



<http://www.diva-portal.org>

This is the published version of a chapter published in *Musikens medialisering och musikaliseringen av medier och vardagsliv i Sverige mediehistoriskt arkiv*.

Citation for the original published chapter:

Volgsten, U. (2019)

Vardagslivets fonografi: Grammofonspelande i Sverige 1903–1945

In: Ulrik Volgsten (ed.), *Musikens medialisering och musikaliseringen av medier och vardagsliv i Sverige mediehistoriskt arkiv* (pp. 25-55). Lund: Mediehistoria, Lunds universitet

Mediehistoriskt arkiv

N.B. When citing this work, cite the original published chapter.

Permanent link to this version:

<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:oru:diva-75773>

## 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”.<sup>1</sup> 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 tjustiga salongsmiljöer var en viktig del av marknadsföringen.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> Frågan handlar således om hur fonografen förändrades från att vara ett slags vetenskaplig kuriositet till att bli en vardagsteknologi, samt hur den på så sätt påverkade både den offentliga kulturens och vardagens musikaliska kommunikation.<sup>5</sup> 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).<sup>6</sup>

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.<sup>7</sup> 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 *utilitært* förhållningssätt till fonografen 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 fonografen. 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 rönt hade den vid slutet av århundradet hunnit bli en relativt vanlig attraktion på marknader runt om i landet.<sup>8</sup> 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 invignings-tal vid Stockholmsutställningen 1897 in av flera personer (bland annat av kungen själv) och kopiorna fanns i omlopp runtom i landet i många år.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup>

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 rönt 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,<sup>11</sup> om en "fonografkonsert" i november 1900 vid Vetenskapsakademien i Stockholm, med kommentaren att "Gud vare oss arme syndare nådig".<sup>12</sup> Ett par efterföljande konserter några veckor senare fick mer nyanserade rapporter, där man noterade publikens entusiastiska bifall och även informerade läsaren om att konserten var ett led i marknadsföringen av The Edison Phonograph Company.<sup>13</sup> 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 grammfonens inträde år 1903. Hopklämd mellan notiser om fastighetsaffärer och en nyligen patenterad bäddsoffa fick grammfonen 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 populära sångaren".<sup>14</sup> Detta kan dock jämföras med en recension (i samma tidning) under rubriken "Teater och musik", av en "grammfonkonsert" i operahusets foajé 1906, arrangerad av Skandinaviska grammfonaktiebolaget:

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 "öfvertoner-na", som ju ge den utmärkande klangfärgen, föga komma med i upptagningen.<sup>15</sup>

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.<sup>16</sup>

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

I dessa artiklar är det inte fonografen i sig som står i fokus, utan fältinspelningar av musik från främmande kulturer.<sup>21</sup> Detta intresse återspeglas ytterligare av det faktum att det runt 1912 gavs ett flertal fonografkonsert på etnografiska museet i Stockholm.<sup>22</sup> 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 grammfoner. Exempelvis hävdade Lyrophone i en annonskampanj att deras skivspelare "återgifva sång och musik fullt naturtroget".<sup>23</sup> Men trots att fonografen och dess cylindrar även fortsättningsvis skulle komma att omnämnas i pressen,<sup>24</sup> så kom de snart att undanträngas av grammfonen 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*”.<sup>25</sup> 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.<sup>26</sup>

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 grammfonen hade en given plats i denna salong. Men som noterats angående grammfonens 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 eftersträvarsvärt.

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”,<sup>27</sup> eller ryttmästare Thure Bielkes Clementipiano från 1780 i ”salongen”,<sup>28</sup> till prins Eugens residens Waldemarsudde, där flygeln inte syns i salongen, men väl i ett närliggande ”musikrum”.<sup>29</sup> Inget av instrumenten kommenteras i texterna, även om ”ett verkligt hem” i en idealiserande essä sägs ”vara uttryck för ägarens eller ägarnas personlighet”.<sup>30</sup> Ett exempel på vad detta kunde innebära är författaren och Nobelpristagaren Selma Lagerlöfs hem, som beskrivs som ”kvintesensen av hemkomst [...] organiskt uppvuxet kring en första kärna och sedan utökadt med den ena årsringen efter den andra”.<sup>31</sup>

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.<sup>32</sup> Inte ens i kompositörerna Hugo Alfvéns eller Wilhelm Peterson-Bergers hem.<sup>33</sup> Det skulle dröja ända till mars 1930 innan en annons för grammfoner publiceras i *Svenska hem i ord och bilder* och ända till 1932 innan en grammfon åter dyker upp på bild i en artikel.<sup>34</sup> Fram till dess är grammfonen osynlig och i princip icke-existerande i tidningens representationer av svenska finrum.

Denna frånvaro av fonografer och grammfoner 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.<sup>35</sup> 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 spirituellt och moraliskt 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.<sup>36</sup> 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.<sup>37</sup>

Norström inspirerades av tyska filosofer som Friedrich Nietzsche och Georg Simmel,<sup>38</sup> 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 symptomatiskt 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 grammfonen. I sin egenskap av maskin och teknisk uppfinning blev skivspelaren helt enkelt symbol för en civilisation i förfall. Den tjugusiga *salongsgrammfonen*, som marknadsfördes i Stockholm från början av 1920-talet, förmådde inte rucka på denna inställning.<sup>39</sup> 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 grammfonen, 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 grammfonen allt som oftast utifrån hur den låter (eller antas låta). Grammfonen smattar, tutar, skrånar, skräller, gurglar, rosslar och brakar lös, den skrålar, idisslar, väser, gnäller, maler, vrålar, kväker, brölar och skriker ut sina falska melodier. Ibland används grammfonen 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 grammfon när hans musik upplevs som alltför enformig.<sup>40</sup>

I andra fall karaktäriseras grammfonen – 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.<sup>41</sup> Den anklagas för att strypa återväxten av musiker och för att utplåna den äkta spelmannstraditionen.<sup>42</sup> Den beskrivs som ett surrogat för riktig musik, som ett redskap i bedrägeriets, bluffmakarnas, och den falska spiritismens tjänst.<sup>43</sup> Den är ”den andliga underklassens musikaliska faktotum”, ”för ensidig och för grund”, en lyx för de rika och slösaktiga.<sup>44</sup> Den är ett tortyrredskap och ytterst ett verktyg för djävulen själv, så som beskrivet i den recenserade trilogin av Vernon Lee, *Satan the waster*.<sup>45</sup> Sammanfattningsvis kan sägas att grammfonen enligt dessa röster är en symbol för de obildade, en leksak, ej att förväxla med skön konst, eftersom ”den smakriktning som

odlas med [...] grammfoner, åstadkommer en andlig industrialism, som är mycket värre än den materiella”.<sup>46</sup>

### Musik för de många (1903–1925)

Trots denna negativa publicitet hade grammfonen 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 grammfonskivor var mycket enklare att massproducera än fonografcylindrar, som måste spelas in var för sig.<sup>47</sup> 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.<sup>48</sup> Tas dessutom konkurrerande skivbolag med i beräkningen landar siffran vid denna tid på upp emot 12 700 inspelningar i landet.<sup>49</sup> 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.<sup>50</sup> Eftersom det år 1899 knappt fanns några grammfoner i landet<sup>51</sup> – i pressen framställdes grammfonen 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.<sup>52</sup>

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.<sup>53</sup> 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.<sup>54</sup>

I takt med att produktionen ökade ökade också reklam och annonsering av grammfoner och grammfonskivor i pressen, om än det journalistiska intresset var magert. Värt att notera är att grammfonerna 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, Mässings-  
 instrument, Italienska Dragspel,  
 Talapparater och Skivor, Mun-  
 spel, Sextettnoter m. m.  
 Priskurant gratis mot 30 öre  
 i porto.



**Grammofoner**  
 i  
 Resväsksför-  
 mat fr. 65 kr.  
 på förmånlig  
 avbetalning,  
 25 kr. genast,  
 resten 10 kr.  
 pr. månad.

**Ernst G. Olin,**  
 Jacobsq. 28.  
 Stockholm.  
 Tel. Norr. 28846.

Typiska grammofonannonser  
 från 1920-talet.

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!".<sup>57</sup> Vanligare är dock den typ av annonser som musikhandlaren Ernst G. Olin lät publicera, för "grammofoner av resväskformat från 65kr", om än den avbildar en trattgrammofon.<sup>58</sup>

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).<sup>59</sup> Allt som allt pekar detta på en ganska mångfacetterad och spirande marknad för grammofoner och skivor,<sup>60</sup> 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 "däjuven 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

man även annonser för begagnade skivor och för reparation av trasiga skivor.<sup>55</sup> 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.",<sup>56</sup> och för skivbolag som Pathéfon och Grammophon. Vid ett sällsynt tillfälle marknadsför

hembitråde 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 bröllopfester (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).<sup>61</sup>

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 kafé- och restaurangorkestrarna.<sup>62</sup> 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.<sup>63</sup> 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.<sup>64</sup>

Ännu en tydliggörande kontrast till de tre lyssningskategorierna framträder när musikindustrin ställs inför en av sina många kriser vid ungefär samma tid.<sup>65</sup> 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.<sup>66</sup> 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.<sup>67</sup> I detta avseende betraktas grammofonen inte bara som ett mekaniskt instrument, vilket många annonser i pressen också ger vid handen,<sup>68</sup> 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,<sup>69</sup> 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,<sup>70</sup> 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.<sup>71</sup> Tidningen noterar också att den italienske kompositören Ottorini Respighi har spelat in fågelsång på skiva för att använda i ett av sina verk,<sup>72</sup> medan en annan artikel beskriver hur grammofonmusik kan sändas trådlöst genom det nya radiomediet.<sup>73</sup> 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.<sup>74</sup> Ja, det dyker till och med upp ett kåseri om grammfonen som ett framtida studieämne i skolan.<sup>75</sup>

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 grammfonen genomgått, samt om kulturella och underhållningsmässiga företräden hos både seriösa och populära repertoarer.<sup>76</sup> Serien avrundas några månader senare med en pedagogisk beskrivning av den nya elektroniska inspelnings- och ljudåtergivningstekniken.<sup>77</sup> Tekniken hade introducerats internationellt redan 1925, medan elektroniskt inspelade skivor annonserades i *Svenska Dagbladet* från och med början av 1926.<sup>78</sup>

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 Stravinskijns intresse för grammfoner och mekaniska instrument.<sup>79</sup> En intervju med Sergej Rachmaninov fyller samma funktion.<sup>80</sup> Tendensen visar sig också i kommentarer om grammfonens användbarhet i undervisning,<sup>81</sup> 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,<sup>82</sup> i Rootzéns fall bland annat om Duke Ellington och hans skivor, samt en dödsruna över George Gershwin.<sup>83</sup>

Utöver recensioner av dansmusik på skiva,<sup>84</sup> 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?”<sup>85</sup> 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”.<sup>86</sup> I artikeln om Leander och Keller blir det dessutom tydligt hur artisternas mer eller mindre autentiska personligheter upplevs *förmedlade genom grammfoninspelningarna*, på ett sätt som vore omöjligt ifall grammfonen 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.<sup>87</sup> Men som vi ska se fanns ett oförmodat skyddsrum för den nya medieestetiken i de svenska hemmen.

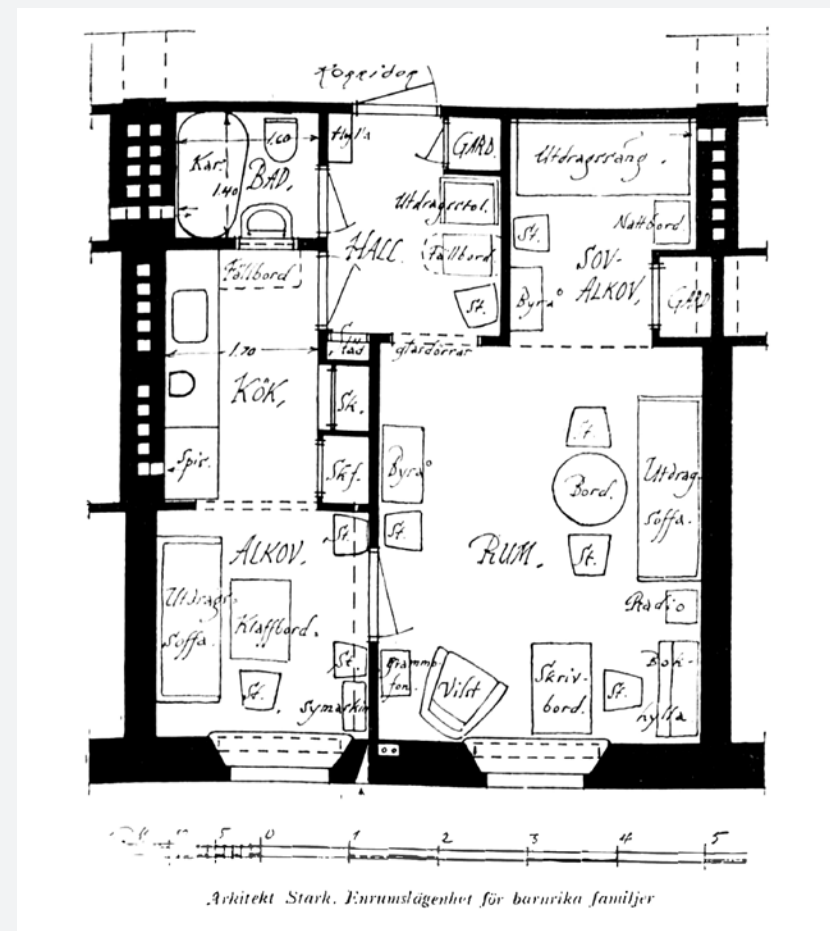
### Grammfonens inträde i det privata rummets intimsfär (1923–1945)

Som nämnts skulle det dröja till 1932 innan någon grammfon 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 salongsgrammfon). 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 grammfon, beledsagat av det rättframma påståendet att ”[l]yxen är för oss den högsta grad av kvalitet, inte prakt”.<sup>88</sup> Uttryckt annorlunda kan detta förstås som att funktionalisternas aversion

mot onödiga ornament inte innebar att man måste avstå från mekaniska och massproducerade apparater som grammfonen, 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.<sup>89</sup> Stockholmsutställningen hade sedan 1920 föregåtts av den årliga bostadsutställningen *Bygga och bo*, som 1928 proklamerade det moderna vardagsrummets fördelar framför det gamla borgerliga finrummet. Medan finrum och salonger beskyddes för att vara pråliga och ofunktionella, sades det moderna vardagsrummet ”med minsta möjliga medel åstadkomma rikast möjliga intryck”.<sup>90</sup> Särskilt intressant är att två år tidigare, vid 1926 års utställning, hade en grammfon fått plats i ritningen till en 39 kvadratmeters lägenhet avsedd för en familj med två vuxna och två barn.<sup>91</sup> Senare skulle utställningen *Vi bo* i Malmö ge plats för en ”radiogrammfon” i en av sina lägenhetsritningar,<sup>92</sup> medan utställningen *Bo bättre* i Göteborg 1945 på liknande sätt avsatte utrymme i en av sina lägenheter för ett ”grammofonskåp”.<sup>93</sup>

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 grammfonlyssning avfärdades, även om det hävdades att ”passiv” lyssning aldrig kan uppnå samma kultiverade höjder som ”aktivt” musicerande.<sup>94</sup> Den mer vardagliga månadstidningen *Hemkultur* hade återkommande skivrecensioner som inleddes med klassiska inspelningar, medan populärmusiken omnämndes mot slutet.<sup>95</sup> Att grammfonspel togs på allvar exemplifieras också av en artikel om situationen i ”England, där grammfonen har en mer än vanligt förnämlig position” (en artikel som förnumstigt frågar läsaren ”Håller Ni ordning på Edra grammfonskivor?”).<sup>96</sup> Även om de båda tidningarna var kortlivade, så var idealen de anammade desto mer inflytelserika.<sup>97</sup> Till och med gamla anrika *Svenska hem* kom från och med 1930-talet att exponera grammfonen, i annonser såväl som reportage. Bland annat får läsaren följa med till en ”ungkarlsbostad” med en ”hattaskgrammfon”.<sup>98</sup> I ett annat reportage visas ”den lika vackra som praktiska radiogrammfonen [...]



Lägenhetsritning med särskild plats för grammfon, *Bygga och bo* 1926.

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

Men fritid fordrar utrymme. Om det inte finns någon plats att koppla av på förlorar fritiden sitt rekreativvärde, sin ledighetspotential. I reklam för grammofofoner 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 grammofofonlyssnandet fordrar. I dessa annonser står namnkunniga återförsäljare med särskilda ”provrum”, eller ”nischer” i sina butiker – exempelvis firman Hirschs grammofofonavdelning som med sina ”sju nya rymliga uppspelningsrum [...] förfoga [...] över det största antalet uppspelningsrum i Stockholm”.<sup>102</sup> 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).<sup>103</sup> 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 grammofofonförsäljarnas nya lyssningsrum både från salongen och från marknadernas grammofofonuppvisningar, 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 grammofofonosalonger som redan vid sekelskiftet fanns i städer som New York, Paris, Madrid och Berlin var sociala mötesplatser,<sup>104</sup> 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.<sup>105</sup> 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).<sup>106</sup>

I kontrast till det *utilitära* förhållningssätt till grammofofonen 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.<sup>107</sup> Med solipsistisk avses här ett tillbaka-



**Om byggnaden av vår grammofofonavdelning är nu färdig.**

*Större utrymmen. Flera uppspelningsrum.*

För att kunna tillgodose fordringarna från vår för varje dag växande kundkrets hava vi företagit en betydande utvidgning av vår grammofofonavdelning.

Avdelningens utrymme har mer än fördubblats, varför vi nu äro väl rustade för snabb expedition även vid de mest brådskande tillfällen.

Sju nya rymliga uppspelningsrum hava tillkommit. Vi förfoga nu över det största antalet uppspelningsrum i Stockholm.

**SÄNKTA PRISER**

I dagarna hava betydande prisnedsättningar gjorts å samtliga de ledande grammofofonerna.

Provspele de nya modellerna hos oss.

**Hirschs**  
KONSERTHUSET  
STOCKHOLM

Kalmar — Linköping — Karlstad  
— Sundsvall — Östersund —  
Hernösand — Skellefteå.

*Exp. även till landsorten.*

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 inträngande upplevelser i de klassiska verkens spirituella djup, trivs således bäst i avskildhet.<sup>108</sup> Men trots att grammfonen 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.<sup>109</sup> 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 grammfonospel, 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*).<sup>110</sup> Grammfonospelande 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”.<sup>111</sup> I tidningens många skildringar av olika hemmiljöer skulle en grammfon inte dyka upp förrän så sent som i maj 1945, vid tidningens besök hemma hos den kände musiker Carl Jularbo junior, varvid man noterar att det ”i det kombinerade sov- och vardagsrummet finns en härlig radiogrammfon”.

**Slutkommentar:  
Medialisering, musikalisering och  
vardagslivets fonografi**

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

kaféer och restauranger. Fonografens och fonografullarnas främsta funktion under 1900-talets två första decennier var främst som tekniskt hjälpmedel för musiketnologernas insamling och lagring av klingande data, medan det var grammfonen som redan tidigt kom att dominera underhållningslyssnandet. Grammfonkonserter var dock sällsynta och förekom så gott som uteslutande i grammfonbolagens marknadsföringsmässiga regi. Till kultur- och civilisationskritikernas förfäran dansade och lyssnade man till grammfonskivor vid tillfällen och tillställningar som knappast var ägnade åt uppbyggligt och fostrande musiklyssnande. Framför allt spelades grammfonen 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 grammfonen 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 grammfonen som en själlös maskin, en mekanisk leksak.

Grammfonskivor 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 grammfonskivorna 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 grammfonen, 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.<sup>112</sup>

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 grammfoner, 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 grammfonmediet, 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).<sup>113</sup> Om recensionen på så sätt har en utåtriktad verkan, så förmedlar lyssningsrummet ett mer introvert förhållningssätt, enligt vilken grammfonmusik 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 grammfonen 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 utilitært förhållningssätt – som innebär att grammfonen spelas som ett mekaniskt instrument i mer eller mindre oförutsägbara lokaler, till dans och förstrött lyssnande till populärmusik.<sup>114</sup> 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 uppmärksam som förstrött (jämför kapitel 10). Att av-

skildhet inte utesluter ett förstrött lyssnande där associationerna tillåts vandra som de vill torde många nutida lyssnare känna till av egen erfarenhet.<sup>115</sup> Omvänt kan ett uppmärksam 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 grammfonen som ett bärbart mekaniskt instrument som kan spelas varhelst det passar, ett uttryck för ett utilitært förhållningssätt som lever vidare även efter att de stationära salongsgrammfonerna och grammfonskåpen tagit plats i de moderna vardagsrummen. Det är ett förhållningssätt som under andra halvan av 1900-talet kom att möjliggöra bland annat den bärbara tonårsrumsgammofonen, 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 – utilitært och solipsistiskt grammfonspelande – som sedimenterade i allt nyare teknologier kan sägas utgöra själva grunden för musikaleringen 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 grammofofonen, sägs inget speciellt om när vare sig fonografen eller grammofofonen dyker upp i hemmiljöer. 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-konserter”, *SvD* 6/12 1900.

14. ”Grammofofonen”, *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 mediasystemet 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 grammofofonen 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 grammofofon); ”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 grammofofonen, 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 Grammofofon Aktiebolagets annons för bland annat *Grammola Salon 155*, i *SvD* 8/11 1922. Privatannonser med salongsgrammofofon till salu förekommer i *SvD* från 1917 till slutet av 1930-talet (andra benämningar är skåpgrammofofon och golvgrammofofon).

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 Millioner", *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 Tschajkowskys 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 omnämmanden 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 gömmas”, *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 specialisttidningar 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 präglad 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 kompositörrollens omvandlingar från Kraus till Måndagsgruppen och dess betydelse för synen på musik* (Stockholm: Gidlunds, 2013), 95–97; Anna Bohlin, ”Fredrika Bremers 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 radionyheter 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: Egnahemsolitik, 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 Råbershus* 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 konstmusikfonogrammens 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. Annonser 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 hörtrum, 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).