikkritik (det man skrev om var de för tiden nya offentliga konserterna), vilken spred musiken i form av en offentligt tillgänglig diskurs för bildade personer att ta del av och engagera sig i.[6] Genom utvecklingen av fonogrammet från och med slutet av 1800-talet kom den upplösning av musikens fasta sociala funktioner som inleddes i och med de offentliga konserternas uppkomst att dras till sin spets av den enskilde lyssnaren i 1900-talets privata kök och vardagsrum. Därefter stod dörren mer eller mindre öppen för de mobila möjligheter till musiklyssning som den digitala tekniken kom att erbjuda från och med åren runt millennieskiftet.[7]

Mot bakgrund av denna korta historiska översikt är det uppenbart att musikalisering handlar om mycket mer än bara en ökning av den mängd musik som finns tillgänglig och som lyssnas på i det moderna samhället. I det följande vill vi uppmärksamma vad vi ser som två centrala aspekter gällande 1900-talets musikalisering. Den första handlar om det man skulle kunna kalla för musikaliseringens diskursiva aspekt. Här avser vi den ständiga förekomsten av *medierepresentationer* kring musik och musikrelaterade frågor i det moderna samhället. För att det ska vara meningsfullt att tala om sådana diskurser i termer av musikalisering fordras, vilket vi klargör nedan, en både bredare och djupare förståelse av vad musik är än vad som tidigare varit vanligt inom musikvetenskapen. Den andra aspekten gäller ett ökande inflytande från vad som bäst kan beskrivas som ett slags *musikalisk dramaturgi* på nya områden inom kultur och vardagsliv. Musikalisering kan på så vis förstås som en kontinuerlig *ljudläggning* (*soundtracking*) *av kultur och vardagsliv*, en process som är tätt sammankopplad med musikens ökande närvaro i olika typer av medierade berättelser (fiktiva såväl som icke-fiktiva) under 1900-talet.[8] Det är en process där vardagslivet blir alltmer strukturerat och organiserat i enlighet med en musikaliskt förmedlad verklighetsuppfattning, ett sätt att varsebli tillvaron som åtminstone delvis kan härledas tillbaka till hur uppfattningen

av de fiktiva världar vi möter på film struktureras av filmens bakgrundsmusik. Vi kommer nu att titta närmare dessa två aspekter av musikalisering: diskurs och dramaturgi.

Musikalisering och diskurs

Musikaliseringens diskursiva aspekt handlar om hur föreställningar om musik och hur musikrelaterade praktiker i det långa loppet påverkas av en intensifiering av musikens mediala närvaro i samhället. Under 1900-talet bidrar både radio, tv, film, press och (från och med 1990-talet) internet till att musiken alltmer genomkorsas av ett ständigt ökande antal diskursiva praktiker.

Vi har redan nämnt musikkritiken i tidig dagspress och hur den bidrog till att frikoppla musiken från dess tidigare sociala funktioner. Medan musikteorin har antika anor så är det först genom musikkritiken som en mer sammanhållen diskurs om musik tar steget från de akademiska lärosalarna ut i det offentliga rummet. I en process som fortsätter med 1800-talets musiktidskrifter visar 1900-talet upp en närmast explosionsartad mångfald. Här trängs tidskrifter och musiktidningar inriktade på olika målgrupper och subkulturer, programledare som i radio och tv introducerar och kommenterar den musik som spelas, konvoluttexter till olika fonogram (en vidareutveckling av föregående sekels programblad till konserter), och så småningom digitala streamingtjänster med länkar till personliga kommentarer på olika sociala medier (se kapitel 6 och 10).[9] Varje gång ett musikstycke spelas, oavsett om det sker i ”gamla” eller ”nya” medier och oavsett musikgenre, åtföljs det av en våg av kommentarer, personliga reflektioner, recensioner, åsikter, beskrivningar, analyser, tolkningar, förklaringar, kontextualiseringar eller mer eller mindre metaforiska beskrivningar – inte bara inom medierna, utan också lokalt bland dess mottagare.

Därtill kan läggas mer fackmannamässiga inslag som den tidiga skivindustrins kataloger där innehållet sorteras efter nya egenbestämda genrer, reklam och annonser för både inspelad musik och uppspelningsapparater, inredningstidningar som visar stereomöbler, sekvenser i spelfilmer som visar människor som lyssnar till musik på radio eller grammofon i hemmamiljöer, ja till och med i lägenhetsritningar förekommer musikrelaterade representationer och symboler (se kapitel 1, 3, 5 och 8). Verbala diskurser förekommer med andra ord sida vid sida med visuella diskurser i medier som tidningar och kataloger, film, tv och internet, varvid musikens klingande dimensioner samspelar med fotografiska bilder, tecknade eller andra visuella föreställningar samt, naturligtvis, rörliga bilder.[10]

Att på detta sätt tala om musikens diskursiva aspekter som något avskilt från dess klingande aspekter ska dock inte uppfattas som att de förra är sekundära när det gäller fenomenet musikalisering. En sådan slutsats skulle förutsätta att man kan göra en tydlig åtskillnad mellan diskurser om musik och ”musiken i sig”. Vi anser att en sådan skarp åtskillnad inte kan göras. I stället menar vi att det är genom att ingå i diskursiva sammanhang som ljud över huvud taget kan uppfattas som musik. Strängt taget finns det ingen ”musik i sig”. Föreställningar om ”musik i sig” är snarare att betrakta som analytiska efterhandskonstruktioner, medan det är genom meningsskapande diskursiva praktiker som musik ytterst konstitueras *som* musik (därtill är musikens klingande aspekter också att betrakta som diskursiva).[11]

Den historiska process genom vilken diskurser om musik blir alltmer närvarande i och beroende av olika typer av medier skulle med andra ord kunna beskrivas som just en tilltagande medialisering av musik. Men eftersom vi anser att diskursiva och representativa praktiker måste vara en del av varje övertygande redogörelse för vad musik är, är det rimligare att teoretisera en sådan process i termer av en musikalisering av kultur och vardagsliv. Som vi kommer att hävda är det genom en ständig utveckling av nya teknologier och medier – grammofon, bandspelare, radio, lp och cd (och de omslagsbilder och -texter som åtföljer dessa), tv, film, internet och så vidare – som denna typ av musikalisering möjliggörs. Medialiseringsprocesser kan därmed ses som viktiga förutsättningar för en omfattande spridning av musik (förstått i den bredaste bemärkelsen som innefattande både klingande och diskursiva dimensioner) i det moderna samhället. Musikalisering är i detta sammanhang detsamma som en ständigt ökande förekomst av musik i samhället, både vad gäller dess ljudrelaterade aspekter samt de meningsskapande diskurser genom vilka den begripliggörs.

Musikalisering och dramaturgi

Begreppet musikalisering bör dock inte begränsas till att endast handla om en ökad närvaro av musik i vår samtid. Utöver detta indikerar begreppet också hur musik blir en viktig resurs för hur medietexter och kulturella meddelanden både produceras och konsumeras, både skapas och uppfattas. Musikalisering är en process som påverkar andra sociala praktiker och institutioner än de uppenbart musikrelaterade. Den påverkar uppfattningen och upplevelsen av vardagstillvaron i stort, samt hur man deltar i skapandet av denna tillvaro.

Den omfattande tillämpningen av musik i olika medier och medieinnehåll är ett av de tydligaste exemplen på denna musikaliseringsaspekt. Genom att genomsyra allt från filmer till dataspel, från nyhetssändningar till barnprogram, sportevenemang till politiska tal, internetsidor, reklam, och naturdokumentärer, blir musik allt viktigare för hur representationer av både den sociala och den naturliga miljön konstrueras. På motsvarande sätt dras betraktaren in i en musikaliskt präglad verklighet när denne följer nyheterna, spelar dataspel, ser en video på YouTube, äter på restaurang, hamnar i en telefonkö, åker till skolan, köper mat i en affär, eller arbetar med musik i hörlurarna. Det är en verklighet där musiken inte bara ingår som en naturlig beståndsdel, utan också bidrar till att strukturera och utforma upplevelser, erfarenheter och förväntningar i denna verklighet.

Det är framförallt under 1900-talet som förutsättningarna för detta alltmer musikaliserade samhälle gjort sig gällande (vilket inte utesluter de historiska källor från renässans och upplysning som nämnts ovan). Inte minst har den ökande förekomsten av musik i ljudfilm och andra medier inneburit en gradvis anpassning och tillvänjning till musikaliserade verkligheter och till olika musikaliska *dramaturgier* – dramaturgier vars främsta funktion i dessa kontexter kan sägas vara att gestalta och organisera känslor, attityder och stämningar i förhållande till de representerade världar (fiktiva eller verkliga) som dramatiseras. I många sammanhang har sådana dramaturgier blivit en så naturlig del att de helt enkelt kommit att tas för givna. Ofta finns musiken bara där, ”sawing away in the back field of consciousness” (som filmmusikforskaren Claudia Gorbman uttryckt det),[12] och blir just därför ännu mer effektiv i sitt formande och sin påverkan av känslor och tankar kring vad som försiggår, liksom för hur man förhåller sig till och bedömer de personer, saker och händelser man möter i andra liknande sammanhang.

Många av exemplen ovan handlar om audiovisuellt medierade narrativ och fiktiva världar. Vissa exempel tyder dock på att musikalisk dramatisering och dramaturgi i vissa avseenden alltmer kommit att tränga igenom vardagen på en bredare suprafiktiv nivå.[13] Ett vanligt samtida fenomen är exempelvis vad man kan kalla emotionell färgläggning, vilket innebär att man ”målar” världen och reglerar sin affektiva relation till denna i enlighet med den expressiva (emotionella, stämningsskapande etcetera) logiken i den musik man för tillfället valt att fylla den ljudande omgivningen med.[14] Att på så sätt använda musik för att estetiskt förgylla, accentuera och kategorisera vardagslivet skiljer sig knappast från hur musik används för att dramatisera och accentuera inslag i en nyhetsrapport, en dataspelssekvens, eller en scen i en långfilm.[15] Tvärtom bör detta bruk ses som delvis härrörande från och huvudsakligen beroende av musikens etablerade funktion och betydelse i multimediala sammanhang.

Hittills har vi diskuterat fenomenet musikalisk dramatisering på en generell nivå. Men en adekvat förståelse av hur musikalisk dramatisering fungerar förutsätter en reflexion över hur musikalisk dramatisering kan ta sig uttryck i specifika fall. Detta på grund av att olika musikaliska dramaturgier kan ha olika konsekvenser för hur kultur och vardagsliv kan representeras. Ett bra exempel på en mer specifik musikalisk dramaturgi är den västerländska tonala musiken. Som många musikforskare noterat, har västerländsk tonal musik en utpräglat teleologisk syntax som gör den till ett mycket effektivt sätt att förena och dramatisera en mångfald av möjliga situationer och händelser.[16] Som Susan McClary skriver: ”tonality itself – with its process of instilling expectations and subsequently withholding promised fulfilment until climax – is the principal musical means during the period from 1600 to 1900 for arousing and channelling desire”.[17] Under 1900-talet har tonal musik varit den dominerande typen av musik i visuellt baserade medier som spelfilmer och tv. Vad den tonala musikens syntax framförallt bidrar till är att ge de narrativ och representationer den accentuerar och gestaltar en känsla av slutgiltighet och oundviklighet. Detta på ett för betraktaren ofta obemärkt sätt, vilket gör musiken till ett oöverträffat medel för mytologisering av berättelser (då de senare, genom den tonala musikens försorg, framstår som obefläckade av samhällets och vardagens komplexitet och motsägelsefullhet).[18]

Den tonala musiken har med tiden kommit att konventionaliseras och kodifieras så pass att den kan förmedla mer eller mindre bestämda kulturella betydelser i de allra flesta mediesammanhang. Denna semiotiska dimension – denna sedimentering av musikalisk mening – är självfallet inte begränsad till västerländsk tonal musik, utan bör tillsammans med musikens syntaktiska dimension ses som en konstituerande del av all musikalisk dramaturgi (vi återkommer till konstituerandet av specifika musikaliska dramaturgier nedan). Den viktiga poängen här är dock att musikens dramaturgiska potential sträcker sig utanför filmmusikens och de visuella mediernas domäner till de privata eller offentliga rum där musik konsumeras antingen avsiktligt eller oavsiktligt, enskilt eller kollektivt. Musik har kommit att bli en viktig resurs för emotionell självreglering och för relationshantering, dels rent praktiskt i vardagssituationer, men också för hur vi reflekterar över dessa företeelser.[19] I och med detta har musiken också blivit en allt viktigare resurs för både individuellt och kollektivt identitetsskapande, vilket påverkar kultur och samhällsliv på

både mikro- och makronivå, i både socialt och kulturellt hänseende.[20] I detta emotions- och identitetsarbete fungerar musiken som en resurs, inte enbart genom att via digitala medier vara tillgänglig i klingande form – överallt och när som helst för (i stort sett) alla – utan också i form av (och sammanflätad med) sina diskursiva bestämningar, vilka ytterligare bidrar till dess tillämplighet.

Vi har därmed identifierat tre aspekter eller dimensioner av musikalisering i det moderna samhället: (i) spridningen och den ständiga närvaron av musik som ett ljudbaserat fenomen (det vi inledningsvis hänvisade till som en ständigt ökande förekomst av musik i kultur och vardag); (ii) spridningen och den ständiga närvaron av diskurser om musik; samt (iii) musikens och den ”musikaliska dramaturgins” inverkan på andra delar av kulturen, samhället och vardagen. Frågan är nu hur dessa musikaliseringsprocesser förhåller sig till olika medialiseringsprocesser.

Förhållandet mellan musikalisering och medialisering

Enligt Krämer kan musikens medialisering beskrivas som ”a transformation or innovation of institutions”, en förändring som både följer av och är ett svar på innovationer inom modern medieteknologi och som ytterst utövar påverkan på konsumtion och mottagande.[21] Att anlägga ett institutionellt perspektiv på medialisering, som Krämer gör, kan ha flera fördelar. Stig Hjarvard hävdar till exempel att ett institutionellt perspektiv gör det möjligt att undvika vad han beskriver som ”over-generalization as well as under-theorizing”.[22] Medan universella anspråk är för omfattande för att säga något relevant om specifika fall, menar Hjarvard att ”the endless minor variations of situated interaction” lätt kan bli de träd som skymmer skogen. Den medelväg som Hjarvard istället föreslår har därför konsekvenser inte bara på aktör-strukturnivå (den institutionella mesonivån), utan också för tidsperspektivet: ”mediatization only became prominent [...] when the media have both become more differentiated from other institutions [...] and re-embedded into culture and society”.[23] Hjarvard avgränsar därmed sitt fokus till den historiska period som utgörs av högmoderniteten, mer specifikt från och med 1980-talet och framåt.[24]

En annorlunda ansats kommer från Friedrich Krotz och Andreas Hepp, som hävdar att långsiktiga pågående medieutvecklingsprocesser kan betraktas som delar av ” the whole social and cultural history of human existence”. Medialisering ses således som ”a long-term metaprocess of changing forms of communicative action, as communication in the course of mediatization relies more and more on media”.[25] Även om de sträcker

sig över mycket längre tidsintervall än Hjarvard och Krämer i dessas respektive fokus på institutioners mesonivå, förespråkar Krotz och Hepp inte någon traditionell historisk eller evolutionär ståndpunkt. Istället ska deras ”metaprocesser” förstås som storskaliga och övergripande förändringar som utgör ämnet för motsvarande ”metateorier”, ”by which science as well as persons in their everyday life sum up certain developments, their causes, forms of expression and consequences and therewith make the world manageable”.[26] I motsats till vetenskapliga teorier av mer begränsad tidsomfattning är metateorier generaliserande, berättande och inte helt och hållet empiriskt bevisbara. En metateori fungerar snarare som ”a general theoretical pattern of reference for concrete empirical research” som i sin tur täcker in ett flertal mer avgränsade vetenskapliga teorier.[27] Den metaprocess som beskrivs av en metateori är således inte något enkelt makrofenomen, då den i sammanlänkande av processer på olika vetenskapliga och kulturella nivåer även innefattar processer på mikronivå. Som Hepp sammanfattar det: ”it makes no sense to describe the specifics that a certain medium might have ’on its own’ [...]. We have to analyze the molding forces of the media always in their netting with human action, especially (but not exclusively) with communicative action”.[28]

Denna kortfattade genomgång visar att medialiseringsteori och -forskning kan omfatta hela skalan av mikro, meso- och makronivåer av social interaktion (det vill säga kommunikativa handlingar, grupper, organisationer, institutioner, kulturer, samhällen etcetera). Intressant är också att notera att motsvarande spektrum av kulturella normer (språk, genrer, medielogiker, mekanismer, lagar och förordningar etcetera) inte förhåller sig till skalan av interaktionstyper enligt något entydigt ett-till-ett-förhållande. Med andra ord kan rent kvantitativa medialiseringseffekter på varje nivå av social interaktion utöva påverkan på varje normnivå (men också vice versa), vilket får oförutsägbara ”kvalitativa” konsekvenser, det vill säga konsekvenser för hur ”media structure the way we communicate”.[29]

Liknande nätverk av förbindelser kan iakttas när det gäller musikalisering. Beroende på vilka aspekter som står i fokus och utan att göra några deterministiska antaganden föreslår vi därför att musikalisering kan ses som (i) kvantitativt *villkorad av*, (ii) en kvalitativ *del av*, och (iii) en *relativt fristående process* i förhållande till, medialisering. Även om dessa tre alternativ utgör aspekter av en komplex helhet menar vi att ett analytiskt åtskiljande kan bidra till en djupare förståelse av fenomenet musikalisering.

Musikalisering som villkorad av medialisering

Medialiseringens tidsliga, rumsliga och sociala aspekter har utgjort viktiga kvantitativa förutsättningar för musikalisering, vad gäller både dess klingande och dess diskursiva dimensioner.[30] Exempelvis har grammofonen, radion, bandspelaren och så småningom streamingtjänster över internet, inneburit att musiken blivit *tidsligt* tillgänglig i en omfattning som aldrig tidigare varit möjlig. Dessutom har den bärbara resegrammofonen (sedan mitten av 1920-talet), följd av transistorradion (1950-talet), freestylen (1980-talet) och MP3-spelaren (på 2000-talet), möjliggjort en likaledes omvälvande *rumslig* spridning av musik.[31] Slutligen, ur *social* synvinkel, är det uppenbart att dessa tidsliga och rumsliga aspekter inneburit att de situationer och tillfällen då det över huvud taget är möjligt att lyssna på musik har ökat enormt under motsvarande tidsperiod, för alla samhällsgrupper.

Föreliggande antologi ger flera exempel på hur tidsliga, rumsliga och sociala aspekter kan samverka och därmed utgöra villkor för musikalisering. I kapitel 1 visar en av oss, liksom Toivo Burlin i kapitel 3, hur grammofonen respektive magnetbandspelaren gör det möjligt att både lyssna till och (för bandspelarens vidkommande) spela in ljud och musik närhelst på dygnet det behagar. Alf Björnberg lyfter i kapitel 2 fram musiklyssnandets mobilitet, det vill säga att musik kan höras mer eller mindre på de platser där konsumenten själv behagar. I efterföljande kapitel visar i sin tur Karin Strand (kapitel 4) och den andre av oss (kapitel 8) situationer där olika samhällsgrupper utövar nya sätt att lyssna. I någon mån exemplifieras samtliga aspekter – temporala, spatiala och sociala – i samtliga kapitel. Varje grammofon, bandspelare eller radio kräver sin plats, sitt rum, och även om de är portabla så innebär det inte att de är välkomna överallt och av alla (att de nya medierna är störande och rent av fördummande är återkommande klagosånger i pressen). Det dröjer exempelvis till slutet av 1920-talet innan konstmusiken får något bredare genomslag på fonogram och på så vis höjer mediets sociala status; omvänt kommer populärmusikens tillägnande av inspelningsteknikens möjligheter att innebära ett estetiskt raffinemang som höjer dess estetiska och därmed också sociala status. Populärmusik kan dessutom redan vid sekelmitten lyssnas till i vardagsrumsfåtöljen på samma fokuserade sätt som konstmusik, medan konstmusiken kan avnjutas i hörlurar som bakgrundsfond till allehanda mobila aktiviteter.

Även om dessa exempel antyder mer komplexa samband mellan musikalisering och medialisering, är poängen här att musikens ökande rumsliga, tidsliga och sociala närvaro (en väsentlig aspekt av musikalisering) i hög grad kan ses som villkorad av medialiseringsprocesser.

Musikalisering som en del av medialisering

Som vi beskrivit ovan kan många förändringar och omvandlingar i medielandskapet betraktas som rent kvantitativa förutsättningar för musikalisering. Men det finns också betydande kvalitativa aspekter av musikalisering som motiverar beskrivningen av fenomenet som en väsentlig *del av* medialisering.

I många avseenden kan musikalisering förstås som en del av medialisering utifrån det ganska självklara konstaterandet att en viss aspekt av musikalisering motsvarar en viss aspekt av medialisering, nämligen de diskurser (och diskursiva förändringar) som rör musik. Även om vi hävdat att sådana processer kan ses som exempel på musikalisering, är det uppenbart i detta sammanhang att musikalisering och medialisering också kan förklaras som två sidor av samma mynt. Men utöver detta kan musikens diskursiva dimension också ses som en mer kvalitativ dimension inom medialiseringen genom sättet som den *genom* olika medialiseringsprocesser aktivt påverkar och förändrar musikrelaterade praktiker och institutioner. Som diskursivt fenomen genomkorsar och ”samverkar” musik med medialiseringsprocesser på sätt som omvandlar sådana musikrelaterade praktiker och institutioner över tid, till exempel musikens roll i individers och kollektiva gruppers identitetsskapande och dess konsekvenser för kommunikativ interaktion.[32]

Att musikalisering ofta utgör en del av bredare medialiseringsprocesser är kanske mer uppenbart när det kommer till dess dramaturgiska aspekt. Musik ingår som viktig beståndsdel i många medieformer och budskap, och kommunikationens mediespecifika utformning är ofta påverkad av en specifik musikalisk syntax. Ett typexempel är hur de flesta nyhetssändningar signalerar allvar och nyhetsvärde med hjälp av mer eller mindre dramatiska icke-verbala (och mestadels tonala) jinglar och vinjetter.

Sett ur ett bredare och mer långsiktigt perspektiv har musik varit en väsentlig del av många medialiseringsprocesser åtminstone sedan radions intåg och musik har också spelat en central roll för utvecklingen av ljud- och bildmedier såsom långfilm, tv och senare även strömningssajter som YouTube. Musikaliseringens dramaturgiska aspekter kan därmed tillskrivas en viktig roll i medialiseringen av många kultur- och samhällsområden, liksom i utvecklingen av olika typer av ”medielogiker”. Mot denna bakgrund kan man konstatera att musikaliseringens roll inom olika

medialiseringsprocesser är både underteoretiserad och ett i många avseenden oskrivet blad i medieforskningen, vilket motiverar ytterligare redogörelse för vissa grundläggande beståndsdelar och förutsättningar för musikalisering, vilka vi menar kan betraktas som mer eller mindre fristående i förhållande till medialiseringsprocesser. Detta kan i sin tur ytterligare klargöra hur musikalisering kan fungera som en långsiktigt aktiv och relativt fristående process i medierelaterade sociala och kulturella omvandlingar.

Musikalisering som en relativt fristående process i medierelaterade sociala och kulturella omvandlingar

Kan musikalisering påverka medialisering? Kan musikalisering över huvud taget fungera fristående i förhållande till medialiseringsprocesser? Hur frågorna besvaras är viktigt med tanke på att medialisering huvudsakligen handlar om hur kommunikation och kommunikativt handlande påverkas och förändras i förhållande till medier, och mer allmänt om mediers roll i förhållande till sociala och kulturella förändringar över tid. Med andra ord, om musikalisering ska förstås som en aktiv del i medierelaterade omvandlingar av kultur och vardag måste musikalisering ges ett visst mått av självständighet från andra faktorer inom sociala och kulturella förändringar.

I det följande ska vi därför fokusera på några grundläggande aspekter av musikalisering som hänger samman med dess dramaturgiska potential. Det är aspekter som vi menar antingen måste betraktas som icke-villkorade av någon medialiseringsprocess (eller annan sociokulturell omvandlingsprocess), eller förstås som så pass förankrade i sociokulturella praktiker att de kan betraktas som tillräckligt fristående för att kunna utöva aktiv påverkan på sociala och kulturella förändringsprocesser. Resonemanget avser också att fördjupa innebörden av begreppet ”musikalisk dramaturgi” för att på så sätt visa hur självständiga musikaliseringsprocesser kan samverka med och påverka medialiseringsprocesser.

Till att börja med vill vi lyfta fram och stödja oss mot forskning om så kallad kommunikativ musikalitet,[33] som visar hur musik utgår från en grundläggande förspråklig kommunikativ kapacitet som kan iakttas redan hos nyfödda. De allra tidigaste faserna av mellanmänsklig kommunikation utgår från den affektiva verkan som följer av variationer i ljudåtbörder och annan gestik, ett slags ”protomusikalitet” som bygger på rytm, timing, intensitet och frasering.[34] Dessa affektiva upplevelser gör det möjligt att identifiera och känna igen personliga beteendemönster,[35] vilket inte bara möjliggör kommunikativ interaktion på gruppnivå,[36] utan även framväxten av individens ”jagkänsla”,[37] vilken i sin tur kan speglas, bekräftas och omförhandlas i kulturspecifika musikstilar och genrer i varje individs livslånga identifikationsprocess.

I dess förspråkliga, icke-diskursiva kapacitet är musiken – eller snarare ”protomusiken”, som dock inte ska misstas för någon ”musik i sig” – nästan uteslutande ett affektivt, kroppsligt fenomen som erbjuder olika (kulturspecifika) diskursiva och syntaktiska artikuleringar.[38] Som sådan visar den på en dimension av musikalisering som kan ses som relativt opåverkad av medierelaterade sociala och kulturella förändringar, nämligen den mer eller mindre omedelbara affektiva inverkan som de protomusikaliska kvalitéerna utövar (rytm, timing, intensitet, gestik). Vi kan här på goda grunder tala om en relativt fristående musikaliseringsdimension eftersom dessa affektiva kvalitéer måste ses som en konstitutiv del i, och samtidigt en förutsättning för, *all* form av musikalisk dramaturgi. I den utsträckning processer relaterade till musikalisk dramaturgi interagerar med och har kraft att påverka de olika sätt varpå medier formar och påverkar sociokulturella omvandlingar,[39] kommer sådana förändringsprocesser att vara beroende av effekterna av musikaliska och protomusikaliska affektiva kvalitéer.

Ett sätt att ytterligare klargöra vad vi menar med musikalisk dramaturgi är att särskilja denna från den musikaliska syntax som villkorar den. En viss musikalisk syntax, eller typ av syntax, bör förstås som en nödvändig, om än inte tillräcklig, förutsättning för den musikaliska dramaturgi som möjliggörs och stöds av denna. Detta kan tydliggöras med hänvisning till resonemanget inledningsvis om att en musikalisk dramaturgi inte enbart inbegriper affektiva och syntaktiska kvaliteter, utan även en semiotisk dimension baserad på långvariga meningsskapande praktiker, som i sin tur givit upphov till mer eller mindre explicita kulturella koder för musikaliska verk, stilar och uttryckssätt.[40] Denna semiotiska dimension är dock underdeterminerad av den konstituerande syntaxen för varje musikalisk dramaturgi, vilket innebär att en viss musikalisk syntax är förenlig med ett flertal semiotiska möjligheter. Ett typexempel på detta är de olika betydelser som samma musikaliska fras eller stycke kan ha i olika filmiska sammanhang.

Den musikaliska syntaxen utgör – tillsammans med det affektiva substrat och den semiotiska kod som den sammanlänkar – en elementär del av varje musikalisk dramaturgi. I likhet med dramaturgins övriga två delar så innehar också syntaxen en relativ autonomi i förhållande till olika medialiseringsprocesser. För att illustrera detta, låt oss återvända till den

tonala musiken som exempel – eller snarare, det som inom musikforskningen kallas för ”allmän brukstonalitet” (*common practice tonality*). Syntaxen för denna musik är ett hierarkiskt system som ordnar tonhöjder och ackord i förhållande till varandra, vilket möjliggör en åtskillnad mellan spänning och avspänning kring tonika- och dominantklangerna i ett visst musikstycke eller sekvens, samt en utveckling av detta spänningsförhållande genom olika modulations- och prolongeringstekniker. Fastän den historiska utvecklingen av denna syntax till viss del måste förklaras med hänvisning till bredare sociala och kulturella omvandlingar (inklusive medierelaterade omvandlingar), kan denna utveckling till viss del också förklaras med hänvisning till hur musiker och kompositörer förhållit sig till och förändrat delar av tidigare musikaliska system och syntaxer, vilket innebär att utvecklingen av den tonala syntaxen måste ses som en relativt fristående process.[41]

En musikalisk dramaturgi består således av tre olika men nära sammankopplade beståndsdelar: (i) affekt; (ii) syntax; och (iii) semiotisk kod. Vi menar vidare att när musikaliska dramaturgier av nämnda slag vinner tillräcklig förankring i sociala och kulturella praktiker kan de också betraktas som relativt fristående och oberoende i förhållande till medialisering, på så sätt att de vid sidan av och oberoende av olika medieteknologier kan utöva påverkan på sociala och kulturella förändringsprocesser.

Låt oss för att illustrera detta än en gång hänvisa till den tonala musiken och dess dramaturgiska potential. I väst har denna musik varit grundläggande för hur vissa beteenden och delar av vardagslivet under det senaste seklet successivt förändrats som ett resultat av olika medier och medieteknologier. Detta har skett genom att musiken alltmer tagit plats i våra vardagsmiljöer (våra hem, våra studie- och arbetsplatser, våra stadsmiljöer och så vidare) och genom sin dramaturgiska särprägel medverkat till att omforma hur vi upplever dessa miljöer. Vardagsrummet är en plats som redan nämnts i detta sammanhang. Ett annat exempel är tonårsrummet, så som det vuxit fram efter sekelmitten, där en ständigt växande tillgång till medier vilka erbjudit allt fler användningsområden, aktiviteter och kommunikativa praktiker, utgjort en tacksam miljö för medialiseringsprocesser. Framför allt har den tonala musikens dramaturgi, eller avledningar därav (i form av jazz, pop, rock, hip-hop med mera) spelat en central roll genom att tillhandahålla känslomässiga (affektiva) och meningsfulla (semiotiska) resurser genom vilka ungdomar kunnat konstruera och (om-)förhandla sina subjektiva identiteter, vilket i sin tur erbjudit nya möjligheter att avgränsa och utsträcka den personliga och privata sfären och därmed också att förhandla relationer till föräldrar och jämnåriga

genom ett slags självets musikalisering. Med andra ord är medialiseringen av tonårsrummet, som den har utvecklats i väst och i västinfluerade länder, otänkbar utan denna specifika musikaliska dramaturgi.

Eller för att ge ett sista, mer allmänt, exempel: genom att forma vår uppfattning om allt från politiska kampanjer till sportevenemang har den tonala musikens dramaturgi spelat en betydande roll för hur vi tolkar och förstår olika delar av vår sociala verklighet. Närmare bestämt kan man säga att genom att ingå som en konstitutiv del av *medialiseringen* av sådana fenomen har musik och i synnerhet tonal musik spelat en aktiv roll i hur vissa delar av den sociala verkligheten har representerats, konstruerats och omförhandlats av medierelaterade kommunikativa praktiker över tid.

Sammanfattning

Relationen mellan musikalisering och medialisering är komplex. Delvis beroende på vilka aspekter av musikalisering man lyfter fram kan musikalisering ses som antingen en *produkt* av medialisering, som en social och kulturell förändringskraft *inom* givna medialiseringsprocesser, eller som mer eller mindre fristående i förhållande till sådana processer. Förhållandet är särskilt invecklat då musikalisering i sig är en komplex process som innefattar ett flertal aspekter. Här har vi lyft fram tre sådana aspekter: den ökande närvaron av musik som ett ljudbaserat fenomen i det moderna samhället; den ökande närvaron av musik förstådd i en vidare mening som även omfattande en diskursiv dimension; samt de sätt på vilka musik påverkar andra områden inom kultur och samhälle (inklusive olika medialiseringsprocesser) genom sin dramaturgiska potential.

Detta betyder inte att begreppet musikalisering inte kan utvidgas till att också omfatta andra aspekter. Exempelvis kan vi se att nya subjektiviteter och identitetstyper uppstår genom skapandet och spridningen av nya musikgenrer, instrument, tekniska innovationer, ljudvärldar etcetera, vilka alla utgör en väsentlig del av olika musikaliseringsprocesser. Sådana subjektiviteter och identitetstyper kan ta sig rent kroppsliga uttryck (till exempel genom dans och musicerande) på sätt som påverkar och förändrar existerande sociala och kulturella praktiker, vilket också inbegriper kommunikativa praktiker.

Med risk för att övergeneralisera kan man säga att en viktig beståndsdel i mycket av populärmusiken sedan 1950-talet – både på konserter, diskotek och klubbar eller vid evenemang som ravefester eller tyst dans på hörlursdiscon (där varje deltagare bär sina egna hörlurar och bestämmer vilken musik hen vill lyssna på) – har varit att genom en kombination av

fasta pulser, rytmiska mönster, melodiloopar och, inte minst, en ofta extremt hög ljudvolym skapa ett slags omslutande ljudbubblor för den kroppsligt aktiva lyssnaren. På så sätt har en musikalisering av offentliga rum blivit möjlig, en musikalisering som samtidigt inneburit en subjektivering och omvandling av dessa rum till arenor för individuella upplevelser (se kapitel 7). Att en sådan utveckling påverkat beteendemässiga och kommunikativa praktiker torde vara uppenbart, inte minst med tanke på de sätt på vilka den ofta inneburit att verbal kommunikation ansikte-mot-ansikte fått ge vika för andra former av kroppslig och gestisk kommunikation.[42]

Sambandet mellan olika musikaliseringsaspekter och bredare medierelaterade sociala och kulturella förändringar är ett utmanande och viktigt ämne som bör utforskas ytterligare av medieforskare, musiksociologer och musikforskare som är intresserade av musikens roll och funktion i samhället och vardagslivet. Kanske är också den mest angelägna frågan i detta sammanhang en som endast behandlats i förbigående i detta kapitel, nämligen sambandet mellan musikalisering och medialiseringsprocesser i vår samtida digitala tidsålder.

Noter

1. Benjamin Krämer, ”The mediatization of music as the emergence and transformation of institutions: A synthesis”, *International Journal of Communication*, vol. 5, 2009, 471–491.

2. Friedrich Krotz, ”Mediatization: A concept with which to grasp media and societal change”, *Mediatization: Concept, changes, consequences*, red. Knut Lundby (New York: Peter Lang, 2009), 24.

3. Termen ”musikalisering” har använts i ett flertal akademiska sammanhang. Exempelvis finns det forskning om musikaliseringen av bildkonst, teater respektive skönlitteratur, se Antione Hennion, ”The musicalization of visual arts”, *Music, Sound, and the Moving Image*, vol. 2, nr 2, 2008, 175–182; David Roesner, ”The politics of the polyphony of performance: Musicalization of contemporary German theatre”, *Contemporary Theatre Review*, vol. 18, nr 1, 2008, 44–55; Werner Wolf, *The musicalization of fiction: A study in the theory and history of intermediality* (Amsterdam: Rodopi, 1999). Musikaliseringen av enskilda konstnärliga områden kan möjligen ses som exempel på bredare processer av den musikalisering som undersöks i föreliggande kapitel.

4. Det är en musikaliseringsprocess som tar sin början under en andra medialiseringsperiod som Johan Fornäs kallat för ”tryckmedialisering”, se Johan Fornäs, ”Mediatization of popular culture”, *Mediatization of communication*, red. Knut Lundby (Berlin: De Gruyter, 2014), 483–504.

5. Jane Bernstein, *Print culture and music in sixteenth-century Venice* (Oxford: Oxford University Press, 2001); Ulrik Volgsten, *Musiken, medierna och lagarna: Musikverkets idéhistoria och etablerandet av en idealistisk upphovsrätt* (Stockholm: Gidlunds förlag, 2012), 136.

6. Jürgen Habermas, *Borgerlig offentlighet: Kategorierna ”privat” och ”offentligt” i det moderna samhället* (Lund: Arkiv förlag, 1984); Ulrik Volgsten, ”Work, form and phonogram: On the significance of the concept of *communication* for the modern Western concept of music”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 46, nr 2, 2015, 207–232; Kristina Widestedt, *Ett tongivande förnuft: Musikkritik i dagspress under två sekel* (Stockholm: JMK, 2001).

7. På så vis kan musikalisering ses som ofrånkomligt sammankopplad med det som Kurt Blaukopf beskriver som en *mediamorfos* av musik och musikkultur, genom vilken uppkomsten av tryckta, elektroniska och digitala medier i sin tur har lett till radikala förändringar vad gäller hur musik produceras, sprids och konsumeras, se Kurt Blaukopf, ”Westernisation, modernisation, and the mediamorphosis of music”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 20, nr 2, 1989, 183–192; se även Mark Katz, *Capturing sound: How technology has changed music* (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2004).

8. Detta är vad vi i kapitel 7 också omtalar som ”dj:ande”.

9. Se också Anne Kaun & Karin Fast, *Mediatization of culture and everyday life* (Huddinge: sh.se/publications, 2014), 26–28.

10. Fastän musik alltid varit en delvis visuell företeelse – inte ens det som kallats absolut musik har förmått lösgöra sig från den visuella aspekten, vare sig det gäller olika stjärndirigenters eller solisters visuella framtoning på scen eller skivomslag – så har denna aspekt framförallt betonats inom musikdramatik, operor och musikaler, och på senare tid i musikvideos och på YouTube.

11. När man lyssnar på, upplever, studerar, talar om, dansar till, sjunger och spelar musik ägnar man sig samtidigt alltid i någon mening åt de kulturellt konstituerade diskursiva och representativa resurser och praktiker som omger, genomsyrar och konstituerar musiken. Att representera musik (verbalt, visuellt och så vidare) och att tänka kring musik innebär att man redan är involverad i ett sociokulturellt ”konstruerande” av vad musik är och betyder, jämför Nicholas Cook, *Analysing musical multimedia* (Oxford: Clarendon Press, 1998), 23; Tobias Pontara, *Brev från den autonoma musikens värld: Den diskursiva konstruktionen av musikalisk autonomi i den samtida klassiska CD-skivan* (Stockholm: Institutionen för musikvetenskap, 2007); ”Constructing the relevant listener: Power, knowledge and the construction of identity in the discourse of musical autonomy”, *Music and identity: Transformation and negotiation*, red. Eric Akrofi, Maria Smit & Stig-Magnus Thorsén (Stellenbosch: Stellenbosch University Press, 2007), 69–87; Ulrik Volgsten, ”Between ideology and identity: Media, discourse and affect in the musical experience”, *Music and manipulation: On the social uses and social control of music*, red. Steven Brown & Ulrik Volgsten (New York/Oxford: Berghahn, 2006), 74–100.

12. Claudia Gorbman, *Unheard melodies: Narrative film music* (Bloomington, IN.: Indiana University Press, 1987), 1; se också Anahid Kassabian, *Ubiquitous listening:*

Affect, attention, and distributed subjectivity (Los Angeles: University of California Press, 2013).

13. Se Thomas Bossius & Lars Lilliestam, *Musiken och jag: Rapport från forskningsprojektet Musik i människors liv* (Göteborg: Ejeby, 2011).

14. Se John Sloboda, Alexandra Lamont & Alinka Greasley, ”Choosing to hear music: Motivation, process, and effect”, *The Oxford handbook of music psychology*, red. Susan Hallam, Ian Cross & Michael Thaut (Oxford: Oxford University Press, 2009), 431–440.

15. Jämför Tia DeNora, *Music in everyday life* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000); Heike Weber, ”Taking your favourite sound along: Portable audio technologies for mobile music listening”, *Sound souvenirs: Audio technologies, memory and cultural practices*, red. Karin Bijsterveld & José van Dijck (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), 69–82; Michael Bull, ”The auditory nostalgia of iPod culture”, ibid., 83–93.

16. Begreppet tonal musik, eller tonalitet, har diskuterats ingående genom musikvetenskapens hela historia. Med Arnold Whittall kan man säga att det alla tonalitetssystem har gemensamt är ”the idea that music progresses away from and towards fundamental pitches, which control the relative importance of all the sounds used within a [musical] work”, Arnold Whittall, ”Tonality”, *The Oxford companion to music: Oxford music online* (Oxford: Oxford University Press, 2006). http://www.oxfordmusiconline.com. ezproxy.ub.gu.se/subscriber/article/opr/t114/e6829 (senast kontrollerad den 26 april 2017).

17. Susan McClary, *Feminine endings: Music, gender, and sexuality* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), 13; se även Philip Tagg, *Kojak – 50 seconds of television music: Toward the analysis of affect in popular music* (Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, 1979); samt Philip Tagg, *Music's meanings: A modern musicology for non-musos* (New York: The Mass Media Music Scholar's Press, 2013), 305.

18. Musiken, som Claudia Gorbman skriver, ”ward[s] off the displeasure of the image's potential ambiguity”, på så sätt att den ”anchors the image in meaning, throws a net around the floating visual signifier, [and thereby] assures the viewer a safely channelled signified”, Gorbman, 58; se också Royal S. Brown, *Overtones and undertones: Reading film music* (Berkeley: University of California Press, 1994).

19. Jämför Ulrik Volgsten, ”Music, culture, politics: Communicating identity, authenticity and quality in the 21st Century”, *Nordic Journal of Cultural Policy,* vol. 17, nr 1, 2014, 114–131; samt Ulrik Volgsten & Oscar Pripp, ”Music, memory, and affect attunement: Connecting Kurdish diaspora in Stockholm”, *Culture Unbound: Journal of Cultural Research,* vol. 8, nr 2, 2016, 144–164.

20. Jämför DeNora; Simon Frith, *Performing rites: On the value of popular music* (Cambridge, MA.: Harvard University Press, 1996); Reed Larson, ”Secrets in the bedroom: Adolescents' private use of media”, *Journal of Youth and Adolescence*”, vol. 24, nr 5, 1995, 535–550; Angela McRobbie & Jenny Garber, ”Girls and subcultures”, *Resistance through rituals: Youth subcultures in post-war Britain*, red. Stuart Hall & Tony Jefferson (London: Harper Collins Academic, 1976), 209–222; Michael Bull, *Sounding out the city: Personal stereos and the management of everyday life* (Oxford: Berg, 2000); Sam DeBoise, *Men, masculinity, music and emotions* (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2015).

21. Krämer, 473, 483

22. Stig Hjarvard, *The mediatization of culture and society* (London, New York: Routledge, 2013), 4.

23. Ibid., 7.

24. Ibid., 26.

25. Friedrich Krotz & Andreas Hepp, ”A concretization of mediatization: How mediatization works and why 'mediatized worlds' are a helpful concept for empirical mediatization research”, *Empedocles: European Journal for the Philosophy of Communication,* vol. 3, nr 2, 2011, 138.

26. Friedrich Krotz, citerad i Andreas Hepp, ”Mediatization and the 'molding force' of the media”, *Communications*, vol. 37, nr 1, 2012, 9.

27. Hepp, 2012, 10

28. Ibid., 18

29. Andreas Hepp, ”Differentiation: Mediatization and cultural change”, *Mediatization: Concept, changes, consequences*, red. Knut Lundby (New York: Peter Lang, 2009); samt ”Researching 'mediatized worlds': Non-media-centric media and communication research as a challenge”, *Media and communication studies: Interventions and intersections*, red. Nico Carpentier, Ilija Tomanić Trivundža, Pille Pruulmann-Vengerfeldt, Ebba Sundin, Tobias Olsson, Richard Kilborn, Hannu Nieminen & Bart Cammaerts (Tartu: Tartu University Press, 2010), 37–48.

30. Jämför Hepp, 2009; 2012.

31. Weber; Bull, 2000; samt Bull, *Sound moves: iPod culture and urban experience* (London: Routledge, 2007).

32. Volgsten, 2014; Volgsten & Pripp.

33. Stephen Malloch & Colwyn Trevarthen, ”Musicality: Communicating the vitality and interests of life”, *Communicative musicality: Exploring the basis of human companionship*, red. Stephen Malloch & Colwyn Trevarthen (Oxford: Oxford University Press, 2009), 1–12.

34. Ulrik Volgsten, ”The roots of music: Emotional expression, dialogue and affect attunement in the psychogenesis of music”, *Musicae Scientiae,* vol. 16, nr 2, 2012, 200–216.

35. Daniel Stern, *The interpersonal world of the infant: A view from psychoanalysis and developmental psychology* (New York: Basic Books, 1985), 159.

36. Jämför Michail Bachtins begrepp om ”talgenrer”; Michail Bachtin, ”Frågan om talgenrer”, *Genreteori*, red. Eva Haettner Aurelius & Thomas Götselius (Lund: Studentlitteratur, 1997), 203–239; Mikhail Bakhtin, ”Discourse in the novel”, *The dialogic imagination*, red. Michael Holquist (Austin/London: University of Texas Press, 1981); Bernstein.

37. Stern; Felix Guattari, *Chaosmosis: An ethico-aesthetic paradigm* (Bloomington, IN.: Indiana University Press, 1995), 6.

38. Volgsten, 2014; Volgsten & Pripp.

39. Mats Ekström, Johan Fornäs, André Jansson & Anne Jerslev, ”Three tasks for mediatisation research: Contributions to an open agenda” *Media, Culture & Society*, vol. 38, nr 7, 2016, 5.

40. Jämför Richard Taruskin, ”Afterword”, *Representation in Western music*, red. Joshua S. Walden (New York: Cambridge University Press, 2013), 287–309; se även Tobias Pontara, ”Interpretation, imputation, plausibility: Toward a theoretical model for musical hermeneutics”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music,* vol. 46, nr 1, 2015, 13–14.

41. Alla skulle dock inte hålla med om detta. Att den västerländska tonalitetens historiska utveckling främst skulle kunna förklaras genom att hänvisa till dess egna inre logiker och till äldre kompositörers påverkan på yngre generationer är en tanke som förkastats av nutida musikforskare och musikhistoriker, se till exempel Susan McClary, ”The blasphemy of talking politics during the Bach year”, *Music and society: The politics of composition, performance and reception*, red. Richard Leppert & Susan McClary (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 13–62. Den brukstonalitetens självständighet i förhållande till bredare sociala och kulturella processer som vi argumenterar för här kan kanske ses som en mer specifik variant av den relativa självständighet som ges till ”superstrukturella” fenomen som juridik, politik och ideologi i förhållande till den påstådda ekonomiska bas som vissa marxistiska teoretiker hävdat, se exempelvis Louis Althusser, ”Contradiction and overdetermination”, *For Marx* (New York: Random House, 1969), 87–128.

42. För en diskussion om hur John B. Thompsons begrepp om ”mediated quasi interaction” kan förstås i musikaliska sammanhang som ”mediated quasi attunement”, se Ulrik Volgsten, ”The feeling of music: Affect, attunement and resonance”, *Music, Sound, and Mind,* red. Antenor Fereira (Rio de Janeiro: Associação Braslieira de Cognição e Artes Musicais, 2019).

Litteratur

Adorno, Theodor, W., ”Förmedling”, *Inledning till musiksociologin: 12 teoretiska föreläsningar* (Lund: Cavefors, 1976), 206–241.

Adorno, Theodor W., ”Typer av musikaliskt beteende”, *Inledning till musiksociologin: 12 teoretiska föreläsningar* (Lund: Cavefors, 1976), 11–29.

Adorno, Theodor W., ”The curves of the needle”, *October* nr 55, 1990, 48–55.

Adorno, Theodor W., ”The form of the phonograph record”, *October* nr 55, 1990, 56–61.

Adorno, Theodor W., ”Opera and the long-playing record”, *October* nr 55, 1990, 62–66.

Adorno, Theodor W., ”On the fetish character in music and the regression of listening”, *The culture industry: Selected essays on mass culture* (London: Routledge, 1991), 26–52.

Agdler, Alf, ”Ljud i modul modell IKEA”, *Stereo & Hifi*, nr 3, 1970, 11–15.

Althusser, Louis, ”Contradiction and overdetermination”, *For Marx* (New York: Random House, 1969) 87–128.

Andrejevic, Mark, *Reality TV: The Work of Being Watched* (Rowman & Littlefield Publishers, 2004).

Asp, Kent, *Mäktiga massmedier: Studier i politisk opinionsbildning* (Stockholm: Akademilitteratur, 1986)

Asplund, Gunnar, *acceptera!* (Stockholm: Tiden, 1931).

Auslander, Philip, *Liveness: Performance in a mediatized culture* (London: Routledge, 2008).

Bachtin, Michail, ”Frågan om talgenrer” *Genreteori*, red. Eva Haettner Aurelius & Thomas Götselius (Lund: Studentlitteratur, 1997).

Bakhtin, Mikhail, ”Discourse in the novel”, *The dialogic imagination*, red. Michael Holquist (Austin/London: University of Texas Press, 1981).

Ballstaedt, Andreas & Widmaier, Tobias, ”Der Sentimentale Ton: Salonmusik und Tagtraumproduktion”, *Salonmusik: Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis.* Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1989), 315–317.

Barnett, Kyle S., ”Furniture music: The phonograph as furniture 1900–1930”, *Journal of popular music studies*, vol. 18, nr 3, 2006, 301–324.

Baym, Nancy, K., *Playing to the crowd: Musicians, audiences, and the intimate work of connection* (New York: New York University Press, 2018).

Behrendt, Frauke, ”The sound of locative media”, *Convergence*, vol. *18*, nr 3, 2012, 283–295.

Belton, John, red., *Movies and mass culture* (London: Athlone, 1996).
Bengtsson, Ingmar, *Musikvetenskap: en översikt* (Stockholm: Esselte studium, 1973)
Biancorosso, Giorgio (2016) *Situated listening: The sound of absorption in classical cinema*. New York: Oxford University Press.
Bijsterveld, Karin, "'What do I do with my tape recorder . . . ?': Sound hunting and the sounds of everyday Dutch life in the 1950s and 1960s", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 24, nr 4, 2004, 613–634.
Bijsterveld, Karin & Jacobs, Annelies, "Storing sound souvenirs: The multi-sited domestication of the tape", *Sound souvenirs: Audio technologies memory and cultural pracitices,* red. Karin Bijsterveld & José van Dijck (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009).
Björk, Nina, *Sireners sång: tankar kring modernitet och kön* (Stockholm: Wahlström & Wistrand, 1999).
Björnberg, Alf, *En liten sång som alla andra: Melodifestivalen 1959–1983*, Diss. (Göteborg: Göteborgs universitet, Avdelningen för musikvetenskap, 1987).
Björnberg, Alf, "Musical spectacle as ritual: The Eurovision Song Contest", *1789–1989: Musique, histoire, démocratie*, vol. II, red. Antoine Hennion (Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1992), 373–382.
Björnberg, Alf, "Structural relationships of music and images in music video", *Popular Music*, vol. 13 (1994), nr 1, 51–74.
Björnberg, Alf, *Skval och harmoni: Musik i radio och TV 1925–1995* (Stockholm: Norstedts, 1998).
Björnberg, Alf, "Musik med minimalt motstånd", *Frispel: Festskrift till Olle Edström*, red. Alf Björnberg, Mona Hallin, Lars Lilliestam & Ola Stockfelt (Göteborg: Göteborgs universitet, Institutionen för kultur, estetik och medier, 2005), 294–308.
Björnberg, Alf, "Probing the reception history of recording media: A case study", *Papers from CHARM Symposium 1*, http://charm.cch.kcl.ac.uk/redist/pdf/s1Bjornberg.pdf (2005), senast uppsökt 2018-12-06.
Björnberg, Alf, "Return to ethnicity: The cultural significance of musical change in the Eurovision Song Contest", *A song for Europe: Popular music and politics in the Eurovision Song Contest*, red. Ivan Raykoff & Robert Deam Tobin (Aldershot: Ashgate, 2007), 13–23.
Björnberg, Alf, "The soundtrack of sales: Music in Swedish radio commercials", *Music in advertising: Commercial sounds in media communication and other settings*, red. Nicolai Graakjær & Christian Jantzen (Aalborg: Aalborg University Press, 2009), 223–236.
Björnberg, Alf, "Invincible heroes: The musical construction of national and European identities in Swedish Eurovision Song Contest entries", *Empire of song: Europe and nation in the Eurovision Song Contest*, red. Dafni Tragaki (Lanham: Scarecrow Press, 2013), 203–219.
Björnberg, Alf, "Blacklists and hitlists: Public-service radio and musical gatekeeping", *Made in Sweden: Studies in popular music* , red. Alf Björnberg & Thomas Bossius (New York: Routledge, 2017), 25–35.

Björnberg, Alf, "Mediatization – Radiofication – Musicalization", *Music Radio: Building Communities, Mediating Genres*, red. M. Michelsen, M. Krogh, I. Have and S. Kaargaard Nielsen (London: Bloomsbury Academic, 2018).
Blaukopf, Kurt, "Westernisation, modernisation, and the mediamorphosis of music", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music,* vol. 20, nr 2, 1989, 183–192.
Bohlin, Anna, "Fredrika Bremer's concept of the nation during her American journey", *Ideas in History: Journal of the Nordic Society for the History of Ideas*, vol. 7, nr 1–2, 2013, 43–70.
Bohlman, Philip V., *The music of European Nationalism: Cultural identity and modern history* (Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, 2004).
Bohman, Pontus, "Gapskrattet och leendet". *Röster om Radio. Intryck och erfarenheter av tio års svensk rundradio* (Stockholm: Norstedt, 1934).
Bonde, Lars Ole, Ruud, Even , Strand Skånland, Marie, & Trondalen, Gro, *Musical life stories: Narratives of health musicking* (Oslo: Akademika Publishing, 2013).
Bossius, Thomas & Lilliestam, Lars, *Musiken och jag. Rapport från forskningsprojektet Musik i människors liv* (Göteborg: Ejeby, 2011)
Boström, Mathias, "The phonogram archive of the Stockholm Ethnographic Museum (1909–1930). Another chapter in the history of ethnographic cylinder recordings", *Fontes Artis Musicae,* vol. 50, nr 1, 2003, 22–35.
Boström, Mathias, "Den falske kungen i den sanna återgivningen: Fonograf som utställningsattraktion kring 1900", *1897: mediehistorier kring Stockholmsutställningen,* red. Anders Ekström, Solveig Jülich & Pelle Snickars (Stockholm: Mediehistoriskt arkiv, 2006), 197–228.
Brock-Nannestad, George, "The lacquer disc for immediate playback: Professional recording and home Recording from the 1920's to the 1950's", *The Art of record production: An introductory reader for a new academic field,* red. Simon Frith & Simon Zagorski-Thomas (Farnham: Ashgate, 2012).
Brown, Lee B., "Documentation and fabrication in phonography", *Twentieth World Congress of Philosophy, Boston*, http://www.bu.edu/wcp/Papers/Aest/AestBrow.htm (1998), senast uppsökt 2018-12-06.
Brown, Royal S., *Overtones and undertones: Reading film music* (Berkeley: University of California Press, 1994).
Bruér, Jan & Westin, Lars, *Jazz. Musik, människor miljöer* (Göteborg: Ejeby, 2006).
Budzinski, Oliver & Julia Pannicke, "Culturally biased voting in the Eurovision Song Contest: Do national contests differ?", *Journal of Cultural Economics*, Vol. 41, nr 4, 2017, 343–378.
Buhler, James, "Analytical and interpretive approaches to film music (II): Analysing Interactions of music and film", *Film music: Critical approaches*, red. Kevin Donnelly (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001), 39–61.
Bühler, Karl, "The deictic field of language and deictic words", *Speech, place and action. Studies in deixis and related topics,* red. Robert Jarvella & Wolfgang Klein (Chicester: Wiley, 1982).
Bull, Michael, *Sounding out the city: Personal stereos and the management of everyday life* (Oxford & New York: Berg, 2000).

Bull, Michael, *Sound moves: iPod culture and urban experience* (London: Routledge, 2007).
Burgess, Richard James, *The history of music production* (Oxford: Oxford University Press, 2014), 26–28.
Burlin, Toivo, *Det imaginära rummet. Inspelningspraxis och produktion av konstmusikfonogram i Sverige 1925–1983* (Göteborg: Institutionen för musikvetenskap, 2008.).
Burnham, Scott, 1995. *Beethoven hero* (Princeton, N.J. Princeton University Press).
Chanan, Michael, *Repeated takes: A short history of recording and its effects on music* (London & New York: Verso, 1995)
Chapin, Stuart, ”Socio-economic status: Some preliminary results of measurement”, *American Journal of Sociology,* vol. 37, nr 4, 1932, 581–587.
Chew, V.K., *Talking machines 1877–1914: Some aspects of the history of the gramophone* (London: Her Majesty's Stationery Office, 1967).
Clarke, Eric, ”The Impact of recording on listening” *Twentieth-Century Music* Vol. 4, Nr 1, 2007, 47–70.
Collins, Karen, *Game sound: An introduction to the history, theory, and practice of video game music and sound design* (Cambridge, Ma./London: The MIT press 2008).
Cook, Nicholas, *Analysing musical multimedia* (Oxford: Clarendon Press, 1998).
Cook, Nicholas, ”The domestic *Gesamtkunstwerk,* or record sleeves and reception”, *Composition, performance, reception. Studies in the creative process in music.* Red. W. Thomas (Aldershot: Ashgate, 1998).
Dahl, Jan-Peter, *En schlager i Sverige – Ska den låta så här? Svensk schlagermusik under 1940-talet* (Uppsala: Institutionen för musikvetenskap, 1993).
Dahlhaus, Carl, *The idea of absolute music* (Chicago/London: The University of Chicago Press, 1987).
Dahlqvist, Mats, ”Att saluföra modernitet: Numa Petersons handels- och fabriksaktiebolag”, *1897: mediehistorier kring Stockholmsutställningen,* red. Anders Ekström, Solveig Jülich & Pelle Snickars (Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2006), pp. 167–196.
Danielsen, Anne, ”Introduction: Rhythm in the age of digital reproduction”, *Musical rhythm in the age of digital reproduction*, red. Danielsen (Farnham: Ashgate, 2010), 1–16.
Danielsson, Annika, *Musik oss emellan: Identitetsdimensioner i ungdomars musikaliska deltagande* (Örebro: Avdelningen för musikvetenskap, 2012).
Day, Timothy, *A century of recorded music: Listening to musical history* (New Haven & London: Yale University Press, 2000).
de Boise, Sam, *Men, masculinity, music and emotions* (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2015).
DeNora, Tia, ”Music as a technology of the self”, *Poetics*, nr 27, 1999, 31–56.
DeNora, Tia, *Music in everyday life* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).
Devine, Kyle, ”Imperfect sound forever: Loudness wars, listening formations and the history of sound reproduction”, *Popular Music* Vol. 32, Nr 2, 2013, 159–176.
Doyle, Peter, ”From ‘My blue heaven’ to ‘Race with the devil’: Echo, reverb and (dis)ordered space in early popular music recording”, *Popular Music*, vol. 23, nr 1, 2004, 31–49.

Dymling, Carl Anders & Rabe, Julius, *Radiotjänst. En bok om programmet och lyssnarna* (Stockholm: Nordstedt, 1929).
Dymling, Carl Anders, red. *Röster om radio. Intryck och erfarenheter av tio års svensk rundradio* (Stockholm: Nordstedt, 1934).
Edling, Nils, *Det fosterländska hemmet. Egnahemspolitik, småbruk och hemideologi kring sekelskiftet 1900* (Stockholm: Carlsson, 1996).
Edin, Martin, ”Ellen Sandels (1859–1931)”, *Levande musikarv http://www.levandemusikarv.se/tonsattare/sandels-ellen/* (senast kontrollerad den 23 jan 2019).
Edoff, Erik, *Storstadens dagbok: Boulevardpressen och mediesystemet i det sena 1800-talets Stockholm* (Lund: Mediehistoria, 2016).
Edström, Olle, *Schlager i Sverige 1910–1940* (Göteborg: Institutionen för musikvetenskap, 1989)
Edström, Olle, ”The place and value of middle music”, *Svensk tidskrift för musikforskning*, vol. 74, nr 1, 1992, 7–60
Edström, Olle, *Göteborgs rika musikliv: en översikt mellan världskrigen* (Göteborg: Institutionen för musikvetenskap, 1996).
Edström, Olle, ”Sång och musik – förr och idag”, *Säg det om toner och därtill i ord: Musikforskare berättar om 1900-talets musikliv*, red. Edström (Stockholm: Carlsson, 2009), 11–78.
Eisenberg, Evan, *The recording angel: The experience of music from Aristotle to Zappa* (Harmondsworth: Penguin, 1987).
Ekström, Mats, Fornäs, Johan, Jansson André & Jerslev, Anne, ”Three tasks for mediatization research: Contributions to an open agenda”, *Media, Culture & Society*, vol. 38, nr 7, 2016, 1090–1108.
Englund, Björn, ”Carl Lindström and the Lindström labels in Scandinavia”, *The Lindström project. Contributions to the history of the record industry, vol 1*, red. Pekka Gronow & & Christiane Hofer (Wien: Gesellschaft für Historische Tonträger, 2009), 73–82.
Englund, Björn & Gronow, Pekka, ”The record market in the Nordic countries, 1899–1945”, *The Lindström Project. Contributions to the history of the record industry, vol 3*, eds. P. Gronow & C. Hofer (Wien: Gesellschaft für Historische Tonträger, 2011), pp. 172–180.
Ericson, Uno, red., *Myggans nöjeslexikon. Ett uppslagsverk om underhållning* (Höganäs: Bra böcker, 1989–1993).
Ernst, Wolfgang, ”Media archaeography: Method and machine versus history and narrative of media”, *Media archaeology: Approaches, applications, and implications,* red. Erkki Huhtamo & Jussi Parikka (Berkeley: University of California Press, 2011), 239–254.
Fahl, Hanna, *Melodifestivalen: Från frack till folkfest* (Stockholm: Bokförlaget Max Ström, 2018).
Featherstone, Mike, *Consumer culture and postmodernism* (London: SAGE, 2007).
Felski, Rita, *The gender of modernity* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1995).
Fleischer, Rasmus, ”Kampen mot musikmekaniseringen och makten över högtalar-

na", *Mediernas kulturhistoria,* red. Solveig Jülich, Patrik Lundell & Pelle Snickars (Stockholm: Mediehistoriskt arkiv, 2008).

Fleischer, Rasmus, *Musikens politiska ekonomi: Lagstiftningen, ljudmedierna och försvaret av den levande musiken, 1925–2000* (Stockholm: Ink förlag, 2012).

Fornäs, Johan, *Cultural theory and late modernity* (London: Sage, 1995).

Fornäs, Johan, *Moderna människor. Folkhemmet och jazzen* (Stockholm: Norstedts, 2004).

Fornäs, Johan, "Mediatization of popular culture", *Mediatization of communication*, red. Knut Lundby (Berlin: De Gruyter, 2014), 483–504.

Forslid, Torbjörn, Lundell, Patrik, Ohlsson, Anders & Olsson, Tobias, "Celebritetsskapande från Strindberg till Asllani: En inledning", *Celebritetsskapande från Strindberg till Asllani,* red. Forslid, Lundell, Ohlsson & Olsson (Lund: Mediehistoriskt arkiv, 2017).

Forsman, Michael, *Från klubbrum till medielabyrint: Ungdomsprogram i radio och tv 1925–1993* (Stockholm: Norstedts, 2000).

Fowles, Jib, "Mass media and the star system", *Communication in history: Technology, culture, society,* red. David Crowley & Paul Heyer (New York: Addison, Wesley, Longman, 1999), 195–202.

Franzén, Tony, Sundberg, Gunnar & Thelander, Lars, *Den talande maskinen. De första inspelade ljuden i Sverige och Norden* (Helsinki: Suomen Äänitearkisto/Finlands ljudarkiv, 2008).

Frith, Simon, *Performing rites: On the value of popular music* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996)

Frith, Simon, "The industrialisation of music", *Taking popular music seriously. Selected essays* (Aldershot: Ashgate, 2007), 93–118.

Frith, Simon, "Music and everyday life", *The cultural study of music: A critical introduction*, red. Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton (New York: Routledge, 2003), 92–101.

Fulcher, Jane F., "Introduction: Defining the New Cultural History of Music, Its Origins, Methodologies, and Lines of Inquiry", *The Oxford Handbook of The New Cultural History of Music.* Red. Jane F. Fulcher (Oxford: Oxford UP, 2011), 3–14

Furhammar, Leif, "Den svenska trettiotalsfilmen", *Svensk filmografi 3*, red. Torsten Jungstedt (Stockholm: Norstedts, 1979).

Furhammar, Leif, *Filmen i Sverige: en historia i tio kapitel* (Höganäs: Wiken, 1991).

Gatherer, Derek, "Voting in Eurovision: Shared tastes or cultural epidemic?", *Empirical Text and Culture Research*, vol. 3, nr 1, 2007, 72–84.

Gauss, Stefan, *Nadel, Rille, Trichter: Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammophons in Deutschland (1900–1940)* (Köln: Böhlau Verlag Köln, 2009).

Garnert, Jan, *Anden i lampan. Etnologiska perspektiv på ljus och mörker* (Stockholm: Carlsson, 1993).

Gellatt, Roland, *The fabulous phonograph, 1877–1977* (London: Cassell, 1977).

Giddens, Anthony, *Modernity and self-identity: Self and society in the late modern age* (Cambridge: Polity Press, 1991).

Gitelman, Lisa, "Introduction: Media as historical subjects", *Always already new: Media, history and the data of culture* (Cambridge, Ma./London: The MIT press, 2006).

Goodman, Andrew, *Gathering ecologies: Thinking beyond interactivity* (London: Open Humanities Press, 2018).

Goodman, Dena, *The republic of letters: a cultural history of the French enlightenment* (Ithaca: Cornell University Press, 1994).

Gorbman, Claudia, *Unheard melodies: Narrative film music*, (Bloomington: Indiana University Press, 1987).

Gronow, Pekka, "The record industry: The growth of a mass medium", *Popular Music*, vol. 3, 1983, 53–75

Gronow, Pekka & Englund, Björn, "Inventing recorded music: the recorded repertoire in Scandinavia 1899–1925", *Popular Music* vol. 26, nr 2, 2007, 201–304.

Gronow, Pekka & Saunio, Ilpo, *An international history of the recording industry* (London & New York: Cassell, 1998).

Gstrein, Rainer, "Musik in der *intimité du salon:* Pariser Salons des frühen 19. Jarhunderts als Stetten privaten Musizierens", *Musica privata: Die Rolle der Musik im privaten Leben,* red. Monika Fink, Rainer Gstrein & Günter Mössmer (Innsbruck: Helbling, 1991), 315–350.

Guattari, Felix, *Chaosmosis: An ethico-aesthetic paradigm* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1995).

Habermas, Jürgen, *Borgerlig offentlighet. Kategorierna "privat" och "offentligt" i det moderna samhället* (Lund: Arkiv förlag, 1984).

Halfyard, Janet K., "Screen playing: Cinematic representations of classical music performance and European identity", *European film music*, red. Miguel Mera & David Burnand (Aldershot: Ashgate, 2006), 73–85.

Hall, Stuart, "Encoding/Decoding", *Culture, Media, Language.* Red. Hall (London: Hutchinson, 1980).

Halttunen, Karen, "From parlor to living room: Domestic space, interior decoration, and the culture of personality", *Consuming visions: Accumulation and display of goods in America 1880–1920,* red. Simon Bronner (New York: Norton, 1989), 157–189.

Hansson, Jonas 1999. *Humanismens kris. Bildningsideal och kulturkritik i Sverige 1848–1933* (Stockholm: Symposion).

Haslum, Bengt, *Schlagerkungen Fred Winter och hans glada tid* (Stockholm: STIM, 1980).

Hachiya, Masanori, *Historical review of Sony's innovations and future steps* (Tokyo: Keio University, 1997).

Heldt, Guido, *Music and levels of narration in film: Steps across the border* (Bristol: Intellect, 2013).

Hennion, Antoine, "The musicalization of visual arts", *Music, Sound, and the Moving Image,* vol. 2, nr 2, 2008, 175–182.

Hepp, Andreas, "Differentiation: Mediatization and cultural change", *Mediatization: Concept, changes, consequences*, red. Knut Lundby (New York: Peter Lang, 2009).

Hepp, Andreas, ”Mediatization and the ‘molding force’ of the media”, *Communications,* vol. 37, nr 1, 2012, 1–28.

Hjarvard, Stig, *The mediatization of culture and society* (London/New York: Routledge, 2013).

Holt, Fabian, *Genre in popular music* (Chicago: University of Chicago Press, 2007)

Horkheimer, Max & Adorno, Theodor, *Upplysningens dialektik: filosofiska fragment* (Göteborg: Daidalos, 1997).

Horn, Adrian, *Juke box Britain: Americanisation and youth culture 1945–60* (Manchester: Manchester University Press, 2009).

Hosokawa, Shuhei, ”The Walkman effect”, *Popular Music*, vol. 4, 1984, 165–180.

Howard, Deborah, ”Introduction: Music-making in domestic space”, *The music room in early modern France and Italy: Sound, space, object,* red. Deborah Howard & Laura Moretti (Oxford: Oxford University Press, 2012), 1–15.

Hunt, Lynn, ”Introduction: History, Culture, and Text”, *The New Cultural History* (Berkeley: UCP, 1989), 1–22.

Höijer, Birgitta, *Det hörde vi allihop! Etermedierna och publiken under 1900-talet* (Stockholm: Prisma, 1998)

Jenkins, Henry, *Convergence culture. Where old and new media collide* (New York: New York University Press, 2006).

Johnson, James H., *Listening in Paris: A cultural history* (Berkeley: University of California Press, 1995).

Jordania, Joseph, ”Music and emotion: Humming in the beginning of human history”, *Proceedings: The fourth international symposium on traditional polyphony, 15–19 September 2008,* Tbilisi, Georgia. 41–49.

Kaplan, E. Ann, *Rocking around the clock: Music television, postmodernism, and consumer culture* (New York/London: Routledge, 1987).

Kassabian, Anahid, *Ubiquitous listening: Affect, attention, and distributed subjectivity* (Los Angeles: University of California Press, 2013).

Katz, Mark, *Capturing sound. How technology has changed music* (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2004).

Katz, Mark, ”Introduction”, *Music, sound and technology in America: A documentary history of early phonograph, cinema, and radio,* red. Timothy Taylor, Mark Katz & Tony Grajeda (Durham/London: Duke University Press, 2012), 16.

Kaun, Anne & Fast, Karin, *Mediatization of culture and everyday life* (Huddinge: sh.se/publications, 2014), 26–28.

Keightley, Keir, ”’Turn it down!’ she shrieked: Gender, domestic space, and high fidelity, 1948–59”, *Popular Music*, vol. 15, nr 2, 1996, 149–177.

Keightley, Keir, ”Music for middlebrows: Defining the easy listening era, 1946–1966” *American Music* Vol. 26, Nr 3, 2008, 309–335.

Kemppainen, Pentti, ”Pirates and the new public service radio paradigm”, *Radio Journal: International Studies in Broadcast and Audio Media*, vol. 7, nr 2, 2009, 123–134.

Kenney, William H., *Recorded music in American life. The phonograph and popular memory, 1890–1945* (New York & Oxford: Oxford University Press, 1999).

Kinder, Marsha, ”Music video and the spectator: Television, ideology and dream”, *Film Quarterly*, vol. 38, nr 1, 1984, 2–15.

Kittler, Friedrich A., ”Grammofon, film, skrivmaskin”, *Maskinskrifter: Essäer om medier och litteratur,* red. Otto Fischer & Thomas Götselius (Gråbo: Anthropos, 2002).

Kittler, Friedrich A., *Gramophone, film, typewriter* (Stanford: Stanford University Press, 1999).

Klitgaard-Povlsen, Karen, ”Mellan hovkultur och vardagsrum: Salongskulturen”, *Nordisk kvinnolitteraturhistoria. Bd. 2, Fadershuset: 1800-talet,* red. Inger-Lise Hjordt-Vetlesen (Höganäs: Wiken, 1993), 16–22.

Krotz, Friedrich, ”The meta-process of ‘mediatization’ as a conceptual frame”, *Global media and Communication*, vol. 3, nr 3, 2007, 256–260.

Krotz, Friedrich, ”Mediatization: A concept with which to grasp media and societal change”, *Mediatization. Concept, changes, consequences,* red. Knut Lundby (New York: Peter Lang, 2009), pp. 21–40.

Krotz, Friedrich, ”Explaining the mediatisation approach”, *Javnost-The Public*, vol. 24, nr 2, 2017, 103–118.

Krotz, Friedrich & Hepp, Andreas, ”A concretization of mediatization: How mediatization works and why ‘mediatized worlds’ are a helpful concept for empirical mediatization research”, *Empedocles: European Journal for the Philosophy of Communication,* vol. 3, nr 2, 2011, 138.

Kruse, Holly, ”Early audio technology and domestic space”, *Stanford humanities review*, vol. 3, nr 2, 1993, 1–14.

Krämer, Benjamin, ”The mediatization of music as the emergence and transformation of institutions: A synthesis”, *International Journal of Communication*, vol. 5, 2011, 471–491

Lacey, Kate, ”Ten years of radio studies: The very idea”, *Radio Journal: International Studies in Broadcast and Audio Media*, vol. 6, nr 1, 2008, 21–32.

Lanham, Richard A., *The Electronic Word: Democracy, Technology, and the Arts* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1993)

Larson, Reed, ”Secrets in the bedroom: Adolescents’ private use of media”, *Journal of youth and adolescence*, vol. 24, nr 5, 1995, 535–550.

Larsson, Mariah & Marklund, Anders, *Swedish Film: An introduction and reader* (Lund: Nordic Academic Press, 2010).

Laurtizen, Einar, ”Första ljudfilmen i Stockholm” *Nordisk tidskrift för fotografi*, juli, 1944. http://www.filmsoundsweden.se/backspegel/1930-4.html (senast kontrollerad den 10 juli 2017).

Lena, Jennifer C. & Peterson, Richard A., ”Classification as culture: Types and trajectories of music genres”, *American Sociological Review*, vol. 73, 2008, 697–718.

Liliedahl, Karleric, *Sven-Olof Sandberg* (Stockholm: Kungliga Biblioteket, 1971).

Liliedahl, Karleric, *The Gramophone Co.: Acoustic recordings in Scandinavia and for the Scandinavian market* (Helsinki: Suomen Äänitearkisto, 1977).

Liliedahl, Karleric, *Svenska akustiska grammofoninspelningar 1903–1928* (Stockholm: Arkivet för ljud och bild, 1987).

Lindberg, Ulf, *Rockens text. Ord, musik och mening* (Stockholm: Symposion, 1995).
Lindelof, Anja M., *Rockens rulletekster: En undersøgelse af dansk TVs formidling af rock 1951–1988* (København: Institut for Kunst og Kultur, 2007).
Lippman, Edward A., *Philosophy and aesthetics of music* (Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1999), 162.
Livingstone, Sonja & Lunt, Peter, ”Mediatization: an emerging paradigm for media and communication studies”, *Mediatization of communication. Handbooks of communication science*. Red. Knut Lundby (Berlin: De Gruyter, 2014), 703–723.
Lockheart, Paula, ”A history of early microphone singing, 1925–1939: American mainstream popular singing at the advent of electronic microphone amplification”, *Popular music and society*, vol. 26, nr 3, 367–385.
Lund, Tobias, *Enthusiasm, contemplation, and romantic longing: Reconsidering Schubert's sectional songs in the light of historical context* (Lund: Avdelningen för musikvetenskap, 2009).
Lundström, Gunilla, ”En värld i rubriker och bilder (1897–1919)”, *Den svenska pressens historia, del 3: Det moderna Sveriges spegel (1897–1945),* red. Karl Erik Gustafsson & Per Rydén (Stockholm: Ekerlids förlag, 2001), 26.
Löfgren, Orvar, ”Medierna i nationsbygget: Hur press, radio och TV gjort Sverige svenskt”, *Medier och kulturer*, red. Ulf Hannerz, (Stockholm: Carlsson, 1990).
Lönnroth, Lars, *Den dubbla scenen. Muntlig diktning från Eddan till ABBA* (Stockholm: Prisma, 1978).
Maisonneuve, Sophie, ”Between history and commodity: The production of a musical patrimony through the record in the 1920–1930s”, *Poetics*, vol. 29, 2001, 89–108
Maisonneuve, Sophie, *L'invention du disque 1877–1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains* (Paris: Éditions des archives contemporaines, 2009).
Malloch, Stephen & Trevarthen, Colwyn, ”Musicality: Communicating the vitality and interests of life”, *Communicative musicality: Exploring the basis of human companionship*, red. Stephen Malloch & Colwyn Trevarthen (Oxford: Oxford University Press, 2009), 1–12.
Malm, Krister, Lundberg, Dan & Ronström, Owe, *Musik, medier och mångkultur* (Hedemora: Gidlunds, 2000).
Malmström, Dan, *Härligt, härligt men farligt, farligt: populärmusik i Sverige under 1900-talet* (Stockholm: Natur & kultur, 1996).
McClary, Susan, ”The blasphemy of talking politics during the Bach year”, *Music and society: The politics of composition, performance and reception*, red. Richard Leppert & Susan McClary (Cambridge: Cambridge University Press. 1987), 13–62.
McClary, Susan , *Feminine endings: Music, gender, and sexuality* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991)
McCracken, Allison, ”'Gods gift to us girls': Crooning, gender, and the re-creation of American popular song, 1928–1933”. *American music*, vol. 17, nr 4, 1999, 365–395.
McRobbie, Angela & Garber, Jenny, ”Girls and subcultures”, *Resistance through rituals: Youth subcultures in post-war Britain,* red. Stuart Hall & Tony Jefferson (London: Harper Collins, 1976), 209–222

Michelsen, Morten & Mads Krogh, ”Music, radio and mediatization”, *Media, Culture & Society*, vol. 39, nr 4, 2017, 520–535.
Middleton, Richard, *Studying popular music* (Milton Keynes & Philadelphia: Open University Press, 1990).
Millard, Andre, *America on record. A history of recorded sound* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).
Miller, Richard, *English, French, German and Italian techniques of singing: A study in tonal preferences and how they relate to functional efficiency* (Methuen, NJ: The Scarecrow Press, 1977).
Moreda Rodriguez, Eva, ”Prefiguring the Spanish recording diva: How gabinetes fonográficos (phonography studios) changed listening practices, 1898–1905”, *Listening to music: People, practices and experiences,* red. D. Rowland, & H. Barlow (Open University Press: Milton Keynes, 2017).
Morelli, Arnaldo, ”Spaces for musical performance in seventeenth-century Roman residences”, *The music room in early modern France and Italy: Sound, space, object,* red. Deborah Howard & Laura Moretti (Oxford: Oxford University Press, 2012), 309–320.
Morgan, Nick, ”'A new pleasure': Listening to National Gramophonic Society records, 1924–1931”, *Musicae Scientiae,* vol. 14, nr 2, 2010, 139–164.
Morton, David, ”Armour research foundation and the wire recorder: How academic entrepreneurs fail”, *Technology and Culture*, Vol. 39, Nr 2, 1998, 213–244.
Morton, Jr, David L., ”John Herbert Orr and the building of the magnetic recording industry 1945–1960”, *Audio Engineering Society, 1990*, http://aes-media.org/historical/pdf/morton_john-herbert-orr.pdf (senast kontrollerad den 31 januari 2019).
Murdoch, Tessa, ”Queen Christina of Sweden as a patron of music in Rome in the mid-seventeenth century”, *The music room in early modern France and Italy: Sound, space, object,* red. Deborah Howard & Laura Moretti (Oxford: Oxford University Press, 2012), 259–273.
Männistö-Funk, Tiina, ”'They played it on Saturday nights in a barn': Gramophone practices and self-made modernity in Finland from the 1920s to the 1940s”, *International Journal for History, Culture and Modernity,* vol. 1, nr 2, 101–127.
Natzén, Christopher, *The coming of sound in film in Sweden 1928–1932: New and old technologies* (Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis
University: 2010).
Neumeyer, David, *Meaning and interpretation of music in cinema* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2015).
Norsröm, Vitalis, *Masskultur* (Stockholm: Idun, 1910).
Nyblom, Andreas, ”Jennyismen 1845: Pressens tusende trumpeter och medialiseringen av Jenny Lind”, *Celebritetsskapande från Strindberg till Asllani,* red. Torbjörn Forslid, Patrik Lundell, Anders Ohlsson & Tobias Olsson (Lund: Mediehistoriskt arkiv, 2017).
Paulsson, Kajsa, *Nu så ska du få höra: Svenska musikfonogram för barn 1904–1980* (Göteborg: Institutionen för kultur, estetik och medier, 2006)

Peraino, Judith Ann, ”Listening to the sirens: Music as queer ethical practice”, *GLQ: A journal of lesbian and gay studies*, vol. 9, nr 4, 2003, 433–470.

Perers, Maria, ”’Bygge och bo’: the building and home exhibitions, forerunner to the 1930 Stockholm exhibition”, *Scandinavian journal of design history,* vol. 11, 2001, 74–97

Perers, Maria, Wallin, Leif & Womack, Anna, *Vardagsrummet. En plats för allt och alla.* (Stockholm: Nordiska muséets förlag, 2013).

Peters, John Durham, *The marvelous clouds: Towards a philosophy of elemental media* (Chicago/London: The University of Chicago Press, 2015).

Pontara, Tobias, *Brev från den autonoma musikens värld: Den diskursiva konstruktionen av musikalisk autonomi i den samtida klassiska CD-skivan* (Stockholm: Institutionen för musikvetenskap, 2007)

Pontara, Tobias, ”Constructing the relevant listener: Power, knowledge and the construction of identity in the discourse of musical autonomy”, *Music and identity: Transformation and negotiation*, red. Eric Akrofi, Maria Smit & Stig-Magnus Thorsén (Stellenbosch: Stellenbosch University Press, 2007), 69–87.

Pontara, Tobias, ”Interpretation, imputation, plausibility: Toward a theoretical model for musical hermeneutics”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music,* vol. 46, nr 1, 2015, 13–14.

Pontara, Tobias & Volgsten, Ulrik ”Musicalization and mediatization”, *Dynamics of mediatization: Institutional change and everyday transformations in a digital age*, red. Olivier Driessens, Göran Bolin, Andras Hepp & Stig Hjarvard (Palgrave MacMillan, 2017), 247–269.

Qvist, Per Olov, ”The 1930s *Folklustspel* and film farce”, *Swedish film: An introduction and reader,* red. Mariah Larsson & Anders Marklund (Lund: Nordic Academic Press, 2010).

Rafter, Nicole, *Shots in the mirror: Crime films and society* (Oxford: Oxford University Press, 2006).

Raykoff, Ivan & Tobin, Robert D., red. *A song for Europe: Popular music and politics in the Eurovision Song Contest* (Aldershot: Ashgate, 2007).

Read, Oliver & Welch, Walter L., *From tin foil to stereo: Evolution of the phonograph* (Indianapolis: Howard W. Sams & Co., 1976)

Rifkin, Jeremy, *The age of access: The new culture of hypercapitalism, Where all of life is a paid-for experience* (New York: J.P. Tarcher/Putnam, 2000).

Robinson, J. Bradford, ”The jazz essays of Theodor Adorno: Some thoughts on jazz reception in Weimar Germany”, *Popular Music*, vol. 13, nr 1, 1994, 1–25

Roesner, David, ”The politics of the polyphony of performance: Musicalization of contemporary German theatre”, *Contemporary Theatre Review* vol. 18, nr 1, 2008, 44–55.

Rosengren, Henrik, *’Judarnas Wagner’: Moses Pergament och den kulturella identifikationens dilemma omkring 1920–1950* (Lund: Sekel, 2007).

Salomonsson, Mikael, *Interaktivitet i museer–att göra Naturhistoriska riksmuseets polarutställning mer interaktiv* (Stockholm: KTH, 2007).

Sandberg, Sven-Olof, *Säg det i toner. Sven-Olof Sandberg berättar om Jules Sylvain* (Stockholm: Sveriges radio, 1969).

Sandberg, Sven-Olof, *Från vintergatan mot aftonstjärnan. Sven-Olof Sandberg berättar minnen* (Stockholm: Sveriges radio, 1970).

Segrave, Kerry, *Jukeboxes: An American social history* (Jefferson: MacFarland, 2002).

Rafaeli, Sheizaf, ”Interactivity: From new media to communication”*, Advancing communication science: Merging mass and interpersonal processes,* red. Robert P. Hawkins, John, M. Wiemann & Suzanne Pingree (Newbury Park, Ca.: Sage Publications, 1988).

Siefert, Marsha, ”Aesthetics, technology, and the capitalisation of culture: How the talking machine became a musical instrument”, *Science in Context,* vol. 8, nr 2, 1995, 417–449.

Simonsen, Tore, *Det klassiske fonogram* (Oslo: Norges musikkhøgskole, 2008).

Sloboda, John, Lamont, Alexandra & Greasley, Alinka, ”Choosing to hear music: Motivation, process, and effect”, *The Oxford handbook of music psychology*, red. Susan Hallam, Ian Cross & Michael Thaut (Oxford: Oxford University Press, 2009), 431–440.

Smith-Sivertsen, Henrik, ”The story of *Svensktoppen*: How the Swedish music industry survived the anglophone 1960s and invested for the future”, *Made in Sweden: Studies in popular music*, red. Alf Björnberg & Thomas Bossius (New York: Routledge, 2017), 37–47.

Sjögren, Olle, *Den goda underhållningen: Nöjesgenrer och artister i Sveriges radio och TV 1945–1995* (Stockholm: Norstedts, 1997).

Stachyra, Grażyna, ”Radio in the workplace: A liminal medium between work and leisure”, *Media, Culture & Society*, vol. 37, nr 2, 2015, 270–287.

Starkey, Guy, ”Radio: The resilient medium in today’s increasingly diverse multiplatform media environment”, *Convergence*, vol. 23, nr 6, 2016, 660–670.

Stern, Daniel, *The interpersonal world of the infant: A view from psychoanalysis and developmental psychology* (New York: Basic Books, 1985).

Sterne, Jonathan, *The audible past. Cultural origins of sound reproduction* (Durham/London: Duke University Press, 2001).

Stilwell, Robynn, ”The fantastical gap between diegetic and nondiegetic”, *Beyond the soundtrack. representing music in cinema,* red. Daniel Goldmark, Lawrence Kramer & Richard Leppert (Berkeley: University of California Press, 2007), 184–202.

Stockfelt, Ola, ”*Intermezzo*: Ett musikaliskt narrativ i svensk trettiotalsfilm”, *Blågult flimmer. Svenska filmanalyser,* red. Erik Hedling (Lund: Studentlitteratur, 1998), 69–92.

Stolare, Martin, *Kultur och natur. Moderniseringskritiska rörelser i Sverige 1900–1920* (Göteborg: Historiska institutionen, 2003).

Stolnitz, Jerome, ”On the origins of aesthetic disinterestedness”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. 20, nr 2, 1961, 131–143.

Strand, Karin, *Känsliga bitar. Text- och kontextstudier i sentimental populärsång* (Skellefteå: Ord & Visor, 2003).

Strongman, Phil, ”Forgotten audio formats: Wire recording: From espionage to home recording, the colorful life of the longest-used audio medium”, *Ars technica,* vol. 11, nr 29, 2016, https://arstechnica.com/information-technology/2016/11/

wire-recording-forgotten-audio-format/ (senast kontrollerad den 23 jan 2019).
Susman, Warren, *Culture as history: The transformation of American society in the twentieth century* (New York: Pantheon Books, 1984).
Svedenborg, Hedvig, ”Vad radion kan ställa till med”, *Hemma: Tidning för hem och hushåll*, nr 10, 1926, 1358.
Sydhoff, Beate, *1930/80. Arkitektur-form-konst* (Stockholm: Kulturhuset, 1980).
Symes, Colin, *Setting the record straight: A material history of classical recording.* (Middletown CT: Wesleyan University Press, 2004).
Symes, Colin, ”From ‘Tomorrow’s eve’ to ‘High fidelity’: Novel responses to the gramophone in twentieth century literature”, *Popular Music*, vol. 24, nr 2, 2005, 193–206.
Szendy, Peter, *Listening: A history of our ears* (New York: Fordham University Press, 2008).
Tacchi, Jo, ”Radio and affective rhythm in the everyday”, *Radio Journal: International Studies in Broadcast and Audio Media*, vol. 7, nr 2, 2009, 171–183.
Tagg, Philip, *Kojak – 50 seconds of television music: Toward the analysis of affect in popular music* (Göteborg: Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, 1979).
Tagg, Philip, *Music’s meanings: A modern musicology for non-musos* (New York: The Mass Media Music Scholar’s Press, 2013), 305.
Taruskin, Richard, ”Afterword”, *Representation in Western music*, red. Joshua S. Walden (New York: Cambridge University Press, 2013), 287–309.
Taylor, Timothy, *Strange sounds: Music, technology & culture* (New York/London: Routledge, 2001).
Taylor, Timothy, ”The commodification of music at the dawn of the era of ‘mechanical music’”, *Music in the world: Selected essays* (Chicago: University of Chicago Press, 2017), 50–73.
Théberge, Paul, *Any sound you can imagine: Making music/consuming technology* (Hanover/London: Wesleyan University Press, 1997).
Tragaki, Dafni, red., *Empire of song: Europe and nation in the Eurovision Song Contest* (Lanham: Scarecrow Press, 2013).
Trommler, Frank, ”The rise and fall of Americanism in Germany”, *America and the Germans vol. 2*, red. Frank Trommler & Joseph McVeigh, (University of Pennsylvania Press, 1985), 332–342.
Tägil, Ingela, *Jenny Lind: Röstens betydelse för hennes mediala identitet. En studie av hennes konstnärsskap 1838–49* (Örebro universitet: Avdelningen för musikvetenskap, 2013).
van Goethem, Annelies & Sloboda, John, ”The functions of music for affect regulation”, *Musicae Scientiae*, vol. 15, nr 2, 2011, 208–228.
Volgsten, Ulrik, *Music, Mind and the Serious Zappa. The Passions of a Virtual Listener* (Stockholm: Musikvetenskapliga institutionen, 1999).
Volgsten, Ulrik, ”Between ideology and identity. Media, discourse and affect in the musical experience”, *Music and manipulation: On the social uses and social control of music*, red. Steven Brown & Ulrik Volgsten, (New York/Oxford: Berghahn, 2006), 74–100.
Volgsten, Ulrik, *Musiken, medierna och lagarna: Musikverkets idéhistoria och etablerandet av en idealistisk upphovsrätt* (Möklinta: Gidlunds, 2012).

Volgsten, Ulrik, ”The roots of music: Emotional expression, dialogue and affect attunement in the psychogenesis of music”, *Musicae Scientiae,* vol.16, nr 2, 2012, 200–216.
Volgsten, Ulrik, ”Emotions, Identity and Copyright Control – The Constitutive Role of Affect Attunement and its Implications for the Ontology of Music”, *The Emotional Power of Music*. T. Cochrane, B. Fantini & K. R. Scherer (Oxford: Oxford University Press, 2013), 344–348.
Volgsten, Ulrik, ”Music, culture, politics: Communicating identity, authenticity and quality in the 21st Century”, *Nordic Journal of Cultural Policy,* vol. 17, nr 1, 2014, 114–131.
Volgsten, Ulrik, *Från snille till geni. Den svenska kompositörsrollens omvandlingar från Kraus till Måndagsgruppen och dess betydelse för synen på musik* (Möklinta: Gidlunds, 2013).
Volgsten, Ulrik, ”Work, form and phonogram: On the significance of the concept of communication for the modern Western concept of music”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 46, nr 2, 2015, 207–232.
Volgsten, Ulrik, ”Between critic and public: Listening to the musical work in Stockholm during the long 19th century”, *Svensk tidskrift för musikforskning*, vol. 97, nr 2, 1–26.
Volgsten, Ulrik, ”A technology and its vicissitudes: Playing the gramophone in Sweden 1903–1945”, *Popular Music*, vol. 38, nr 2, 2019.
Volgsten, Ulrik, ”The feeling of music: Affect, attunement and resonance”, *Music, Sound, and Mind,* red. Antenor Fereira (Rio de Janeiro: Associação Braslieira de Cognição e Artes Musicais, 2019).
Volgsten, Ulrik & Pripp, Oscar, ”Music, memory, and affect attunement: Connecting Kurdish diaspora in Stockholm”, *Culture Unbound: Journal of Cultural Research,* vol. 8, nr 2, 2016, 144–164.
Vuletic, Dean, *Postwar Europe and the Eurovision song contest* (London: Bloomsbury Academic, 2018).
Wall, Tim & Webber, Nick, ”Personal listening pleasures”, *The Routledge companion to British media history,* red. Martin Conboy & John Steel (London: Routledge, 2015), 542–543.
Wallis, Roger & Malm, Krister, *Big sounds from small peoples: the music industry in small countries* (London: Constable, 1984).
Wallner, Bo, *Musikens material och form, del 1* (Stockholm: Sveriges radio, 1968).
Weber, Heike, ”Taking your favourite sound along: Portable audio technologies for mobile music listening”, *Sound souvenirs: Audio technologies, memory and cultural practices*, red. Karin Bijsterveld & José van Dijck (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), 69–82.
Werner, Ann, *Smittsamt: en kulturstudie av musikbruk bland tonårstjejer* (Umeå: h:ström – text & kultur, 2009).
Whannel, Garry, *Fields in vision: Television sport and cultural transformation* (London: Routledge, 1992).
Whittall, Arnold, ”Tonality”, *The Oxford companion to music. Oxford Music Online* (Oxford: Oxford University Press, 2006). http://www.oxfordmusiconline.com.

ezproxy.ub.gu.se/subscriber/article/opr/t114/e6829 (senast kontrollerad den 26 apr 2017)
Widestedt, Kristina, *Ett tongivande förnuft. Musikkritik i dagspress under två sekel* (Stockholm: JMK, 2001).
Williams, Orlo, ”Times and seasons”, *Music, sound and technology in America: A documentary history of early phonograph, cinema, and radio.* red. Timothy Taylor, Mark Katz & Tony Grajeda, (Durham/London: Duke University Press, 2012), 45.
Williams, Raymond, *Television and technology as cultural form* (London: Routledge, 1974).
Winquist, Sven G., *Musik i svenska ljudfilmer 1929–1939* (Stockholm: STIM, 1980).
Winquist, Sven G., *Musik i svenska ljudfilmer 1940–1949* (Stockholm: STIM, 1983).
Winquist, Sven G., *Musik i svenska ljudfilmer 1950–1959* (Stockholm: STIM, 1985).
Winquist, Sven G., *Musik i svenska ljudfilmer 1960–1979* (Stockholm: STIM, 1990).
Winquist, Sven G. & Jungstedt, Torsten, red. *Svenskt filmskådespelarlexikon: 5000 svenska skådespelare i svenska och utländska filmer: 500 utländska skådespelare i svenska filmer* (Stockholm: Forum, 1973).
Winters, Ben, *Music, performance and the realities of film: Shared concert experiences in screen fiction* (New York: Routledge, 2014).
Wolf, Werner, *The musicalization of fiction: A study in the theory and history of intermediality* (Amsterdam: Rodopi, 1999).
Wolther, Irving, *Der Eurovision Song Contest als Mittel national-kultureller Repräsentation* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006).
Yair, Gad, ”Unite unite Europe: The political and cultural structures of Europe as reflected in the Eurovision Song Contest”, *Social Networks*, vol. 17, nr 2, 1995, 147–161.
Ytreberg, Espen, ”Towards a historical understanding of the media event”, *Media, Culture & Society*, vol. 39, nr 3, 2017, 309–324.
Öhrström, Eva, ”Ett eget rum. Ett kvinnoperspektiv på musikaliska salonger”, *Bebyggelsehistorisk tidskrift* nr 54, 2007, 26–45.

Källangivelser

Flera av kapitlen i föreliggande antologi har tidigare publicerats på engelska eller svenska enligt följande:

Kaptel 1: *Popular Music*, vol. 38 nr 2, 2019, 219–236. Reprinted with permission.
Kapitel 2: *Senmoderna reflexioner: festskrift till Johan Fornäs*, red. Erling Bjurström, et al. (Linköping: Linköping University Electronic Press, 2012), 125–136.
Kapitel 4: *Känsliga bitar. Text- och kontextstudier i sentimental populärsång* (Skellefteå: Ord & Visor, 2003), 91–110.
Kapitel 6: *Säg det om toner och därtill i ord*, red. Olle Edström (Stockholm: Carlsson, 2009), 79-112.
Kapitel 7: *STM-SJM*, vol. 99, 2017, 105–123.
Kapitel 8: *STM-SJM*, vol. 100, 2018, 3–24.
Kapitel 11: *Dynamics of Meditization: Institutional Change and Everyday Transformations in the Digital Age,* red. Olivier Driessens et al. (Cham: Palgrave Macmillan, 2017). Reproduced with permission of Palgrave Macmillan.

Medverkande

ALF BJÖRNBERG är professor i musikvetenskap vid Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet, där han disputerade 1987 på en avhandling om musiken i Melodifestivalen. Hans forskningsintressen inkluderar populärmusik, musik och medier samt musikanalys. Han har publicerat arbeten kring musikvideo, svensk musikradiohistoria, Eurovision Song Contest, musik och hifi-kultur samt skandinavisk populärmusik.

TOIVO BURLIN är universitetslektor i musikvetenskap vid Stockholms universitet. Forskningen efter doktorsavhandlingen *Det imaginära rummet: Inspelningspraxis och produktion av konstmusikfonogram i Sverige 1925–1983,* 2008, har vidgats mot musik- och mediehistoria, musiketnologi och musikproduktion, från senromantiska sånger och medialiserad folkmusik till spatiala aspekter, exempelvis surroundmixning av musik.

TOBIAS PONTARA är docent i musikvetenskap vid Göteborgs universitet. Den huvudsakliga delen av Pontaras forskning kretsar kring frågor som rör användningen av musik i film. Han har därutöver fokuserat på kunskapsteoretiska och metodologiska problemställningar inom musikvetenskap, filmmusikstudier och musikfilosofi. Pontara är författare till boken *Andrei Tarkovsky's Sounding Cinema: Music and Meaning from* Solaris *to* The Sacrifice, som är under utgivning på Routledge förlag.

KARIN STRAND är fil. dr i litteraturvetenskap och biträdande chef för Svenskt visarkiv (Musikverket). Hennes forskningsintressen rör folkliga och populära sångtextvärldar, deras mediering och samhällskontext. 2016 utkom hon med boken *Brott, tiggeri och brännvinets fördärv. Studier i socialt orienterade visor i skillingtryck*. För närvarande studerar hon representationen av kvinnliga missdådare i skillingtryck.

ULRIK VOLGSTEN är professor i musikvetenskap vid Örebro universitet. Hans forskning handlar om musikalisk kommunikation i olika medier. Förutom den västerländska musikens idéhistoria (kompositör, verk, publik) har hans forskning rört sig inom musikestetik och affektteori. Volgsten har publicerat ett flertal vetenskapliga artiklar i internationella tidskrifter, samt författat flera böcker, bl.a. *Musiken, medierna och lagarna*, utgiven av Gidlunds förlag 2012.

Namnregister

Adorno, Theodor 8, 9, 32, 128n.74, 157, 201n.10
Adolphson, Edvin 82
Alexandersson, Carl-Olof 114
Alfvén, Hugo 31
Andersson, Arvid 76
Andersson, Dan 112
von Arnim, Bettina 191, 202n.19
Arvidson, Mats 9
Bach, Johann Sebastian 216
Bengtsson, Ingmar 8
Benjamin, Walter 32,
Bielke, Thure 31
Bijsterveld, Karin 84, 85
Bohman, Pontus 121
Bolinder, Jean Aug. 80
Bremer, Fredrika 52n.83
Briandt, Birger 78
Brock-Nannestad, Georg 84
Brown, Lee B. 181, 247
Bull, Michael 9, 18n.6, 188, 197, 198,
Carlsson, Sickan 82
Caruso, Enrico 25, 51n.61, 110, 179
Chanan, Michael 10, 247, 260n.17
Chevalier, Maurice 81
Christenson, Karl-Ewert 220
Corelli, Arcangelo 191
Crosby, Bing 39, 110, 195
Danielsen, Anne 255
Delsbostintan 33
Dreyer, Carl 213
Ellington, Duke 38
Eugen, prins 31
Eisenberg, Evan 65, 170
Ekström, Mats 223, 246, 248, 254, 259
Featherstone, Mike 219
Fleta, Michele 144
Fornäs, Johan 10, 11, 20n.29, 57, 58, 223, 245, 246, 278n.4
Forsman, Michael 234, 235
Fowles, Jib 196
Franzén, Tony 9, 132, 134, 136
Fröding, Gustav 112
Furhammar, Leif 111
Fürst, Sigge 81
Gamlin, Yngve 222
Gauß, Stefan 10
Gerhard, Karl 111
Gershwin, George 38,
Gitelman, Lisa 10, 97n.15
Godfadens, Abraham 216
Gorbman, Claudia 219, 268, 280n.18
Gorosch, Max 86
Gronow, Pekka 9, 132, 136, 137, 138, 140, 142, 146
Gropius, Walter 39
Gustav VI Adolf 81
Habermas, Jürgen 191, 192
Haile Selassie 80
Halldén, Nalle 121
Hanslick, Eduard 195, 202n.19
Heifetz, Jascha 25
Henning-Jensen, Astrid 209
Hepp, Andreas 270, 271
HJarvard, Stig 270, 271
Hoffmann, E. T. A. 195
Holiday, Billie 195
Holstenson, Lars 76,

Hosokawa, Shuhei 59
Jacobs, Annelies 84
Jansson, André 223, 246
Jerring, Sven 81, 122
Jerslev, Anne 223, 246
Jularbo, Calle 33, 137
Jularbo, Carl jr 44
Jürgenson, Friedrich 93, 94, 96
Kaplan, E. Ann 235
Katz, Mark 10, 57, 247
Keightley, Keir 168, 173, 194, 218, 223, 226n.16
Keller, Greta 38, 39
Kemppainen, Pentti 252
Kenney, William H. 168, 170,
Kinder, Marsha 235, 239
Kittler, Friedrich 73, 95, 161
Kreuder, Peter 36
Kristina, drottning 191
Krogh, Mads 249
Krotz, Friedrich 12, 246, 270, 271
Krämer, Benjamin 130, 131, 154n.52, 263, 264, 270, 271
Kössö-Lars 136
Lacey, Kate 248, 258
Lagerberg, Carl 31
Lagerlöf, Selma 31
von Lampe, Fritz 78, 79
Leander, Zarah 38, 39, 126n.37
Lee, Vernon 32
Lena, Jennifer 131
Lind, Jenny 21n.39
Lindahl, Sven 234
Lindgren, Erik 81, 85–87
Lindgren, Lars-Magnus 216
Livingstone, Sonia 11
Lundberg, Dan 11
Lundberg, Gunnar 9
Lundsten, Ralph 93
Lunt, Peter 11
Löfgren, Gösta ”Lövet” 81
Löfgren, May 81
Maisonneuve, Sophie 10, 146, 149
Malm, Krister 10, 11
Markelius, Sven 39
McClary, Susan 9, 269,
Mees, Jan 93
Mehldau, Brad 9
Michelsen, Morten 249
Middleton, Richard 255, 256
Milles, Carl 31
Molander, Gustaf 218
Monnat, René 88
Mozart, Wolfgang Amadeus 195, 205n.62, 219, 221
Mølle Lindelof, Anja 233
Nietzsche, Friedrich 31
Norström, Vitalis 31, 32
Odysseus 188, 198, 201
Ohlin, Stig 81
Olin, Ernst G. 35
Oscar II 28
Parker, Charlie 216
Paulsson, Kajsa 10, 143
Paulus VI 93
Pergament, Moses 38, 52n.76, 147, 150
Peters, John Durham 73
Peterson, Richard 131
Peterson-Berger, Wilhelm 31
Petrucci, Ottaviano 264, 265
Pleijel, Bengt 54n.95
Poulsen, Valdemar 74
Rachmaninov, Sergej 38
Ramel, Povel 81
Respighi, Ottorini 37
Rolf, Ernst 33, 81, 111, 126n.29, 140, 142, 149, 179
Ronström, Owe 11
Rootzén, Kajsa 38, 52n.83
Sallert, Ulla 78, 79
Saunio, Ilpo 9, 138, 146
Sandberg, Gun 113
Sandberg, Ingrid 79
Sandberg, Sven-Olof 15, 39, 112–128
Scarlatti, Alessandro 191
Schwartz, Hillel 73
Simmel, Georg 31

Simonsen, Tore 247
Sinatra, Frank 195
Sjöberg, Birger 112
Stachyra, Grażyna 257, 258
Starkey, Guy 257
von Steijern, Fredrik 191
Stenberg, Birgitta 216
Stenhammar, Hillevi 121
Stensson, Kjell 81, 89, 94, 96, 169
Sterne, Jonathan 12, 19n.12, 152, 158–160, 167, 170, 182n.5, 188, 195, 247, 259n.5
Stormdal, Anne-Marie 82
Sylvain, Jules 111, 114, 115
Tacchi, Jo 257
Taube, Evert 112, 126n.39
Taube, Sven-Bertil 209
Tagg, Philip 9
Taylor, Timothy 11, 157, 174
Tegen, Martin 93
Tesla, Nikola 93
Thelander, Lars 9, 132, 134, 136,
Thévenot, Jean 88
Thompson, John B. 10, 282n.42
Tirén, Karl 29
Tjajkovskij, Pjotr 37, 144
Toscanini, Arturo 25
Valente, Nicola 220
Vuletic, Dean 238, 239, 241n.9, 241n.12
Waldimir, Sune 79
Wall, Tim 219, 226n.16
Wallis, Roger 10, 20n.26
Wallner, Bo 8
Webber, Nick 219, 226n.16
Weber, Heike 57
Werner, Ann 9
Werner, Gösta 111
Westberg, Eric 36
Whannel, Gary 232
Widestedt, Kristina 10
Widerberg, Bo 221
Williams, Raymond 11
Williams, Spencer 81
Winter, Fred 114, 115, 118, 119, 125n.19
Zappa, Frank 47
Zelmerlöf, Måns 239
Zerge, Owe 78
Östlund, Eric 57

Musiken har genomgått en *medialisering* utan like de senaste hundra åren. Elektrifiering och digitalisering av musikmedierna har inneburit att musik kan höras så gott som överallt och när som helst. Vid sidan av medialisering introducerar föreliggande antologi begreppet *musikalisering*. Medan medialisering handlar om mediernas långsiktiga påverkan på vardagspraktiker och kommunikation, handlar musikalisering om förändringar i musikens roll. Förutom att vara en naturlig komponent i allt fler vardagssammanhang bidrar musik i allt högre grad till att strukturera och organisera uppfattningar om, erfarenheter av och förväntningar på den levda verkligheten.

Denna antologi är ett resultat av det av Vetenskapsrådet finansierade projektet *Vardagens apparatur: Musikens medialisering, disciplinering och lokalisering i Sverige*. Vid sidan av nya forskningsrön presenteras här också centrala texter på temat musikalisering som legat till grund för och inspirerat projektet.

Omslagsbild: Skådespelaren Barbro Kollberg vid en resegrammofon av märket Brunswick. Fotograf: K. G. Kristoffersson, 1948. Återgiven med tillstånd av Sjöbergs bildbyrå.

MEDIEHISTORISKT ARKIV
NR 44