

Sirenen i etervågorna

Mikrofonsång, genus och förförelse i radions barndom

Karin Strand

FÖRFÖRELSE: EN RÖSTBUREN FÖRETEELSE. Ormen i kunskapens träd. Sirenerna i grekisk mytologi. Reklamens löften. Älskarens bedyranden. Refrängsångarens smäktande vibrato.

Förförarens röst kan vara reell, alltså hörbar, eller metaforisk (man kan till exempel tala om en författares eller texts röst, eller tänka sig icke-verbala uttryck som talakter i överförd bemärkelse). Ljudande eller ej är förförelse ett slags retorisk akt: att tala till lusten snarare än förnuftet, övertyga till hängivelse åt det sköna, förbjudna, fatala. Som etiskt och estetisk kategori alluderar det ännu på ett moraliskt universum där oförvitlighet och synd är diametrala motpoler, endast åtskilda av den svindlande, kittlande gränslinjen.

Vad lockar där på andra sidan? Vad förleds vi att släppa, om så bara för en stund? Och kanske mest intressant: hur ser rollfördelningen ut? Vem är förföraren med kontroll över sina medel och vem är mottagligt "offer"?



Den sjungande rösten är ett mytomspunnet medium för förförelse. En av de mest kända och travesterade skildringarna av dess lockelse och makt är Odysseus kamp mot sirenerna. I den antika föreställningsvärlden var sirenerna demoniska fabelväsen med sköna kvinnoansikten på fågelkroppar. Från sina klippor i havet lockade de med sin hypnotiskt sköna sång sjöfarande i fördärvet. Odysseus undgick detta öde genom att stoppa vax i sina mannars öron och själv låta binda fast sig vid masten på sitt skepp.



Odysseus och sirenerna. Från en korintisk vas.

Sångstämman som medium kan ytterligare förstärkas och intensifieras med teknikens hjälp, och iscensätta förförelse med olika grad av erotisk betoning. Ett av de till tematik och uttryck pryddare, men inte desto mindre känslolintensiva, genresammanhangen är den sentimentala grenen av populärmusiken, "smörsångarrepertoaren". I svenska förhållanden beskriver detta slags längtande sånger en kontinuitet, om än tematiskt och musikaliskt varierad, från Sven-Olof Sandbergs "känsliga" schlagers i radions barndom till dagens emotionella popsångare som Magnus Carlsson och Patrik Isaksson. Förutom besläktade uttrycksmedel och stämningslägen, där vemodsljuv längtan är grunden, är en annan viktig gemensam nämnare för artistskapen att sångarna övervägande är män.

Den känslosamma populärsångens uttrycksmässiga förutsättningar ligger i de ljudtekniska innovationer som kom under 1920-talet, av vilka i synnerhet mikrofonen är avgörande. Vad jag i detta sammanhang vill diskutera lite närmare är den sentimentala slagern och dess attraktionskraft i just denna yngsta kontext, den tidiga mikrofoneran.¹ Närmare bestämt är det kopplingen mellan teknik och tematik som står i fokus.

När det gäller denna lika folkära som förhånade sångtyp är det inte alltför långsökt att utgå från den mytiska bilden av sirensångens betvingande och destruktiva makt, men ändra något i rollistan och byta genus på aktörerna. Vi kan tänka oss sirenerna i skepnad av en mikrofonsångare, låt säga en baryton med känslosam repertoar, och de utsatta sjöfararna som kvinnor framför sina radiomottagare åren runt 1930 – dock utan öronproppar! Låt oss kort vända tillbaka till tillfället då denne sångare först mötte sin publik.

Lyssnar du till mig...?

Oktober 1927. Frilansjournalisten Sven-Olof Sandberg, 21, har genom skrivuppgång blivit bekant med musikprofiler i tiden, som Jules Sylvain (alias Stig Hansson) och Ernst Rolf. Dessa har upptäckt att Sandberg inte bara kan skriva slagertexter, utan även besitter en habil sångröst.² Tillsammans med pianisten Fred Winter har han skrivit en liten radiorevy med sketcher och sånger som de nu ska framföra i etern. Revyn bär namnet *Förfäras ej du lilla hop!* och kretsar kring radiomediet på olika sätt, bland annat förekommer en "modern sjömansvals" betitlad "På eterböljan blå".

En sång är dock ett stillsammare stämningsstycke vid namn "Lyssnar du till mig i kväll, lilla mor?".³ Sången skrevs enligt de inblandade så sent som kvällen

före revyn, med åtminstone motivisk inspiration från den amerikanska förlagan "Are you listening-in tonight, mother dear?"⁴

Sången börjar med ett enkelt inledningsparti med piano och violin, varpå sångaren tar ton:

Jag vet en liten koja långt långt borta härifrån
dold bland stammarna i skogens tysta gömma
Ofta söker sig min tanke till den tysta trevna vrån
där en gång jag smektes av två händer ömma
Nu den tiden är förrunnen sedan många år
Trött och skrynkad är den hand som då mig smekte
Men var dag på den jag tänker när i ensamhet jag går
och på hemmet där som barn en gång jag lekte

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

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

Måtte eterns tysta vågor till dig bära . . .

Framträdandet blir Sandbergs genombrott som sångare, och startskottet till en lång och sällsynt produktiv sångarkarriär. För trots sin ovana att sjunga i mikrofon – en belägenhet han delade med de flesta i samtiden – står det snart klart att den unge mannen från början har en säregen begåvning för just mikrofonsång.

Om detta har bland andra radiomannen Sven Jerring vittnat. Han var närvarande vid detta tillfälle och minns hur studioteknikern satt beredd med handen på volymkontrollen eftersom sångare som var ovana att sjunga i radio snarast brukade ta i för mycket "för att höras".⁵ Den överdrivna röststyrkan var måhända psykologiskt motiverad – det var ju när allt kom omkring en masspublik som man skulle vända sig till och som dessutom var spridd över hela landet. Men Jerring och teknikern fick uppleva något de "aldrig tidigare sett" under radions korta levnad:

Sandberg kryper intill mikrofonen, som en älskare, försiktigt för att inte skräm-
mas. Lågt, insmickrande förstås, men förödande effektivt kommer det: "Lyssnar
du till mig i kväll, lilla mor?" Och bland de tiotusentals kniper den som en tång
om hjärtat och den första radioschlagen är ett faktum.⁶

Enligt Jerring hade Sandberg redan vid debuten "intuitivt fattat det som många
radiotalare och radioartister ännu inte insett: Det är inte till ett stort auditorium
de riktar sig, utan till en enda människa, ensam med sin mottagare".⁷

I citatet finns öppna anspelningar på sångakten som ett slags förförelse
genom analogin mellan sångare och älskare. Härigenom könsbestäms också
publiken indirekt som kvinnlig, vilket förvisso stämmer bra när det gäller Sand-
bergs uttalade beundrare – det kan inte minst lyssnarbrev som adresserades
till Radiotjänst dessa tidiga radioår vittna om. Att Sandberg och hans sånger
inte minst var populära hos unga kvinnor framgår för övrigt även i handskrivna
visböcker från dessa år.⁸ Med sina locktoner närmar sig artisten "förödande
effektivt" denna publik – vilken på en och samma gång är tiotusentals individer
och symboliskt sett *en* kvinna.

Det är viktigt att komma ihåg att mellankrigstidens textvärldar och fram-
förandekonventioner – inte minst i jämförelse med dagens! – är erotiskt
försiktiga. Längtans intensitet och syftningar mellan raderna kan ge väl så
sensuella associationer, men snarare än rättframma sexuella inviter formuleras
de längtande stämningarna i termer av svärmisk trånad, hembygdsnostalgi och
vildmarksromantik. När det gäller Sandbergs genombrottssång kan man med
fog fråga sig hur de förföriska associationerna hänger ihop med textens uttalade
motiv, den gamla modern (vilken för övrigt påfallande ofta är huvudperson i
sånger av detta slag). Med en drastisk tolkning av texten i framförandet skulle
man kunna uppfatta ett slags (agerad) oidipal lidelse, men det är uppenbarligen
att bli för bokstavlig. Den "förföriska" effekten rör sig på andra nivåer: i form av
det direkta tilltalet och sångarens förtroliga gestaltning; genom röstens ömsinta
uttryck och hyllningen till en kvinnlig princip mer allmänt.

Sett ur ett vidare smaksociologiskt perspektiv har vi även med annan sorts
förförelse att göra, nämligen den riskabla tjuskraften hos den "lägre" kulturen
mer allmänt. Mikrofonsångaren som med "oäkta känslovibrato"⁹ förleder sin
publik in i ett gråtmilt skymningsland är härvidlag emblematisks för kritiska
uppfattningar om masskulturens lockelser överlag.

Radioscenen

Det finns en intressant paradox i medieutvecklingen när det gäller förhållandet
mellan artister och användare. Genom radio, film och fonogram ökade det

reella avståndet dem emellan – i rum, men också i tid. Samtidigt som den faktiska distansen ökade utvecklades grepp för att (skenbart) överbrygga den, och konstruera en så att säga intimare intimitet än vad som låter sig ageras i ett delat rum.

Den mest centrala komponenten för de moderna (ljud-)medierna var mikrofonen, vilken hade vidareutvecklats under de tidiga experimenten med radio. Rundradion i sig blev en viktig kanal för lansering av tidens populära sånger, trots att man från AB Radiotjänsts sida från starten 1925 var mycket restriktiv med lättare musik i utbudet.

Rundradion fick stora konsekvenser för kulturlivet i stort, och dess bruksvillkor hade inte minst effekter på underhållningens former. Eftersom radiomediet är blint och (åtminstone i konkret rumslig bemärkelse) separerar artisten från lyssnarna, och lyssnarna från varandra, måste radion söka delvis andra former än de som utvecklats på scen och estrad. Här hade artisterna enbart sina röster att kommunicera med, vilket innebar att stämman mer påtagligt än tidigare var det som upprättade relationen till publiken, och ensam fick representera sångframträdandet.¹⁰

Under dessa nya kommunikationsvillkor gjorde sig vissa grepp och stämningsslagen bättre än andra, vilket också Pontus Bohman reflekterar över i Radiotjänsts tioårsskrift 1934.¹¹ Som exempel på radiomässiga stilar nämner han "det frodiga gemytet" hos Nalle Halldén, Hillevi Stenhammars "käcka rättframhet" och Sven-Olof Sandbergs "en aning sentimentala känslighet".

Genom radioförmedlingen uppstod nya situationer för artist och publik. Ur publikens perspektiv kunde nu, genom en knappmanöver, främmande röster, tal och musik strömma in i det egna hemmet, in i vardagsrummets privata sfär. Åtminstone till en början kunde radion upplevas som närmast mirakulös, upphöjd och mystisk. Det var svårt för många människor att förstå hur etermediets osynliga förmedling av röster och musik fungerade – till skillnad från telefonen hade ju radion ingen tråd som "ljudet for igenom".¹²

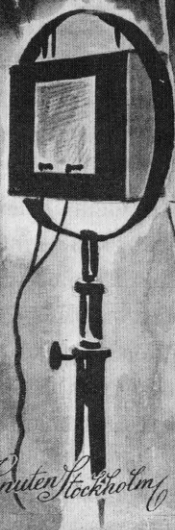
Artisterna hade att möta en geografiskt spridd, tiotusenhövdad publik som inte var synlig för honom eller henne. Den nya situationen skymtar i Sandbergs genombrottssång, vars metafiktiva karaktär framgår i dess undertitel: "En sångardröm vid mikrofonen".

Som vi såg ovan är textens huvudperson en radiosångare som, i likhet med Sandberg själv vid uruppförandet, sjunger i studiomikrofonen med osäker adress till mottagaren någonstans ute i landet. I sångens fiktiva värld är denna adressat den älskade och saknade modern, i Sandbergs sjungande verklighet

LYSSNAR DU TILL MIG I KVÄLL, LILLA MOR?

EN SÅNGARDRÖM
VID MIKROFONEN

MUSIK:
IGOR BORGANOFF
TEXT:
SVEN-OLOF SANDBERG



Förlags AB Musikaliska knuten Stockholm

Kr. 1:80

Notomslaget till "Lyssnar du till mig, lilla mor?", tryckt 1927, Förlags AB Musikaliska knuten 247.

gäller tilltalet var och en av de tiotusentals lyssnare (och inte minst: lyssnerskor) som förhoppningsvis har sina mottagare påslagna. Refrängens "Måtte eternas tysta vågor till dig bära/all den längtan som uti mitt hjärta bor" sammanfattar väl den eggande dubbel exponeringen av privat och offentligt i den nya tidens masskommunikation. Att agera intimitet har sedan dess blivit en av populärmusikens mest lukrativa paradoxer.

Sammetsrösten

Mikrofonen var inte bara en förutsättning för etermedieringen, utan också nyckeln till fonogrammens utveckling. Genom mikrofonen möjliggjordes övergången från akustisk till elektrisk inspelningsteknik vid 1920-talets mitt, ett steg som innebar en drastiskt förbättrad ljudkvalitet på grammofonskivorna. Detta blev det publika och kommersiella genombrottet för grammfonen som vid det här laget hade funnits på marknaden i ett par decennier.¹³

Genom den förfinade upptagningsförmågan fick sångarna nya nyanseringsmöjligheter. Nu var det inte bara röststarka (läs: sceniskt skolade) sångare som kunde komma ifråga för skivinspelningar – till skillnad från villkoren under den akustiska inspelningseran då det enkelt uttryckt var röststyrkans själva kraft som registrerade spår i vaxen – utan intimare sångstil och smekande, viskande föredrag.¹⁴ Här finns uppenbara paralleller till filmens visuella, dramatiska representationer. I jämförelse med teaterlokalens förutsättningar kunde filmkamerans närbilder och vinklar "komma nära" skådespelarna och exponera dem på sätt som man annars bara ser sina närmaste.

År 1926 kom de första elektriska inspelningarna till Sverige. Sandberg minns hur han detta år fick ta del av nyheten, och då bland annat lyssna på "en smältande, halvviskad version av 'Blue skies', sjungen av 'the whispering baritone Jack Smith' ".¹⁵ Denna hörupplevelse gjorde ett starkt intryck: en sådan ljudkvalitet och ett sådant sångsätt hade inte varit möjligt med den akustiska tekniken.¹⁶

De svärmiska "sammetsrösterna" kom nu på modet: ur ett internationellt, eller snarare angloamerikanskt, perspektiv blev *the crooner*, smörsångaren, en artisttyp i tiden. Från USA och England kom sångare som Bing Crosby och nämnde Jack Smith. Hos den svenska publiken fanns dock ett stort intresse för svenska grammofonartister. Sandberg förklarar själv den lyckade timingen i sin spirande sångarbarana, apropå sina utländska förebilder: "Men det där med främmande språk låg inte för massorna – det tilltalade väl mest 'the smart young set'. Behovet av en svärmisk svensk stämma var uppenbart. Det råkade bli min."¹⁷

Till röstläget var Sandberg baryton, liksom de flesta andra sångare under 1900-talet med känslolagda sångstilar och repertoarer.¹⁸ Barytonläget kom överlag att dominera inom schlager och jazz alltsedan Crosbys debut i mitten av 1920-talet. Allmänt kan sägas att barytonläget uppfattas som varmare och mer "naturligt manlig" än tenorstämman, och lättare och mer romantisk än basen. Eftersom det ligger nära de flestas talläge kan det konnotera såväl vardaglighet som intimitet, hur skolad sångstilen än är. Dessa röstassociationer rimmar väl med det intima tilltalet och den innerligt syftande tematiken när det gäller de sentimentala sångerna. Det är dock viktigt att påpeka att olika musikgenrer har olika tonlägesmytologier, och att uppfattningen om vad som är ett "naturligt" röstläge är en kulturell definitionsfråga. Just Crosbys röst väckte till exempel motstridiga reaktioner i samtiden: å ena sidan hyllades den som viril och naturlig, å andra sidan fördömdes den såsom feminiserad och naturvidrig av BBC och representanter för kyrkan.¹⁹

Mikrofonen fick i praktiken effekter för populärmusiken även på den mer textnära, tematiska nivån. De förtroliga tonlägen och den intimt klingande röstbehandling som nu blev möjliga rent ljudtekniskt gynnade det riktade tilltalet: den dialogiska dramatiseringen, det att vända sig till "en enda" eller snarare "en särskild" person. Som textligt grepp var detta givetvis ingenting nytt (jfr t.ex. folkliga kärleksvisor), men fick en akustisk-dramaturgisk skärpning i och med ljudmedieringen. En påtaglig konsekvens av detta, för den populära sånglyrikens vidkommande, är en tilltagande personifiering av textmotiven. Det intima tilltalet blev som effekt också mer motsägelsefullt och mer laddat i och med masskommunikationen.

Skivcharmören

Mikrofonsången bidrog alltså till en intensifiering av den fiktiva samtalsdiskursen som form, det att i sången "tala" till någon för särskilda syften. Dessa retoriska konstruktioner av en särskild tilltalad suggererar inte endast ett mångskiktat "du", utan gör också att de populära sångerna tar gestalt som repliker eller roller för schlagerens artistpersonor. I den stilbildande Sandbergs fall är charmören, den längtande kavaljeren en sådan övergripande image som i sig rymmer olika aspekter.

I de svärmiskt romantiska styckena ikläder sig sångaren kavaljerens roll, i ett performativt spel där textens potentiella "du" skulle kunna vara var och en av de mottagliga eller åtminstone välvilligt inställda lyssnarna. Det är inte någon rättfram erövrare som har ordet – i stället ligger tonvikten på textjagets

tillbedjan och den uppvaktades (känslomässiga) makt över honom.

Du, å du är underbar, du bara du
Varje tanke dig hör till
jag för dig bekänna vill
Det finns ingen som du
Du, allt som jag drömmer om nu, det är du
Aldrig kan din makt jag fly
om jag än det ville ty
Det finns ingen som du²⁰

I de många sångerna med moderstematik, vilka snarast blev Sandbergs signum, är det ofta "sonens" position som ageras. Man kan som sagt undra över ämnets koppling till charmören som artistpersona, men i själva verket är hyllningen till en idealiserad modersgestalt en viktig ingrediens i den sentimentala textvärldens mansbild.

Mor, lilla mor vem är väl som du
ingen i hela världen
Du är mig nära i bön, i dröm
vart jag så ställer färden

[- -]

Ingen kan älska mig så som mor
ingen kan så försaka
Kunde jag, kunde jag blott en gång
skänka dig det tillbaka²¹

Dyaden mor–son är överlag en relation som den västerländska kulturen har omhuldat som särskilt åtråvärd och rörande, där tonvikten ligger på moderskärlekens försonande kraft och självuppooffrande förmåga.²² I sångernas moderstematik formuleras dock även, och detta är centralt i den sentimentala textvärlden, en vidare nostalgi för hem, hembygd och traditionella värden. Detta betydelsekomplex personifieras av den gamla modern, i underförstådd eller uttalad kontrast till det urbana, moderna liv som textjaget så att säga talar ifrån. Hon skildras i det lantliga hemmet (som ofta ges konkret gestalt i form av den lilla röda stugan) och är ett med barndomens tidslandskap, som också är den tidlösa idyllens kronotop. I likhet med många andra representationsformer under moderniteten utgör modern i den sentimentala schlagern en mytisk referent för det av moderniteten oanfrätta, tillhörig ett obstämt "före".

En annan motivsfär framställer sångaren (textjaget) i en naturlyrisk position, ensam under stjärnorna eller kontemplerande mystisk, vild eller på annat sätt

storslagen natur. Refrängens invokationer gäller ofta naturfenomenen själva, men tilltalet är främst retoriskt/poetiskt, ett uttryck för introspektion.

När vintergatans stjärnehår i snön kristaller strör
var liten stjärna är mig när, jag vet ej själv varför
din vemodsfyllda och tysta prakt
fångslar mig med en sällsam makt
när i en frostig vinternatt ditt silver stilla du strör²³

Texter som dessa formulerar ett slags populär sublimitet, där existentiella och andliga upplevelser låter sig skildras, om än i vaga och enkla termer. Geografiska avstånd, spel mellan kontraster (såsom värme–kyla, ljus–mörker, inre känsla–yttre tillstånd) och omöjliga proportioner spelar en viktig roll för den sentimentala effekten. I dessa sånger är det en annan sida av charmören som framträder än den direkt uppvaktande, nämligen den grubblande, känsliga mannen med naturromantisk hållning.

Genuskodningen av smörsångaren och hans publik är komplex. Mest uppenbart i denna heteronormativa underhållningsform är att det är manliga sångare som har profilerat sig med detta slags känsloladdade repertoar. Med sin innerliga sångstil och veka framtoning iscensätter de variationer av manlighet som uppenbarligen faller kvinnliga lyssnare i smaken, intressant nog fjärran den maskulina "karlaraklen" som typ. Desto mer gemensamt har denna persona med romantikens mansideal.

Sandbergs kritiker å sin sida tillskrev honom feminina eller åtminstone direkt "omanliga" egenskaper i recensioner och upprörda lyssnarbrev. Ett möjligen överflödigt påpekande är att de öppet kritiska bland såväl journalister som radiolyssnare uteslutande var män.

Identifikation och tilltal

Socker, sammet, sirap, smör... I recensionerna av Sandbergs konserter åren runt 1930 är termer som dessa vanliga för att beskriva röstens karaktär, en röst som (på gott och ont, beroende på utgångspunkt) ofta påtalades passa sångernas uttryck väl. Begreppen avslöjar också en del om vilken insmickrande och osund tjuskraft som sångaren från kritikernas sida tänktes utöva på (de kvinnliga) lyssnarna. Här är ett par korta exempel ur samtidspressen:

Fullsatt salong, applåder, och åh! och ah! och Gud vad han är söt! S.O.S. är söt, han är sockersöt i sitt veka tremolando och det fanns ej i brandkårshussalen ett femininum som icke kände en salig rysning, då den rikssvenska charmören drog till med "Vintergatan" eller "Jungfrun under lind" [- - -] Det blev naturligtvis

extra nummer, det var jubel och applåder. Och de små flickorna bakom min rygg klappade vilt sina små händer röda och fula. Åh, en sån karl!²⁴

Största delen av publiken hade väl gått till Folkets Park för att höra S.O.S. och den blev sannolikt inte heller besviken. Sandberg sjöng så där smäktande sammetsmjukt ibland, att de kvinnliga åhörarna slöto ögonen för att njuta ordentligt – eller kanske (herr storsångaren får ursäkta!) för att slippa se mot scenen. S.O.S är onekligen mest framstående som hjärtkrossare via grammfon- och radiotrakt!²⁵

Förutom att skribenterna sällan missade att påtala att Sandbergs yttre var föga förenligt med den förväntade bilden av en charmör föranledde initialerna S.O.S. också en hel del ordvitsande. Vanligt förekommande var fyndigheter som att landet måste vara i nöd eftersom det genljuder av S.O.S.-signaler.

Som recensionerna ovan ger exempel på framställs Sandbergs publik övervägande utifrån sina kvinnliga deltagare, och då gärna utifrån deras exalterade respons. Greppet är numera väl etablerat i bevakningen av såväl "flickidoler" från The Beatles till Darin som av "mognare" internationella smörsångare som Tom Jones och Julio Iglesias. Särskilt den ofta påpekade "hysterin" bland unga kvinnliga fans är talande för uppfattningen om den kvinnliga (masskultur-)konsumenten som distanslös och kroppslig i sin tillägnelse; ett lättförfört offer för romantisk och erotisk manipulation.

En sådan syn på den "lägre" kulturens användare löper som en röd tråd genom masskulturhistorien, framtonad i förhållande till den estetiska modernismens estetik och receptionsideal. 1800-talets stora delning i kulturella sfärer (högt – lågt) bar från början genusimplikationer, vilket har analyserats utförligt av bland andra Rita Felski och Andreas Hussyen.²⁶ Den estetiska modernismen initierade en värdeomkastning, vilken Felski karaktäriserar som en "kulturell återmaskulinisering." För masskulturens vidkommande uppstod en komplex associationskedja som inte endast kopplade samman användarnas könstillhörighet med själva kulturyttringarnas karaktär (där affektdiskurser som sensationsromaner och romantikberättelser började betraktas som feminina angelägenheter). Själva den sinnligt inriktade läsart som de "lägre" texterna tänktes suggerera blev också feminint kodad, som antites till den medvetenhet och kritiska distans som kom att värderas högt inom konstkulturen.

Men hur ser situationen ut för verklighetens lyssnerskor; hur kan man förstå de sjöfarande utan hörselskydd i känslövågorna? Är det så att de kvinnliga lyssnarna, som enligt nidsbilden, enbart ger sig hän som "passiva" mottagare i den musiska fiktionen, i eskapistiska fantasier om en idealiserad man, i drömmen

om att vara uppvaktad? Det är givetvis omöjligt att veta något om individuella upplevelser, och fåfängligt att göra rättvisa åt alla variationer i tillägnelse som det kan vara fråga om. Om vi lämnar den uppenbara rollfördelningen mellan publik och artist och i stället sätter fokus på identifikationsmöjligheter finns dock en intressant principiell aspekt som avslutningsvis kan vara värd att lyfta fram i detta sammanhang.

Mark W Booth menar i *The Experience of Songs* att ur lyssnarens perspektiv är identifikationen med den sjungande rösten en starkare drift än fantasin att vara tilltalad.²⁷ Denna tendens till inlevelse är överordnad textens bokstavliga utsaga, och även konststillhörigheten på sångare respektive publik. Detta skulle med andra ord innebära att den populära sångaren inte enbart ägnar sig åt att tilltala lyssnaren, eller att i sig själv framställa ett fiktivt, varierat subjekt utan även (om än helt omedvetet) åt *ställföreträdande tal*.²⁸

En sådan syn på det potentiella bruket tillför sångernas möjliga förförelse ännu en dimension: den gränsöverskridande lyssnarfantasin, de latent subjektspositioner som ligger i detta slags tillägnelse. Musiklyssning skulle utifrån detta perspektiv innebära något mer än att i enkel mening "konsumera" eller "registrera": nämligen möjligheten att utpröva repliker och roller för egna erfarenheter, om så bara i föreställningsvärlden – vilket kan vara nog så radikalt när det gäller formuleringar av begär utifrån ett kvinnligt perspektiv.



För att sammanfatta resonemanget är flerfaldiga "förförelsefaktorer" inblandade när det gäller den sentimentala populärsången. Förmedlingsmässigt har vi berört ljudmediernas sanktionering av ett intimiserat sångsätt; en sångstil inom vilken mjuka barytonstämmor har visat sig vara särskilt framgångsrika. På textnivån har mikrofonsången gynnat det direkta, förtroliga tilltal som är så viktigt för ömsinta stämningar och närhetsillusion. Genren struktureras kring en grundläggande känsla av vemodsljuv längtan, en känsla som formuleras genom variationer av nostalgi, svärmisk romantik och populär sublimitet. Bland motiven att längta till, besjunga och begråta har modern, en älskad kvinna, tider som flytt och exotiska paradiser varit särskilt produktiva i texter av detta slag. Performativt har dessa ingredienser samverkat i konstruktionen av charmören som artistpersona, en iscensättning av ljuva repliker och inbjudande utspel som även är fullt möjliga för lyssnaren att lekfullt identifiera sig med, och inte endast tilltalas av.

Ur ett vidare smaksociologiskt perspektiv kan man också se att den sentimentala schlagern, i egenskap av "låg" masskultur i allmänhet och affektdiskurs

i synnerhet, i kritikernas ögon har utgjort ett hot mot god smak genom att förföra sin publik med känslodrypande schabloner. Argumenten mot denna musikaliska undervegetation utgår dock inte endast från estetisk indignation, utan även en etisk sådan. Det förment falska i förförelsen har sin grund i beräkningen och de bakomliggande motiven: den nakna ekonomiska vinningen, fjärran det "äkta kända".

Slutligen kan man i konsekvensens namn fråga sig vem egentligen Odysseus är i den applikation som föreslogs inledningsvis. Den mångförslagne hjälten som stålsätter sig mot sirenernas sång för att bringa sina män i säkerhet skulle enligt denna modell kunna personifiera såväl kulturens smakdomare som den medvetna konsumenten; kort sagt subjektet som för att bibehålla sin kurs upprättar en kritisk distans till känslomässig och kulturell kitsch.

Och Homeros? Det torde vara alla vi som på olika sätt försöker beskriva och förstå musiken, dess texter och sammanhang. Medlande mellan vetenskapliga ambitioner och förstulen lust att själva bli berörda.

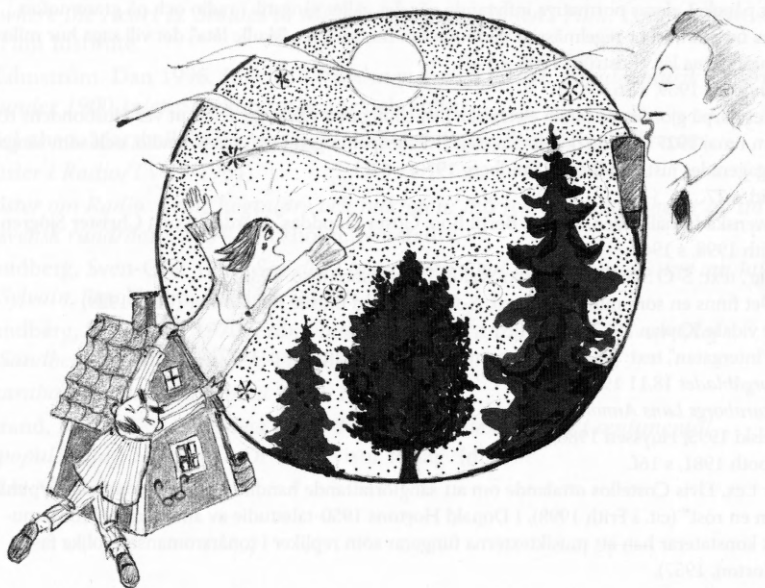


Illustration: Marianne Strand

Noter

- 1 Artikeln är en kraftigt nedkortad bearbetning av resonemang i min avhandling i litteraturvetenskap (Strand, 2003).
- 2 Sandberg 1970, s 59.
- 3 "Lyssnar du till mig i kväll, lilla mor? (En sångardröm vid mikrofonen)", text: S-O Sandberg, musik: Igor Borgano (alias Fred Winter)
- 4 Ibid, s 73.
- 5 "Det var en gång: SOS – En stjärna föds", *Röster i Radio/TV*, nr 1/1964.
- 6 Ibid.
- 7 Ibid.
- 8 Ett anslående exempel i Visarkivets samlingar är acc.nr SVA 1375, skriven av Stina Strömbäck 1927-1930, som nästan uteslutande innehåller sånger ur Sandbergs repertoar.
- 9 Uttrycket användes om Sandberg i *Våra Nöjen* 33/1929.
- 10 I Marshall McLuhans terminologi är radion ett "hett" (*hot*) medium genom sin monologiska, informationstäta struktur och genom att tala till ett sinne. Detta till skillnad från "svala" (*cool*) medier såsom telefonen och televisionen. McLuhan 2001, s. 36.
- 11 Pontus Bohman, "Gapskrattet och leendet", *Röster om Radio*. 1934, s 43.
- 12 Höijer 1998, s 57.
- 13 Föregångaren fonografen uppfanns av Edison 1877, och den förbättrades successivt under slutet av 1800-talet. Genom Emil Berliners uppfinning av den plana grammofoonskivan 1887 kunde man börja tillverka grammofooner och grammofoonskivor (Malmström 1996, s 45f). 1904 lanserades grammofoonen på den svenska marknaden.
- 14 En annan viktig indirekt konsekvens av mikrofonens representationer var, som Olle Edström har påpekat, deras normativa inflytande när det gäller sångstil: i radio och på grammofoon blev nu människor regelmässigt påminda om hur sångare "skulle låta", det vill säga hur mikrofoonångarna lät. (Edström 1996, s 147)
- 15 Sandberg 1969, s 26.
- 16 Året därpå gjordes de första elektriska inspelningarna i Sverige. Först ut var Husbondens röst som i maj 1927 utförde den första elektriska inspelningen i en svensk studio, och som sångare engagerades just Sandberg. (Sandberg 1970, s 62f.)
- 17 Ibid, s 77.
- 18 I svenska förhållanden, se t.ex. Bertil Boo, Gösta "Snoddas" Nordgren och Christer Sjögren.
- 19 Frith 1998, s 194.
- 20 "Du", text: S-O Sandberg, musik: Walter Donaldson (insp. 1936)
- 21 "Det finns en som minns dig", text: S-O Sandberg, musik: Jim Cowler (insp. 1929)
- 22 Se vidare Kaplan 1987.
- 23 "Vintergatan", text: S-O Sandberg, musik: Jules Sylvain (insp. 1927)
- 24 *Borgåbladet* 18.11 1931
- 25 *Skaraborgs Läns Annonsblad* 18.11 1932
- 26 Felski 1995; Huyssen 1986.
- 27 Booth 1981, s 16f.
- 28 Jfr t.ex. Elvis Costellos uttalande om att sångförfattande handlar om att "potentiellt ge publiken en röst" (cit. i Frith 1998). I Donald Hortons 1950-talsstudie av amerikansk hitlistemusik konstaterar han att musiktexterna fungerar som repliker i tonårsromansens olika faser. (Horton, 1957).

Källor

- Booth, Mark W 1981. *The Experience of Songs*. New Haven/New York: Yale University Press.
- Borgåbladet* 18.11 1931.
- Edström, Olle 1996. *Göteborgs rika musikliv. En översikt mellan världskrigen*. Göteborg: Skrifter från musikvetenskapliga avdelningen, Göteborgs universitet nr 42.
- Felski, Rita 1995. *The Gender of Modernity*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Frith, Simon 1998. *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Huysen, Andreas 1987. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Horton, Donald 1957. "The dialogue of courtship". I Frith, Simon & Goodwin, Andrew (eds) (1990), *On Record. Pop, Rock and the Written Word*. London: Routledge.
- Höijer, Birgitta 1998. *Det hörde vi allihop! Etermedierna och publiken under 1900-talet*. Stockholm: Prisma/Stiftelsen Etermedierna i Sverige.
- Kaplan, Ann 1987. "Mothering, Feminism and Representation. The Maternal in Melodrama and Women's Film 1910-1940". I Gledhill, Christine (ed), *Home is where the Heart is. Studies in Melodrama and Women's Film*. London: British Film Institute.
- Malmström, Dan 1996. *Härligt härligt men farligt farligt. Populärmusik i Sverige under 1900-talet*. Stockholm: Natur och kultur.
- McLuhan, Marshall 2001. *Media*. Stockholm: Pocky/Bokförlaget Tranan.
- Röster i Radio/TV* (1/1964)
- Röster om Radio. Kring högtalare och mikrofon: Intryck och erfarenheter av tio års svensk rundradio*. 1934 Stockholm: Norstedts.
- Sandberg, Sven-Olof 1969. *Säg det i toner. Sven-Olof Sandberg berättar om Jules Sylvain*. Stockholm: Sveriges Radios förlag.
- Sandberg, Sven-Olof 1970. *Från vintergatan mot aftonstjärnan. Sven-Olof Sandberg berättar minnen*. Stockholm: Sveriges Radios förlag.
- Skaraborgs Läns Annonssblad* 18.11 1932.
- Strand, Karin 2003. *Känsliga bitar. Text- och kontextstudier i sentimental populärsång*. Skellefteå: Ord och visor förlag. (diss.)
- Våra Nöjen* 33/1929.

Summary

This essay discusses the notion of seduction in the context of crooning. Its point of departure is the early days of radio, when the microphone allowed a "new" singing style; the caressing, whispering, soft vocal manner. The sound media also made the staging of intimacy possible, an enactment involving obvious paradoxes. The male crooner as an artist type became enormously popular among female listeners, but was simultaneously harshly criticized by (male) critics. It's argued here that the concept of seduction is significant at many levels in this discourse. It's a question of singing expression, technical mediation, textual/rhetorical features and the listener's potential interaction with the songs as popular imaginations.