



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

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

Citation for the original published chapter:

Pontara, T., Volgsten, U. (2019)

Allmänna teknologier och privata rum: förutsättningar för den digitala tidsålderns solipsistiska ljudkultur

In: *Musikens medialisering och musikaliserings av medier och vardagsliv i Sverige* (pp. 187-205). Lund: Mediehistoria, Lunds universitet

Mediahistoriskt 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-75774>

## Allmänna teknologier och privata rum

*Förutsättningar för den digitala tidsålderns  
solipsistiska ljudkultur*

TOBIAS PONTARA & ULRİK VOLGSTEIN

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.<sup>1</sup>

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 präglad 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).<sup>2</sup> Enligt Bull kännetecknas denna typ av solitärt lyssnande av en ”privatisering av auditiv impuls” som man finner redan ”in the earliest stages of Western history, in Homer’s *Odyssey*”.<sup>3</sup> I *Odysseen* 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”.<sup>4</sup>

Bull menar vidare att hans läsning av Homeros berättelse ska ses som en korrigerande av Jonathan Sternes påstående, att ljudmiljöernas privatisering påbörjades först i samband med ”the early communication technologies of the West – the telephone, phonograph and radio”.<sup>5</sup> 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”.<sup>6</sup> Sterne menar sig därmed erbjuda ”a counternarrative to Romantic or naturalistic accounts that posit [...] hearing as the sense of affect”.<sup>7</sup>

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,<sup>8</sup> 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”,<sup>9</sup> 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,<sup>10</sup> 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 grammofonspelarens vett och etikett. Särskilt den viktiga frågan huruvida det är tillbörligt att spela grammofon ”directly after breakfast”.<sup>11</sup> 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”.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup>

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,<sup>14</sup> 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).<sup>15</sup>

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.<sup>16</sup>

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”.<sup>17</sup>

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*,<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup>

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.<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup> 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”.<sup>23</sup>

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.<sup>24</sup> 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<sup>25</sup> – 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,<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup>

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.<sup>28</sup> 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).<sup>29</sup> 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 mässings-trattarna genom att bygga in grammofonerna i mer eller mindre exklusivt designade träskåp.<sup>30</sup> Inte desto mindre var det de mindre bärbara apparaterna som sålde,<sup>31</sup> 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.<sup>32</sup> Kanske är det också först nu som det är meningsfullt att tala om grammofonlyssnande. De närmaste följande decennierna skulle komma att innebära både internationell börskrasch och världskrig, vilket knappast påskyndade utvecklingen.<sup>33</sup> Även radions intåg betraktades av skivproducenterna som en nedgång – radion hade börjat sända inspelad musik i början av 1930-talet<sup>34</sup> – 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 hemmiljö (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.<sup>35</sup>

Detta är också en utveckling som alltmer började förknippas med den manlige audiofilen och dennes jakt på den perfekta ”hemutrustningen för ljudåtergivning”.<sup>36</sup> 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.<sup>37</sup> 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.<sup>38</sup>

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),<sup>39</sup> 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 Mendelssohn, tre självskrivna namn ur den västerländska konstmusikens etablerade kanon. Det är välkänt hur den klassiska musikestetiken sedan början av 1800-talet sägs ha förespråkade ett lyssnande med fokus på musiken ”i sig”.<sup>40</sup> 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 kontempletionen, där individen i enskildhet fokuserar på ett religiöst eller (som i musikens fall) estetiskt objekt.<sup>41</sup> 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 kontempletivt 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.<sup>42</sup>

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.<sup>43</sup>

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,<sup>44</sup> så var det i vardagsrummet som denna personliga estetik – denna känsloladdade *audila teknik*, för att parafasera Jonathan Sterne – fann sin mest påtagliga genklang. Medan man använde olika eko effekter och

efterklangstekniker för att återskapa konsertsalens ljudmiljö när man spelade in klassisk musik,<sup>45</sup> 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”.<sup>46</sup>

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 manifesteras 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.<sup>47</sup>

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.<sup>48</sup> Som medieforskaren Jib Fowles skriver: ”Personality was never an issue until the sense of identity was called into question”.<sup>49</sup> 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”.<sup>50</sup> 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”.<sup>51</sup> Genom denna intima relation med den individualiserade och ”affektiverade” 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 identitets-

stärkande 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.<sup>52</sup>

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

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.<sup>55</sup> Även om de estetiska ideal och lyssningspraktiker som förknippas med västerländsk klassisk musik spelade en roll i den process som vi spårar här,<sup>56</sup> 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 hävdar 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.<sup>57</sup> 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,<sup>58</sup> liksom de karaktärsstycken från slutet av 1800-talet som mer eller mindre avsiktligt bjöd in sina förmodade kvinnliga utövare till dagdrömmeri.<sup>59</sup> 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 präglad 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,<sup>60</sup> 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 framskyntande 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.<sup>61</sup> 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 oövalkomna 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 expanderande av lyssnarens subjektiva livsvärld, i form av ett musikaliskt och känslomässigt annekterande av yttrevärlden. 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.<sup>62</sup> Denna centrala aspekt av musikaliseringsen (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 hävdar 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.<sup>63</sup> 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 fonogrammens 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 gramfon, 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 musikkforskning*, 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: Salongs-kulturen”, *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. Jahrhunderts 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, *Bürgerlig 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 konst-musikfonogram 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 konstnärskap 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.