

4. FONOGRAF

Strax före jul 1877 rapporterade *Dagens Nyheter* om en ny uppfinning från Amerika – fonografen, ”på hvilken man kan tro om man vill.” Som så ofta bestod nyheten av något som ett annat medium beskrivit. I detta fall hävdades att uppgifterna kom från ”ett af de sista numren af tidskriften *Scientific American*”, men förmodligen hade den anonyme svenske skribenten plockat upp nyheten från någon europeisk dagstidning för han var minst sagt tveksam. ”Intet synes mer otroligt än att man skulle kunna få höra en aflidens människas röst, och dock skall uppfinningen af denna apparat hädanefter möjliggöra detta.” Var och en som talar in i ”fonografens munstycke” får nämligen sin egen röst bevarad, ”han kan vara viss på att hans ord kunna tydligt upprepas, med hans egen röst långt efter att han sjelf multnat i sin graf.” Om både mottagandet och diskussionen av fotografiet knappt fyrtio år tidigare ofta handlat om att bevara bilden av nära och kära, så förknippades det nya ljudmediet istället med möjligheten att föreviga det som annars snabbt förflyktigades – människans tal. Med fonografen adderades ytterligare ett medialt bevarandeinstrument för mänsklig kultur.

Det var under hösten 1877 när den amerikanske uppfinnaren och (blivande) industri- och affärsmannen Thomas Edison (1847–1931) hade experimenterat med en maskin som kunde transkribera telegrafiska meddelanden via en pappersrulle, som han insåg att det borde vara möjligt att mekaniskt registrera (och reproducera) ljud med hjälp av en snarlik cylindrisk bärare. Genom att byta ut pappersrullen mot tennfolie (och senare mot en vaxrulle) kunde Edison med sin röst – för att spela in med fonograf var man tvungen att tala mycket, mycket nära maskinen – påverka ett membran med en nål (ett slags mikrofon) som ristade ett spår i en roterande cylinder (vilken sakta försköts längs sin egen axel). Edison förknippas ofta med elektrifieringens genombrott i industrisamhället, men fonografen var en lika genial som mekanisk maskin där nålen (beroende på röstläge) präglade ett varierande djup i vaxrullen. Vid återgivning av den inspelade rösten användes samma apparat (men en annan nål). ”Den nya uppfinningen är ... helt och hållet mekanisk – ingen elektricitet är med i spelet.”¹

Fonografen utvecklades på Edisons industriellt orienterade forskningslaboratorium i Menlo Park, New Jersey som han startat 1876. I denna uppfinnarverkstad undersöktes och exploaterades framför allt den elektriska teknikens möjligheter. Försök med elektriskt ljus och glödlampor inleddes 1878 och blev framöver så omfattande att fonografutvecklingen avstannade. Kommersiellt gångbara fonografer, *Edison New Phonograph*, lanserades därför inte förrän 1888. Fonografen ingick likväl i den nya arsenal av tekniska innovationer på kommunikationens område som såg dagens ljus i skarven mellan 1870- och 1880-tal. 1876 hade exempelvis Alexander Graham Bell patenterat en apparat för överföring av ljud med hjälp av kontinuerlig, elektrisk ström – telefonen – en teknik som därefter implementerades snabbt. På Bells bolag anställdes 1877 Emile Berliner, som tio år senare tog patent på grammfonen, en ljudteknik som utvecklats ur fonografen men som mer inriktades på inspelad musik (snarare än röståtergivning).

¹ ”Fonografen”, osignerad, *Dagens Nyheter* 15/12, 1877.

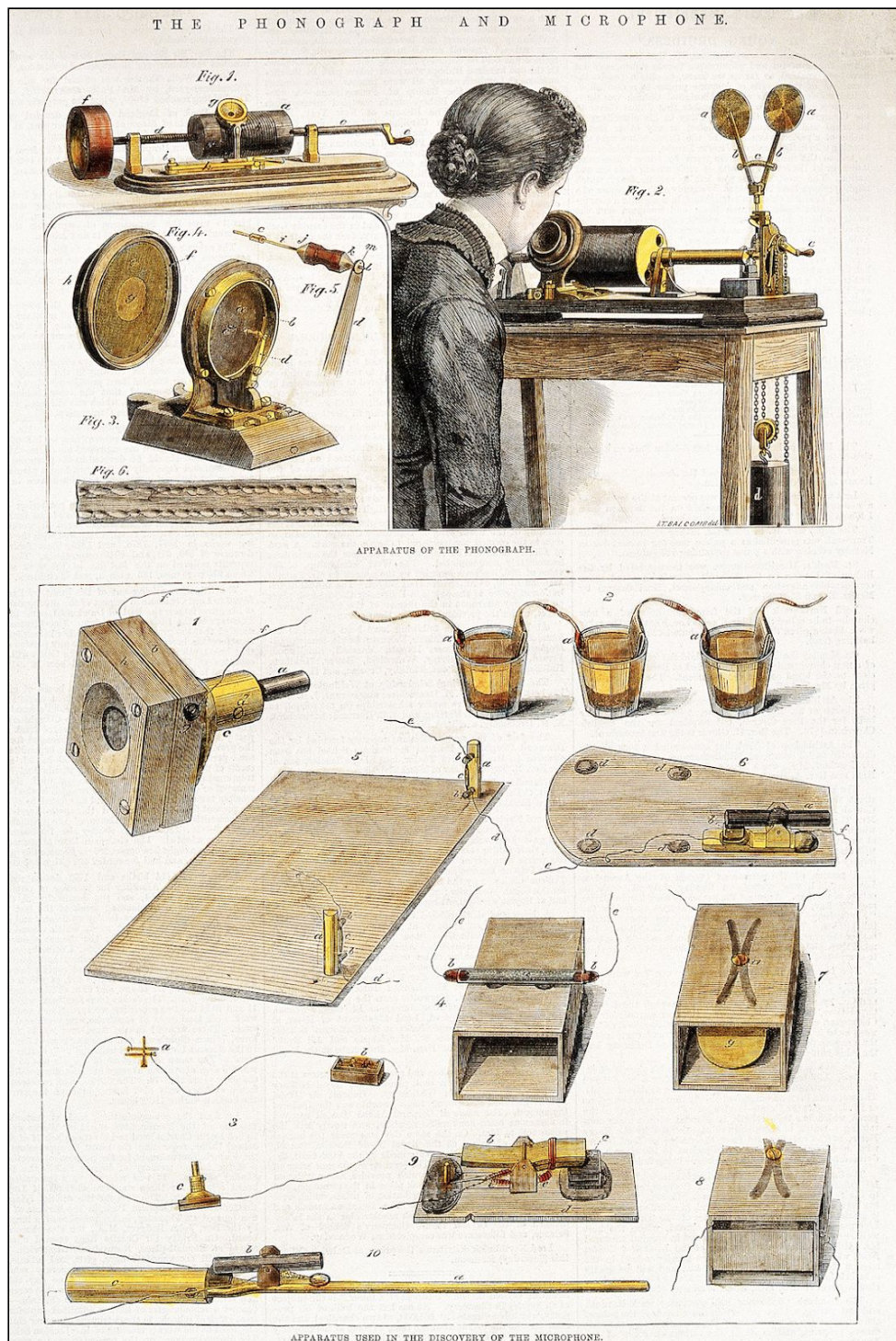


Illustration 4.1 Det medietekniska universalgeniet Thomas Edison uppfann fonografen 1877 – även om det tog mer än ett decennium innan en kommersiellt gångbar produkt fanns på marknaden. ”The phonograph and microphone. Apparatus used in the discovery of the microphone”, kolorerad trägravy av J. T. Balcomb från 1878. Fotografi från Wellcome Collection.

Edisons initiala (affärs)idé för fonografen var den växande kontorssektorn; den var till en början tänkt att hyras ut som en textuell apparat för diktering och stenografi, en sorts mekanisk sekreterare.² I en reklamorienterad artikel 1878, "The phonograph and its future" – Edison var tidigt en slipad affärsorienterad mediestrateg – framhävdes att fonografens användningsområden visserligen föreföll gränslösa men att "letter-writing" och "dictation" framstod som "the main utility of the phonograph". Edison såg dock framför sig att även "musical-boxes" och "phonographic books" var möjliga användningsområden.³

Även om Edison själv främst betraktade fonografen som en apparat för diktering, så var den en teknik som framgent skulle få en mängd olika användningsområden (vilket han själv antytt). I regel blir medier till genom de socio-kulturella praktiker som omgärdar och växer fram kring dem. Läser man den svenska dagspressen reception av fonografen i början av 1878 är det emellertid påfallande hur ofta som denna medieteknik beskrevs i dokumenterande termer. Med referens till både telefoni och fonograf skrev exempelvis *Göteborgs Handels och Sjöfarts-Tidning* att det inte var "många veckor sedan vi förvånades vid underrättelsen om att vi kunde på ett afstånd af åtskilliga mil prata med hvarandra genom ett litet tåg med en elektromagnet i hvardera ändan, men nu utlovas oss en annan underbar uppfinning, rent mekanisk till sin natur, medelst hvilken ord uttalade af den mänskliga rösten, kunna så att sägas magasineras och ånyo frambringas hundrade, tusende gånger." Vad ska man egentligen tro om en maskin, fortsatte tidningen, "som återgifver rösten af någon kär hädangången i samma ton och takt som vi voro vana att höra honom själf tala?" I *Aftonbladet* hette det vidare att Edison uppfunnit en "mekanism, hvarigenom man kan bevara eller lägga på lager människoröstens ord på det sätt, att de efter behag kunna reproduceras." *Sundsvalls Tidning* publicerade rentav en kuplett på samma tema: "Telefonens make ej man sett / Men jag er fonografen gett. / Ni kan spöken råka / Och med dem få språka."⁴

Magasinerade ljud, hädangångna människor, gästar och gravar; mottagandet av fonografen i den svenska dagspressen 1878 var minst sagt spökliskt. Fonografen utlovade att de dödas röster skulle vara hörbara – också i framtiden. Mediet (om det nu ens var ett sådant före det att fonografen praktiskt började att användas) gav i utfästelse att bevara det mest efemärt mänskliga, rösten, för all evighet. Medielogiken var både skrämmande och häpnadsväckande, för i princip var det samma artikel (ofta identisk, ibland med viss variation) som publicerades i trettiotalet svenska dagstidningar. Noterbart är att Edison själv nämnt denna mediets bevarandeegenskap, som han i jämförelse med fotografiet menade var större. "For the purpose of preserving the sayings, the voices, and the last words of the dying member of the family – as of great men – the phonograph will unquestionably outrank the photograph."⁵

Men det var inte Edisons artikel som den svenska pressen refererade till utan texten, "Machines that hear and write", som publicerats i december 1877 i *Scientific American*. Det

² För en mediehistorisk diskussion kring Edisons fonograf, se Lisa Gitelman, *Scripts, grooves, and writing machines. Representing technology in the Edison era* (Stanford: Stanford University Press, 1999).

³ Thomas Edison, "The phonograph and its future", *The North American Review* nr. 262, 1878.

⁴ "Fonografen", osignerad, *Göteborgs Handels och Sjöfarts-Tidning* 21/1, 1878; "Fonografen", osignerad, *Aftonbladet* 23/1, 1878; "Kupletter", osignerad, *Sundsvalls Tidning* 17/1, 1878.

⁵ Edison 1878.

var en mycket teknisk genomgång av de många vetenskapliga experiment som genomförts för att undersöka hur den mänskliga rösten kunde registreras och spelas in. ”The problem to be solved in the phonograph”, hette det exempelvis med en närmast posthuman terminologi, ”is to find a mechanical substitute for auditory nerves, brains, and muscles [and] to connect some device with the body thrown into vibration, by the sound, which shall register the movements of that body.” Vid sidan av Edisons fonograf refererade artikeln till den irländske fysikern John Tyndall och dennes experiment kring hur ljud fortplantas genom luft; han kom framöver bland annat att utveckla förbättrade mistlurar. Även den brittiske järnvägsingenjören William Henry Barlow omtalades vilken 1874 gjort en presentation för Royal Society, ”On the Pneumatic Action which accompanies the Articulation of Sounds by the Human Voice, as exhibited by a Recording Instrument” – som han själv kallade för en *Logograph*. Därtill påpekades att de flesta av dessa ljudexperiment var tämligen sentida, de hade nämligen föregåtts med två decennier av den franske bokförsäljaren Edouard-Leon Scott de Martinville som 1857 hade tagit patent på sin *Le phonautographe*.⁶

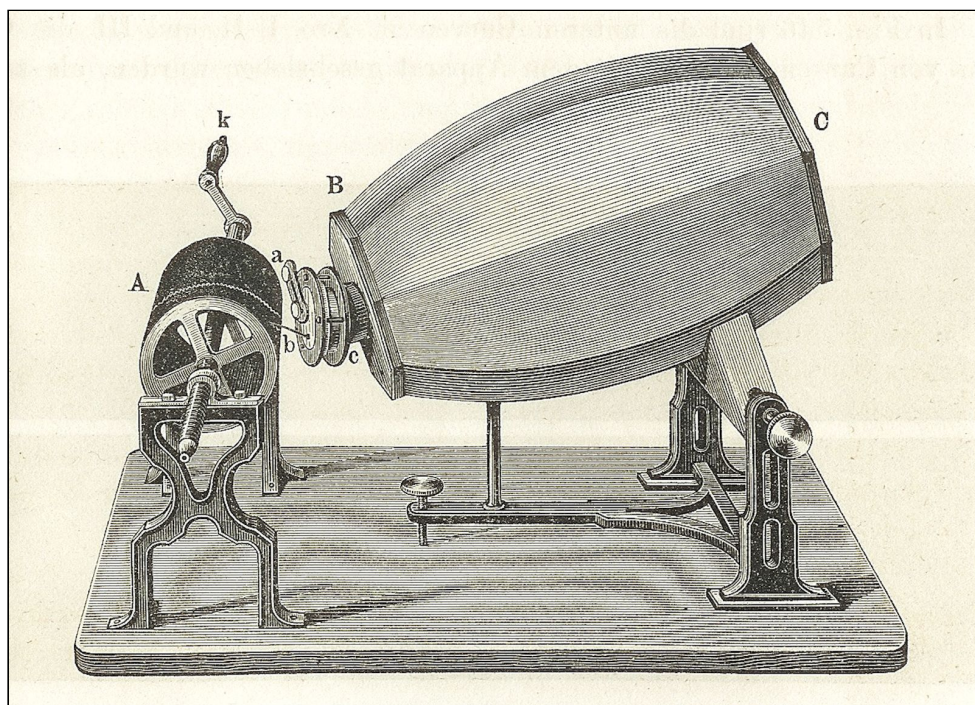


Illustration 4.2 *Le phonautographe*, uppfunnen 1857 av Edouard-Leon Scott de Martinville (1817–79). Fonoautografen var en ”röstskrivare” som bestod av en tratt (C.) i vilken en person talade. Ljudvågorna från talet uppfångades av ett vibrerande membran (c.) som var sammansatt med en nål (b.), vilken registrerade ljudvågor på en handvevad (k.) och sotad cylinder (A.). Det fanns emellertid en hake. För även om fonoautografen kunde dokumentera ljud så kunde inte apparaten återskapa detta. Med digital teknik har det senare blivit möjligt att reproducera fonoautografens inspelningar. Den knappt hörbara franska folksången ”Au clair de la lune” från 1860 är idag världens äldsta inspelning av en människas röst.

Idag är det få som känner till namn som Tyndall, Barlow eller de Martinville – men Edisons fonograf är bekant. Mediehistorien traderas och skrivs fram via de tekniker vilka sedermera (som medier) blev populära. Samtidigt var det inte Edisons fonograf som under det tidiga

⁶ ”Machines that hear and write”, osignerad, *Scientific American* 15/12, 1877.

1900-talet blev standard för inspelat ljud, det var istället Berliners grammofon. Mediehistorien ter sig ofta olika beroende på vad man studerar, och min poäng är mest att påminna om att det inte bara var Edisons fonograf – eller snarare hans *fonografer* – som spelade in ljud. Liksom med filmmediet fanns en medial heterogenitet (det fanns många olika apparater) liksom en betydande tröghet i hur dessa maskiner presenterades för en bredare publik. Precis som fotografiet under 1840-talet var fonografen (och dess varianter) en tämligen långsam medieform vilka lanserades och demonstrerades, annonserades och (åter)presenterades under en tjugoårsperiod från sent 1870-tal och framåt. När fonografen på allvar efter sekelskiftet 1900 började att användas för att dokumentera ett immateriellt kulturarv av berättelser och sånger så var detta medium allt annat än nytt. Och betänker man att det i Sverige dröjde till första världskriget innan fonografen började att nyttjas i kulturarvssammanhang så gick det påtagligt sakta att implementera mediet. Här finns betydande likheter med hur digitalisering av kulturarv tagit drygt två decennier att få fart på.

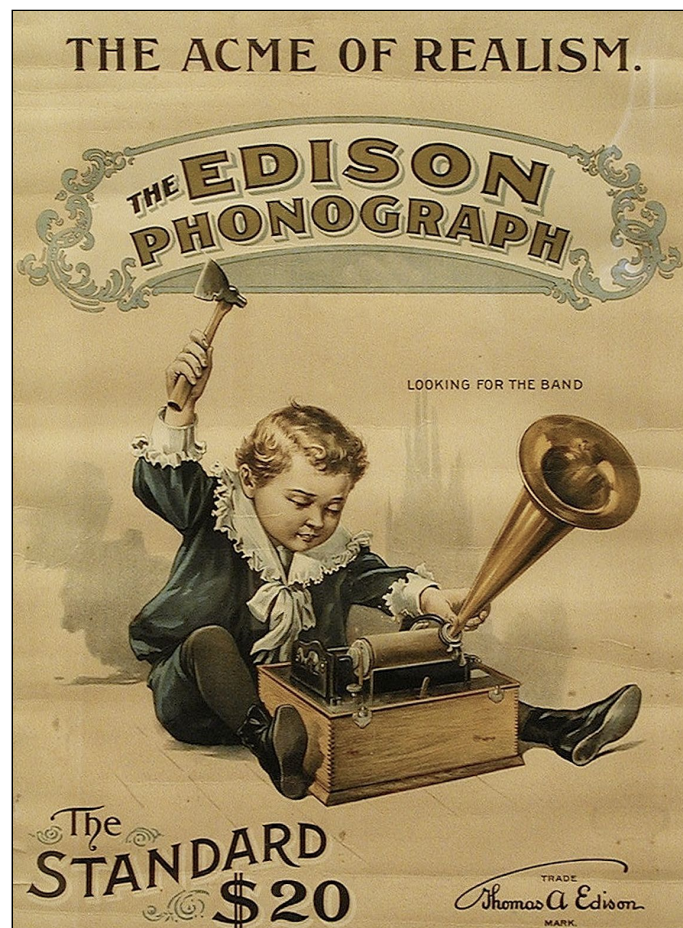


Illustration 4.3 "Realismens höjdpunkt" var rubriken på en annons för Edisons fonograf kring 1900, något som alluderade på apparatens förbluffande förmåga att återskapa musik (och röst). Med yxan i högsta hugg gick pojken därför loss på maskinen för att hitta dem som spelade: "Looking for the band".

Det här kapitlet behandlar hur fonografen kom att användas i arkiv- och museisammanhang årtiondet efter 1900 för att både dokumentera och representera olika typer av audiellt kulturarv. Fonografen omtalades tidigt för sin ”magasinerande” förmåga, och togs därför i bruk för att medialt spela in olika former av immateriellt kulturarv som språk, berättelser, minnen och musik.⁷ Den typen av kulturarv var av naturen flyktigt, men också traditionsbundet genom de sätt som exempelvis folkvisor och sagor traderades generationer emellan. Fonografinspelningar blev ett sätt att fixera detta kulturarv i cylinderform, och i så måtto göra det som var undflyende varaktigt. Musikvetaren Mathias Boström har påpekat att fonografinspelningar ”materialiserade” ett immateriellt kulturarv till beständiga arkivobjekt.⁸ Visserligen var detta medierade kulturarv aktörsdrivet; vad som spelades in med fonograf var det som etnologer och antropologer, musik- och språkvetare ansåg vara värt att bevara. För kulturarv skapas (i regel) genom en urvalsprocess styrd av mänsklig agens; inget kulturarv är av naturen givet och inbegriper därför ofta olika former av maktutövning. Fonografinspelningar av viss utvald folkmusik var ju inte med nödvändighet samma melodier som lokala spelmän skattade främst.

Likafullt framstår idag äldre fonografinspelningar som betydelsefulla historiska dokument, med knastriga stämmor och klingande toners förmåga att ge röst åt det förflutna. Fonografens magasinerande kapacitet gjorde sig också gällande för mer samtida händelser. Under rubriken ”fonografen som vittne” kunde *Smålandsposten* i februari år 1900 till exempel rapportera om en man som stigit in på polisstationen på Rue La Rochefoucauld i Paris med en fonograf under armen. Han vantrivdes så i äktenskapet att han med fonografen – ”utan hustruns vetskap” – spelat in hennes klagande som bevismaterial inför en stundande skilsmässa. Fonografen var hans vittne till hur eländigt han hade det.⁹

Föreställningen att medier kunde teckna nuets historia har emellertid gamla anor. Till en början spelade pressen denna roll, under 1800-talet kom samma idé att förknippas med fotografiet, och från och med 1890-talet var det audiovisuella medier som fonografen vilken tillskrevs denna förhoppning. Samtidigt infann sig inte sällan skuggan av ett tvivel kring inspelningarnas äkthet. Det brukar exempelvis framhållas att Edisons fonograf 1889 presenterats för hovet på Kungliga slottet i Stockholm. Oscar II spelade då in sig själv (men lär ha förstört cylindern när han hörde sin egen röst). Senare kom inspelningar av kungens invigningstal av Stockholmsutställningen 1897 att utgöra ett stående inslag på ambulerande

⁷ Förenta Nationernas organisation för utbildning, vetenskap och kultur, Unesco, antog 2003 en konvention för immateriellt kulturarv, *Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage*. I den uppmärksammades att det finns en mängd traditioner och kunskaper som vidareförs mellan människor som ritualer, musik och berättelser i form av ett immateriellt kulturarv värt att bevara. Termen ”immateriellt kulturarv” är dock flytande. Kring 1900 var det ingen som använde detta begrepp, men innebörden av att fonografen kunde bevara berättelser eller folkmusik var i princip densamma. Idag är det Institutet för språk och folkminnen som ansvarar för att både spara och levandegöra kunskaper om språk, dialekter och folkminnen. ”Nyckelharpa, kärlekslås och dans runt midsommarstången – det är några av de levande traditioner som hittills har samlats in i förteckningen över det immateriella kulturarvet i Sverige”, kan man läsa på isof.se. Forskningen inom området för immateriellt kulturarv har ökat stadigt under senare år. För en diskussion, se exempelvis, *Routledge companion to intangible cultural heritage* (red.) Michelle L. Stefano & Peter Davis (London: Routledge, 2017) eller Valdimar Tr. Hafstein, *Making intangible heritage* (Bloomington: Indiana University Press, 2018).

⁸ Mathias Boström, ”Yngve Laurells fonografinspelningar. Tillkomst, användning och tillgänglighet 1911–2001”, *En brokig samling: en bok om samlingar och samlare: Svenskt visarkiv 1951–2001* (red.) Eva Danielsson et. al. (Stockholms: Svenskt visarkiv, 2001), 127.

⁹ ”Fonografen som vittne”, osignerad, *Smålandsposten* 22/2, 1900.

fonografförelisningar i Sverige – trots att rösten ibland inte var kungens (utan någon skådespelares).¹⁰ Vem röst som egentligen spelades in var inte alltid lätt att veta, men för de flesta som för första gången lyssnade till en fonograf – antingen genom en tratt eller med hörslingar i öronen – så var det nog av mindre betydelse. I en frågelista från Nordiska museet, ”Marknadsnöjen och kringförda sevärdheter”, berättade till exempel den före detta rallaren, orgeltramparen och dödgrävaren Albert Swartz, född 1850 i Kråksmåla (en bit utanför Kalmar) att en dag efter han återvänt hem kring år 1900, så ”kommo två personer dragande på en kärra med en väldigt stor fonograf ... vi fingo ur jättefonografen höra när Oscar II öppnade konst och industriutställningen i Stockholm på ’Sofiedagen’. Bland annat talade Konungen med hög röst: ’Här har varit en strid och tävlan, men den har intet krävt männens blod eller kvinnors tårar’. Vidare fingo vi ur fonografen höra Kristina Nilson sjunga ’Femton år tror jag visst’. Det hela kostade 50 öre.”¹¹ Swartz mindes tydligt vad han hört, även om berättande minneskällor förstås inte alltid är helt pålitliga.

Mot fonografens ljudande ambivalens kan anföras den tilltro som samtiden ofta hyste till mediet som dokumentationsverktyg. Inte sällan framstod den som en sorts tidsmaskin med förmågan att dokumentera samtiden för framtiden. I en av många handböcker om fonografen hette det exempelvis: ”From the beginning of Time, mankind has sought to reproduce by mechanical means, the sounds of the Living World.”¹² Möjligheten att spela in ljud (och senare rörliga bilder) tillhör en av de mer fundamentala mediemoderna erfarenheterna som kom att präglade människor (i främst västvärlden) åren kring sekelskiftet 1900. Det var som om moderniteten iscensattes (och spreds) genom de medier den frambringat. Det paradoxala är emellertid att om audiovisuella medier som fonograf blev till en sorts maskinära symboler för en accelererande modernitet, så var detta samma mediemodernitet som hotade de ursprungskulturer och rurala uttryck vilket dessa medier hade förmågan att dokumentera och bevara. Fonografen utgjorde alltså både ett mediemodernt hot – och en apparat för att undsätta den fara den symboliserade.

En förutsättning för att fonografen skulle tas i bruk i etnografiskt fältarbete eller på museum var den medieindustri som under 1890-talet växte fram i USA och därefter i Europa kring ljudmedier.¹³ Edison dominerade till en början ljudmarknaden, men Berliners grammofonskiva – som kunde massproduceras enklare än fonografcylindrar – utvecklades gradvist till det mest populära formatet. Fonografen fick heller inte den breda användning inom kontorssektorn som Edison hoppats på. Fonografer kom istället att säljas som en nöjesmaskin för hemmabruk, till ett allt förmånligare pris med både förinspelade cylindrar med musik (ibland i schellack som delvis ersatt vax) liksom blanka rullar för egen inspelning. Mediebruket påminde i så måtto om det som (långt senare) etablerades kring kassetbandet. ”Tjugo år efter att fonografen uppfunnits, eller *talmaskinen* som den ofta

¹⁰ För en diskussion, se 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: Mediehistoriskt arkiv, 2006).

¹¹ Nordiska museet frågelista ”Marknadsnöjen och kringförda sevärdheter” (1944), Nm 122 Marknadsnöjen vol. 1.1.

¹² Allen Koenigsberg, *The phonograph and how to use it* (New York, 1900), 11.

¹³ För en vidare diskussion, se David Suisman, *Selling sounds. The commercial revolution in American music* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2009).

kallades”, sammanfattar musikvetaren Ulrik Volgsten, var det emellertid fortsatt ”oklart vilket innehåll som var mest gångbart – tal eller musik?”¹⁴



Illustration 4.4 Efter att den kommersiellt gångbara *Edison New Phonograph* lanserats 1888 utvecklades fonografproduktion under 1890-talet till en omfattande medieindustri för både hårdvara liksom för inspelade och blanka fonografcyllindrar. År 1900 hävdade *Scientific American* att det enbart i Edisons lager fanns en halv miljon inspelade cylindrar – indelade i tretusen olika ämnen.

¹⁴ Ulrik Volgsten, "Vardagslivets fonografi. Grammofonspelande i Sverige 1903–1945", *Musikens medialisering och musikalisering av medier och vardagsliv i Sverige* (red.) Ulrik Volgsten (Lund: Mediehistoriskt arkiv, 2019), 28. För en vidare diskussion, se Tony Franzén, Gunnar Sundberg & Lars Thelander, *Den talande maskinen: de första inspelade ljuden i Sverige och Norden* (Helsingfors: Finlands ljudarkiv, 2008).

Den kulturarvets mediehistoria som den här boken intresserar sig för är naturligtvis inte densamma som den kommersiella fonografkulturens utveckling. Men det finns somliga förbindelser. Fonografens förmåga att dokumentera sin samtid till exempel; det var något som slog an både i en kommersiell nöjeskontext och i mer vetenskapligt orienterade kulturarvssammanhang. Till skillnad från fotografi var lockelsen med fonografen att kunna dokumentera en sorts kulturarvets temporala förlopp – likt filmen var den ett tidsbaserat medium. ”The use of the phonograph in the study of culture contributed little to the growth of the recording industry”, påpekade emellertid folkloristen Erika Brady i boken, *A spiral way: how the phonograph changed ethnography* (1999), ”but the availability of the phonograph as a tool expanded the range, focus, and methods of academic engagement with the scientific study of culture.”¹⁵

Det här kapitlet tar sin utgångspunkt i sådana vetenskapliga mediepraktiker inom ramen för en internationellt orienterad diskussion kring hur fonografen användes av både etnologer, antropologer och språkforskare. Då var dessa inspelningar vetenskaplig empiri, idag utgör de vårt äldsta gemensamma audiella kulturarv. Med start under 1890-talet kom fonografen att nyttjas i dokumentära inspelningar av kulturella uttryck, folkmusik och språkbruk. Inom den så kallade etnomusikologin – sedermera vanligen kallad musiketnologi, med fokus på musik och musikkulturer inom (främst) ursprungsbefolkningar – användes fonografen också mer specifikt för att studera skaltyper eftersom mediet tillät exakta jämförelser mellan ton- och skalsystem. Genom Brady och andra amerikanska forskare är användningen av fonograf för att dokumentera den nordamerikanska ursprungsbefolkningens musik- och språkbruk väl utredd.¹⁶ Visserligen var somliga etnomusikologer, enligt Brady, inte alltid på det klara med fonografcylindrarnas mediespecifika villkor. För en äldre generation av amerikanska folklorister var det häpnadsväckande att alla indiansånger tycktes vara ungefär lika långa. ”Yet another user of the collection, a respected ethnomusicologist, was prepared to conclude on the basis of listening to archival recordings that American Indian songs at the turn of the century averaged four to six minutes in length – the duration of most cylinder recordings”, skriver Brady krasst.¹⁷ Mediets specifika villkor smittade av sig på hur dess innehåll uppfattades.

Inom amerikansk litteraturforskning har filologen och Homerosforskaren Milman Parry (1902–35) ofta lyfts fram som en mediepionjär med sin dokumentation av illitterata sångare och episka barder på Balkan, så kallade *guslari*, inspelningar som han utförde under 1930-talet. Parry var visserligen inte speciellt intresserad av inspelningarna som medier (han transkriberade dem). I sin postumt utgivna bok, *The making of Homeric verse* (1971) skrev han att syftet med fältstudierna var att komma underfund med vad ”muntlig poesi” egentligen var för något. Med inspelningarnas hjälp kunde han visa att vad som framstått som ordagranna upprepningar av uråldriga sånger i själva verket förändrades beroende på

¹⁵ Erika Brady, *A spiral way: how the phonograph changed ethnography* (Jackson: University Press of Mississippi, 1999), 2.

¹⁶ Se exempelvis, Brian Hochman, *Savage preservation. The ethnographic origins of modern media technology* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014).

¹⁷ Brady 1999, 6.

situation och publik.¹⁸ Men Brady skriver inget alls om Parry, för i en amerikansk kontext var han en synnerligen *late adopter* av en medieteknik som redan 1890 hade börjat att användas (och kommenteras) av antropologen Jesse Walter Fewkes (1850–1930). Han dokumenterade de amerikanska urinvånarnas språk, deras berättelser och sånger; dessutom publicerade Fewkes flera artiklar där han redogjorde för fonografens för- och nackdelar.



Illustration 4.5 Redan år 1890 genomförde antropologen Jesse Walter Fewkes fonografinspelningar av sånger, myter och berättelser bland invånarna i den Nordamerikanska indianstammen Passamaquoddy. Fotografi från Passamaquoddy Cultural Heritage Museum.

I tidskriften *Science* skrev Fewkes våren 1890 en text, "On the use of the phonograph in the study of the languages of American indians", i vilken han argumenterade för att fonografen inte bara var ett hjälpmedel för att studera och analysera indianernas språkbruk, mediet borde även användas för att bevara hotade språk. "[For] the preservation of the languages of the aborigines of the United States [the phonograph] is a most valuable auxiliary [for] linguistic researches". Fewkes menade därför att fonografen med fördel borde tas i bruk för att rädda ett försvinnande lingvistiskt kulturarv: "[the phonograph] should be used in the study of the fast disappearing languages of races, and in making record of those which are rapidly becoming extinct."¹⁹

Fonografens ökade popularitet och genomslag i amerikansk populärkultur under 1890-talet, liksom kännedomen om Fewkes mediefolkloristiska arbeten, gjorde att mediets arkivariska potential uppmärksammades. Samma år som han påbörjade sin anställning på

¹⁸ Milman Parry, *The making of Homeric verse* (Oxford: Clarendon Press, 1971). För en vidare diskussion, se onlinearkivet "Milman Parry Collection of Oral Literature", <https://library.harvard.edu/collections/milman-parry-collection-oral-literature> (senast kontrollerad 1/4, 2020).

¹⁹ Jesse Walter Fewkes, "On the use of the phonograph in the study of the languages of American indians", *Science* nr. 378, 1890.

Boston Museum of Fine Arts spelade museimannen Benjamin Ives Gilman (1852–1933) in mer än hundra fonografcyllindrar på världsutställningen i Chicago 1893 med ursprungsbefolkningar från Fiji, Java och Samoa (vilka uppträdde på utställningen).²⁰ Den typen av inspelningspraktik skulle bli standard; på världsutställningen i Paris 1900 var det franska antropologer som spelade in exotiska uppträdanden på ett snarlikt sätt. Allra mest bekant i en amerikansk kontext är emellertid de mängder av inspelningar som utfördes på Bureau of American Ethnology i Washington, vilken etablerats 1879 i syfte att både dokumentera och undersöka de nordamerikanska indianerna som (legitim) ursprungsbefolkning. Framför allt kom etnologen Frances Theresa Densmore (1867–1957) – som 1907 anställdes på denna etnologiska byrå – att outtröttligt och under flera årtionden göra fler än 2500 inspelningar med företrädare för hela 34 olika nordamerikanska indianstammar. En del av det materialet presenterade hon i sin bok, *The American Indians and their music* som publicerades 1926.



Illustration 4.6 På det mest ikoniska fotografiet från "the early song catcher era" syns den amerikanska etnologen Frances Theresa Densmore tillsammans med svartfötsindianen Mountain Chief på Bureau of American Ethnology i Washington år 1916. Tidigare antogs att bilden föreställde en inspelningssituation, men enligt uppdaterad metadata från Library of Congress lyssnar indianhövdingen: "the photo shows a playback horn on the cylinder recorder, so Mountain Chief and Densmore are listening rather than recording." Fotografi från Library of Congress.

²⁰ För en diskussion, se Brian Hochman, *Savage preservation: The ethnographic origins of modern media technology* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014).

Densmore arbete på Bureau of American Ethnology är väl utredd av tidigare amerikansk forskning.²¹ Samtidigt finns där en märklig historisk glipa. För om Fewkes var amerikansk mediepionjär så gjorde han inga inspelningar alls efter 1891 – och fonografverksamheten i Washington tog fart på allvar först under 1910-talet. Av den anledningen ägnar detta kapitel istället uppmärksamhet åt den europeiska utvecklingen och koncentrerar sig på de ljudarkiv med fonografinspelningar som etablerades i Wien 1899 och i Berlin några år senare. Dessa arkiv kom att kallas för fonogramarkiv, trots att de till en början mest innehöll fonografinspelningar. Fonogram används ofta som samlingsnamn på ljudbärare med inregistrerat ljud (fonografcyllindrar, grammofonskivor, ljudband) som kan spelas upp för avlyssning. Ljudmediers teknik var redan från början heterogen; på Phonogrammarchiv Wien utgjordes arkivet exempelvis av fonografinspelade skivor (inte cyllindrar).

Kapitlet beskriver inledningsvis fonografverksamheten i Wien – och därefter i Berlin. I sammanhanget var även den tyskspråkiga tidskriften *Phonographische Zeitschrift* central, den började att publiceras redan 1900 som ett led i att höja mediets kulturella status. I den tyskspråkiga kontexten hittar man dessutom den mediehistoriskt mycket intressanta (och senare kritiserade) antropologen Rudolf Pöch, en österrikisk äventyrare vilket kapitlet använder som fallstudie. Han började 1904 att spela in antropologiskt material i Tyska Nya Guinea med både fonograf och kinematograf, aktiviteter som även dokumenterades i fotografi och stereobilder. Pöchs mediematerial kom sedermera att bevaras på flera olika österrikiska kulturarvsinstitutioner (som Phonogrammarchiv Wien).

Men det var Berliner Phonogramm-Archiv som kom att bli Europas största ljudarkiv; fram till första världskrigets utbrott hade uppemot 30 000 fonografcyllindrar samlats in. Därefter utvecklades arkivet i olika riktningar, verksamheten innefattade både ett kulturhistoriskt ljudarkiv liksom ett audiellt laboratorium, *Lautarchiv* med applicerad forskning. Arkiven i Berlin och Wien gav avgörande impulser till att använda fonografen som dokumentationsverktyg inom olika vetenskapsdiscipliner, och kapitlet redogör i korthet för utvecklingen i både Frankrike och Ryssland. Tyskspråkig mediehistorisk forskning har utförligt behandlat ljudsamlingarna i Wien och Berlin, men eftersom verksamheten tjänade som svensk förebild och kontaktyta är dessa mediearkiv fortsatt intressanta. Den svenska utvecklingen skilde sig dock från den på kontinenten, synen på fonografen var nämligen splittrad. Det var exempelvis inte på Nordiska museet som fonografmediet kom till användning som audiellt insamlingsverktyg utan på Naturhistoriska riksmuseets etnografiska avdelning. Alltsedan Carl Vilhelm Hartman tillträtt där som ny föreståndare 1908 stod han i kontinuerlig kontakt med Berlins Phonogramm-Archiv. Implementeringen av fonografen gick dock trögt i Sverige; inom den så kallade Folkmusikkommissionen – upprättad 1908 med syfte att insamla och publicera svensk folkmusik – användes mediet till exempel nästan inte alls.

Det tog därför tid innan svenska folkmusikupptecknare, språkforskare och folklivsforskare började att använda fonograf som dokumentationsverktyg för landets immateriella kulturarv. På Naturhistoriska riksmuseets etnografiska avdelning samlades antropologiska inspelningar, vilka också demonstrerades publikt i olika utställningssammanhang. Sådana aktiviteter kom under tiotalet att kompletteras med en allt mer påtaglig mediearkivarisk diskurs i vilken offentliga propåer gjorde gällande att

²¹ Joan M. Jensen & Michelle Wick Patterson (red.) *Travels with Frances Densmore: Her life, work, and legacy in Native American studies* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2015).

dokumentära ljudupptagningar borde bevaras i mer organiserade (statliga eller kommunala) former. Modernitetens intåg gjorde att allmoge- och folkkulturen gick en hastig undergång till mötes, ansåg många, varför medel borde satsas på vetenskaplig insamling och teknisk arkivering – inte minst av det svenska språket. I en riksdagsdebatt våren 1913 kunde det därför heta: ”Varje landsmål har sin särskilda grammatik, som av kompetent person låter sig fullständigt beskrivas, och med nutida tekniska resurser kan man även bevara ljuden, röstens färg och de mest egenartade uttal, nämligen genom fonografen.”²² Det kan framstå som något förvånande, men under tiotalet var svensk dagspress fylld av artiklar och upprop för att etablera olika slags ljudarkiv. Kapitlet avslutas därför med en diskussion om några av de inlägg som offentliggjordes; ett av förslagen 1914 handlade exempelvis om att etablera ett fonogramarkiv för folkmusik. I förlängningen övergick den sortens kulturarvsaktiviteter med insamling av muntliga traditioner och folkminnen till en helt ny medieform – radion.

Phonogrammarchiv Wien – och medieantropolgen Rudolf Pöch

1899 grundades i Wien vad som idag är världens äldsta ljudarkiv, Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Det är bara alltför enkelt att glömma bort, men dubbelmonarkin Österrike-Ungern var en av Europas verkliga stormakter med ett enormt landområde. Huvudstaden Wien var säte för ett rike som sträckte sig från Prag i norr till Lemberg i öster och Dubrovnik i söder; befolkningen översteg 50 miljoner människor. Under Kaiser Franz Joseph I (1830–1916) långa regentperiod blev de etniska motsättningarna inom det habsburgska imperiet emellertid alltmer omfattande. Tysktalande och ungrare dominerade, men tjecker, slovakar, polacker, rutener, kroater, slovenar och rumäner var undertryckta. Attentatet mot den habsburgske tronföljaren utfört av den serbiska organisationen Svarta handen sommaren 1914 utlöste första världskriget.²³

Det multietniska Österrike-Ungern var emellertid ett intressant undersökningsobjekt ur språksynpunkt, något som påpekades under den första sittningen för Phonogramm-Archiv-Kommission i Wien våren 1899. Kommissionen hade upprättats för att undersöka förutsättningarna för att med hjälp av nya mediala metoder etablera ett vetenskapligt arkiv med luddokument. Eftersom Edisons fonograf gjort det möjligt att bevara samtidens sonora händelser för eftervärlden, ”die Vorgänge der Gegenwart für die Nachwelt aufzubewahren”, så borde denna apparat också användas för att systematiskt dokumentera alla europeiska språk, påpekade fysiologiprofessorn Sigmund Exner (1846–1926) i en första rapport. Han var kommissionsordförande och blev sedermera det nya ljudarkivets förste föreståndare. För ett kommande fonografarkiv var upptecknandet av språk och specifika idiom därför en grunduppgift. Men det handlade inte främst om att spela in regionala språkvariationer utan snarare om att förteckna vardagligt språkbruk och tidstypiska formuleringar, ”typisch sprechende Menschen, bekannte Sätze, Gedichte”. Exners rapport påpekade vidare att ljudarkivets andra uppgift skulle vara att fixera den mest flyktiga av mänskliga kulturyttringar – musik. Man behövde bara tänka på det intresse som

²² Uttalandet gjordes av den liberale riksdagsmannen Daniel Persson i en debatt i Andra Kammaren 13/3, 1913. Han är citerad från Agneta Lilja, *Föreställningen om den ideala uppteckningen. En studie av idé och praktik vid traditionssamlade arkiv: ett exempel från Uppsala 1914-1945* (Uppsala: Dialekt- och folkminnesarkivet, 1996), 58.

²³ För en diskussion, se Pieter M. Judson, *The Habsburg empire: A new history* (Cambridge, Mass.: The Belknap Press, 2016).

en inspelning av Beethoven hade haft idag, menade Exner, för att inse fonografens musikhistoriska betydelse. Han lyfte också fram den etnomusikologiska relevans som ett fonografiskt arkiv kunda ha för musikanthropologiska studier, ”als besonderes fruchtbar dürfte die Sammlung von Musikvorträgen wilder Völker für eine vergleichende Musikkunde erweisen.” För det tredje menade Exner i sin rapport att fonografarkivet borde inriktas på upptagningar av berömda personligheter, ”Aussprüche, Sätze oder Reden”, vilka borde få stor historisk betydelse för kommande generationer. Exner påminde i sammanhanget om porträttmåleriets långa historia; nu var det möjligt att arkivariskt bevara också människans röst, ”Timbre und Tonfall der Stimme bedeutender Menschen.”²⁴ Att det nyetablerade ljudarkivet sommaren 1903 spelade in självaste Kaiser Franz är därför inte ägnat att förvåna. Exner hade själv förberett den text som kejsaren skulle läsa. Med skrymmande fonograf begav han sig till kejsarens sommarresidens Kaiservilla, i Bad Ischl där inspelningen ägde rum. Det hela blev till något av en riksyhet – som den illustrerade *Oesterreichischen Kronen-Zeitung* rentav placerade på sin förstasida.²⁵



Illustration 4.7 Kejsarens röst i fonografen – Franz Joseph I uppträdde i augusti 1903 framför en rejäl fonograftratt i sitt sommarresidens. Inspelningen är mediehistoriskt speciellt eftersom talet tematiserade samma medium som spelade in. I mitten av bilden syns Sigmund Exner, föreståndare för det 1899 instiftade Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, världens äldsta ljudarkiv.

²⁴ Siegmund Exner, ”Bericht über die Arbeiten der von der kaiserl. Akademie der Wissenschaften eingesetzten Commission zur Gründung eines Phonogramm-Archives”, *Anzeiger der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Mathematisch-Naturwissenschaftliche Classe* nr. 37, 1900.

²⁵ ”Die Stimme des Kaisers im Phonographen”, osignerad, *Oesterreichischen Kronen-Zeitung* 11/8, 1903. På Österrikes nationalbibliotek finns en lucka i beståndet för denna illustrerade tidning – stort tack därför till Christian Liebl på Phonogrammarchiv Wien som ordnade en kopia.

Exners inspelning med Franz Joseph är mediehistoriskt anmärkningsvärd eftersom talet explicit behandlade det medium (fonografen) och det mediearkiv (som inspelningen skulle vara med att bygga upp) snarare än kejsarens egen person eller biografi. Idag framstår den närmast som ett officiellt mediearkivariskt *statement*. I den cirka två minuter långa inspelningen – som finns på Youtube illustrerad med filmsekvenser av Franz Joseph i sina karakteristiskt imponerade polisonger – talade han om vetenskapens och teknikens framåtskridande, om telegrafens teckenspråk, telefonens hörbarhet och fonografens nya möjligheter att spela in talade ord. Visserligen var tekniken ännu inte fulländad men likafullt var det av vikt att bevara storartade personligheters röster (som hans egen) med deras tonfall och sättet att tala som en sorts framtida historiska dokument, ”die Art des Sprechens, gewissermaßen als historisches Dokument, aufbewahrt zu erhalten”. Så hade ju tidigare varit fallet med andra kulturella uttrycksformer som statyer och porträtt, påpekade Franz Joseph – vilket var exakt samma resonemang som Exner tidigare använt sig av. Och när jag nu hör, framhävde Franz Joseph meta-arkivariskt, att vetenskapsakademien arbetar med att fonografiskt dokumentera samtliga språk och dialekter i vårt fosterland, ”sämtliche Sprachen und Dialekte unseres Vaterlandes phonographisch zu fixieren” – det vill säga med tydlig referens till det ljudarkiv som Exner höll på att bygga upp – så var det ett arbete som säkerligen skulle löna sig i framtiden. Kaiser Franz avslutade därefter nöjt med att han glädde sig åt att hans röst genom denna inspelning nu skulle bevaras i det nya ljudarkivet: ”Es hat mich sehr gefreut, auf Wunsch der Akademie der Wissenschaften meine Stimme in den Apparat hineinzusprechen und dieselbe dadurch der Sammlung einzuverleiben.”²⁶

Att kungligheter lånade sin glans åt nya medieformer var inte ovanligt, det hade exempelvis varit fallet med Oscar II, kinematografen och fonografen under Stockholmsutställning 1897.²⁷ Och visserligen var det Exner som hade skrivit Franz Josefs tal, likafullt framstår denna inspelning som remarkabel – ja, rentav mediehistoriskt unik – eftersom den både handlade om det medium som användes och det mediearkiv där samma inspelning skulle bevaras. De tre uppgifter som Phonogrammarchiv Wien skulle ägna sig åt – att dokumentera europeiska språk, musik och betydande personligheters röster (som Franz Joseph) – låter därför förstå att fonografen inte bara sågs som ett etnologiskt eller antropologiskt instrument (vilket nog främst var fallet i en amerikansk kontext). Om inspelningar av nordamerikanska indianstammar var den självklara utgångspunkten för Fewkes och (senare) Densmore, var premisserna för Phonogrammarchiv Wien annorlunda. Dels var den vetenskapliga inriktningen explicit framskriven redan i den kommission som Exner ledde, ljudarkivet skulle trots allt sortera under vetenskapsakademien, dels handlade det om att bygga upp ett mediearkiv där inspelningar skulle bevaras över tid.

Ett arkivariskt problem som Exner tidigt förutsåg var att Edisons kommersiellt inriktade fonograf var arkivtekniskt olämplig. Dess mekaniska konstruktion gjorde att fonografcyndrar bokstavligen karvades sönder genom upprepade avspelningar. Om musiketnologer skulle använda cyndrar för akademiska studier måste de vara möjligt att lyssna på dem många gånger. På Phonogrammarchiv Wien kom man därför redan 1901 att

²⁶ ”Historische Stimmen aus Wien. Vol. 3: Kaiser Franz Joseph – Stimmporträt 1903” (Wien: Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv, 1997). På Youtube har denna inspelning knappt 100 000 visningar, <https://www.youtube.com/watch?v=G1B4EdrHirU> (senast kontrollerad 1/4, 2020).

²⁷ För en diskussion, se Pelle Snickars, ”Oscar II & medierna – kring Stockholmsutställningen 1897”, Göran Alm et. al., *I världsutställningarnas tid: kungahus, näringsliv & medier* (Bromma: Förlaget Näringslivshistoria, 2017).

konstruera en *Archiv-Phonograph*, en helt ny inskriptionsapparat vars inspelningar kunde reproduceras utan att ljudkvaliteten försämrades. Tekniken utgjorde en vidareutveckling av Edisons fonograf, men där cylindern ersatts av en roterande vaxskiva. Genom en galvanoplastisk procedur var det sedan möjligt att från denna vaxskiva tillverka en metallmatris från vilken identiska ljuddokument kunde reproduceras. Archiv-Phonograph gjorde det alltså möjligt att producera beständiga arkivdokument för ljud.

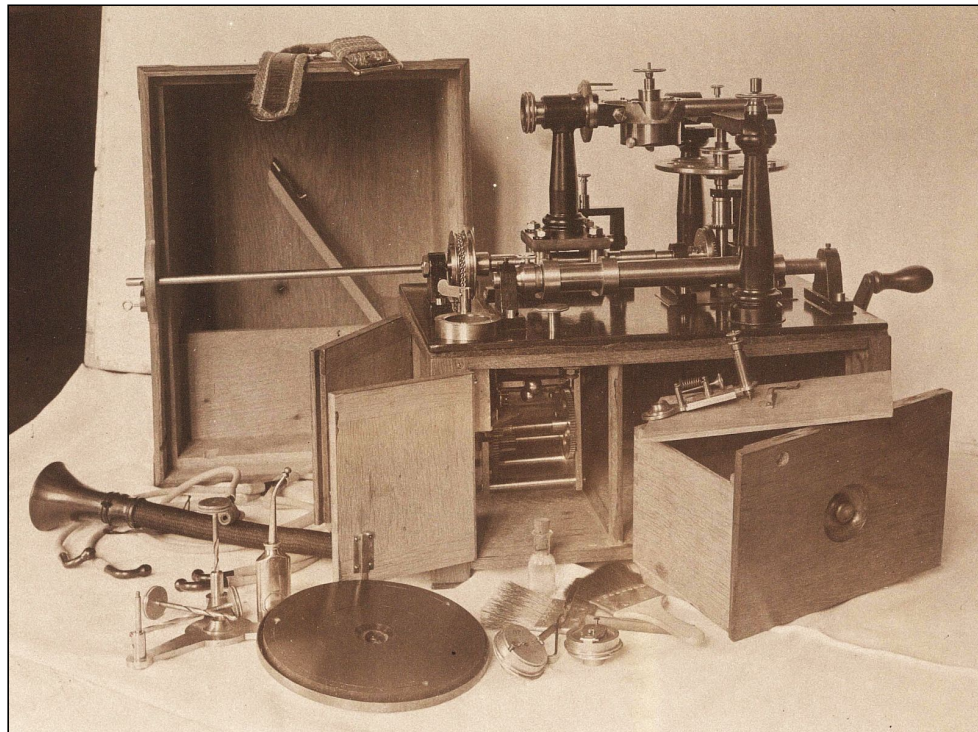


Illustration 4.8 Ljudmediet i beståndsdelar – på Phonogrammarchiv Wien kom man att konstruera fem olika modeller av den egenutvecklade *Archiv-Phonograph* för arkivbeständiga ljuddokument. Den första och minst sagt skrymmande Type I (från 1901) vägde mer än hundra kilogram. Fotografi från Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Phonogrammarchiv Wien kom framgent att bli både ett forskningsinstitut och ett ljudarkiv. Det är värt att dröja vid denna dubbla konstellation eftersom den skulle bli en förebild för hur många audiovisuella arkiv sedermera både inrättades och organiserades. Etableringen av Phonogrammarchiv Wien 1899 kan rentav ses som upptakten för en ny sorts tankefigur kring hur medier borde bevaras. Noterbart är att detta arkiv upprättades *före* det fanns något innehåll att bevara. Det var fonografmediets arkivariska potential som föranledde Exner att upprätta ett mediearkiv. Att böcker (om så i form av bokrullar eller i codexformat) skulle sparas i bibliotek var sedan antiken en självklarhet, likaså att statens pappersexercis av viktiga dokument skulle lagras i centralt upprättade (riks)arkiv. Men för de medieformer som under 1800-talet fick allt större spridning var det inte fallet; fotografiet gav kring 1850 knappast upphov till en specifik arkivdiskurs kring bevarande av bilder (det skedde långt senare). Och om den moderna dagstidningen betraktas som en produkt av 1800-talet så var den ett medium som inte alls sparades (annat än i enstaka exemplar). Tidningen var snarare en färskvara som slängdes när den lästs. Som mediehistorikern Johan Jarlbrink framhållit

var dagstidningen en profan medieform vilken efter bäst-före-datum användes för att slå in fisk, isolera väggar eller att torka sig i andan med på avträdet. Bokbränning var i 1800-talspoeten Heinrich Heines efterföljd det värsta man kunde ägna sig åt – men att bränna tidningar gjorde folk nästan varje dag. ”Under första världskrigets bränslebrist salufördes till och med en ’tidningspress’ med vars hjälp man kunde förlänga brinntiden för ’gamla tidningar och annat avfall.’”²⁸

Men kring sekelskiftet 1900 förändrade sig arkivariska synsätt i takt med etablering av nya audiovisuella medieformer. Kulturella föreställningarna kring vad som egentligen var värt att bevara, både för vetenskaplig forskning och som gemensamt kulturarv, uppdaterades. Därför är det fullt möjligt att se beslutet att instifta Phonogrammarchiv Wien som ett allra första exempel på att moderna medier faktiskt var värda att bevara för eftervärlden. Medier kom förvisso därefter att inträngas i en trög arkivkulturell hierarki. Böcker var självklart ädlare att bevara; andra medieformers värnande under 1900-talet var snarast omvänt proportionellt mot deras folkliga popularitet – där television länge var minst värd att spara. Det svenska Arkivet för ljud och bild (med statligt sanktionerad kopiering av etermedia som huvuduppgift) etablerades först 1979.

Men åttio år tidigare etableras alltså en ny typ av arkivinstitution där det mediespecifika med fonografen, dess tekniska förmåga att dokumentera språk, musik och vardagens ljud, blev ett nationellt infrastrukturellt projekt värt att stödja och finansiera (med vetenskap och kulturarv för ögonen). Phonogrammarchiv Wien var internationellt orienterat, men samlingen av historiska röster, ”Historische Stimmen”, var nationell och även de fonografexpeditioner arkivet skickade ut för att samla ljuddokument hade en tydlig habsburgsk profil. Den arkivdiskussion kring audiovisuella medier som under tiotalet ägde rum i svensk dagspress använde på samma sätt nationella, regionala eller till och med lokalhistoriska argument för att styrka behovet av att bevara ljud. När radion under 1920-talet etableras i de flesta europeiska länder så blev upprättandet av grammofonarkiv en självklar del av den nationella public service som då tog form. Och detsamma gällde senare även för televisionen, även om detta mediums arkiv till en början (av tekniska skäl) mest bestod av så kallad telefilm, det vill säga avfilmad teve.

Phonogrammarchiv Wien innebar i så måtto starten för en västerländsk arkivinstitution på vilken ett medialt kulturarv kunde studeras i forskningssyfte men också bevaras i nationens intresse som kulturarv för kommande generationer. 1902 publicerade Sigmund Exner en utförlig beskrivning av mediearkivets etablering och initiala verksamhet i tidskriften *Anzeiger der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*.²⁹ Han skrev där i detalj om den arkivfonograf som utvecklats och om de ”negativ av metall” som inspelningarna åstadkom. Mer intressant var emellertid de tre reserapporter (skrivna 1901) som Exner

²⁸ Johan Jarlbrink, *Informations- och avfallshantering. Mediearkeologiska perspektiv på det långa 1800-talets tidningar* (Lund: Mediehistoriskt arkiv 2019), 17.

²⁹ Sigmund Exner, ”Bericht über den Stand der Arbeiten der Phonogramm-Archivs-Commission”, *Anzeiger der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Mathematisch-Naturwissenschaftliche Classe* nr. 39, 1902. För en första historik över Phonogrammarchiv Wien, se Leo Hajek, *Das Phonogrammarchiv der Akademie der Wissenschaften in Wien von seiner Gründung bis zur Neueinrichtung im Jahre 1927* (Wien: Hölder-Pichler-Tempsky, 1928); temanumret av tidskriften *Das audiovisuelle Archiv* nr. 45, 1999; Helmut Kowar, ”Die Anlage einer Art phonographischen Archives’ – mehr als ein Archiv. Ein Überblick über die Geschichte des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften”, *Geistes-, sozial- und kulturwissenschaftlicher Anzeiger* nr. 1, 2017 och Kathrin Dreckmann, *Speichern und Übertragen: Mediale Ordnungen des akustischen Diskurses. 1900–1945* (Paderborn: Fink Verlag, 2017), 66–75.

inkluderade från de expeditioner som Phonogrammarchiv Wien skickat till Balkan, ön Lesbos i Grekland och till Brasilien, där samtliga varit utrustade med varsin arkivfonograf.

Av dessa reseberättelser stod den serbokratiske lingvisten Milan Rešetar (1860–1942) för den mest tragikomiska rapporteringen, för det lingvistiska arbetet på Balkan med fonografen hade inte direkt förflutit problemfritt. Tvärtom, Rešetar påpekade redan i anslaget att hans fonografiska förhoppningar dessvärre grusats. Fonografen var nämligen ett dokumentationsinstrument som inte fungerade som en kamera, ”der Phonograph ist kein photographischer Apparat.” Med fonografen var det inte som med fotograferingsmediet möjligt att överraska människor och fotografera dem på håll utan deras vetskap; fonografen krävde ständigt samarbete, och det med en lokalbefolkning som oftast inte var med på noterna. Rešetar beklagade sig hur verkligt svårt, ”sehr schwer”, som det varit att hitta någon som ens var villig att tala in i fonografen. Och när några individer till slut bestämde sig för att medverka så hade en inga framtänder, en annan talade för lågt eller otydligt, en tredje var lomhörd och andra brast ut i skratt när de såg fonografen – eller blev stumma av förskräckelse. Speciellt böligt hade det varit att hitta någon som förstod att överhuvud taget berätta en längre sammanhängande historia. Rešetar hade talat med hundratals individer men bara hittat tre som kunde berätta en folksaga på ett begripligt sätt.

Var det då värt att använda fonografen som vetenskapligt instrument inom språkvetenskapen, frågade sig Rešetar, ”ist nun der Phonograph in seiner gegenwärtigen Gestalt für die Sprachforschung zu verwenden?”³⁰ Han menade att det var en öppen fråga, som främst hade att göra med huruvida det gick att tillverka utrustning som var mindre skrymmande. För var det något som de tre olika reseberättelserna från 1901 hade gemensamt så var det återkommande beskrivningar av den voluminösa och närmast blytungna utrustningen. Nedpackad i lådor med inspelningsskivor, trattar och stativ vägde arkivfonografen 120 kilogram (och man får förmoda att det var därför som Phonogrammarchiv Wien sedermera utvecklade nya lättare modeller av den). Att transportera denna apparat (och en uppsättning med blanka cylindrar, ”Blankwalzen”) i väglöst land på Lesbos smala åsnestigar, ja det var både farligt och utomordentligt besvärligt påpekade den tyske lingvisten Paul Kretschmer (1866–1956) i sin rapport. Att spela in med arkivfonografen på en ö utan vägar gjorde dessutom att lokalbefolkningen var tvungen att lockas till apparaten, inte tvärtom. Kretschmer genomförde därför flera inspelningar i hamnstaden Mytilini. Liksom Rešetar jämförde han arkivfonografen med fotografi, för det hade varit så mycket enklare att skaffa informanter om fonografen varit lika lätt som en kamera, ”wenn ich den Apparat wie eine photographische Handcamera hätte überallhin mitnehmen können.” Nu var Kretschmer tvungen att locka till sig bybor till sitt hyrda rum, med följderna att somliga blev rädda när de såg fonografapparaturen. En pojke som kommit för att sjunga i fonografen tvekade och sprang därifrån, och när andra försökte hålla fast honom började han att gråta.³¹ Icke desto mindre framstår idag de inspelningar som Kretschmer genomförde under Lesbosexpeditionen 1901 som lika charmiga som

³⁰ Milan Rešetar, ”Reisebericht” 18/12, 1901 citerad från Exner 1902.

³¹ Paul Kretschmer, ”Reisebericht” 18/12, 1901 citerad från Exner 1902.

ålderdomliga upptagningar – vilka delvis finns tillgängliga på webben som exempelvis en knastrigt trevande kärlekssång framförd av tenoren Psaltes Michael Euthymiades.³²



Illustration 4.9 Den tjeckiske etnologen František Pospíšil (1885–1958) gjorde 1910 inspelningar för Phonogrammarchiv Wiens räkning i Dobré Pole, en ort i södra Mähren i dåvarande Österrike-Ungern. Staplade kistor antyder inte bara att arkivfonografen och annan inspelningsutrustning var tung och skrymmande. Inspelningssituationen var allt annat än naturlig där de muntliga informanterna tvingades att stå mycket nära och tala högt in i fonograftratten. Fotografi från Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

I augusti 1900 hade tidskriften *Phonographische Zeitschrift* börjat att publiceras. Med redaktion i Berlin kom den ut varannan vecka, och tidskriften betraktade sig som ett slags officiellt organ för ”fonografiskt vetande”. *Phonographische Zeitschrift* var på ett sätt en typisk branschtidskrift, dess undertitel *Fachblatt für die gesamte Musik- und Sprechmaschinen-Industrie* gav en fingervisning om läsekretsen vilken både inkluderade aktörer inom den växande industrin kring musikinspelningar (mjukvara) liksom fonograf och talmaskiner (hårdvara). Men om andra (senare) branschtidskrifter, som exempelvis den New York-baserade *Talking Machine World* – som började att publiceras 1905, samma år som *Phono-Ciné-Gazette* startade sin publikation i Frankrike – var strikt affärsorienterade

³² ”Liebeslied, gesungen vom Psaltes Michael Euthymiades”, inspelad av Paul Kretschmer 13/9, 1901 i Mytilini, Lesbos, <http://catalog.phonogrammarchiv.at/session/3809> (senast kontrollerad 1/4, 2020).

och "all business", så appellerade *Phonographische Zeitschrift* också till en bildad tysk läsekrets där fonografen framställdes som ett kulturellt medium, "a dedication to cultural refinement", som historikern Harry Liebersohn framhållit. "Serious reviews of music recordings, both Western and non-Western; space for articles on archives; presentations of ethnological research; and an insistence on the value of the phonograph as a medium for the cultural elevation – all of these recurred in its pages."³³

Just arkivfrågan var speciellt framträdande i de första årgångarna av *Phonographische Zeitschrift*. I början av 1901 var arkivtematiken exempelvis uppenbar i artiklar som "Zur Gründung des Phonographischen Archivs" eller "Zur Frage des Phonographischen Archivs". I den senare texten, skriven av insändaren I. S., framhövdes att om ett fonografarkiv skulle bli lyckat gällde det att där spara de bästa cylindrarna. Från sådana "Duplikat-Walzen" kunde sedan intresserade – och här handlade det främst om affärsmässiga förbindelser – kopiera nya inspelningar. Diskussionen antydde alltså att även den kommersiella fonografbranschen hade ett intresse av "Archiv-Walzen" för att kunna reproducera speciellt populära inspelningar.³⁴ I tidskriften förekom också en mängd annonser för olika typer av duplikat-apparater vilka gav besked om frågans aktualitet. Andra artiklar från 1901 illustrerade att arkivdiskursen var ett tema som tidskriften gärna återkom till. Phonogrammarchiv Wiens verksamhet ägnades exempelvis en längre artikel, vilken dels utförligt citerade Exners första rapport från år 1900, dels redogjorde för Wienarkivets arbete med att utveckla en arkivfonograf.³⁵

I *Phonographische Zeitschrifts* första årgångar var arkivfrågan inte främst relaterad till mediets instrumentella betydelse eller branschens kommersiella upptagenhet med duplikatfrågor, vad de återkommande arkivtexterna signalerade var snarare att mediets inspelningar hade betydelse bortom den samtida de dokumenterade. Genom att visa på fonografens värde för framtiden kunde dess samtida legitimitet stärkas både kulturellt, vetenskapligt och affärsmässigt. Självfallet rapporterade därför tidskriften sensommaren 1903 om inspelningen med Kaiser Franz, och där det påpekades att Phonogrammarchiv Wien på förhand tilldelat kejsarens röst arkivnumren 1–3, "die für diesen Zweck reserviert worden waren."³⁶ Lite senare samma år skrev *Phonographische Zeitschrift* om de sätt som fonografen hade börjat att användas inom antropologin. Där hade den snabbt fått en nästan lika viktig funktion som kameran som ett både nyttigt och outhärligt verktyg, "ein nützliches und unentbehrliches Werkzeug."³⁷ Visserligen talade tidskriften här i egen sak (vilket inte sällan var fallet), men artiklar om fonografens vetenskapliga potential återkom (liksom arkivfrågan) med viss regelbundenhet, "Die Bedeutung des Phonographen für die Wissenschaft" var exempelvis titeln på en artikel sommaren 1903. Ånyo lyftes där

³³ Harry Liebersohn, *Music and the new global culture: From the great exhibitions to the jazz age* (Chicago: University of Chicago Press, 2019), 240.

³⁴ "Zur Gründung des Phonographischen Archivs", osignerad, *Phonographische Zeitschrift* nr. 2, 1901; "Zur Frage des Phonographischen Archivs", I. S., *Phonographische Zeitschrift* nr. 3, 1901.

³⁵ "Das Phonogramm-Archiv der Wiener Akademie der Wissenschaften", osignerad, *Phonographische Zeitschrift* nr. 6, 1901.

³⁶ "Phonographische Aufnahmen der Stimme des Kaisers Franz Joseph von Oesterreich", osignerad, *Phonographische Zeitschrift* nr. 34, 1903.

³⁷ "Der Phonograph bei den Anthropologen", osignerad, *Phonographische Zeitschrift* nr. 43, 1903.

fonografen fram som ett vetenskapligt hjälpinstrument, ”wissenschaftliches Hilfsinstrument” i musikvetenskapliga och antropologiska sammanhang, något som tidskriften menade att fonografindustrin nog borde följa eftersom forskningsintresset var stigande.³⁸

Phonographische Zeitschrift
I. Jahrgang
in elegantem Einband
Preis 4 Mark.
Zu beziehen vom Verlag der Phonographischen Zeitschrift Berlin W. 62.

„Zonophon“
Der neueste u. bisher unübertroffene
Ton-reproduzierende Sprech-Apparat
Hergestellt von der National Gramophone
Corporation NEW-YORK.
Zonophon G. m. b. H.
Berlin S.W., Ritterstr. 63.

**Phonographische
Duplikat-Maschinen**
In neuester Ausführung zur Vervielfältigung von
Originalwalzen auf mechanischem Wege, das Voll-
kommenste und Beste, deren Vervielfältigungen
vom Original gar nicht zu unterscheiden sind, werden
sofort billig verkauft.
Anfragen von Relektanten befördert die Ex-
pedition dieser Zeitung unter Chiffre J. B. 23.

**Echte Edison-
Phonographie.**
Centrate
für
Österreich-Ungarn
und Rußland
Edison-Import-House
Wien I., Kärntnerstrasse 28.
Preisliste
gratis
erbeten

Excelsior-Riesen-Phonographen
NEU!
Unerreicht in Klangfülle
und Natürlichkeit.
Automatisch mit Einwurf
und nicht automatisch.
Dieselben zeichnen sich durch bedeutend stärkere Klang-
fülle sowie durch die täuschende Wiedergabe der Natür-
lichkeit des Wohlklangs der Original-Stimme aus.
Apparate und Automaten in allen Preislagen.
Excelsiorwerk G. m. b. H. Köln.
Neue Liste No. 4 gratis u. franko. Tel.-Adr.: Excelsiorwerk.

Illustration 4.10 Den tyska branschtidskriften *Phonographische Zeitschrift* började att ges ut hösten 1900 – och kom att publiceras fram till 1938. Dess annonser ger en god inblick i utbudet av dåtidens tal- och ljudmaskiner.

Åren efter sekelskiftet 1900 var det framför allt Phonogrammarchiv Wien som i en tyskspråkig kontext stod för insamlande och ett vetenskapligt upparbetande av fonografiska inspelningar. De expeditioner som föreståndare Exner 1902 utförligt refererat till följdes av nya insamlingsresor. Ibland organiserade arkivet själv dessa expeditioner, ibland lånades inspelningsutrustning ut för fonografisk dokumentation i lingvistiska, etnografiska eller antropologiska sammanhang. Så var fallet med den österrikiske läkaren och koloniale äventyraren Rudolf Pöch (1870–1921), vilken sommaren 1904 gav sig ut på en mediehistoriskt intressant expedition till Tyska Nya Guinea (ibland kallat Kaiser-Wilhelmsland) och de intilliggande öarna i Bismarckarkipelagen (senare reste Pöch även till Australien för att studera landets aboriginer). Tyska Nya Guinea var mellan 1884 och 1919 ett tyskt så kallat förvaltningsområde och omfattade norra delen av nuvarande

³⁸ ”Die Bedeutung des Phonographen für die Wissenschaft”, osignerad, *Phonographische Zeitschrift* nr. 26, 1903.

Papua Nya Guinea. Till en början var landområdet i det tyska handelsbolaget Neuguinea-Kompagnies ägo, men från 1899 hade det status som officiell tysk koloni.



Illustration 4.11 Den tyske läkaren och antropologen Rudolf Pösch reste 1904–05 till Tyska Nya Guinea på en antropologisk medie-expedition där han dokumenterade ursprungsbefolkningen med både stillbildskameror, fonograf, filmkamera och i stereobilder. Fotografiet med Pösch, bärare och medlemmar i Kai-Papua-stammen togs förmodligen 1904 och återfinns på Weltmuseum Wien.

Som världens näst största ö hade Nya Guinea tidigt lockat europeiska antropologer eftersom där fanns tusentals små samhällen och stammar utan statsbildning, övergripande religion eller gemensamt språk. Pösch hade tidigare 1897 gjort resor till Indien där han i Bombay studerat pestsjuka och fotografiskt dokumenterat sjukdomsförlopp i förskräckliga bildserier.³⁹ Senare hade han även utfört studier av malaria på Afrikas västkust. Som läkare med antropologiska intressen var Pöschs vetenskapliga fokusområde fysisk antropologi. Genom införande av antropometriska mätmetoder under det sena 1800-talet hade den fysisk antropologin börjat att kartlägga människosläktets biologiska karakteristika och variationer. Resan till Tyska Nya Guinea 1904 hade Pösch mestadels finansierat på egen hand, och dess vetenskapliga huvudsyfte var studiet av småväxta raser, "kleinwüchsigen Rassen".⁴⁰ Pösch

³⁹ Ett par av Pöschs fotografier från den österrikiska Pestkommissionen till Bombay 1897 finns tillgängliga på Europeana. I syfte att förstå pestbacillens spridning togs kulturer av dem till Wien för studium vid Pathologisch-anatomischen Institut der Universität Wien under hösten 1898. Via djurförsök blev personal emellertid smittad – vilket gjorde att sjukhuset Kaiser-Franz-Josefs-Spital försattes i karantän. Flera av Pöschs medarbetare insjuknade i lungpest och avled. Med stort mod och betydande risk för sitt eget liv tog Pösch hand om dessa patienter – för vilket han sedermera tilldelades medalj.

⁴⁰ Brigitte Fuchs, 'Rasse', 'Volk', *Geschlecht: anthropologische Diskurse in Österreich 1850-1960* (Frankfurt: Campus Verlag, 2003), 207.

menade sig sedermera ha upptäckt en sådan stam, Kai-Papua, med ovanligt småväxta människor som han sorterade in i en tidstypisk evolutionistisk tolkningsram där små primitiva folkslag utgjorde en länk till människans ursprung. En ironi i sammanhanget är att Pöch själv inte direkt var någon bjässe; av fotografier att döma var han obetydligt längre än Kai-Papua-stammens män.



Illustration 4.12 "Typenphotographie" i Cape Nelson vid kusten intill Bismarckarkipelagen i Tyska Nya Guinea. I oktober 1905 fotograferade Rudolf Pöch omkring 50 lokalinvånare i området – och utförde även denna metamediala dokumentation av sig själv i stereoformat (med sin då nya Lancaster stereokamera). Fotografi från Institut für Kultur- und Sozialanthropologie, Universität Wien.

Idag är de flesta av Pöchs rasbiologiska och antropologiska resonemang bortglömda, han är däremot ihågkommen för de (ställvis problematiska) samlingar han införskaffade liksom för de nya dokumentations- och mediemetoder han lanserade inom tysk antropologi. Pöchs expedition till Tyska Nya Guinea kan närmast beskrivas som multimedial då han – eller snarare de bärare han förlitade sig på⁴¹ – släpade med sig både arkivfonograf (och en Edisonfonograf för provinspelningar) och två stillbildskameror. Under hösten 1905 införskaffade han dessutom en stereoskopisk kamera, och lät därtill skicka efter en filmkamera (en av den tyske filmpionjären Max Skladanowskys Bioskopapparater). Pöch var som antropolog inte bara intresserad av ursprungsbefolkningens sedvanor och materiella kultur, hans pionjärinsats låg i att dokumentera ett immateriellt kulturarv av språk, sånger och dans med de nya medier som stod till buds. Äldre antropologer reste världen runt med blyertspenna, notisblock och enkla mätinstrument, påpekade Pöch i en artikel 1907. Numera fanns dock nu nya metoder och tekniska uppfinningar – fotografi, fonograf och kinematograf – som möjliggjorde insamlande av värdefullt forskningsmaterial, men också ställde antropologen inför utmaningar, "mit einem sehr grossen und komplizierten Apparat im Felde zu arbeiten."⁴²

Pöch var alltså tidigt en medieteknisk kunnig antropolog. Han var emellertid inte först med att använda audiovisuella medier i expeditionssammanhang. Vem som nu var det är inte speciellt intressant; snarare kan man konstatera att användningen av audiovisuella

⁴¹ Om den imperialistiska logistik som kolonialismen vilade på, se *Der Träger: Zu einer 'tragenden' Figur der Kolonialgeschichte* (red.) Sonja Malzner & Anne D. Peiter (Bielefeld: transcript Verlag, 2018).

⁴² Rudolf Pöch, "Reisen in Neu-Guinea in den Jahren 1904–1906", *Zeitschrift für Ethnologie* nr. 3, 1907.

medier i dokumenterande syfte appellerade till flera vetenskapsmän kring sekelskiftet 1900. Pöch fick sin mediala inspiration från en studieresa till England 1902 där han i Cambridge lyssnat på antropologen och zoologen Alfred Cort Haddon (1855–1940) som visade filmbilder från sin resa 1898–99 till Torres Strait Islands (strax söder om Papua Nya Guinea), en expedition som på många sätt inledde den brittiska traditionen av vetenskaplig etnografisk fältforskning. Haddons sätt att använda fonografapparaten för att spela in sånger och med sin filmkamera dokumentera danser utgjorde en förebild för Pöchs medieanvändning. Han kom i sin tur att inspirera andra; när den tyske etnologen Karl Weule 1906 reste till Tyska Östafrika tog han med sig både fonograf och filmkamera.⁴³

Noterbart är att det för Pöch (och andra) inte bara handlade om att använda de nya medier som expeditioner utrustades med, det gällde också att bevara de upptagningar och inspelningar som gjordes (och förse dem med adekvat metadata). Som vetenskaplig forskningsexpedition var Pöchs uppdrag åtminstone delvis mediearkivariskt; upptagningar för exempelvis Phonogrammarchiv Wien spelades in för att både studeras och sparas. En del av sitt fotografiska material kunde Pöch framkalla på plats, även provinspelningar med fonograf kunde kontrolleras (och enstaka filmbilder). Men de flesta rörliga bilder kunde Pöch bara hoppas att de blev lyckade – och *nota bene* han hade ingen tidigare erfarenhet av film. En logistisk anledning till att ett så rikt mediematerial från hans expedition till Tyska Nya Guinea bevarats är att bilder, ljud och film regelbundet skickades till Wien med de ångbåtar och lastfartyg som trafikerade Melanesiarutten. De filmbilder som Pöch senare (1907–09) spelade in i Kalahariöknen (i nuvarande Botswana) är av mycket sämre kvalitet eftersom det tog dagar för dessa filmrullar att transporteras ut till kusten. Från Nya Guinea kinematograferade Pöch omkring 3000 meter stumfilm med sin Bioskopkamera, ett mycket omfattande filmmaterial (som nästan motsvarar tre timmar projicerad film).⁴⁴

Även om äldre forskning länge betraktade Pöch som mediepionjär och ”berühmte Forschungsreisende” som oförskräckt gav sig ut på upptäcktsfärder i jungeln – och senare (från 1919) var innehavare av den allra första stolsprofessuren för antropologi och etnografi vid Wiens universitet⁴⁵ – så var hans forskningsexpedition samtidigt ett uttryck för oförblommerad och hänsynslös europeisk kolonialism. För att tjäna pengar (och återfå de medel som han finansierat sin resa med) sålde Pöch exempelvis insamlade kulturella objekt, naturalia och uppstoppade djur – och till och med skallar och skelett – till institutioner som Naturhistorischen Museum Wien eller Schönbrunn Zoo. En missionär på Nya Guinea (som hjälpte Pöch med insamling) kallade honom träffande för en mänsklig *Knochensammler*, något som (långt senare) kom att fläcka Pöchs vetenskapliga anseende och ge upphov till restitution och repatriering av kvarlevor från australiska aboriginer.⁴⁶

⁴³ För en diskussion om relationen mellan Rudolf Pöch och Karl Weule, se Wolfgang Fuhrmann, *Imperial projections: screening the German colonies* (New York: Berghahn, 2015), 149–151.

⁴⁴ Assenka Oksiloff, *Picturing the primitive: visual culture, ethnography, and early German cinema* (New York: Palgrave, 2001), 44.

⁴⁵ Johann Szilvassy, Paul Spindler & Herbert Kritscher, ”Rudolf Pöch – Arzt, Anthropologe und Ethnolog”, *Annalen des Naturhistorischen Museums in Wien* nr. 83, 1980.

⁴⁶ Maria Teschler-Nicola, ”Rudolf Pöch’s osteologische Lehr- und Forschungssammlung im Spannungsfeld von Wissenschaft und Ethik”, *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien* band 141, 2011.



Illustration 4.13 Om Rudolf Pöch kallades för en *Knochensammler*, så ingick han i en lika lång som beklämmande europeisk forskningstradition av ständigt återkommande gravskändningar. På detta närmast ikoniska fotografi från 1884 – taget av Oscar Ekholm i Peru under den svenska Vanadisexpeditionen – tronar arkeologen och etnologen Hjalmar Stolpe i tropikhjälm. Han flankeras av en tysk gravplundrare och en affärsman liksom peruanska gravvare. Fotografi från Etnografiska museet.

Att dåtidens fysiska antropologi med sitt rasbiologiska tankegods ägnade sig åt insamling av skallar och skelett är välbekant. Ändå framstår det som förvånande att Pöchs återkommande gravskändningar uppmärksammas först på senare tid. För läser man hans fyra reseberättelser – först skickade brevledes från Melanesien och senare tryckta och hållna som föredrag för vetenskapsakademin i Wien 1905 och 1906 – så återkom Pöch upprepade gånger till sitt närmast frenetiska insamlande av skelett. I den första reseberättelsen hette det att 75 skallar insamlats (30 med underkäke) från en rad stammar i Tyska Nya Guinea, därtill hade Pöch grävt fram nio skelett samt införskaffat ”mjukdelar” av nyligen avlidna – hjärnor, fötter, hud och ögon: ”vier Gehirne, ein ganzer Kopf, Füße, Hautstücke, namentlich Kopfhaut, Augen und verschiedene innere Organe.”⁴⁷ I sin andra reseberättelse påtalade Pöch att de lokala tyska myndigheterna i staden Herbertshöhe (på en av öarna i Bismarckarkipelagen) givit honom tillstånd att exhumera tre lik från Bainingstammen – vilka samma myndigheter låtit avrätta som straff för ett missionärsmord i området. Den koloniala makten var total; den bestämde över levande som döda. Utan problem kunde Pöch därför på den intilliggande ön Neu-Mecklenburg (med myndigheternas tillstånd) gräva fram tio kranier och flera andra skelettdelar från barn och vuxna (vilka skickades till Wien). Och i sin tredje reseberättelse skrev Pöch uppskattande att det inte fanns något tvivel om att aboriginer uppvisade en ”Reinheit der Rasse”, varför han som jämförelsematerial till sina

⁴⁷ Rudolf Pöch, ”Erster Bericht von meiner Reise nach Neu-Guinea über die Zeit vom 6. Juni 1904 bis zum 25. März 1905”, *Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien* vol. 114, 1905.

mätserier och fotografier förvärvade – ”erwarb” var den neutrala term han återkommande använde – två vuxenskelett, ett barnskelett och åtta aboriginskallar.⁴⁸

Antropologen Katarina Matiassek har med emfas slagit fast att Pöchs vetenskapliga gärning inte kan särskiljas från den koloniala repressionsstruktur han verkade inom. ”Pöch’s systematic anthropological documentations were largely carried out within the administrative, medical and juridical confines of the colonial apparatus – in mission schools, police stations, indigenous hospitals and asylums, or in prisons”⁴⁹ Vad som under alla förhållanden – trots Pöchs tidstypiskt beklämande forskningsetik – gör hans expedition till Tyska Nya Guinea remarkabel var inte bara att den använde en palett av nya medietekniker, och inte heller att den resulterade i ett mycket omfattande mediematerial. Ur ett mediehistoriskt perspektiv förblir den fascinerande eftersom Pöch så ingående beskrev sitt eget mediebruk och den mediala dokumentation han ägnade sig åt, både i de reserapporter han skickade och i artikeln ”Reisen in Neu-Guinea in den Jahren 1904–1906” som publicerades i *Zeitschrift für Ethnologie* 1907. Kring sekelskiftet 1900 hade det publicerats mängder av texter om vetenskaplig fotografi, några stycken om fonografanvändning,⁵⁰ knappt något om vetenskaplig film – och i princip ingen akademiska utläggning alls (än de som Pöch skrev) som behandlade en mångmedial forskningspraktik. Att hans text i *Zeitschrift für Ethnologie* från början var ett med ljusbilder illustrerat föredrag i Berlin är talande.⁵¹

Att Pöch var en medialt orienterad antropolog som använde medier i ett både dokumenterande och analytiskt syfte står bortom allt tvivel. I hans reserapporter var exempelvis ”Photographie” en återkommande rubrik. Några exakta siffror föreligger inte, men under sin resa lär han ha fotograferat mellan femtonhundra och tvåtusen glasplåtsnegativ.⁵² Bara i den första reserapporten förtecknade han 560 tagna fotografier och i den andra 720 stycken. De flesta var antropologiska avbildningar, ”anthropologische

⁴⁸ Rudolf Pöch, ”Zweiter Bericht über meine Reise nach Neu-Guinea über die Zeit vom 26. März 1905 bis zum 21. Juni (Bismarck-Archipel, 20. März bis 14. Juni) 1905”, *Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien* vol. 114, 1905; Rudolf Pöch, ”Dritter Bericht über meine Reise nach Neu-Guinea (Neu-Süd-Wales, vom 21. Juni bis 6. September 1905, Britisch-Salomonsinseln und Britisch-Neu-Guinea bis zum 31. Jänner 1906)”, *Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien* vol. 115, 1905.

⁴⁹ Katarina Matiassek, ”A mutual space? Stereo photography on Viennese anthropological expeditions (1905–45)”, *Expeditions as experiments. Practising observation and documentation* (red.) Marianne Klemun & Ulrike Spring (London: Palgrave Macmillan, 2016), 192.

⁵⁰ I den bok som Alfred Cort Haddon publicerade från sin expedition 1898–99, med den kittlande titeln *Head-hunters, black, white, and brown* (London: Methuen, 1901), så var fonografinspelningar med olika stammar ett flitigt återkommande tema. ”At Bulaa ... [we] gave several phonograph demonstrations and recorded some of the local songs. The natives were never tired of listening to the machine, and fully appreciated singing into it, and were very delighted at hearing their songs repeated by it.” Cort Haddon 1901, 234.

⁵¹ I artikeln (och föredraget) påpekade Pöch mediemedvetet att de projicerade ljusbilderna som illustrerade hans presentation (vilka utgjordes av expeditionsfotografier kopierade på glasskivor) bokstavligen skulle betraktas som visuella dokument, vilka gav publiken möjlighet att kontrollera det han hade att säga, ”das Gesagte kontrollieren” – liksom att ge åskådarna en chans att på egen hand skaffa sig en uppfattning om Tyska Nya Guinea. Pöch framhöll också att han mot slutet av sitt föredrag både skulle kommentera och förevisa filmbilder, ”kinematographischen Aufnahmen”, med förhoppningen att skulle ge en levande bild av danser och andra etnografiska förehavanden. Pöch 1907.

⁵² Jan Hasselberg, ”The visual inheritance: Collections of historical photographs from Papua New Guinea”, *The Journal of Pacific History* nr. 3, 2018; Oksiloff 2001, 44.

Aufnahmen", av ansiktstyper och helkroppsbilder: "Gesichtstypen, als auch Photographien des ganzen entblößten Körpers, en face und en profil, von Männern und von Weibern." En undersökning av en individ tog Pöch uppemot två timmar och inkluderade både mätning och fotografering. Han fotograferade alltid mot en grå tygbakgrund, och i sin tredje reseberättelse från hösten 1905 framhöll han att arbetet med en kamera i större format hade förbättrat hans antropologiska "Typenaufnahmen". I samma rapport påpekade Pöch också att han experimenterat med stereobilder vilka, enligt honom, resulterade i en mer sanningsenlig avbild av ansiktets olika kontraster, "ein getreues Bild von dem Relief des Gesichtes."⁵³ Pöch fotograferade också många närbilder av ansikten, framför allt i syfte att studera den särpräglade kulturen i Tyska Nya Guinea av (självförvållade) djupa ärr i pannan på manliga urinvånare.



Illustration 4.14 I de flesta av Rudolf Pöchs antropologiska bilder avhumaniserades ursprungsbefolkning och reducerades till typer – detta fotografiska porträtt, "Motu im Festschmuck", är ett undantag. Den unge mannen från Motustammen på Tyska Nya Guinea avbildade Pöch 1905. Fotografi från Weltmuseum Wien.

När det gällde de fonografiska inspelningar som Pöch genomförde torde de uppgått till mer än hundralet, och de omfattade både språk- och talprov, sånger och musikframträdanden. I sina reserapporter hade Pöch framhållit att fonografen inte minst varit betydelsefull för att spela in ljud som var närmast omöjliga att upprepa. Ett ofta anfört argument för fonografinspelningar var just att mediet lämpade sig väl för svårnoterad musik. Att med

⁵³ Pöch, "Erster Bericht" 1905; Pöch "Zweiter Bericht" 1905.

västerländsk notation uppteckna lokala sånger i Tyska Nya Guinea var bökigt; av samma anledningen användes fonografen i Sverige senare för att samla in samiska jojker. Pöch spelade in urinvånare som räknade, som berättade historier, som skrek och skrattade eller framförde besvärjelser.⁵⁴ I sitt publicerade föredrag 1907 gjorde han det mediespecifikt intressanta påpekandet att det inte alltid var lätt att spela in människor som sjöng och talade på ett sätt som var komplett obekant eftersom fonografens mekanik måste ställas in i rätt hastighet. När en västerlänning sjöng kunde tonart enkelt korrigeras eftersom den som spelade in hörde hur det borde låta – men det var knappast fallet i Tyska Nya Guinea. På Edisons fonograf fanns en mekanisk vev medan det på arkivfonografen fanns ett mekaniskt urverk som styrde rotationshastigheten. Pöch hade därför återkommande fått reglera denna för att få välljudande inspelningar.⁵⁵



Illustration 4.15 "Tonaufnahmen mit dem Archiv-Phonographen bei den Baifa-Papua" – fotograferad av Rudolf Pöch i Tyska Nya Guinea 1904. Noterbart är att fonografrattens upptagningsvolym utökats med ett palmblad för att bättre registrera sång och trummor. Fotografi från Weltmuseum Wien.

Det förefaller som om Pöch först gjorde provinspelningar med sin Edisonapparat för att därefter använda arkivfonografen. Men det råder viss oklarhet i sättet som den senare användes på, för Pöch påpekade att han i december 1904 skickade den tillbaka till Wien – för att i november 1905 använde den igen. I Cape Nelson utspelade sig då en högtidlig ceremoni med dans, "[da] fanden große Tänze auf der Regierungsstation statt, zu denen

⁵⁴ Pöch "Dritter Bericht" 1906; Pöch "Erster Bericht" 1905.

⁵⁵ Pöch 1907.

über 700 Leute kamen. Ich hatte reichlich Gelegenheit, die Tänze mit dem Kinematographen und die Gesänge mit dem Phonographen des Phonogrammarchivs festzuhalten.” Med tidstypisk rasbiologisk självsäkerhet hävdade Pöch att eftersom primitiva människors rörelsemönster skiljer sig från högutvecklade raser, ”die meisten Bewegungen der primitiven Menschen sind recht verschieden von denen der hochentwickelten Rassen”, så var det speciellt värdefullt att dokumentera dessa danser med Bioskopkameran.⁵⁶

Önskan att arbeta med film – ”um ganz modern zu sein” – trots tropikernas fuktighet (ekvatorn löper strax ovanför Papua Nya Guinea) innebar dock återkommande problem för Pöch. När han skulle filma en helig dans så visade det sig att den utfördes på en dunkel plats i djungeln. När Pöch frågade om det inte gick att istället dansa i en intilliggande, ljusare glänta påpekades att det var omöjligt eftersom denna dans alltid utfördes på exakt samma plats. Pöch fick då filma med låg hastighet och längre exponering (Bioskopkameran vevades för hand), med följderna att alltför få filmbilder spelades in och dansen blev ryckig. Pöch underströk därför att det var av vikt att skaffa sig kinematografisk erfarenhet – och av några bevarade sekvenser att döma gjorde han också det.⁵⁷ Pöch filmade med långsamma panoreringar, med hel- och halvbilder, och även om de flesta sekvenser var tidstypiskt statiska ger till exempel en tagning med barn som blickar in i kameran ett både värdigt och dokumentärt intryck.

Berliner Phonogramm-Archiv

I början av 1904 rapporterade *Phonographische Zeitschrift* om de rykten som florerade om inrättandet ett statligt fonografarkiv i Tyskland. På samma sätt som böcker samlats i bibliotek var det nu hög tid, menade tidskriften, att också etablera fonografiska arkiv med röster av personer och folkslag för eftervärlden. Bara det faktum att vi aldrig kan veta hur de gamla grekerna talade, ”wie die alten Griechen und Lateiner die Vokale und Konsonanten ... ausgesprochen haben”, menade tidskriften talade för omständigheten att samtidens kulturarv av mänskliga röster naturligtvis borde bevaras. Och givet att både privatpersoner och vetenskapsmän under många år byggt egna samlingar så var det bara en fråga om tid, ”eine Frage der Zeit”, innan man från statens sida skulle hörsamma frågan, hävdade tidskriften självsäkert.⁵⁸

Som branschens röst talade *Phonographische Zeitschrift* (som ofta) i egen sak, men från mitten av 00-talet togs allt fler initiativ för att praktiskt etablera (och finansiera) olika typer av europeiska audiovisuella arkiv. I regel hade de vetenskapliga förtecken, men intresse fanns även från branschens sida. 1904 påpekade exempelvis *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* att ”det företagsamma tyska grammofonaktiebolaget” upprättat ett ”grammofonarkiv” med både italienska och tyska tonsättare till båtad för både ”musikälskare” och ”kapellmästare” som i framtiden skulle kunna köpa äldre inspelningar.⁵⁹

⁵⁶ Pöch ”Dritter Bericht” 1906.

⁵⁷ Pöch 1907.

⁵⁸ ”Ein staatliches Phonogramm-Archiv in Deutschland”, osignerad, *Phonographische Zeitschrift* nr. 8, 1904.

⁵⁹ ”Grammofonens landvinningar”, osignerad, *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 5/7, 1904.

Beträffande mer vetenskaplig användning av ljudmedier tjänade Phonogrammarchiv Wien ofta som förebild. Under rubriken "Die Sprechmaschine in der Wissenschaft" rapporterade *Phonographische Zeitschrift* 1907 både om Rudolf Pöchs inspelningar med den österrikiska arkivfonografen i Tyska Nya Guinea, liksom om det nystartade "Phonogramm-Archiv an der Berliner Universität".⁶⁰

I Berlin var det psykologen och musikforskaren Carl Stumpf (1848–1936) som var initiativtagare till att bygga upp en samling med fonografinspelningar. Stumpf hävdade själv att han så tidigt som 1892 hade fått kännedom om de inspelningar som Jesse Fewkes gjort med nordamerikanska indianstammar.⁶¹ Men till skillnad från i Wien så uppkom arkivet i Berlin inte genom ett dekret från endera vetenskapsakademi, istället hade Stumpf på eget bevåg börjat att samla inspelningar för sin forskning. Den egentliga startpunkten för Berliner Phonogramm-Archiv är därför flytande; ibland anges år 1900 – då Stumpf och en kollega gjorde en fonografinspelning med en thailändsk teatergrupp som uppträdde på Berlins Zoo – ibland 1904, det år då Stumpf tillsammans med sin assistent, musikutnologen Erich Moritz von Hornbostel (1877–1935) formellt inrättade arkivet inom ramen för det psykologiska institut som Stumpf ledde.

Om Sigmund Exner i Wien var fysiologiskt fokuserad på akustik och lyssnade, så var Stumpf psykologiskt intresserad av tonuppfattning; mellan 1883 och 1890 publicerade han exempelvis tvåbandsverket *Tonpsychologie*. Ett viktig skäl till uppbyggnaden av Berliner Phonogramm-Archiv var emellertid att både Stumpf och von Hornbostel hade betydande musikhistoriska intressen; senare kom Stumpf att publicera en bok om musikens ursprung, *Die Anfänge der Musik* (1911). Berliner Phonogramm-Archiv kom därför att få en musikhistorisk inriktning med antropologisk slagsida åt länder i Afrika och Asien. Stumpf och von Hornbostel var också angelägna om att samla in så många inspelningar av traditionell folkmusik som möjligt för att som en forskare påpekat belägga musikens evolution, "to collect as many examples of traditional music as possible in order to create and follow theories about the origin and evolution of music in general."⁶²

Stumpf var under nästan trettio år professor vid Wilhelm-Universität i Berlin och genom sina studier av tonuppfattningen i fonogramarkivet – som ställvis fungerade som ett undersökningslaboratorium – var han en av de ledande aktörerna i utvecklingen av den tyska experimentalpsykologin. Berliner Phonogramm-Archiv kom därför inte enbart, eller ens i första hand att bli ett kulturhistoriskt ljudarkiv. Snarare var verksamheten både psykologisk, medicinskt och i viss mån militärt inriktad. Under första världskriget var Stumpf (liksom österrikaren Pöch) involverade i lätt dubiösa fonografinspelningar med krigsfångar från Ententens kolonialarméer. Efter kriget accentuerades den mer

⁶⁰ "Dr. Pöch's phonographische Aufnahmen in Neu-Guinea", P.-C, *Phonographische Zeitschrift* nr. 49, 1907; "Das Phonogramm-Archiv an der Berliner Universität", osignerad, *Phonographische Zeitschrift* nr. 49, 1907.

⁶¹ Carl Stumpf, "Das Berliner Phonogrammarchiv", *Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik* 22/2, 1908.

⁶² Julia Kursell, "Listening to More Than Sounds: Carl Stumpf and the Experimental Recordings of the Berliner Phonogramm-Archiv", *Technology and culture* nr. 2, 2019. För en vidare diskussion, se Viktoria Tkaczyk, "Archival Traces of Applied Research: Language Planning and Psychotechnics in Interwar Germany", *Technology and culture* nr. 2, 2019; Arthur Simon, *Das Berliner Phonogramm-Archiv: Sammlungen der traditionellen Musik der Welt* (Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2000); Susanne Ziegler, *Die Wachsylinder des Berliner Phonogramm-Archivs* (Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 2006).

experimentella inriktningen med applicerad forskning och vetenskapliga studier av fysisk akustik, ”Psychotechnik”, experimentell fonetik – och till och med utvecklandet av nya ljudteknologier (inom ramen för ett *Lautarchiv*.)⁶³

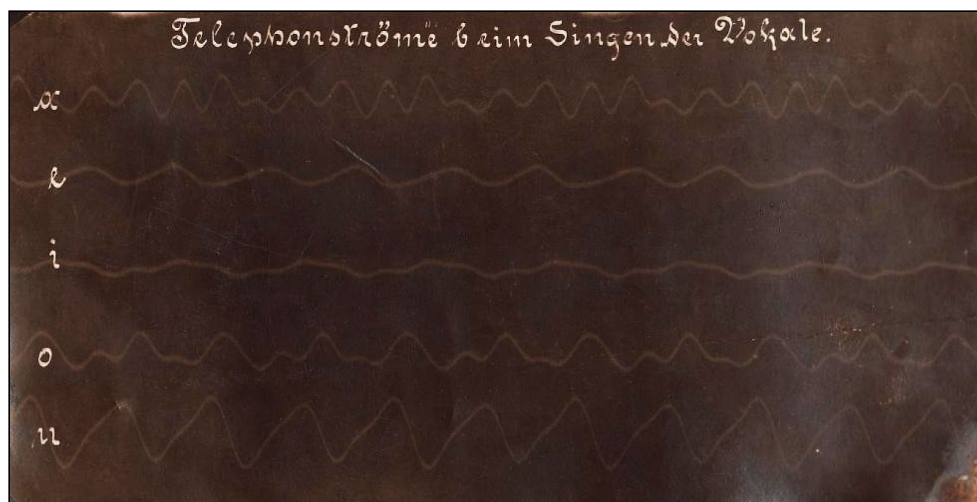


Illustration 4.16 Under förarbete till sin bok, *Die Sprachlaute: Experimentell-phonetische Untersuchungen* (1926) ägnade sig Carl Stumpf åt vokalstudier där han mätte fonografens och telefonens påverkan på både uttal och hörförståelse. Diagrammet visar frekvensvågor för olika sjungna vokaler i telefon, ”Telephonströme”. Experimentet utfördes 1919, och material återfinns i Stumpfs efterlämnade papper, ”Vortrag, 25/ XI.19. Kurven, Zeichnungen, Diagramme, Noten”. Fotografi från Ethnologisches Museum Berlin.

Ett betydande problem för både Stumpf och von Hornbostel – som från 1905 fungerade som arkivföreståndare – var att finansiera uppbyggnaden av Berliner Phonogramm-Archiv. I Wien kom medel från staten, men så var inte fallet i Berlin varför man tvingades att rätta sig efter omständigheterna och bygga samlingen på (mer ekonomiska) sätt. I en beskrivning av arkivet från 1908 – vilken också utgjorde en propå för möjlig statlig finansiering – påpekade Stumpf att musiksamlingarna (som då omfattade omkring tusen fonografcyllindrar) samlades in på fyra sätt: (1.) genom inspelningar av internationella uppträdanden i Berlin, (2.) genom inspelningar som gjordes av tyska forskningsresande, ”von denen eine große Anzahl unsererseits mit Apparaten und Anweisungen versehen wurden”, (3.) genom utbyten av kopior med andra fonografsamlingar, och (4.) genom samarbeten med den kommersiella fonografbranschen. Av dessa var tveklöst de inspelningar som gjordes på olika tyska forskningsexpeditioner de viktigaste; Stumpf hade ett omfattande kontaktnät vilket gjorde att Berliner Phonogramm-Archiv under åren före första världskriget kom att växa till en omfattning av cirka 30 000 fonografcyllindrar. Till skillnad från i Wien så användes ingen arkivfonograf, däremot lät man (på galvanisk väg) tillverka kopior av de flesta cyllindrar som samlades in.⁶⁴ Den österrikiska arkivfonografen var mycket dyr, medan Edisons Excelsior-apparater som Berlin använde var ”små, billiga

⁶³ Lars-Christian Koch, Albrecht Wiedmann & Susanne Ziegler, ”Berlin Phonogramm-Archiv: A treasury of sound recordings”, *Acoustical science and technology* nr. 4, 2004.

⁶⁴ Stumpf 1908.

fonografer”.⁶⁵ De kunde därför utan större kostnad skickas med forskningsexpeditioner – vilket gjorde att arkivbeståndet svällde.

Om Stumpf var ansiktet utåt för Berliner Phonogramm-Archiv och använde sina nätverk för att öka samlingen av inspelningar, så var von Hornbostel ansvarig för den dagliga driften. I den rollen var han förstås angelägen om att lyfta fram arkivets verksamhet som en kunskapsgenererande aktivitet. Under ett föredrag i Wien 1905 ställde von Hornbostel den retoriska frågan varför man egentligen skulle spela in gamla sånger i länder som låg så långt borta, vad var egentligen vitsen med det: ”Was soll dabei herauskommen, so wird vielleicht mancher fragen, wenn man einen Hottentotten in den Phonographen singen läßt und dann dieses zweifelhafte Kunstprodukt mit Tonmesser und Metronom in seine Atome zergliedert?” Svaret var något storvulet, för von Hornbostel menade att sådana inspelningar gjorde det möjligt att studera både musikens ursprung och mönster i dess utveckling. Eftersom det var en grundfråga inom den jämförande musikvetenskapen så var det viktigt att samla in så många olika musikinspelningar som möjligt från främmande kulturer och folkslag. Tiden var emellertid knapp, enligt von Hornbostel. Den kolonialisering som var en förutsättning för att dokumentera ursprungsbefolkningens musiktraditioner – hotade samtidigt densamma. Faran var stor att den snabba spridningen av europeisk kultur riskerade att förstöra de sista spåren av främmande sånger och uttryck. Med fonografen var det därför tvunget att rädda vad som räddas kan, avslutade von Hornbostel, innan bilar, spårväg och luftskepp kommer emellan: ”Wir müssen retten, was zu retten ist, noch ehe zum Automobil und zur elektrischen Schnellbahn das lenkbare Luftschiff hinzugekommen ist.”⁶⁶

Även om Berliner Phonogramm-Archiv och Phonogrammarchiv Wien framgent kom att få olika inriktningar förenades de i den slags strävan som von Hornbostel 1905 gav uttryck för. Med fonografen var det möjligt att rädda ett försvinnande audiellt kulturarv, både nationellt och i främmande länder. I framför allt Berlin utvecklades fonogramarkivet också till en sorts provkarta för den tillämpad forskning – med hjälp av medier som mätinstrument – vilken sedermera fick spridning på olika universitet. Vid Universität Halle grundades 1910 en språkvetenskaplig så kallad Phonetische Sammlung och vid Dresdens universitet en Akustisch-Phonetische Sammlung.

⁶⁵ Otto Andersson, ”Fonografen i musik och språkvetenskapens tjänst”, *Brage rsskrift 1908* (Helsingfors: Freringen Brage, 1909).

⁶⁶ Erich Moritz von Hornbostel, ”Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft”, *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* nr. 3. 1905.



Illustration 4.17 En till synes neutral fonografetikett kan lätt bedra – Preußischen Phonographischen Kommission upprättades 1915 (under ledning av Carl Stumpf) och kom under första världskriget att genomföra 1028 musikinspelningar med krigsfångar från Ententens kolonialarméer. Inspelning av fonografcyylinder nummer 137 gjordes med en fransk-algerisk soldat. Ljudsamlingen tillkom alltså under tvång, och dess fortsatta öden var också något av en lidandeshistoria. Den tillföll först Berliner Phonogramm-Archiv, vars föreståndare Erich Moritz von Hornbostel 1933 tvingades i exil (han var av judisk börd). Samlingen flyttades då till Museum für Völkerkunde – som bombades sönder och samman under andra världskriget. Efter kriget fördes fonografcyldrarna som krigsbyte av Röda armén till Leningrad, för att 1961 åter flyttas tillbaka till Östberlin (dock utan metadata). Först efter Berlinmurens fall återfördes samlingen till Ethnologisches Museum i Berlin, och då fick man vetskap om vad cylindrarna egentligen innehöll. 2015 digitaliserades samlingen inom ramen för ett forskningsprojekt. Fotografi från Ethnologisches Museum Berlin.

Det var emellertid inte bara i de tyskspråkiga länderna som den här typen av mediearkivariska idéer omsattes i praktik. I Ryssland ägnade sig vid samma tid det Kejsarliga Ryska Geografiska Sällskapet, Императорское Русское Географическое Общество (grundat 1845) åt att samla in rurala folksånger, något som var bekant i Västeuropa och till exempel lyftes fram av Stumpf i hans redogörelse 1908. Bland andra dokumenterade etnologen Lev Sternberg (1861–1927) både det ryska språket och dess musik med hjälp av Edisons fonograf. Sternberg blev etnologisk fältforskare den hårda vägen; han hade arresterats för anti-tsaristiska aktiviteter 1886 och dömts till tio år i exil på ön Sachalin där han började att intressera sig för lokalbefolkningens villkor. Att han sedermera blev en begeistrad sovjetrysk revolutionär är inte ägnat att förvåna. Mest bekant av de ryska etnologerna som använde fonograf som folkloristisk hjälpmedel var emellertid Evgenija Lineva (1854–1919). Med fonograf spelade hon in musik i bevarandesyfte liksom för att adekvat transkribera ryska folksånger. Som ung hade Lineva varit operasångerska och bland annat uppträtt på världsutställningen i Chicago 1893. Därefter levde hon i USA en tid, bekantade sig med inspelningsteknik och väl åter i Ryssland gjorde hon enligt somliga uppgifter redan 1897 etnomusikologiska inspelningar av folksånger i

Volgaregionen.⁶⁷ Lineva publicerade också en rysk standardbok i ämnet, vilken så tidigt som 1905 översattes till engelska, *The peasant songs of great Russia as they are in folk's harmonization*.

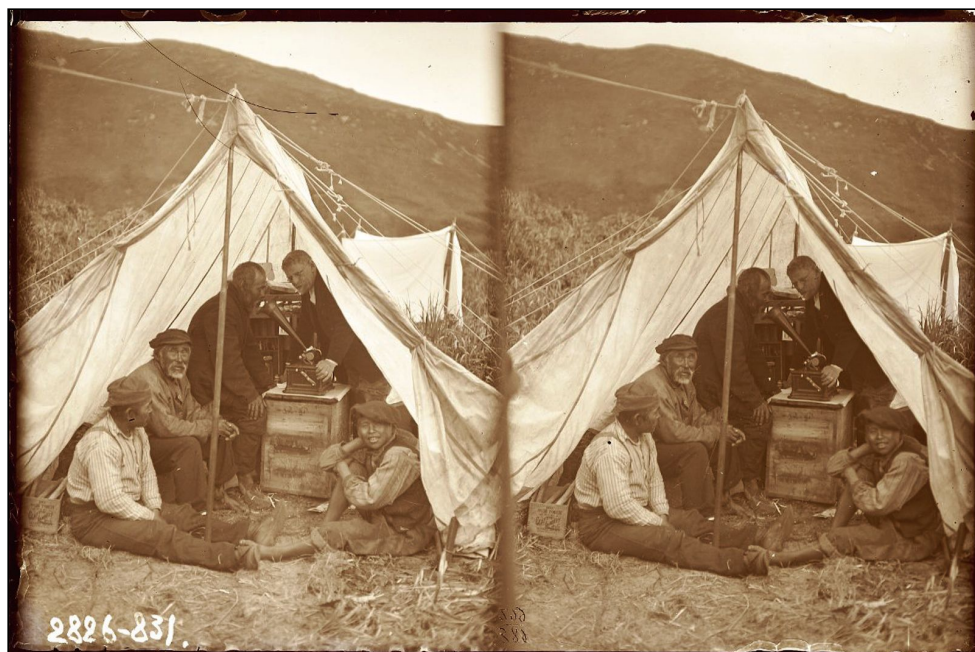


Illustration 4.18 Den ryske etnologen Vladimir Iohelson spelade sommaren 1909 in lokalinvånare på de Aleutiska öarna (utanför Kamtjatka) i Ryssland. Enligt stereobildens metadata var det en äldre man som i detta fall berättade en folksaga in i fonografen. Fotografi från Kunstkamera, Sankt Petersburg.

Även i Frankrike pågick snarlika fonografaktiviteter, det franska antropologisällskapet hade år 1900 etablerat Le Musée phonographique de la Société d'Anthropologie. Drivande var Léon Azoulay (1862–19?) vilken samma år under världsutställningen i Paris spelat in 14 fonografcylindrar med bland andra japanska *geishor* (i samma stil som Ives Gilman i Chicago 1893).⁶⁸ Som förbindelslänk mellan utställningsnöje och dokumentationsverktyg personifierar både Ives Gilman och Azoulay, men kanske främst Lineva de sätt som fonografen var en medieform med divergerande funktioner. Likt de röntgenstrålar som till en början var ett folknöje på utställningar under det sena 1890-talet (för att senare få en medicinsk användning) var fonografen både underhållning och vetenskap. Framför allt Lineva framstår som en performativ gestalt som använde fonografen på bäge sätt; hon både uppträdde med ryska folksånger på sin repertoar för att roa och spelade in detsamma i vetenskapligt syfte.

1901 kunde Le Musée phonographique i Paris stoltsera med en samling av 400 fonografcylindrar. Prydlig metadata förtecknade proveniens och ämne, "l'origine et la nature du sujet sont enregistrés au début du cylindre". Samlingen innehöll språkexempel

⁶⁷ *Women in nineteenth-century Russia: Lives and culture* (red.) Alessandra Tosi & Wendy Rosslyn (Cambridge: OpenBook Publishers, 2012), 133.

⁶⁸ Léon Azoulay, "Exposition universelle de Paris. Collection des cylindres enregistrés par Léon Azoulay" 1900, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43905965q> (senast kontrollerad 1/4, 2020).

från olika världsdelar liksom från de flesta länder i Europa – inklusive Sverige och det lätt besynnerliga språket ”le Dano-Norwégien”. Liksom vid Phonogrammarchiv Wien förutsåg Azoulay att det långsiktiga bevarande av cylindrarna skulle vara ett huvudbry. I en första rapport 1901 påpekade han därför att det gällde att sparsamt använda cylindrarna, de fick inte lämna museet och föreståndaren för Le Musée phonographique anmodades att notera varje användning på ett registerkort, ”notera chaque audition sur le revers de la feuille d’identité.”⁶⁹

Vad som hände med Azoulay – när han avled kan inte ens Bibliothèque Nationale upplysa om – liksom med samlingarna i Le Musée phonographique är obekant. I fransk mediehistoria är det därför snarare lingvisten och filosofen Ferdinand Brunot (1860–1938) – känd för sitt monumentala språkhistoriska verk, *Histoire de la langue française des origines à 1900* (i nio volymer) – som förknippas med etablerandet av språkstudier med audiella hjälpmedel. På Sorbonnes universitet inrättade han 1911 Archives de la parole (med inspiration från både Berliner Phonogramm-Archiv och Phonogrammarchiv Wien). I en artikel 1910 hade Brunot påpekat att det nya talarkivet – som han ibland omväxlande kallade för ett museum – skulle bli ett ”atlas linguistique de la France” där det (företrädesvis) franska språket skulle dokumenteras med sin fulla klang och oklanderliga rytm, ”la parole au timbre juste, au rythme impeccable”.⁷⁰ Archives de la parole förgrenade sig sedermera i både Institut de phonétique liksom i Musée de la parole et du geste. Men det mest intressanta är nog att Brunot etablerade sitt röstarkiv med hjälp av den franska medieindustrin. Det var nämligen Emile Pathé – den av bröderna i firma Pathé Frères som skötte ljudmarknaden – som agerade mecenat och finansierade det nya arkivet och dessutom stod för tekniken.



Illustration 4.19 Archives de la parole etablerades 1911 som ett samarbete mellan Sorbonnes universitet och den franska mediebranschen. Inspelningar gjordes med en ny fonografapparat, ”Graveuses de disque”, utvecklad av firma Pathé Frères. Fotografi från Bibliothèque nationale de France.

⁶⁹ Leon Azoulay, ”Le Musée phonographique de la Société d’Anthropologie”, *Bulletins de la Société d’anthropologie de Paris* nr. 2, 1901.

⁷⁰ Ferdinand Brunot, ”Le musée de la parole”, *Paris-Journal* 21/3, 1910.

Ett snarlikt franskt audiovisuellt arkiv – denna gång finansierat av den stenrike bankiren Albert Kahn (1860–1940) och etablerat ungefär vid samma tidpunkt som Archives de la parole – var Archives de la Planète. Namnen var alltså snarlika, likaså det mediearkivariska uppsåtet. Men om Brunot med sitt röstarkiv önskade att vetenskapligt studera språk så var Kahns mediearkiv mer utopiskt orienterat. Under en resa till Japan 1908 påbörjade Kahn sitt bild- och filmarkiv som under de kommande tjugo åren skulle svälla till att omfatta 72 000 autokroma färgfotografier, 4000 svartvita bilder och mer än hundra timmar film. Kahns ambition var att med hjälp av fotografi och film skapa ett arkiv med bilder från jordens alla hörn för att främja förståelse och välvilja mellan människor och kulturer. Att han inte använde fonograf är förståeligt, dess upptagningar kunde ju knappast begripas av alla. I en tid av intensifierad nationalism var Kahn en övertygad internationalist och pacifist – därtill en fullfjädrad positivist, för i medial form skulle det äntligen bli möjligt att grunda kunskapen om andra kulturer på visuell sinneserfarenhet. De fotografer som arbetade åt Kahn kom att besöka mer än femtio länder och arkivet fick just den globala omfattning han önskat.⁷¹



Illustration 4.20 "Maroc, Marrakech, Place Djemaa-el-Fna" fotograferad av Georges Chevalier 1926 för Albert Kahns Archives de la Planète. Fotografi från Musée Albert-Kahn.

⁷¹ Samtidigt fanns i detta mediala inventeringsprojekt också vissa tvetydigheter. Att Kahns fotografer främst reste till franska kolonier i Nordafrika, Indokina och Mellanöstern, för att där avbilda regionala kulturer som i själva verket styrdes av den franska staten, är en paradox. Därtill handplockades de fotografer Kahn skickade ur närmast identiska klassförhållanden, bland annat fotointresserade officerare – och så när som på en kvinna var alla Kahns anställda fotografer män. En kolonial manlig blick är uppenbar i många av bilderna i Archives de la Planète. För en diskussion om Albert Kahn och hans mediearkiv, se Paula Amad, *Counter-archive: film, the everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète* (New York: Columbia University Press, 2010).

Mediehistorikern Markus Krajewski har i en fascinerande studie, *Restlosigkeit: Weltprojekte um 1900* argumenterat för att de teknologiska innovationer och medier som lanserades under det sena 1800-talet gav upphov till en rad storvulna idéer om att organisera och/eller dokumentera hela världen, "Weltprojekte". Sådana projekt var inte sällan våghalsiga och kunde förefalla omöjliga att genomföra. Men drivna av både teknologisk optimism och kulturella framstegstankar så presenterades likafullt kring sekelskiftet 1900 en rad världsförbättrande projekt kring standardiserade format, gemensam valuta, gemensamt postväsende eller som i fallet med Kahn: ett globalt bildarkiv till ömsesidig mänsklig förståelse. Krajewski menar att dessa idéer kring världsprojekt främst hängde ihop med den nya logistiska erfarenhet som moderniteten innebar (för västvärldens välbeställda män, bör tilläggas). En viss Phileas Fogg hade ju redan 1873 visat att det var fullt möjligt att åka jorden runt på 80 dagar, och den typ av medie-expeditioner som Kahn skickade ut – liksom de som Berliner Phonogramm-Archiv och Phonogrammarchiv Wien utrustade – vilade alla på den logistiska premisen att det faktiskt gick att nå jordens alla hörn. Med utgångspunkt i de transportförbindelser som redan då förelåg – Pösch kunde som sagt 1904 tämligen enkelt skicka både fotografiska glasplåtar och celluloidburkar 13 000 kilometer från en djungelö till det Habsburgska rikets huvudstad – var jorden inrutad i ett globalt nätverk. Som kommunikationsformer var dokumentation och transport i så måtto ömsesidigt beroende av varandra; att organisera all världens information (Google) är ingen ny idé.⁷²

Folkmusikkommissionen och Riksmuseets etnografiska samling

De amerikanska, franska och ryska exemplen på folkloristiska och lingvistiska fonografinspelningar – liksom förstås arkivverksamheten i Wien och Berlin – ger en fingervisning om att etnologisk, antropologisk, musik- och språkvetenskaplig användning av fonografmediet inte var ett fenomen på marginalen. Tvärtom, även en mer övergripande mediehistoria kan knappast undgå att uppmärksamma hur fonografen åren efter 1900 blev ett dokumentationsverktyg inom en rad vetenskapsdiscipliner och kulturarvsområden. Att fonografen också kom till användning i Sverige är därför inte ägnat att förvåna. I databasen för tidiga inspelningar i Phonogrammarchiv Wien finns exempelvis flera upptagningar från Sverige registrerade. Språkforskaren (och lektorn i tyska vid Lunds universitet) Hans W. Pollak (1885–1976) gjorde 1910 en rad inspelningar med svenska sånger, folksågor, anekdoter, skämt och fritt tal, "freie Rede".⁷³ En av dem som Pollak spelade in under sina svenska fältarbeten 1910 var ingen mindre än Ernst Wigforss – då själv språkforskare och sedermera socialdemokratisk finansminister – som värtaligt demonstrerade sitt halländska idiom i Pollaks arkivfonograf. Hans bok, *Phonetische Untersuchungen* kom 1911 att publiceras av just Phonogrammarchiv Wien, medan Wigforss tog tid på sig, doktorsavhandlingen *Södra Hallands folkmål* blev inte klar förrän 1917.

I en senare artikel om Phonogrammarchiv Wien betecknade Pollak det som "en systematisk samling av fonografiska urkunder ... ett slags museum för ljud." Han påpekade också att "fonogramarkivets material" uteslutande var avsett för vetenskapliga ändamål

⁷² Markus Krajewski, *Restlosigkeit: Weltprojekte um 1900* (Berlin: Fischer, 2006).

⁷³ Hans W. Pollak, "Schweden 1910", http://catalog.phonogrammarchiv.at/projekte.php?id_projekte=345&action=view (senast kontrollerad 1/4, 2020).

vilket ställt stora krav på hans egna svenska inspelningar, liksom ”upptagningens naturtrohet och återgivandets noggrannhet.” Eftersom ”de upptagna ljuden icke alltid äro särdeles starka, avlyssnas skivorna, liksom på de i handeln förekommande dikteringsmaskinerna med hörslingar. Återgivandet med trätt ... fordrar vanligen, att intalandet sker mycket kraftigt.”⁷⁴ Om vetenskapligt noggranna språkforskare som Pollak ägnade sig åt att dokumentera svenska dialekter ligger det nära till hands att tro att Nordiska museet eller musik- och språkvetare i Sverige rimligen borde varit intresserade av ett ”museum för ljud”. Men så är inte fallet; intresset var tämligen begränsat. Det är faktiskt något av en mediehistorisk anomali att fonografen inte alls användes på Nordiska museet, inte heller omtalades den i tidskriften *Fataburen*. Före 1910 är fonografen bara nämnd en enda gång i tidskriften, och då i en recension av en (symptomatiskt nog) finlandssvensk årsbok. Den innehöll emellertid en ”mycket intressant uppsats om fonografen i musik- och språkvetenskapens tjänst af Otto Andersson”.⁷⁵ Det är värt att dröja vid denna text, inte för att den omnämndes i *Fataburen*, utan för att ålänningen Otto Anderssons (1879–1969) artikel (som från början var ett föredrag) var den allra första längre musikvetenskapliga uppsatsen om detta medium på svenska.

Andersson – som sedermera blev en uppmärksammas finlandssvensk musikforskare – var i sin artikel mycket positiv till fonografen. ”Den anses numera lika viktig för vetenskapsmannen som fotografiapparaten”, slog han inledningsvis fast. På samma sätt som fotografiet visat hur ”bristfälliga ... teckningarna i de gamla illustrerade reseverken” varit, så skulle fonografen med säkerhet korrigera de ”musikhistoriska handböckerna”. Andersson prisade därför fonografen som ett oöverträffligt hjälpmedel vid insamlingsarbetet av äldre musik – liksom för språkforskning. Även den mest inbitne fonetiker torde uppskatta fonografen som det ”absolut tillförlitliga[ste] hjälpmedlet” då den inte missade en enda stavelse. Anderson kunde också gå till storms mot vad en musikforskare kallat för ”notuppteckningens illusoriska objektivitet.”⁷⁶ Erfarenheterna har ”i afseende å melodin lärt”, påpekade Andersson, ”att denna, huru noggrant upptecknad den än må vara med legato och stackato, portamento ... icke kan återges fullkomligt på samma sätt som spelmannen spelat den” – det var enbart fonografens mekaniska upptagning kapabel till.

Som folkmusikforskare var Otto Andersson långt ifrån någon modernitetshyllande teknikfantast. Snarare blickade han bakåt och vurmade för den traditionella folkmusiken. Med stöd av Svenska litteratursällskapet i Finland hade han fram till 1907 gjort uppteckningar av fler än 1800 melodier i de svenskspråkiga delarna av Finland. 1906 hade han därtill grundat kulturföreningen Brage (skaldekonstens gud bland de fornnordiska asarna), som bland annat ägnade sig åt att upprätthålla (och återuppliva) kulturella evenemang genom exempelvis spelmanstävlingar (föreningen Brage är än idag livaktig). Andersson gjorde provupptagningar med fonograf vintern 1907–08, och hans intresse för mediet styrktes efter en resa till Berlin 1908 där han besökte Berliner Phonogramm-Archiv. Han noterade att samlingen då omfattade omkring ”1000 valsar och plattor från alla

⁷⁴ Hans W. Pollak, ”Vetenskapsakademiens i Wien fonogramarkiv”, *RIG Kulturhistorisk tidskrift* nr. 1–2, 1922.

⁷⁵ ”Litteratur. Brage. Årskrift 1908”, N. E. H., *Fataburen: kulturhistorisk tidskrift* häfte 4, 1909, 255.

⁷⁶ Niklas Nykvist, *Från bondson till folkmusikikon. Otto Andersson och formandet av ’finlandssvensk folkmusik’* (Åbo: Åbo Akademi förlag, 2007), 83.

världsdelar”, samt att arkivet vid denna tidpunkt hade ”mellan 40 och 50 av [sina] apparater ute i olika delar av världen.”⁷⁷ Väl hemkommen redogjorde Andersson inför föreningen Brage om ”de upplysningar han under [sin] utrikes resa införskaffat beträffande tillvaratagandet på fonografisk väg av melodier och dialektprov. Med beaktande av den betydelse för forskningen, som dylika fonogram äga,” beslöt föreningen att grunda ett ”fonogramarkiv” – som med all sannolikhet var Nordens första.⁷⁸ Brages nygrundade ljudarkiv var förmodligen anledningen till att Andersson i början av 1909 föreläste (och talade väl) om fonografen för Svenska litteratursällskapet i Finland (det föredrag som alltså utgjorde förlagan till hans artikel). Det går nämligen inte att utesluta att hyllningen av fonografen hade att göra med det faktum att Brage erhållit bidrag från sällskapet för att bygga upp sitt arkiv.⁷⁹ 500 mark hade föreningen fått, kunde man sedermera läsa i årsskriften, ”såsom understöd för fonogramarkivet. För denna summa anskaffades tvenne apparater av den typ, som användes vid fonogramarkivet i Berlin, jämte 200 valsar. Apparaterna hava använts av herrar E. Hedman och O. Andersson för insamling av melodier samt av hr V. Sohlstrand för upptagning av dialektprov och melodier från Åland.” Andersson hade vidare utsetts till föreståndare för arkivet, som ”i mån av tillgångar” skulle ”anskaffa musik- och dialektprov från alla våra svenska trakter.”⁸⁰

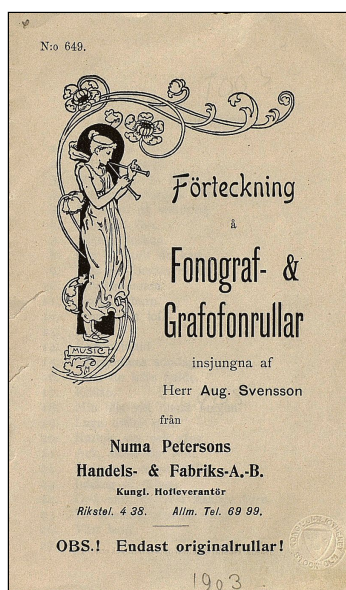


Illustration 4.21 Åren kring sekelskiftet 1900 började allt fler svenska firmor att sälja talmaskiner, fonografer och grammofoner, liksom inspelningar att lyssna på. I medie-entreprenören Numa Petersons förteckning av inspelningar med August Svensson från 1903 – en baryton som var en av Sveriges första skivartister – framgår att utbudet av inspelad musik redan då var relativt stort: 26 romanser och visor, 34 kupletter, 20 föreställningssånger, 24 bondvisor och 13 religiösa sånger var listade.

⁷⁷ Andersson 1909.

⁷⁸ Gustav Tegengren, ”Berättelse över föreningen Brages verksamhet 1907–1908”, *Brage årsskrift 1908* (Helsingfors: Föreningen Brage, 1909), 22.

⁷⁹ Nykvist 2007, 84.

⁸⁰ Gustav Tegengren, ”Berättelse över föreningen Brages verksamhet 1908–1909”, *Brage årsskrift 1909* (Helsingfors: Föreningen Brage, 1910), 14.

Otto Andersson var på flera sätt en mekanisk ljudpionjär, och själv kom han framöver att spela in med fonograf, men långt ifrån i den utsträckning han beskrev 1909. Den ”massfonografering” han då prognostiserade – med tydliga kopplingar till vår tids massdigitalisering av fonografcyllindrar – lät vänta på sig.⁸¹ Finska musikforskare har också konstaterat att fonografen sedermera inte fick något större ”genomslag i finsk musikforskning.”⁸² Utvecklingen i Sverige var i stort densamma, både inom svensk etnologi, musik- och språkhistorisk forskning fanns före första världskriget ett påfallande ointresse för mekaniskt inspelat tal och musik. Visserligen hävdade Andersson 1909 att man ”också i Sverige [en] tid bedrivit uppteckningar” med fonograf. Men det är oklart till vad eller vilka som Andersson refererade, möjligen handlade det om enstaka provinspelningar. Snarare var det som om fonografen utgjorde en fara för folkmusiken, en sorts illvillig representant för den (amerikanska) modernitet som hotade att ödelägga den traditionella musikens låtskatt och därför inte skulle användas.

Inom ramen för den Folkmusikkommission som inrättades i Stockholm 1908 – och först gjorde väsen av sig i ett upprop i *Fataburen* 1909 – var fonografen därför frånvarande. ”Den svenska folkmusiken [har] sedan årtionden varit stadd i tillbakagång”, slog uppriktigt fast, vilket också distribuerades i tretusen exemplar över riket. ”Våra genuina gamla låtar och visor, som af kännare ställas bland de vackraste i världen, äro på väg att försvinna ... de undanträngts af melodier som för det mesta sakna musikaliskt värde. Urartningen går snabbt. Hos det yngre släktet hafva dessa härliga melodier länge varit försmådda.”⁸³ Mellan raderna kunde man nära nog utläsa att de gamla låtarna just utkonkurrerats av fonograf- och grammofoninspelningar. Enbart det amerikanska bolaget Gramophone Company (med europeiska filialer) hade 1910 producerat en lokal repertoar med nästan tvåtusen svenska musikinspelningar.⁸⁴ Att använda sådana moderna ljudmedier för folkmusik förefaller därför varit uteslutet. Istället skulle Folkmusikkommissionen med notpapper och penna som hjälpmedel ”systematiskt insamla och undan glömska och förintelse rädda intressanta kulturhistoriska minnesmärken – [så] måste nämligen våra folkmelodier betraktas.”⁸⁵

Folkmusikkommissionens upprop liknade på flera sätt Nordiska museets appell för insamlandet av kulturhistoriska fotografier som från 1906 kontinuerligt tryckts på *Fataburens* rygg: ”Fotografer! Fotografier av kulturhistoriskt, etnografiskt och arkeologiskt intresse ... mottagas med tacksamhet af [museet].” I det fallet uppmanades folk att skicka in fotografier till museet, medan det för Folkmusikkommissionen (vars material kom att samlas på museet) var nog med avskrifter av musik, inte inspelningar av densamma. Men om kommissionen nu ansåg att dessa melodier utgjorde ”kulturhistoriska minnesmärken” så

⁸¹ Andersson 1909. Genom ett samarbetsprojekt mellan Svenskt visarkiv, Sveriges Radios grammofonarkiv och Statens ljud- och bildarkiv genomfördes under åren 2001 till 2003 en inventering av de fonografcyllindrar som bevarats i Sverige. Tusentals fonografcyllindrar digitaliserades och ett urval om 700 inspelningar presenterades i en databas på webben, ”Svenska fonografinspelningar”.

⁸² Nykvist 2007, 86.

⁸³ ”Upprop”, prins Eugen *et. al.*, *Fataburen: kulturhistorisk tidskrift* häfte 3, 1909, 190–192.

⁸⁴ Pekka Gronow & Björn Englund, ”Inventing recorded music: the recorded repertoire in Scandinavia 1899–1925”, *Popular Music* nr. 2, 2007.

⁸⁵ ”Upprop”, *Fataburen* 1909.

framstår det som lätt förbryllande att de inte skulle dokumenterades genom en modern mediemodalitet, fonografen, som tekniskt hade kunnat åstadkomma originalinspelningar – för notation med penna innebar ju strängt taget ett kopieringsförfarande (på basis av subjektivt gehör) som museisektorn skyggade för. Muséer samlar ju original. Visserligen var fotomediet långt mera spritt åren kring 1910 än fonografen. Ändå ter det sig underligt att vare sig museet eller kommissionen gav akt på frågan varför inte folkmusik borde spelas in snarare än att upptecknas. Att fotografier av spelmän med sina instrument kom att samlas in (men inte deras klingande toner) förstärker den minsta sagt udda kulturarvspraktiken.

Arbetet inom Folkmusikkommission har i detalj utretts i forskningsantologin, *Det stora uppdraget: perspektiv på Folkmusikkommissionen i Sverige 1908-2008*.⁸⁶ Utifrån ett mediehistoriskt perspektiv kan emellertid tre saker noteras. Även om initiativtagaren till Folkmusikkommissionen, Nils Andersson (1864–1921), för det första, fick stöd av en rad konservativa nationalromantiker – med prins Eugen och Anders Zorn som tongivande undertecknare – så hade uppropet också skrivits under av moderna museimän som styresmannen för Nordiska museet, Bernhard Salin och museiammannuensen Nils Keyland. Salin hade ju länge intresserat sig för utställningsmediet, både på Nordiska och Historiska museet, där han under tidigt 1890-tal lät bygga sina illustrativa forntidsmodeller. Och Keyland var förstås bekant för sin fotografiska verksamhet. Icke desto mindre inkluderade dessa bäge herrars uppdaterade museisyn inte fonograf och inspelat ljud.



Illustration 4.22 En okänd hornbläderska från Älvdalen uppträder på en spelmanstävling i Mora 1907. Det var målaren Anders Zorn – tillika undertecknare av Folkmusikkommissionens upprop 1908 – som tagit initiativ till lokala och regionala spelmanstävlingar vilka därefter snabbt blev populära. Folkmusikkommissionen kom inte att använda fonograf i sitt dokumentationsarbete, men fotografiet antyder att folkmusik var uppskattat – så till den grad att flera pressfotografer var närvarande. Fotografi från Svenskt visarkiv.

⁸⁶ *Det stora uppdraget: perspektiv på Folkmusikkommissionen i Sverige 1908-2008* (red.) Mathias Boström, Dan Lundberg & Märta Ramsten (Stockholm: Nordiska museet, 2010).

Eftersom Folkmusikkommission startade sin verksamhet vid precis samma tidpunkt som Otto Anderssons engagemang för fonografen och kulturföreningen Brages fonogramarkiv, så finns, för det andra, skäl att kort jämföra dem för att frilägga diametralt olika tankefigurer i samtiden kring hur musik borde dokumenteras. Även om Brages fonogramarkiv var ett mindre lokalt initiativ, så utgjorde det en första ansats i Norden att mer systematiskt använda fonografen som dokumentationsmedel i musik- och språkvetenskapliga sammanhang. Arkivet – samtida med Folkmusikkommissionens initiala verksamhet – kom framöver att växa till 378 vaxrullar med inspelat material (vilka idag återfinns på Sibeliusmuseum i Åbo). Om en del av de dokumenterande medier som den här boken diskuterar först hade en instrumentell funktion (snarare än att etiketteras som kulturarv) – föreningen Brages inspelningar med finlandssvenska dialektprov var exempelvis främst lingvistiskt motiverade – så var fonografupptagningar av melodier för Brages fonogramarkiv från allra första början kulturarvsorienterade. Syftet var inte något annat än att bevara de låtar som framfördes, vilket till yttermera visso också var grundtanken bakom de melodier som förtecknades i Folkmusikkommissionen. Men det arbetet utfördes som sagt manuellt med penna, till skillnad från fonografens mekaniska registrerande. ”För de korporationer som rikta sin verksamhet till det svenska folkelementet”, hade Andersson skrivit 1909, ”bör ett fonografiskt upptagande av sånger och dialekter vara så mycket angelägnare som dessa ålderdomliga språk, litteratur och musikformer äro starkt utdöende. Vad melodierna beträffar, så återge fonografen ... noggrant så väl tonalitet som rytm, ja, så noggrant att svängningstalen kunna beräknas liksom den absoluta rytmen.”⁸⁷ Som en förtäckt kritik av Folkmusikkommissionens verksamhet återkom Andersson i en av Brages årsskrifter från 1911 till den roll som fonografen borde spela i ett dylikt insamlingsarbete. I en artikel om svensk hembygdsforskning – intressant nog baserad på samma slags resor i Sverige till spelmanstävlingar som Folkmusikkommissionen ibland besökte – skrev Andersson att notation och förtecknande med penna ofta var mycket svårt. ”Vid tävlingen [i Ramsele 1910] framgick av spelsättet och materialet, att ofantlig möda kräves, innan allt är noggrant upptecknat. Här är *fonografen* outhärlig.”⁸⁸ Fonografen kunde med andra ord skrivas in i en bevarandepraktik som både tillät att låtar återgavs som just musik (och inte text) och därtill på ett mer precist (och mekaniskt) sätt jämfört med notation. Trots detta mekaniskt objektiva registrerande (eller kanske på grund av just det) så användes inte mediet inom Folkmusikkommissionen. Att en folkmusikupptecknare kunde beteckna fonografen som outhärlig och andre helt negligera den vittnar om en minst sagt ambivalent mediesyn.

För det tredje så skrev dagspressen en del om Folkmusikkommissionen. Det handlade om rapporter och notiser ett tiotal tidningar. Uppropet i *Fataburen* refererades också utförligt i *Svenska Dagbladet* i december 1909 – inklusive vädjan ”om allmänhetens medverkan till samlingsarbetets utförande ... särskildt uppteckningar af folkvisor, och gamla psalmmelodier, vallåtar, gånglåtar, skänklåtar, brudlåtar, långdanser, polskor, kadriljer,

⁸⁷ Andersson 1909.

⁸⁸ Otto Andersson, ”Något om hembygdsforskning och hemslöjd i Sverige”, *Brage årsskrift 1911* (Helsingfors: Föreningen Brage, 1912), 103.

gammalvalser och om möjligt uppgift om varje melodis härkomst och benämning.”⁸⁹ Det var precis den typen av immateriellt kulturarv som musiketnologer och antropologer internationellt samlat in med fonograf alltsedan 1890-talets början. Men i dagspressen rapportering om Folkmusikkommissionen förbigicks sådana aktiviteter med tystnad – trots att de knappast var obekanta. För svenska tidningar hade redan 1892 rapporterat om amerikanen Fewkes ”Zuni-melodier upptagna med fonograf och satta i noter”⁹⁰ – och därefter hade det publicerat tusentals artiklar om fonografen. Även om databaser med digitaliserade dagstidningar ofta är behäftade med OCR-problem,⁹¹ så ger en sökning på ”fonograf” i databasen tidningar.kb.se cirka 17 000 träffar fram till 1910 – mediet var alltså inte obekant. Bara under året 1900 trycktes i svensk dagspress mer än 500 notiser, artiklar och annonser om fonografen, inte sällan med referens till dess märkliga upptagningsförmåga. I en artikel om ”Sven Hedins resa” i januari 1900 skrevs det om fonografupptagningar, en månad senare recenserade *Arbetet* en välklingande ”fonograf-konsert” med en ny Edisonapparat som ”kasta ut ljudet genom en väldig messingsträtt med samma klang och styrka som [ljudet] blivit inspeladt eller intaladt.” ”Stum som en fisk’ har det hittills hetat”, menade *Göteborgs Aftonblad* i mars 1900, men det stämde inte längre för en viss professor Kölicker hade nu med ”en särskilt konstruerad fonograf lyssnat på fiskarne.” Och *Helsingborgs Dagblad* skrev i maj 1900 om en fransk pianolärare som spelade in sig själv med fonograf för att kunna lyssna på de eventuella misstag han gjorde; några månader senare påpekade samma tidning att den amerikanske presidentkandidaten Bryan ”valtalat” in i fonograf och genom 3000 fonografer ”mångdubblat” sitt valtal och spritt det till ”Amerikas alla hörn.” På ett snarlikt geografiskt manér rapporterade *Dagen* om ”vidunder-fonografen”, en fonograf med trumpet som kunde höras på tio engelska mils avstånd. Och i *Motalaposten* handlade det under hösten 1900 om en forskare som lärt sig ”apornas språk” genom fonografinspelningar.⁹² Exempelen kan bokstavligen mångfaldigas i tusental, och min poäng är att det vid tiden för Folkmusikkommissionens upprättande 1908 var allom bekant att fonografen kunde användas som ett dokumentationsinstrument (av både det ena och det andra), samt att mediet praktiskt använts på detta sätt under långt tid (vilket dagspressen kontinuerligt rapporterat om). Inom kommissionen kände man naturligtvis till detta mediebruk. Men icke desto mindre kom den att verka som en textuell insamlingsinstans vilken via präster eller folkskolelärare ute i landsorten blev till en sorts utlokaliserad musikärvsinsats med uppgift att från ”snabb förgängelse rädda det svenska folkmusikmaterialet.”⁹³

⁸⁹ ”Folkmusikens räddande”, osignerad, *Svenska Dagbladet* 14/12, 1909.

⁹⁰ ”Amerikanska utställningen i Madrid”, osignerad, *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 19/11, 1892; ”Från Madrid”, signaturen Spada, *Stockholms Dagblad* 17/11, 1892; ”Från den Historisk-Amerikanska utställningen i Madrid”, signaturen G. N-d., *Aftonbladet* 22/2, 1893.

⁹¹ Johan Jarlbrink & Pelle Snickars, ”Cultural heritage as digital noise: nineteenth century newspapers in the digital archive”, *Journal of Documentation* nr. 6, 2017.

⁹² ”Sven Hedins resa”, *Stockholms-Tidningen* 12/1, 1900; ”En fonograf-konsert”, signaturen M., *Arbetet* 14/2, 1900; ”Stum som en fisk”, osignerad, *Göteborgs Aftonblad* 22/3, 1900; ”Uppfostran genom fonograf”, osignerad, *Helsingborgs Dagblad* 27/5, 1900; ”Också ett sätt att hålla valtal”, osignerad, *Helsingborgs Dagblad* 28/8, 1900; ”Vidunder-fonografen”, *Dagen* 17/7, 1900; ”Apornas språk”, *Motalaposten* 20/10, 1900.

⁹³ ”Folkmusikkommissionens upprop”, osignerad, *Svenska Dagbladet* 25/2, 1910. För en vidare diskussion, se Veslemøy Heintz, ”Intet land i världen äger en sådan rikedom på folkmelodier som Sverige”: om

Musikvetaren Gunnar Ternhag har hävdad att fonografteknikens fördröjda introduktion i Sverige berodde på att den ledande folkmusiksamlaren Nils Andersson var avogt inställd till denna tekniska nymodighet. Som Folkmusikkommissionens ledare var Andersson rentav ”direkt negativ till att använda fonograf vid folkmusikdokumentation.” Ternhag menar att ”kärnfrågan” inbegrep hur tillgång till nya typer av inspelningsmedier ”förändrade notbildens ställning som spegling av ett tidigare icke noterat ljudförlopp.” En senare artikel av Ternhag om fonografens användning för att dokumentera svensk folkmusik har den talande undertiteln, ”a delayed history”.⁹⁴ Inom folkmusikstudier under 1910-talet kom därför uppteckningar och inspelningar att existera parallellt. Ur ett mediehistoriskt perspektiv framstår det likafullt som anmärkningsvärt att vare sig Nordiska museet, svenska folklivsforskare eller lingvister tog fonografmediet i användning i någon större omfattning innan första världskriget. Internationella förebilder fanns, inspelningstekniken blev allt bättre och tillförlitligare, och direkta upptagningar gjorde det förstås möjligt att undersöka (och bevara) musik och tal utan transkription. Precis som med kameran hade Nordiska museet med fördel kunnat spela in muntligt berättande med fonograf (på samma sätt som museet senare använde och bejakade filmmediet). Men det var alltså inte fallet; på museet finns idag både fonografer och kommersiella cylindrar bevarade – men endast som historiska objekt och inte som institutionellt audiella informationsbärare. Jämfört med andra länder framstår denna avsaknad som apart.



Illustration 4.23 På Nordiska museet finns många svenska fonografrullar bevarade – men museet använde inte fonografen som dokumentationsverktyg. Den tidigare mejerihandlaren Anders Skog började i slutet av 1890-talet handla med talmaskiner, fonografer, inspelade och blanka cylindrar. Genom intensiv annonsering skaffade han sig stora marknadsandelar i Sverige, så till den grad att hans inspelningar ofta blev piratkopierade. I Skogs kataloger kunde hugade köpare välja bland namngivna artister och orkestrar, som dessa rullar från 1905 med inspelningar på tyska, franska och italienska. Fotografi av Elisabeth Eriksson, Nordiska museet.

Folkmusikkommissionen i pressen”, *Det stora uppdraget: perspektiv på Folkmusikkommissionen i Sverige 1908-2008* (red.) Mathias Boström, Dan Lundberg & Märta Ramsten (Stockholm: Nordiska museet, 2010).

⁹⁴ Gunnar Ternhag, ”Ett fonogramarkiv för folkmusik – en idé som aldrig förverkligades”, *Svensk tidskrift för musikforskning* nr.1, 1993 och Gunnar Ternhag, ”The introduction of the phonograph for documenting folk music in Sweden: a delayed history”, *Music archiving in the world* (red.) Gabriele Berlin & Artur Simon (Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2002).

Intressant nog förefaller det som om kulturarvssektorn tidigt var på det klara med denna något besvärande omständighet. En musikforskare menade exempelvis under 1920-talet att Folkmusikkommissionen i långt större utsträckning borde ha bedrivits med hjälp av olika former av inspelningsteknik för att göra det möjligt att analysera det insamlade materialet ”med hjälp av tonmätningssutrustning”.⁹⁵ Till och med ordföranden för den av riksdagen 1919 tillsatta Folkminneskommittén – ofta kallad allmogeutredningen – beklagade sig över att fonografen använts i så liten omfattning.⁹⁶ När ett av betänkanden sedermera publicerades var det nästan som att utredarna urskuldade sig för hur saktfärdig kulturarvssektorn varit i att använda fonografmediet. ”Med uppfinningen av fonografen öppnades helt nya möjligheter till återgivande av det talade språket, och redan under 1890-talet började den nya upptäckten inom flera länder tillämpas vid folkmålsstudier.” Utredningen hävdade att de allra första ”fonografiska dialektuppteckningarna” utfördes av ”Styrelsen för undersökningen av Uplands folkmål” 1897 – men därefter hade sådana uppteckningar ”endast i mycket ringa utsträckning fortsatt.” Dock påpekades att ”ett större antal fonogram av svenska dialekter finns i vetenskapsakademiens i Wien fonogramarkiv.”⁹⁷

Fonografinspelningar av folkmusik inleddes alltså sent i Sverige. Först vintern 1913 kunde *Svenska Dabladet* rapportera om folkmusiksamlaren Karl Tirén (1869–1955) och de ”närmare 500 sånger [som] han upptecknat i Lappland”. Tirén arbetade för Folkmusikkommissionens räkning, men det var på uppdrag av Vetenskapsakademien – ”som ställt en fonograf till förfogande” – som han gjorde sina inspelningar.⁹⁸ Det fanns emellertid en kulturarvsinstitution som tog fonografen i användning tidigare än andra arkiv och muséer, Naturhistoriska riksmuseets etnografiska avdelning. De äldsta inspelningarna där daterar sig till 1908 och utfördes av den svenske missionären och språkforskaren Karl Edvard Laman (1867–1944). Han var verksam i belgiska (och franska) Kongo som missionär under nästan trettio år, från 1891 till 1919. När han återvände till Sverige gjorde han det, enligt uppgift, med 17 lådor etnografiskt material.⁹⁹ Laman var språkintresserad och engagerade sig i olika former av översättningsarbete; för en missionär gällde det naturligtvis att så fort som möjligt göra Bibeln tillgänglig för Kongos folk. 1905 hade Laman översatt den heliga skrift till kikongo, och 1908 publicerade han omvänt flera översättningar av kongolesiska folksagor i boken, *Etnografiska bidrag af svenska missionärer i Afrika*. Fascinationen över kongospråkens fonologi (vetenskapen om språkets ljudstruktur) gjorde att han tog kontakt med Berliner Phonogramm-Archiv. Laman kom att korrespondera med

⁹⁵ Mathias Boström, ”100 år med Folkmusikkommissionen. Översikt och vägledning”, *Det stora uppdraget: perspektiv på Folkmusikkommissionen i Sverige 1908-2008* (red.) Mathias Boström, Dan Lundberg & Märta Ramsten (Stockholm: Nordiska museet, 2010), 25.

⁹⁶ Ternhag 1993.

⁹⁷ *Betänkande med förslag till ett systematiskt utforskande av den svenska allmogekulturen, I* (SOU 1924: 26), 59.

⁹⁸ Karl-Erik Forslund, ”När lapparna joika”, *Svenska Dagbladet* 2/3, 1913.

⁹⁹ Bengt Sundkler, ”Karl E Laman”, *Svenskt biografiskt lexikon*, <https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/10949> (senast kontrollerad 1/4, 2020).

föreståndare von Hornbostel – som instruerade Laman i hur en fonograf användes – och Laman gjorde därefter flera inspelningar för Berlinarkivets räkning (där ett fåtal också skickades till Stockholm).¹⁰⁰

Tolv stycken cylindrar som Laman (förmodligen) spelade in 1908 finns idag bevarade på Etnografiska museet, de innehåller både traditionella kongolesiska sånger och inspelat tal. Men merparten av de inspelningar som Laman gjorde skickades till von Hornbostel, närmare bestämt 61 stycken. En av dem, "Tanzlied der Knaben mit Instrumentalbegleitung" – inspelad av Laman 1911 vid missionsstationen Madzia – fick senare betydande internationellt spridning eftersom den återanvändes av von Hornbostel i dennes så kallade *Demonstrationssammlung*, en mycket uppmärksam och kommersiellt lanserad kollektionen av tidig "Volksmusik, Stammesmusik, und orientalischer Kunstmusik" som utgavs i början av 1920-talet.¹⁰¹



Illustration 4.24 Kongolesiska pojkar (och en missionärsflicka) lyssnar glatt och förundrat på en fonografcylinder vid missionsstationen Madzia (fem mil väst om nuvarande huvudstaden i Kongo-Brazzaville). Fotografiet togs av missionären Karl Laman 1909. Det återfinns i hans och Svenska Missionsförbundets arkiv på Riksarkivet.

Missionären Laman och den finlandssvensk musikforskaren Otto Andersson utgör några av de skandinaviska förbindelslänkar som fanns till Berliner Phonogramm-Archiv. En annan etablerades vid ungefär samma tid genom Carl Vilhelm Hartman (1862–1941) som – efter ett akademiskt intermezzo – 1908 tillträtt som ny föreståndare för Naturhistoriska

¹⁰⁰ Mathias Boström, "The phonogram archive of the Stockholm Ethnographic Museum (1909–1930): another chapter in the history of ethnographic cylinder recordings", *Fontes artis musicae* nr.1, 2003.

¹⁰¹ *Die Demonstrationssammlung von E. M. von Hornbostel und dem Berliner Phonogramm-Archiv* (New York 1963), https://folkways-media.si.edu/liner_notes/folkways/FW04175.pdf (senast kontrollerad 1/4, 2020).

riksmuseets etnografiska avdelningen i Stockholm, eller Riksmuseets etnografiska samling som skylten då angav ovanför lokalerna vid Wallingatan (snett mittemot Adolf Fredriks kyrka på Norrmalm).¹⁰² Hartman lät våren 1910 skicka den nye medarbetaren Yngve Laurell (1882–1975) till Berlin för att köpa kopior av fonografinspelningar av ”primitiv musik”. Hartmans syfte var att skapa uppmärksamhet. Han avsåg nämligen att spela upp cylindrarna för potentiella mecenater och därigenom få sin avdelning att framstå som mer exotisk. Verksamheten var nämligen ”starkt beroende av privata finansiärer som bekostade såväl expeditioner, inköp av föremål som anställning av amanuenser.”¹⁰³



Illustration 4.25 Missionären Karl Laman spelar sin Edisonfonograf för kongolesiska pojkar och ynglingar i byn Kingoy i Belgiska Kongo 1909. Det var föreståndare von Hornbostel vid Berliner Phonogramm-Archiv som 1908 försett Laman med fonograf och cylindrar – på samma sätt som han 1910 gjorde med Yngve Laurell inför dennes resa till Australien. På fotografiet syns ett femtontal fonografcylindrar uppställda på bordet, och Lamans ömtåliga fonograf förefaller precis blivit uppackad ur trälådan av halmstrån att döma. Fotografi från Karl Laman och Svenska Missionsförbundets arkiv på Riksarkivet.

¹⁰² Sedan riksdagen 1902 inrättat en fristående etnografisk avdelning vid Naturhistoriska riksmuseet så förestods den av en professor. Hjalmar Stolpe var den förste föreståndaren, och tillika innehavare av denna professur. Efter att han avlidit 1905 uppstod stridigheter kring vem som skulle efterträda honom. De flesta inom Vetenskapsakademien (som riksmuseet sorterade under) ansåg museimannen Erland Nordenskiöld (1877–1932) – det var fadern som var polarfarare – som den givne efterträdaren; Nordenskiöld hade exempelvis varit huvudansvarig för den Etnografiska missionsutställning i Stockholm 1907. Men efter det att Hartman också sökt tjänsten uppstod en dispyt inom Vetenskapsakademien i tillsättningsärendet. Somliga ledamöter ansåg det orimligt att till professor befördra en sökande (Hartman) som i stort saknade akademiska meriter. Andra menade att Nordenskiöld var för radikal. Därför tvingades Vetenskapsakademiens ledamöter till omröstning, där utfallet blev lika. Lottning fick tillgripas – vilken Hartman vann.

¹⁰³ Boström 2001, 125.

Resan till Berlin gjordes på Hartmans initiativ, något som Laurell intygade i två inspelade intervjuer på Svenskt visarkiv i början av 1970-talet. Det var i Berlin som ”de hade det stora, väldiga arkivet med rullar”, sade en nittioårig Laurell då. Uppdraget var att ”plocka ut rullar”, 700 till 800 stycken. Men de blev sedermera ”så illa behandlade på museet och sönderslagna”, hävdade Laurell. Det var ”ingen som hade nått musikintresse på museet alls.” Laurell intygade dock att han i Berlin fått ”undervisning” om fonograftekniken, liksom att Hartman givit honom i uppdrag att lära sig om äldre musikinstrument (som fanns i samlingarna i Stockholm) för att väl hemkommen ”göra en katalogisering [av instrumenten] vad de kallades och hur de användes.” I en uppföljande intervju 1972 förtydligade Laurell att han i Berlin gick ”en kurs i upptagning med fonograf [det var] flera månaders instruktioner”, med sikte på den resa som Laurell 1911 gjorde till Australien där han spelade in aboriginer, ”stenåldersfolk” som han kallade dem. I Berlin hade von Hornbostel valt ”ut en bra fonograf [och han] skaffade mig rullar och gav mig de instruktioner som sedan var av väldigt stort värde för mig.”¹⁰⁴

I årsberättelsen för etnografiska avdelningen 1911 kunde Hartman stolt framhäva att en ”gåfva af instruktiv betydelse utgjordes af ett större antal fonografrullar med sång- och musikstycken från naturfolk jorden rundt. Omkring 300 af dessa äro redan emottagna från Berlins psykologiska instituts samlingar. En fonografapparat har ock erhållits.”¹⁰⁵ Att Laurell menade att han köpt dessa fonografcylindrar, medan Hartman hävdade att det rörde sig om en gåva är av mindre betydelse. Poängen är att Laurells kunskaper om fonografen emanerade från Berliner Phonogramm-Archiv. De inspelningar som han på eget initiativ sedermera genomförde med svenska spelmän mellan 1913 och 1920 – den första ljudande dokumentationen av svensk folkmusik (tillsammans med Karl Tiréns jojkinspelningar)¹⁰⁶ – var på flera sätt ett resultat av dessa erfarenheter. Under den talande rubriken ”Kunskap från Berlin” har musikvetaren Ternhag sammanfattat Hartmans mediala initiativ 1910. I efterhand framstod detta som mycket ”insiktsfullt. Långt före alla andra svenska museimän såg [Hartman] till att införliva fonografen i museets uppsättning av hjälpmedel.”¹⁰⁷

Att den etnografiska samlingen i Stockholm använde sig av fonografiskt *know how* från Berliner Phonogramm-Archiv är alltså uppenbart, likaså att Hartman visade prov på en teknisk driftighet som vare sig Nordiska museet eller Folkmusikkommissionen var i närheten av. Men det finns också skäl att påminna om den etnografiska samlingens långa (medie)historia, och att dess förste föreståndare, arkeologen och etnologen Hjalmar Stolpe (1841–1905) hade betydande mediala intressen. Som arkeolog blev Stolpe känd för sina noggranna utgrävnings- och dokumentationsteknik (bland annat av Birka) där han tidigt tog hjälp av fotografi. Och i etnologiska sammanhang gjorde han sig ett namn genom att arrangera den Allmänna Etnografiska Utställningen 1878–79 i Arvfurstens Palats i Stockholm. Tanken var att den utställningen skulle öka intresset för att etablera ett

¹⁰⁴ Inspelad intervju med Yngve Laurell 11/11, 1971. Svenskt visarkiv, SVA BA 1317; inspelad intervju med Yngve Laurell 15/6, 1972. Svenskt visarkiv, SVA BA 1553.

¹⁰⁵ ”Etnografiska afdelningen”, *Kungl. Svenska vetenskapsakademiens årsbok 1911* (Stockholm: Almqvist, 1911), 198.

¹⁰⁶ Gunnar Ternhag, *Jojksamlaren Karl Tirén* (Umeå: Dialekt-, ortnamns- och folkminnesarkivet, 2000).

¹⁰⁷ Ternhag 1993.

permanent etnografiskt museum – en idé som dock gick i stöpet. Men Stolpe lät dokumentera utställningen i fotografisk form och publicera boken, *Exposition ethnographique de Stockholm 1878–1879: Photographies par C. F. Lindberg. Texte par Hjalmar Stolpe*, vars fotografier numera utgör den äldsta dokumentationen av riksmuseets etnografiska samling. Stolpes medverkan i fregatten Vanadis världsomsegling 1883–85 resulterade dessutom inte bara i att han hemförde 7500 föremål – bland dem ett flertal kranier som han sålde till anatomen Gustaf Retzius – utan även 700 fotografiska glasplåtar (främst tagna av Oscar Ekholm) vilka samlades på riksmuseet.¹⁰⁸ Från Vanadisexpeditionen hemförde han också en mumie som han sedermera (kring 1900) undersökte med hjälp röntgenteknik – och därtill är Stolpes egen röst bevarad på fonograf. Han var nämligen en skicklig sångare och hans basröst kan höras på en cylinder inspelad med sällskapet Idun år 1900.¹⁰⁹

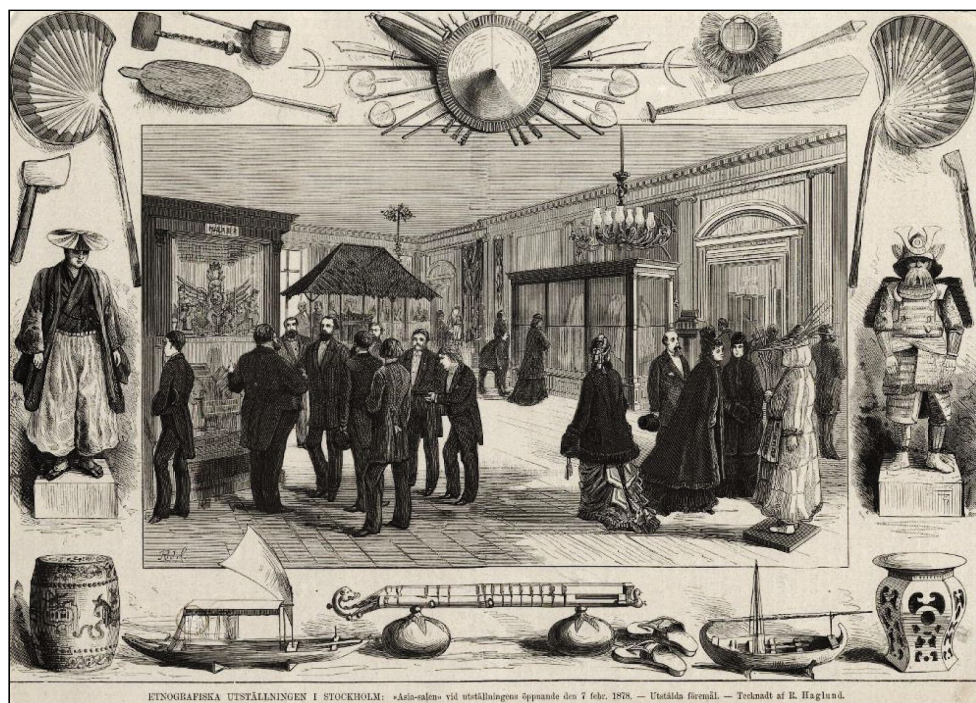


Illustration 4.26 Ett första steg mot att etablera ett etnografiskt museum i Sverige togs genom anordnandet av Allmänna Etnografiska Utställningen i Stockholm 1878. *Ny Illustrerad Tidning* rapporterade den 16/2 om utställningen – som besöktes av kung Oscar II (den långa mannen i skägg till vänster). Utställningen arrangerades av Hjalmar Stolpe – som dock fick vänta tjugo år på att bli föreståndare för Riksmuseets etnografiska samling.

¹⁰⁸ För en mediehistoria kring Vanadisresan, se Åsa Bharati Larsson, *Colonizing fever. Race and media cultures in late nineteenth-century Sweden* (Lund: Mediehistoriskt arkiv, 2016), 49–118.

¹⁰⁹ För en diskussion om Stolpes mediala förehavanden, se Bo G. Eriksson, *Kungen av Birka. Hjalmar Stolpe – arkeolog och etnograf* (Stockholm: Atlantis, 2015). Inspelningen av Stolpe med fonograf gjordes av zoologen Axel Klinckowström (1867–1936), som från år 1900 dokumenterade kända svenska röster för eftervärlden på sammankomster för sällskapet Idun, ”ett kultursällskap för herrar i Stockholm” som startade 1862. I samarbete med musikvetaren Carl-Gunnar Åhlen gav jag själv – i rollen som redaktör för publikationsserien Mediehistoriskt arkiv – 2007 ut en cd-skiva med några av Klinckowströms tidiga fonografinspelningar, *Ur Iduns skafferi*.

När det så 1902 äntligen inrättades en avdelning för de etnografiska samlingarna på Naturhistoriska riksmuseet – vilket i praktiken blev Sveriges första etnografiska museum – så blev Stolpe alltså dess föreståndare. Han hade då arbetat tillsammans med Hartman i flera år på avdelningen, där den senare ordnade sina latinamerikanska fornfynd från en tidigare expedition. Hartman hade länge varit verksam i Amerika, bland annat på den antropologiska avdelningen under världsutställningen 1893 i Chicago. Enligt en senare biograf hade han i USA lärt sig att ”inse värdet av publicitet” och både han själv och hans museum fick framöver ”stort utrymme i pressen.”¹¹⁰ Läser man Hartmans årsberättelser för etnografiska avdelningen så påbörjade han emellertid sitt chefskap 1908 med minimala resurser. Lokalfrågan var mest akut, och återkom med regelbundenhet i dagspressens rapportering om samlingen.¹¹¹ I princip verkar Hartman inte haft några disponibla medel alls, ”inköp af samlingar ha icke kunnat äga rum under årets senare del, enär årsanslaget redan under föregående år tagits i anspråk”, påpekades det krasst 1909. Ett år senare förefaller dock en mecenat förbarmat sig över verksamheten och ”bekostat införandet af elektrisk belysning i museets samtliga lokaler.” Då hade den etnografiska samlingen ungefär 5000 besökare om året, samlingarna växte genom donationer och Hartman förefaller lagt vikt vid att samlingen också skulle inbegripa fotografier av föremål. 1910 kunde han stolt påpeka att fotografisamlingen ”ökats med ej mindre än 926 nummer från olika delar af jorden.” Ytterligare en donation under 1910 gjorde att många av dessa fotografier kunde förevisas med hjälp av ”ett antal dyrbara moderna monstrar med svängbara ramar” – så kostsamma att de därefter användes i samlingens basutställning fram till 1920-talet. ”Äfvenså erhöles museet sex stereoptikonapparater jämte omkring 400 bilder”, påpekade Hartman nöjt.¹¹²

Både fonograf- och fotografisamlandet antyder att Hartman inte bara jagade etnografiska originalföremål, även mediala representationsformer återkom i årsberättelserna. Den ”Lachmanska donationen” möjliggjorde exempelvis inköp av ”gipsafgjutningar af viktigare mexikanska stensulpturer” liksom ett antal ”i gips utförda modeller i naturlig storlek [av] en Australneger, en Aino, en Sioux samt tvenne centralamerikanska indianer.”¹¹³ Av bevarade fotografier att döma var det ingen större

¹¹⁰ Olle Franzén, ”Carl Vilhelm Hartman”, *Svenskt biografiskt lexikon*, <https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/12615> (senast kontrollerad 1/4, 2020).

¹¹¹ ”Etnografiska riksmuseum”, signaturen C. F., *Svenska Dagbladet* 30/5, 1908; ”De etnografiska samlingarnas flyttning”, osignerad, *Svenska Dagbladet* 17/3, 1909. De etnografiska samlingarna var lokaliserade till två adresser på Wallingatan i Stockholm – under olika namn. På äldre fotografier angav skyltar tydligt att verksamheten kallades för Riksmuseets etnografiska samling, en beteckning som senare (kring 1920) ändrades till Riksmuseets etnografiska afdelning. För att ytterligare förvirra det hela så kallade Hartman genomgående sin verksamheten för ”museet” i årsberättelserna. Det gjorde även dagspressen. Lokalfrågan skulle därtill förbli ett betydande bekymmer; den löstes inte förrän den etnografiska avdelningen fick egna lokaler på Ladugårdsgärdet och därefter, 1935, blev ett självständigt museum, Statens etnografiska museum.

¹¹² ”Etnografiska afdelningen”, *Kungl. Svenska vetenskapsakademiens årsbok 1909* (Stockholm: Almqvist, 1910), 202; ”Etnografiska afdelningen”, *Kungl. Svenska vetenskapsakademiens årsbok 1910* (Stockholm: Almqvist, 1911), 201, 205; ”Etnografiska afdelningen”, *Kungl. Svenska vetenskapsakademiens årsbok 1911* (Stockholm: Almqvist, 1912), 198.

¹¹³ ”Etnografiska afdelningen”, *Kungl. Svenska vetenskapsakademiens årsbok 1909* (Stockholm: Almqvist, 1910), 203; ”Etnografiska afdelningen”, *Kungl. Svenska vetenskapsakademiens årsbok 1911* (Stockholm: Almqvist, 1912), 198.

skillnad i gestaltningen mellan dessa människofigurer i gips och de som samtidigt förevisades i vax på Svenska panoptikon. I det ena fallet handlade det dock om kittlande underhållning medan det på den etnografiska samlingen var strikt åskådningspedagogiska ideal som gällde.

Hartman kryssade skickligt mellan sinsemellan olika etnografiska representationer, bland vilka också fonografinspelningar ingick. 1911 hade Laurell kommit tillbaka från den så kallade Mjöbergiska expeditionen till nordvästra Australien, under vilken han spelat in ett flertal fonografcylindrar. ”Inföd[ingar] sjöng in fyra sånger i min fonograf. De sågo mäktiga förbluffade ut, när apparaten strax efter insjungningen återgaf musiken”, hade Laurell antecknat i sin fältanteckningsbok.¹¹⁴ Efter att han återvänt använde Hartman flera av dessa inspelningar på den etnografiska avdelningens utställningar. ”God save our lord, the king! Det är i Etnografiska museet hymnen till det engelska väldets härskare [som] på detta sätt misshandlas”, skrev *Dagens Nyheter* med tidstypisk rasbiologisk terminologi i en museirecension 1912. Amanuensen Laurell, ”den västaustraliska expeditionens etnograf [har] på en missionsstation i Kimberley låtit insjunga detta musiknummer i en fonograf och nu låter det åter ljuda för några besökande, hvilka kommit för att ta i betraktande de föremål han samlat ihop där nere till belysande af australnegrernas primitiva kultur.”¹¹⁵ Artikeln var en av många om Hartmans verksamhet våren 1912. Året före hade samlingen varit stängd på grund av lokalproblem, en period som använts för att göra en ny basutställning som dagspressen flitigt rapporterade om när den öppnade.¹¹⁶ I den var en rad medieformer framträdande – från fotografier och gipsfigurer till stereobilder och fonografapparater ”som återgifver de infödingssånger, som amanuensen [Laurell] anskaffade under sin resa”, kunde Hartman nöjt påpeka i sin årsberättelse.¹¹⁷

Musikvetare som intresserat sig för tidiga svenska fonografinspelningar har ofta framhållit att Laurells arbete för Hartman var betydande, ”intresse och engagemang [gick] inte att ta miste på”. Men verksamheten var samtidigt beroende av ”gåvomedel”.¹¹⁸ Pengarna tröt och Laurell kunde därför endast tjänstgöra i perioder. I sina inspelade reminiscenser från sjuttioalet framhöll Laurell att musikintresset på museet varit skralt. Meningen var att han skulle återvända till Australien och fortsätta sitt dokumentationsarbete, men medelsbrist och första världskriget kom emellan. Istället påbörjade Laurell (med privatpersoners stöd, bland dem tonsättaren Wilhelm Stenhammar) ett nationellt inspelningsarbete med fonograf – som märkligt nog försiggick parallellt (utan kopplingar) med det upppteckningsarbete som Folkmusikkommissionen ägnade sig åt. Det ligger i sakens natur att musikvetare gärna lyfter fram fonografmediets pionjärer (till vilka Laurell tveklöst hörde). Men han var uppenbarligen inte nöjd med (det uteblivna) stödet från Hartman – som till yttermera visso betraktade exotiska inspelningar med fonograf som

¹¹⁴ Laurells inspelningsanteckningar gjordes i februari 1912 och är citerade från Boström 2001, 128.

¹¹⁵ ”Bland bumeranger och kastspjut”, signaturen S-m K., *Dagens Nyheter* 14/1, 1912.

¹¹⁶ ”Etnografiska museet öppnas i morgon”, osignerad, *Dagens Nyheter* 16/4, 1912; ”Etnografiska riksmuseet i nytt skick”, signaturen C. F., *Svenska Dagbladet* 16/4, 1912.

¹¹⁷ ”Etnografiska afdelningen”, *Kungl. Svenska vetenskapsakademiens årsbok 1912* (Stockholm: Almqvist, 1913), 192.

¹¹⁸ För en vidare diskussion, se Boström 2001 och Ternhag 1993.

¹¹⁹ "Förra Vetenskapsakademien som etnografiskt museum", osignerad, *Dagens Nyheter* 20/11, 1916.

Illustration 4.27 Svenska Dagbladet var i april 1912 imponerad av ”professor Hartmans” nya, mediemoderna museum – komplett med gipsmodeller, fotografier, stereoskop, fonograf och ”maskinskrifna” etiketter.

Om Hartmans tidiga intresse för fonografen av somliga musikforskare betecknats som ”insiktsfullt”, så ligger det nära till hands att tro att han nog egentligen främst månade om den egna museiverksamheten. Ljudinspelningar gjorde den mediepalett som erbjöds museibesökare mer komplett. Hartman var dock en komplex personlighet som hade storslagna planer för sitt museum – av vilka de flesta gick om intet.¹²⁰ Icke desto mindre går det att spåra en mediehistorisk animositet kring fonografanvändning mellan akademiskt orienterade musikinsamlare och museimän som Hartman. Vid en första anblick föreföll samtliga värna kulturarvet, men konflikter lurade under ytan. Till den musikaliska dokumentation som Hartman gärna såg på sitt museum hörde exempelvis de inspelningar av samiska jojker som Karl Tirén samlade i Norrland. Hösten 1912 hade Hartman till och med erbjudit Tirén att låna museets fonograf med tillhörande rullar. Våren 1913 kunde *Dagens Nyheter* därför rapportera om Tiréns ”insamlade lapska jojkningsmelodierna” som man nu kunde ”höra återgivna på fonograf” på den etnografiska avdelningen. Artikeln framhöll att Hartmans samling där numera uppgick till ett ”500 rullar omfattande fonografbibliotek”.¹²¹

Samma utställning besöktes någon månad senare av Nils Andersson, Folkmusikkommissionen ledande gestalt, som blev minst sagt förbaskad av det han hörde på ”Hartmans museum” och därefter skrev ett ilsket brev till jojksamlaren Tirén.

Jag kom in på Hartmans museum en dag under den d[ä]r utställningen. Kring fonografen vore grupperade en hel del folk, fliniga och viktiga amanuenser och amanuenskor jämte en del besökare, mäst sta[ds]bor och turister, m.fl. Man höll just på med dina joigos. Flinande, grinande, hånande, oförstående, men ändå, gudnås, så ofantligt överlägsen stod man där och lyssnade till dessa ting – icke som de äro, något av de underbaraste jag vet på denna jord, utan såsom en kuriositet, något barbariskt, rått och okultiverat, någonting att jämnställa med australnegriska läten, osv. Jag hade god lust till att slå sönder dessa förbannade rullar, som gjorde sitt till att fördärva, totalt fördärva sångerna. Nej, dessa ting äro icke för Hartman och hans museum. Dessa sånger passa absolut inte bland hans spjut, yxor, matkär, paltor och hvad det nu än må vara. Ge honom fan. Och låt oss sköta vårt själva. Begagna du

¹²⁰ Hartman förefaller levat för och i sin etnografiska samling; under sin tid som föreståndare hade han, enligt uppgift, aldrig någon permanent bostad i Stockholm utan bodde på hotell och pensionat. Hartman hade därtill storslagna planer på en nybyggnation för sina museisamlingar bakom Skansen – en byggnad som skulle ligga omgiven av en park med ”infödingshyddor och exotiska djur. Bufflar importerades och fick under några år en uppmärksam fristad på holmar i Årstaviken”, enligt personhistoriken i *Svenskt biografiskt lexikon*. Om Hartman tillträtt sin tjänst som föreståndare 1908 efter visst tumult, så avslutade han sin tjänstgöring i samma anda – dispyten med Nordenskiöld fortsatte att spöka. 1923 lämnades det nämligen in en ”anmälan som ändade Hartmans karriär. Hartman avstängdes från sin tjänst med motiveringen att han led av kronisk alkoholism och förföljelsetmani. En av punkterna i utredningen gjorde gällande att Hartman beordrat vaktmästare Törnblom att plocka bort alla etiketterna från föremålen som ingått i Nordenskiölds missionsutställning”, skriver Christer Lindberg i sin avhandling, *Erland Nordenskiöld: en antropologisk biografi* (Lund: Lund studies in social anthropology, 1995), 296. Hartman sjukskrevs – 1924 tillstyrkte Medicinalstyrelsen hans tjänstledighet på hemställen från Vetenskapsakademien (vilket rapporterades i dagspressen). I mars 1927 gick Hartman i personlig konkurs; ”vem ska lyfta professorns lön?”, undrade *Dagens Nyheter* 4/3, 1927. Tjänstledigheten varade fram till Hartmans pension, en period som präglades av tilltagande alkoholmissbruk. Carl Hartman avled 1941.

¹²¹ ”Etnografiska utställningen i Konstakademien. Ett stycke av ett museum som borde finnas”, signatur Selim, *Dagens Nyheter* 20/3, 1913.

gärna fonografen, men endast för kontroll och hjälp i ditt arbete [som] den ärlige forskaren, när han vill studera [låtar] – men icke för allmänheten.¹²²

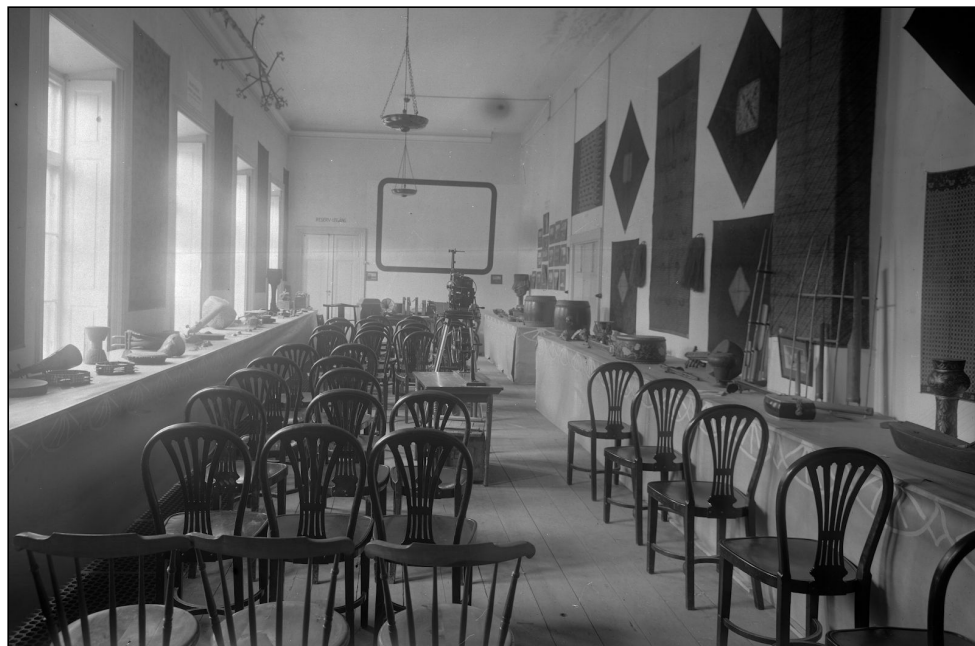


Illustration 4.28 Interiör från den så kallade biograflokalen (med en fonograf på podiet) på Riksmuseets etnografiska afdelning i Stockholm. Bilden togs av Oscar Ellquist 1926. Fotografi från Etnografiska museet.

Att Nils Andersson var avogt inställd till att använda fonograf i uppteckningsarbetet av folkmusik är en sak, men hans brev vittnar också om att sådana musikinspelningar kränktes av att åhöras i en museikontext. Att blanda musik med matkärll och paltor gick liksom inte an. Och Tirens samiska jojkar vanhelgades rentav när de var tvugna att samsas med Laurells "australnegriska läten" – det var som om det förelåg en rasbiologisk skillnad mellan dessa fonografinspelningar. Andersson verkar helt enkelt ha varit av åsikten att mekaniskt inspelad musik fördärvade denna. Att Tirén kunde använda upptagningar med sin fonograf som studieobjekt gick an, men enligt Andersson borde fonografinspelningar av samiska jojkar överhuvudtaget inte spelas upp inför publik. Att muséer gjorde det kunde han givetvis inte förhindra, men det var ingenting som musikvetare borde befatta sig med.

Man bör nu inte göra för mycket av ett gammalt privat brev, som uppenbarligen skrivits i affekt. Ändå är Nils Anderssons utsagor relevanta eftersom de antyder den sorts oro som florerade för hur medier kunde fördärva ett förment genuint musik- och kulturarv. För Andersson var knastriga fonografinspelningar inte ett sätt att bevara äldre låtar och melodier, det gjordes bäst med penna i handen. Fonografen förställde genom att den *medierade*; det var mediet självt som hotade det kulturarv som det användes för att dokumentera. Idag när merparten av kulturarvet kommer till oss i olika mediala former –

¹²² Brev från Nils Andersson till Karl Tirén 8/6, 1913. Svenskt visarkiv, Folkmusikkommissionens arkiv I:EI. Delar av brevet är tidigare citerat av både Ternhag 1993, Boström 2001 och Märta Ramsten, "Det övriga Sverige tycks vara ett annex till Skåne! Samtida insamlares förhållande till Folkmusikkommissionen", *Det stora uppdraget: perspektiv på Folkmusikkommissionen i Sverige 1908-2008* (red.) Mathias Boström, Dan Lundberg & Märta Ramsten (Stockholm: Nordiska museet, 2010).

framför allt som digitala kopior – ter det sig sådana argument främmande. Samtidigt ägnar sig kulturarvssektorn fortsatt mest åt att hantera original (oaktat att digital hantering ökar snabbt).

Att Andersson var skeptisk till att använda fonograf är allom bekant inom svensk musikkforskning. I ljuset av senare teknikutveckling där inspelad musik blev *default* framstår hans hållning som föga förutseende. Men han var långt ifrån ensam om att hysa sådana åsikter. Inom svensk språkforskning fanns en snarlik misstroghet. För Johan August Lundell (1851–1940) – språkforskare och långvarig professor i slaviska språk i Uppsala – fick fonografen heller ingen större uppskattning. Ungefär samtidigt som Andersson for ut över Hartmans utställning 1913 skrev Lundell i en artikel att fonograf eller grammofoon visserligen utgjorde ett ”vida noggrannare” sätt att återge folkmål än med ”bokstavsskrift”. Av den anledningen hade flera sådana inspelningar gjorts, ”språkprov från ett stort antal svenska folkmål (i synnerhet många skånska) äro tagna med grammofoon av dr W. Pollak ock förvaras i Wien-akademiens ’fonogramarkiv’.” Visserligen hade Pollak inte använt grammofoon utan fonograf – Lundell blandade i sin artikel konsekvent ihop dessa medier – men annars hade han rätt i sak. Emellertid förhöll han sig (liksom Andersson) skeptisk till ljudinspelningar. Citationstecknen kring Phonogrammarchiv Wien är talande. Problemet var nämligen att det för ”vem som helst [var] rätt svårt att i grammofoontratten tala fullt naturligt [på] sitt vanliga språk; ock vida svårare är det att få en allmogeman att tala i tratten. Omöjligt är det naturligtvis också att med grammofoon följa ett vanligt samtal ute på åkern eller kring kvällsbrasan.” Fonografens mekaniska registrerande kunde fullödigt spela in vad som sades, men mediet gick inte att använda utan att i grunden förändra den talsituation som skulle dokumenteras. Det var en kritik som var mer grundläggande än de diatriber som Andersson gav uttryck för. Fonografens osäkerhetsprincip gjorde att mediet helt enkelt inte lämpade sig för språkforskning. Lundells beska konklusion var därför att ”så värdefull än grammofoonen i vissa avseenden är, även för dialektforskningen, har den dock för vårt syfte blott en tämligen inskränkt användning.”¹²³

Fonogramarkiv, folkminnen – och radio

1958 publicerade Nordiska museet en folkloristisk historik om svensk folkmusik, Nils Andersson och Folkmusikkommissionens arbete, *Spel opp, I spelemänner*.¹²⁴ Den var skriven av musikkforskaren Otto Andersson, som i sin ungdom ivrat för fonografens betydelse för att dokumentera musikarvet. Att Andersson på sin ålders höst tog sig an sin namne, Nils Andersson – som ett halvt sekel tidigare haft en diametralt motsatt uppfattning om mekaniska ljudinspelningar – kan framstå som något av en ironi. Än mer förvånande är att Andersson inte skrev speciellt mycket i sin bok om denna meningsskiljaktighet. Visserligen citerade han sig själv *in extenso* ur en artikel i *Brages årsskrift 1911* där han framhållit att fonografen var ”oumbärlig” eftersom det annars krävdes ”ofantlig möda” för att uppteckna de låtar som spelmän framförde. Men kanske var det just denna möda att förteckna den svenska allmogens låtskatt som gjorde att Andersson kommit att uppskatta

¹²³ Johan August Lundell, ”Om uppteckning av folkmål”, *Svenska landsmål ock svenskt folkliv: tidskrift* (Stockholm 1914), 27.

¹²⁴ Otto Andersson, *Spel opp, I spelemänner: Nils Andersson och den svenska spelmansrörelsen* (Stockholm: Nordiska museet, 1958).

Folkmusikkommissionens verksamhet. Han undvek därför pietetsfullt att gå i polemik med Nils Andersson (som då varit död i nästan 40 år). Lätt lakoniskt, och som en kort kommentar till sin artikel från 1911, påpekade han emellertid: ”Huru mycket hade inte vunnits om fonografen och andra maskinella hjälpmedel vid insamlingen av folkmelodier kommit i bruk tidigare än som skett!”¹²⁵



Illustration 4.29 *Den första fonografen*, oljemålning från 1903 av Axel Reinhold Lindholm.

Om Otto Andersson 1958 inte ansåg det mödan värt att återvända till en halvsekelgammal vetenskaplig fejd, var det likväl uppenbart att han själv hade samvetsqual. Kanske ska hans uppmaning (med utropstecken) därför läsas med viss udd riktad mot honom själv: varför hade inte fler inspelningar gjorts, exakt på det sätt som han själv argumenterat femtio år tidigare i *Brage årsskrift 1908*? Yngve Laurell och Karl Tirén hade under tiotalet använt fonografen som ett maskinellt hjälpmedel i deras insamlande av svensk folkmusik och samiska jojkar. I efterhand – redan under på femtiotalet hade dessa inspelningar fått status som den äldsta ljudande dokumentationen som bevarats – var det bara alltför enkelt att som Andersson fråga sig varför inte mer institutionell möda lagts ned på den typen av inspelningsverksamhet.

Musikhistoriker som Ternhag och Boström har mycket förtjänstfullt och i detalj redogjort för de sätt som svenska fonografinspelningar genomfördes under tiotalet. Under de närmaste åren innan första världskriget var både Laurell och Tirén (genom Hartmans försorg) bland annat sysselsatta med att etablera ”ett fonografiskt arkiv” på den etnografiska

¹²⁵ Andersson 1912, 103; Andersson 1958, 253.

samlingen.¹²⁶ I maj 1913 var det exempelvis Laurell som ”demonstrerade” Tiréns inspelningar med ”lappsånger och lapplåtar upptagna på fonograf” vilka, enligt *Dagens Nyheter*, nu utgjorde delar av ”etnografiska museets fonografarkiv.”¹²⁷ Men Hartmans kroniska brist på musiemedel gjorde att Laurell avslutade sin amanuensjänst 1914, för att därefter fortsätta med sina inspelningar i privat regi. Tirén i sin tur gjorde sin sista samiska inspelningsresa sommaren 1915, hans pionjärbete hade hela tiden utfört som en sorts hobby (han försörjde sig som järnvägstjänsteman). I så måtto hade Otto Andersson rätt i att långt mer kraft och pengar borde anslagits inom kulturarvssektorn för fonografinspelningar liksom för upprättandet av ett fonogramarkiv.

Men vad som ofta glöms bort var att musik-, språk- och mediearkivariska frågor under samma tid faktiskt flitigt diskuterades i offentligheten, samt att flera initiativ togs för att påbörja upprättandet av audiovisuella arkiv – även om det sedermera visade sig gå trögt att praktiskt implementera sådana idéer. I regel var det filmen som triggade tidens diskussioner, allt emedan fonogramarkiv ofta nämndes i förbifarten. *Svenska Dagbladet* publicerade exempelvis två artiklar om uppförande av ett nationellt (eller kommunalt) filmarkiv i november 1911, och något år senare – inte sällan med referens till ”Dansk films- och fonogramarkiv ... med hundratals grammofonplattor”¹²⁸ – diskuterade och lanserade flera artiklar i dagspressen propåer om inrättandet av fonogramarkiv. I januari 1913 påpekade *Stockholms-Tidningen* exempelvis att man just i Danmark påbörjat insamling av ”films” och ljud; i ett nytt ”grammofonarkiv” skulle ”historiska stämmor” bevaras och tidningen menade att så även borde vara fallet i Sverige. ”Efter biografmuseet grammofonarkivet! Våra talares oratoriska konst bevarad åt eftervärlden”, hette det några månader senare i *Dagens Nyheter* i en längre artikel som redogjorde för de internationella mediearkivariska insatser som gjorts i Danmark, England, Frankrike och Tyskland. Framför allt lyfte artikeln fram det kommersiella samarbetet mellan Pathé Frères och lingvisten Ferdinand Brunot och hans Archives de la parole. Signaturen Pius frågade sig om inte svenska grammofonbolag var intresserade av att spela in ”röster av framstående män”. Landets förmodligen förste skivbolagsdirektör, Axel Widing, intervjuades och menade att sådana inspelningar för all del skulle vara av intresse, ”emellertid under den bestämda förutsättningen att det finnes garantier för att bevarandet av den blivande samlingen stode under offentlig kontroll ... genom dess inrangerande under något av våra museer”. Att åstadkomma ett ”svenskt grammofonarkiv” borde därför vara möjligt, menade Pius, med mediebranschens hjälp kunde en grund läggas ”med upptagningar av politiker, vetenskapsmän, prov på olika dialekter m.m. och härmed lägga en stomme till ett arkiv, som det skulle tillkomma framtiden att komplettera.” Detta mediearkivariska uppslag plockades upp av *Göteborgs Aftonblad* någon dag senare – i en artikel som mest beklagade sig över att ”ju hittills ingenting åtgjorts i denna riktning.” Det kunde väl hända att grammofonen ”här och där kommit i användning vid undervisning i främmande språk vid våra läroverk, och möjligen har den äfven spelat en roll vid bygdemålsforskningen. Men till

¹²⁶ ”Lappmusikens utforskande”, osignerad, *Dagens Nyheter* 17/5, 1913.

¹²⁷ Ternhag 2000, 56.

¹²⁸ ”Arkiv för biografbilder?”, osignerad, *Svenska Dagbladet* 10/11, 1911; ”Möjligheterna för ett biografarkiv”, osignerad, *Svenska Dagbladet* 11/11, 1911. För en vidare diskussion, se även Pelle Snickars, *Svensk film och visuell masskultur 1900* (Stockholm: Aura förlag, 2001). ”Dansk films- och fonogramarkiv”, notis, *Svenska Dagbladet* 11/4, 1913.

samlandet [och] uppläggandet i arkiv”, fick den besviken skribenten konstatera, dit har ”vi ej kommit.”¹²⁹

Min poäng är att det i tidens tankar florerade många olika idéer och initiativ kring hur moderna medier skulle bevaras. De handlade inte bara, eller ens i första hand om att spela in folkmusik med fonograf. Fastmer återspeglar dagspressen ett bredare uppsåt där samtidens mediala kulturarv av både ljud och rörlig bild borde bevaras till nytta för samhälle, kultur och vetenskap. Det var inom en sådan, bredare mediearkivarisk diskurs som mer specifika initiativ togs, till exempel det upprop för ett ”ett fonogramarkiv för folkmusik” som presenterades i november 1914 (men som förblev en ren skrivbordsprodukt). Musikvetaren Gunnar Ternhag upptäckte i början av 1990-talet maskinskrivna kopior av detta upprop i Nordiska museets ämbetsarkiv – vilka pikant nog numera inte står att återfinna.¹³⁰ Handlingens proveniens är därför lika oklar som de sätt som uppropet möjligen spreds på. Förmodligen var det endast bekant i en mindre krets, men likafullt använde uppropet goda mediearkivariska argument och undertecknades därtill av en rad ”framträdande personligheter inom musikområdet”, bland dem Laurells välgörare Wilhelm Stenhammar. Uppropet gick därtill i tyst polemik mot den form av musikalisk notation som Folkmusikkommissionen och Nils Andersson använde. Den var visserligen inte explicit framskriven, men skymtade mellan raderna, inte minst genom de sätt som uppropet lyfte fram Laurells fonografinspelningar, vilka apostroferades som ”en början till ett svenskt fonogramarkiv.” Gneom att accentuera Laurells ”högeligen” förtjänstfulla arbete gjorde uppropet det tydligt att inspelningar med fonograf var att föredra framför Folkmusikkommissionens uppteckning med papper och penna.

Insamlingsarbetet av folkmusik har hittills endast skett genom att på gehörets väg uppteckna melodier, ett tillvägagångssätt, som icke alltid är tillförlitligt. Vår tid äger andra och säkrare hjälpmedel. Fonografen, som exakt upptager och i minsta detalj återgiver ljuden, är ett ypperligt sådant. Också har man i snart sagt alla länder i Europa tagit fonografen till hjälp och bildat fonogramarkiv. Det är på tiden, att något liknande göres inom vårt land, och särskilt vore det högeligen önskvärt att få ett fonogramarkiv för folkmusik upprättat. Värdet av ett sådant ligger i öppen dager. Tack vare det numera fulländade sättet att framställa fonografrullar i metall, skulle ett sådant arkiv för oöverskådlig framtid bevara vår allmogemusik, den instrumentala som vokala, samtidigt som det för den jämförande musikforskningen bleve av den allra största betydelse. [...] De av Laurell upptagna fonogrammen återgiva [folkmusik] i minsta detalj så, som allmogemusikern spelat dem med

¹²⁹ ”Svenskarna vilja inte tala i grammofoon!”, osignerad, *Stockholms-Tidningen* 10/1, 1913; ”Efter biogramuseet grammofoonarkivet! Våra talarers oratoriska konst bevarad åt eftervärlden”, signaturen Pius, *Dagens Nyheter* 10/4, 1913; ”Ett grammofoonarkiv”, osignerad, *Göteborgs Aftonblad* 12/4, 1913; ”Lappmusikens utforskande”, osignerad, *Dagens Nyheter* 17/5, 1913.

¹³⁰ En registerpost i Nordiska museets databas anger: ”139/149 Avskrift av upprop angående upprättande av ett fonogramarkiv med svensk folkmusik 1914. Inlämnad till arkivet av lektor Mats Rehnberg, Nordiska museet” – men denna handling går ej att hitta. Inte heller i museets ämbetsarkiv står uppropet att finna. Det citeras därför från Ternhag 1993.

tempovariationer, drillar, prydnadstoner, kvartstoner, olika stråksätt, olika rytmisk gestaltning osv.¹³¹

Om uppropet författades under 1914 så behöll det sin aktualitet – så till den grad att ingen mindre än Otto Andersson 1920 anslöt sig till undertecknarna. I ett tillägg (som Ternhag även hittat) lyfte också Andersson fram Laurells inspelningar; dennes insats hade varit ”ett räddningsarbete så omfattande och betydelsefullt, att det helt enkelt icke får försummas ... De gamla spelmännen gå i graven undan för undan och med dem deras gamla toner” – bara fonografen kunde rädda dessa.¹³² Om det 1878 hade hetat att fonografen enkelt ”återgifver rösten af någon kär hädangången”, så var föreställningen om mediets dokumenterande förmåga fortsatt intakt mer än fyrtio år senare. Men utav uppropet blev det alltså ingen praktik alls. Den främsta anledningen, menar Ternhag, hade föga till övers för fonografmediet. ”Därmed blev det omöjligt att länka ihop ett initiativ för ett fonogramarkiv med kommissionens insamlingsprogram.” Det stämmer – men man kan också argumentera för att den institutionella förankringen i kulturarvssektorn var svag. För att åstadkomma en arkivarisk hemvist för audiovisuella medier var det tvunget att liera sig med en arkiv- eller museiinstitution som tog på sig åtminstone ett visst ansvar. Det hade Hartman gjort under en tid och det hade också skivbolagsdirektör Widing påpekat 1913. När ett rudimentärt filmarkiv sedermera började att samlas så gjordes det just inom ramen för Tekniska museets verksamhet.

”Där rösten gömmes. Fonogramarkivet en kulturinstitution som är värd större uppmärksamhet”, framstår därför som en tidstypisk och symptomatisk rubrik. I flera länder finns det numera ”intressanta fonogramarkiv”, skrev signaturen Reta i *Svenska Dagbladet* 1925, men varför fanns inget fonogramarkiv i Sverige? Visserligen ”beslöto en del intresserade personer år 1914 att få igång något liknande även för vårt land” – men av dessa idéer blev intet. Om uppropet för en fonogramarkiv för svensk folkmusik 1914 förblev en idé på papper gick andra, snarlika mediearkivariska initiativ samma väg. Några hade lyckats samla ihop en eller annan mindre samling av ”films” eller fonogram, påpekade Reta, exempelvis återfanns en samling av äldre grammofonskivor på Skandinaviska Grammophon-Aktiebolaget. Men ”det är onekligen ägnat att förvåna, att ingen biblioteks- eller arkivinstitution funnit det vara sin plikt att övertaga skötseln av detta arkiv.”¹³³

Arkivuppropet 1914, Laurell och Tiréns inspelningar, medieverksamheten på Riksmuseets etnografiska samling och andra mediearkivariska initiativ under tiotalet är tecken på att det fanns ett nationellt intresse för att dokumentera och bevara ett immateriellt kulturarv med hjälp av fonograf. Samtidigt påvisade signaturen Reta några år senare med all önskvärd tydlighet att ingen kulturarvsinstitution hade tagit något ansvar i frågan, och inte heller hade den blivit ombesörjd av staten. Det märkliga är att Folkminneskommittén levererade sitt betänkande vid ungefär samma tid. Dess ”systematiskt utforskande av den svenska allmogekulturen” förespråkade 1924 att ”ett för folkmusikforskningen synnerligen

¹³¹ ”Upprop för ett fonogramarkiv med svensk folkmusik” (1914) – citerat från Ternhag 1993.

¹³² ”Upprop för ett fonogramarkiv med svensk folkmusik”, med Otto Anderssons tillägg 18/8, 1920 – citerat från Ternhag 1993.

¹³³ ”Där rösten gömmes. Fonogramarkivet en kulturinstitution som är värd större uppmärksamhet”, signaturen Reta, *Svenska Dagbladet* 19/7, 1925.

viktigt hjälpmedel är fonografen.” Som påtalats urskuldade sig denna allmogeutredning visserligen för att fonografen hittills använts i ringa omfattning. De ”Tirénska undersökningarna av den lappska musiken” visade dock på mediets möjligheter. Folkminneskommittén var sålunda av åsikten att fonografen ”torde emellertid i framtiden komma till långt större användning, då den för upptagning av enkla vokala och instrumentala melodier är till stor lättnad för upptecknaren, vid upptagning av ensemblermusik är rent av outhärlig, liksom den även är det vid upptagning av melodier för de instrumentala teknikernas skull.” Om en riksdagsledamot redan 1913 hade yrkat på att dokumentera ett försvinnande ruralt kulturarv med ”nutida tekniska resurser” så menade Folkminneskommittén på samma sätt att nya medier naturligtvis borde användas för att bevara nationens ljudande kulturarv. Liksom upprorsmakarna 1914 gjorde sig därför allmogeutredarna till tolk för ett medialt synsätt som var diametralt motsatt det som Folkmusikkommissionen förespråkade, vilken under 1920-talet fortsatte sin verksamhet (men nu under spelmanen Olof Anderssons ledning). Somliga ansåg alltså att fonografen med självklarhet borde användas för att spela in ett försvinnande musikarv, andra hävdade motsatsen.

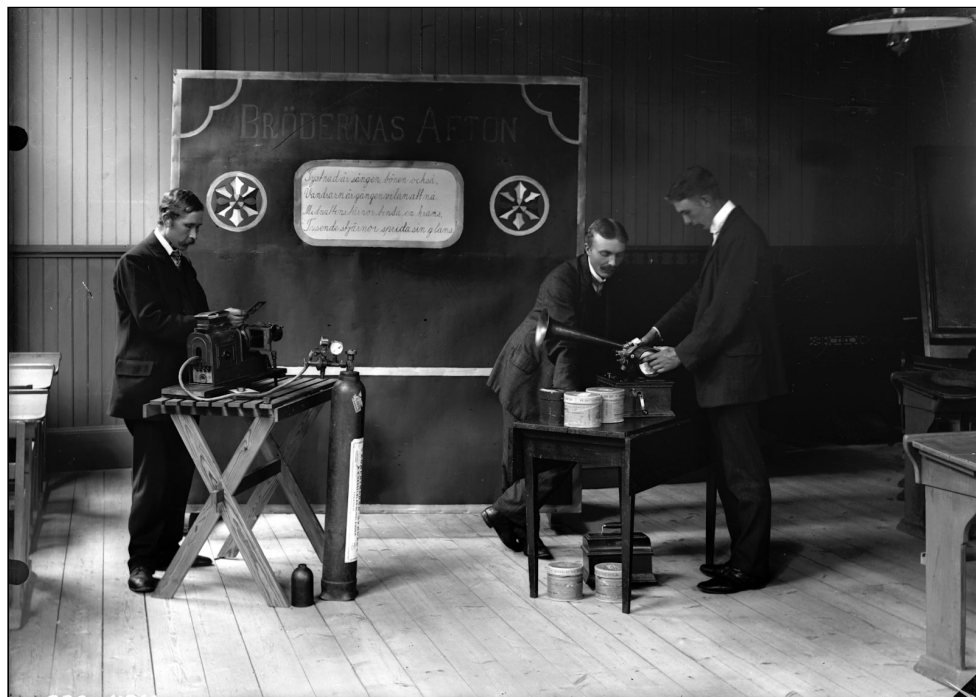


Illustration 4.30 Under 1910-talet togs flera initiativ till att bevara modernitetens nya medier – vilka inte sällan användes gemensamt. Söndagsklädda arbetare vid sågverket i Norrsundet (invid Gävle) förbereder på bilden kvällens begivenhet, ”brödernas afton”, en ofta förekommande programpunkt inom IOGT och nykterhetsrörelsen. Skioptikonapparaten hade gasdrivet ljus och fonografen verkar ha varit en Columbia Graphophone (som började säljas kring 1910). Stroferna i fonden kom från tredje versen av Eva Kylanders sång, ”Härlig är kvällen, fridfull och ren” (1911) som ofta sjöngs vid träffar inom nykterhetsrörelsen. Fotografiet är förmodligen från mitten av tiotalet och kommer från Länsmuseet Gävleborg.

I sammanhanget spelade det emellertid roll vilken slags ljudstudium man tänkte använda fonografen till, samt vilken akademisk identitet utredarna hade. Folkminneskommittén leddes av folklivsforskaren Nils Lithberg (1883–1934) – tillika (från 1918) den förste innehavare av den Hallwylska professuren vid Nordiska museet – en annan utredare var språkforskaren Herman Geijer (1871–1943) vid Uppsala universitet, och en tredje den blivande socialdemokratiska ministern Per Edvin Sköld. Utredningsdirektivet var mycket omfattande och stipulerade att förslag skulle presenteras för hur arbetet med ”insamling och utforskning av den svenska allmogekulturen lämpligen borde planläggas och organiseras.” I innehållsförteckningen hade fonografen en egen rubrik, den beskrevs på en hel sida och dessutom återkom mediet på ett tiotal andra sidor i utredningen. Fonografen var för allmogeutredarna alltså inte ett dokumentationsmedium på marginalen.

Ändå var synen på mediet ambivalent, och förmodligen var det Geijer som i dessa diskussioner var tongivande. Han hade nämligen 1914 lagt grunden till Uppsala landsmålsarkiv, vilket sedermera kom att ingå i Institutet för språk och folkminnen. Inom den nationella språkforskningen fanns samma slags skepsis mot fonografen som inom Folkmusikkommisionen; språkforskaren Johan August Lundell hade ju 1914 hävdade att mediet endast lånade sig till en ”inskränkt användning”. Givet att Geijer (och de andra utredarna) var positiva till fonografens nyttjande för studiet av folkmusik ligger det nära till hands att tro att de också skulle uppmuntra dess användning inom språkvetenskapen. Men där var Allmogeutredningen mera njugg. ”Fonografen kan, om ock blott på ett ofullkomligt sätt, vid sidan av skriften för framtiden bevara en bild av det talade språket och ger tillfälle till att på samma gång jämföra språkprov från olika håll.” Det var därför nödvändigt att det i fonografen intalade språkprovet samtidigt måste ”fixeras i fonetisk skrift.”¹³⁴ Redan Lundell hade påpekat att det var ”rätt svårt att i grammofofonratten tala fullt naturligt”, och samma synsätt förefaller andra språk- och dialektforskare haft. Folklivsforskaren Johan Götling, som tillsammans med Geijer var verksam vid Uppsala landsmålsarkiv, påtalade exempelvis senare (i ett privat brev) att han inte hyste något större ”förtroende för fonografen i detta sammanhang. Gubbarna berätta inte naturligt. De bli i regel svårt generade av apparaten. Och den nödvändiga berättarstämningen blir ohjälpligt förstörd.”¹³⁵

I sin bok om Uppsala landsmålsarkiv – med den talande titeln, *Föreställningen om den ideala uppteckningen* – menar etnologen Agneta Lilja att det med all sannolikhet var de upplevda bristerna ”med fonografen som gjorde att arkivet under de första tjugo åren av sin verksamhet inte satsade särskilt mycket på inspelningsverksamhet.”¹³⁶ Och eftersom Folkmusikkommisionen inte heller gjorde det, blev inte mycket inspelat – trots att Allmogeutredningen förespråkade att fonografen borde användas i dokumentationen av landets immateriella kulturarv. Kanske var det ett slags läpparnas bekännelse, men i en översikt publicerad 1928 menade Geijer att det vore önskvärt med ”en större samling upptagningar med fonograf av språkprov ur dialekter”. En påbörjad samling ”finnes i Landsmålsarkivet i Uppsala, ehuru den största samlingen [av] sådana svenska språkprov fortfarande är den, som för omkring 20 år sedan upptogs för Vetenskapsakademiens i Wien

¹³⁴ SOU 1924: 26, iv, 42, 43, 59.

¹³⁵ Johan Göttings privata brev från 7/6, 1928 är citerat från Lilja 1996, 126.

¹³⁶ Lilja 1996, 127.

räkning ock som förvaras i dess fonogram-arkiv.”¹³⁷ Trettio år efter att Sigmund Exner startat Phonogrammarchiv Wien lät dess verksamhet fortfarande tala om sig.

Idag är det Institutet för språk och folkminnen (Isof) som har ansvar för landets immateriella kulturarv – och det var just under det sena 1920-talet som en folkminnesavdelning inrättades med koppling till Uppsala landsmålsarkiv. Dokumentation av folkminnen var förstås något som Nordiska museet då ägnat sig åt under flera decennier – dock inte i ljudande form med fonograf. Om landsmålsarkivet främst sysslade med språkstudier så utfördes även spridda inspelningar av musik och folkminnen. Folkminneskommittén hävdade att ”statsmedel” under tiotalet utgått för att utföra ”folkminnesundersökningarna i Lund” med fonograf,¹³⁸ men liksom i Uppsala rörde det sig med all sannolikhet främst om provupptagningar och inte något mer systematiskt användande. Söker man i Isofs databas på tidiga fonografinspelningar är resultatet därför en minst sagt heterogen blandning av fonografrullar med språk- och dialektprov i Väster- och Östergötland, inspelade spelmanslåtar, slängpolskor och kadriljer. Några tidiga inspelningar från Dagö i Estland 1929 sticker ut. Därtill blandas musikupptagningar ofta med folkminnen. Sommaren 1926 inspelades exempelvis en musikanter från Skövde trakten; han framförde en ”marsch i D-dur” som han lärt sig redan ”på 1870-talet av trumslagare Adamson och ’ett stort fruntimmer’ som kallades ’Spele-Maja’”.¹³⁹

Sammanfattningsvis kan det konstateras att det svenska musikalvet, nationens språkbruk, äldre dialekter och folkminnen före 1930 endast sporadiskt spelades in med de ljudmedier som moderniteten ställde till buds. En viss teknikfientlighet och konservatism beträffande dokumentationsmetoder gjorde att fonografen inte kom till användning i någon mer omfattande bemärkelse, med ett par noterbara undantag. Landets kulturarvsinstitutioner uppvisade därtill ett påfallande ointresse för det audiella kulturarvet, och det tog lång tid innan sådana synsätt förändrades. Först 1958 inrättades Nationalfonoteket som nationellt ljud- och musikarkiv i Sverige (med Kungliga biblioteket som huvudman). Svenskt visarkiv inledde sin inspelningsverksamhet tio år senare.

Kring 1930 var det emellertid i ett annat medium som inspelningar med folkminnen började att genomföras, och det via en helt annan typ av institution – AB Radiotjänst. Rundradion påbörjade sin verksamhet 1924 och expanderade under trettio-talet. Det var då ännu inte någon speciellt stor medieinstitution; utredningen *Rundradion i Sverige* från 1935 angav att personalen då bara uppgick till cirka trettio personer. Men redan då fanns ett gramfonarkiv och en arkivarie för att (i viss mån) bevara tidigare sändningar.¹⁴⁰ Radion innebar ett tekniskifte, men precis som senare med televisionen fasades äldre medieformer ut parallellt med att nya infördes. Film och television existerade sida vid sida under femtiotalet, och på samma sätt var gramfonteknik och radio lierade under trettio-talet.

¹³⁷ Herman Geijer, ”En utredning från Landsmålsarkivet i Uppsala hösten 1928”, *Svenska landsmål ock svenskt folkliv: tidskrift* (Uppsala 1928), 20–21.

¹³⁸ SOU 1924: 26, 43.

¹³⁹ Inspelningen med fonograf från Uppsala landsmålsarkiv på Dagö i Estland utfördes av Nils Tibergh 1929, och den i Västergötland ägde rum 12/8, 1926. Institutet för språk och folkminnen DFU och NAU: 03351; DFU och NAU: 01440:3.

¹⁴⁰ *Rundradion i Sverige* (SOU 1935: 10), 117.

Reportageresor för Radiotjänst utfördes nämligen under lång tid med så kallade grammofonverk i en radiobuss; tekniken var mer sofistikerad än fonografinspelningar men i princip densamma – med den skillnaden att grammofonverket var kopplat till en mikrofon. Inspelningarna gjordes till en början direkt på lackskiva, för i inspelningsbussen fanns gravyrverk där tal och musik graverades direkt på sådana skivor vilka hade en spellängd på några få minuter.

En folklivsupptecknare som tidigt anställdes av Radiotjänst var radiomannen Olof Forsén (1898–1967). Han brukar ofta lyftas fram som en pionjärgestalt i folklivsgenren, och med honom etablerades under 1930-talet olika slags samarbeten mellan radion och de nationella kulturarvsinstitutioner som samlade folkminnen. Forsén blev en skicklig radiomakare som gjorde folkliga reportage, intervjuer och musikinspelningar i svenska bygder. Programtitlar som ”Vid sidan om allfartsvägen”, ”På jakt efter det förflutna (genom varmländska bygder”, ”Ödemarksöden” eller ”Gamla knektar” ger en antydan om genren. Av radiohistoriker har hans arbete kallats för en ”jättelik kulturinsats”; Forsén bevarade ”för framtiden ett allmoge-Sverige, som snart försvann.”¹⁴¹ Själv var han mer långt mer modest. I sin bok, *Idyll och aktuellt* (1966) skrev han lika pregnant som kortfattat hur det gick till att fånga ett immateriellt kulturarv: ”det finns två roller för en intervjuare: att tala och höra, att hålla låda eller hålla käft ... Jag har under de senaste decennierna inte varit upptecknare. Men jag har ofta hållit fram en mikrofon.”¹⁴²

¹⁴¹ Gunnar Hallingberg, *Stockholm-Motala. Radion i Sverige från 20-tal till 50-tal* (Stockholm: Atlantis, 1999), 150.

¹⁴² Lars Forsén, *Idyll och aktuellt* (Stockholm: Sveriges Radios förlag, 1966), 8.