

Lyssnarspår på skivomslag

– Jazzkonvolut som kladdpapper, katalogisering och kunskapande

Mischa Van Kan

Här vill jag diskutera hur en undersökning av skivomslagens materialitet kan vara till hjälp för att förstå olika sorters interaktion mellan människa och vinylskiva. För att bättre förstå förändringarna av skivomslagen, som skedde under tidigt 1950-tal och dess konsekvenser för hur människor har förhållit sig till skivor, är särskilt jazzskivor intressanta eftersom de var banbrytande i användningen av omslag. Mycket forskning om jazz i Sverige har haft ett starkt fokus på jazzens olika diskurser (se t.ex. Fornäs 2004, Nylöf 2006, Bruér 2007, Arvidsson, A. 2011, Van Kan 2014, Edström 2015). Intervjuer med viktiga aktörer och artiklar i framför allt de specialiserade jazztidsskrifterna *Orkesterjournalen* (*OJ*) och *Estrad* har använts som material för att förstå olika normer och omdömen i den svenska jazzvärlden. Eftersom diskursteorin har varit en så dominant teoretisk utgångspunkt har andra teoretiska perspektiv på jazz i Sverige en potential att revidera våra kunskaper och för-givettagande och därmed utveckla förståelsen för jazz i Sverige och människors interaktion med musikformen jazz.

En inriktning som har stor potential att förnya jazzforskningen är fokus på materialitet. En viktig poäng, som forskare som Jane Bennett (2010) har gjort, är att materia och ting inte är passiva. De kan distribuera agens och därmed makt och de påverkar alltså hur människor interagerar, till exempel med musik. När skivomslagen började ha text och bilder som gav information om inspelningarna,

som datum och medverkande musiker, riktade skivomslagen uppmärksamheten mot inspelningsprocessen och synliggjorde den. Det ledde till att inspelningarna på ett tydligare sätt separerades från levande musik (Van Kan 2022b:462–463). I denna text utgår jag ifrån skivomslaget som ett objekt som bjuder in till särskilda former av interaktion, som jag vill undersöka närmare.

Mitt fokus här ligger på spår av mänsklig interaktion på skivomslag och jag kommer att diskutera skivomslag som jag har stött på i butiker som säljer andrahandsskivor (se även Howland u.å. för en metodologisk reflektion om att leta efter skivor i andrahandsbutiker). Mellan 2012 och 2021 har jag med ojämna mellanrum men ungefär varannan månad eller lite oftare besökt skivbutiker och antikvariat. Under åren 2012–2018 främst i Göteborg och 2018–2021 även i Stockholm, men jag har också köpt skivor från svenska säljare på plattformar på internet som Tradera och eBay, där olika andrahandsvaror säljs och även på den skivfokuserade hemsidan Discogs. Affärerna hade vanligtvis ett brett utbud av begagnade skivor från olika genrer, oftast med en särskild hylla (eller flera) för jazz. Bland dem i Göteborg har jag främst besökt ”Skivhallen Majorna”, även ”Skivbörsen Linné” och ”Andra Långgatans skivhandel” samt antikvariatet ”Faust” och antikvariatet ”Pan”. I Stockholm har jag besökt olika skivbutiker, som ”Mickes Serier CD & Vinyl”, ”Atlas records” och just i Stockholm främst

”Andra Jazz”, som olikt de andra butikerna var helt specialiserad på jazz. Ofta fanns det mycket skivor på en liten yta och backar med ”nyinkomet” som signalerade att stamkunder tittade förbi regelbundet för att se om det fanns något nytt i butikens utbud. Kunderna i butiken var mestadels män i olika åldrar. Jazzskivorna var i butikerna ibland uppdelade i ”svensk” eller ”europeisk jazz” och jazz mer allmänt (vilket oftast innebar fokus på amerikanska artister) och på grund av deras storlek såldes EP-skivor oftast från en annan hylla än LP-skivorna. Skivorna som jag diskuterar här har framför allt varit svenska utgåvor av jazz från 1950-talet och består därför främst av EP-skivor (se Van Kan 2022b:450–451), men i materialet ingår även europeiska och amerikanska utgåvor som har hamnat i Sverige.

Eftersom jag för det empiriska materialet har varit beroende av dessa butiker – där urval har gjorts – är det mycket svårt att säga hur representativt det är för relationen som lyssnare hade till jazzskivor. Det är svårt att säga hur många jazzskivor som har försvunnit, kastats eller bedömts som osäljbara eller inte av intresse för någon och därmed inte varit tillgängliga genom de kanaler som jag har använt. Denna artikel har därför inte som syfte att ge någon sorts statistisk genomgång av vilka spår av mänsklig interaktion som förekommer mest på skivomslag från 1950-talet. Fokus ligger snarare på olika möjliga spår av mänsklig interaktion med skivan och dess musik och därmed diskussionen om vad skivomslag kan berätta för oss om hur de har använts. Den centrala frågan är: Vilka spår av användarens interaktion vittnar skivomslaget om och vilken potential finns det i ett sådant material för framtida forskning?

Skivomslaget har visat sig vara en särskilt intressant plats för att hitta spår av interaktion eftersom det utgjorde en viktig del av musikkonsumtionen under mitten av 1900-talet. Den första kontakten en lyssnare har med en skiva är i de flesta fall med omslaget eftersom användaren behöver ta ut skivan ur fodralet

för att kunna lyssna på den (Van Kan 2022a). Men omslaget gjorde också att den som tittade på omslaget kunde känna igen en viss skiva och om man inte hade sett skivan innan så gjorde omslagets design det i många fall enklare att gissa vad för sorts musik skivan innehöll. Som många forskare inom musikvetenskap (Volgsten 2019), men även inom ekonomisk historia (Fleischer 2012) och ekonomi (Arvidsson, K. 2007) har påpekat betydde introduktionen av vinylskivan på den svenska marknaden från och med 1950, att produktionen, men även konsumtionen, av musik började genomgå stora förändringar. Inspelningar var dock inte enda sättet som musik medierades på. Innan musik kunde spelas in, spreds musik bland annat i notskrift, musik kunde säljas som tryckta noter eller nedtecknas för hand i till exempel spelmansböcker.

I Magnus Gustafssons diskussion av spelmansböcker understryker han vikten av inskriptioner, en sorts anteckningar för att förstå hur spelmansböcker användes och vilka det var som skrev böckerna (2019). Gustafsson kommer fram till att själva samlandet av låtar var mycket viktigt för den som ägde spelmansboken (s. 98), men även att många böcker har inskriptioner eller texter som reflekterar över hela bokens innehåll (s. 99). Här finns många paralleller till andra halvan av 1900-talet, då skivmediet med ett eget omslag började bli allt vanligare, vilket jag anser är viktigt att utforska och analysera på ett mer ingående sätt.

Sedan 2000-talet har dock försäljningen av musik blivit mer och mer digital, vilket betyder att ett omslag som paketerar skivmediet inte längre är nödvändigt. Ändå finns omslaget i många fall kvar, ofta som bild som visas på skärmen när låten spelas eller som hjälp för att hitta en viss låt eller ett särskilt album. Omslaget har blivit till en ikonografi som ger potentiella lyssnare en möjlighet att förstå dess innehåll (Chapman 2010, Van Kan 2022a). Att omslagen finns kvar idag antyder hur betydelsefulla de har blivit i vår musikyssning. Därför är det intressant att titta

på interaktionen mellan omslag och lyssnare och eftersom vinylskivan hade särskilt stor betydelse för jazz i Sverige ligger fokus på denna genre.

Omslaget som skydd

Om skivomslag idag inte längre är en nödvändighet är det en relevant fråga på vilket sätt de var det under 1900-talet och hur de användes i Sverige? De första skivomslagen som svenska jazz- eller populärmusikutgåvor fick, avviker från omslagen som användes i USA. Både material och utformning var annorlunda, i stället för kartong så användes mycket tunnare papper och omslaget såg ut (eller var) som ett konvolut. "Skivkonvolut" var och är ett ord som har använts i stället för omslag och tidiga utgåvor från det tongivande svenska skivbolaget Metronome (bild 1) såg verkligen ut som konvolut och var förseglade med märken som underströk att det fanns en LP-skiva i förpackningen. Delvis var det en varning som visade att skivan inte gick att spela med en nål som användes för stenkakor eftersom den skulle ha förstört skivan på en gång, men det underströk också att mediet hade andra

materiella egenskaper än stenkakor hade. Jan Bruér har pekat på det nya behovet att "skydda de känsliga mikrospåren" (Bruér 2007:61), som var känsligare eftersom de var pressade i plast istället för schellack. Omslaget har gjort mycket mer än bara skyddat spåren på skivan (Arvidson, J. 2007). Jag anser att skivomslaget förändrade relationen till musiken på skivan.

Föregångaren till vinylskivan, stenkakan, förvarades oftast också i omslag, men i de flesta fall var relationen till skivan mindre uppenbar. Ett omslag, som jag hittade om en stenkaka med Bengt Hallberg, har använts på flera olika sätt, men interaktionerna verkar inte ha en direkt koppling till den specifika stenkakan som jag fann i omslaget, och frågan om just detta omslag alltid har funnits just runt denna stenkaka går inte att besvara med säkerhet. Delvis har omslaget använts för att lämna ett meddelande: "Gomorrön Pappa! Vill Du sätta på radion när du går så att jag vaknar i tid. Gunnar" (bild 2). Tecknaren (eller en av dem) verkar se sig själv som trumpetare med ett utseende och stil som var typisk för den moderna, coola jazzen. Musiken på skivan stämmer överens med det, men trumpetaren



1. Baksidan av omslaget till en 10-tums LP Metronome BLP 13, 1952



2. Omslag med texten "Skivan köpt hos Leuchovius" runt en stenkaka med text och teckningar, Metronome J134, 1950.

som är tecknad på omslaget finns inte med på inspelningarna. Omslaget har alltså använts för olika saker, men kopplingen till den specifika skivan finns dock inte här, något som jag menar snarare blir regel när jazz ges ut på vinylskivor.

En annan parallell mellan vinylskivan och stenkakan är att inte bara de som köpte skivan använde omslaget. Innan vinylskivans tillkomst såldes stenkakor ofta i omslag med butikens namn på (bild 2), vilket blev svårt när omslagen blev specifika för skivorna. Vissa skiv- eller musikaffärer satte då bokstavligen sin prägel på omslaget. Skivhandlare kunde skriva priset direkt på omslaget, till exempel med blyertspenna eller kulspetspenna. I det senare fallet kom priset att stå kvar på skivan, men i det första fallet hade den som införskaffade skivan möjlighet att sudda ut priset, men det gjorde inte alla.

Materialet reser därmed en intressant fråga om skivan och dess omslag som objekt och produkt som säljs och köps: nämligen vad ägarskapet innebar och vad det betydde för hur man hanterade omslaget. Vem hade – så att säga – rätt att skriva på omslaget. Var omslaget endast ett skydd för innehållet eller blev det ett sätt att markera vem som hade köpt (och nu ägde) musiken? Det verkar bli viktigare att markera vem skivan tillhör när vinylskivan slår igenom. Flera skriver sina namn på omslagen för att markera att skivan är deras. Detta ägande av skivan kan kopplas till en större förändring som skedde under 1900-talet, nämligen musikens varufiering som är tätt knuten till utvecklingen av olika medier. Som ekonomihistorikern Rasmus Fleischer påpekar finns det olika sorters medier som har varit betydelsefulla för musiken. Det är inte bara mediets tekniska egenskaper som är relevanta, utan medieformatet påverkar även relationen som köparen och säljaren har till varandra och produkten. Relaterat till olika mediekategorier urskiljer Fleischer tre sätt att sälja musik: ljud kan bli till en vara, musiken säljs i ett särskilt medieformat

eller så säljs musikens nyttjanderätt (Fleischer 2012:46). Det andra sättet är fallet med skivorna, och det är viktigt att understryka att konsumtionen av musiken är beroende av en särskild medieteknik, nämligen en ny skivspelar med nål för vinyl, som kan spela 33 1/3- och 45-varvsskivor som märken i bild 1 underströk.

Vinylskivan blev, liksom stenkakan, en förutsättning för att göra musik till en vara. Delvis handlade det om att sälja den som produkt, men det gjorde också att musik blev materialiserad och att den kunde "säljas som materiellt objekt ..., exempelvis noter eller skivor" (Fleischer 2012:50). På det sättet blir ägandet (eller äganderätten) till musiken också materialiserat och individualiserat, vilket började poängteras när många skivor – utöver den visuella utformningen – fick texter på baksidan som berättade hur objektet hade kommit till. Till det vill jag tillägga, att när omslaget efter vinylskivans introduktion anpassades till den enskilda skivan (som gjorde att den som använde skivan skulle lägga tillbaka den i rätt fodral) och blev alltmer utförlig och viktig, påverkade det användandet och ägandet av skivorna. Omslaget blir i allt större



3. Blue Note 45-1751, utan år, med låttitlar och namn på band tillagda.

utsträckning en plats där "ägaren" interagerar med en specifik skiva och specifik musik. På ett omslag i materialet hade en skivägare strukit under ett par musikernamn på skivan, som ägaren verkar ha tyckt vara extra viktiga.

Att vinylskivan med sitt unika omslag ändrade sättet på vilket jazzintresserade förhöll sig till skivor, blir tydligt när vi tittar på några exemplar som inte fått omslag från skivbolaget. Som bilderna visar (bild 3–4) valde vissa att göra egna omslag till jazzskivor. Dessa två utländska utgåvor fick – i motsats till de flesta svenska produktioner – inga egna omslag. De egenhändigt gjorda omslagen skapade en specifik koppling till musiken på skivan. En amerikansk Blue Note-EP, som ägdes av en svensk, hade information på det tunna bruna omslaget. Att inte endast informationen var viktig visar experimentet med att skriva skivans innehåll i olika typsnitt (bild 3). I det andra exemplet (bild 4) är omslaget ännu utförligare och visar att användaren var bekant med genrekonventionen i och med att det pekande fingret betecknar att innehållet är den äldre sortens jazz, som ofta kallas för tradjazz eller dixieland, och var populär vid sidan av alla nyinspelade skivor med cool jazz som kom

på 1950-talet. Omslaget var alltså viktigt och jag vill även påstå att jazzskivan som "vara" för en del jazzintresserade blev tätt knuten till omslaget, vilket var det en jazzskiva förväntades ha.

Omvärderingar av objektet

Som jag påpekade i början av artikeln ledde tillkomsten av vinylskivor med egna skivomslag till en omvärdering av vad en jazzskiva är. Men omslaget var inte bara viktigt när en skiva släpptes på marknaden. Eftersom mycket tid har gått sedan skivorna som diskuteras här var nya, kan skivor med sina omslag ha blivit omvärderade och behandlats på olika sätt vid olika tillfällen, möjligtvis av olika personer. En skiva kanske användes med stor försiktighet när den var ny, men efter ett tag kan den ha blivit ett mindre betydelsefullt objekt och någon kanske ställde en dryck på den, som lämnade en fläck på omslaget (bild 5).

Användningen slet på eller skadade omslagen och efter en viss tid kunde delar av omslaget ha rivits av och vissa delar försvann kanske helt. Några skivägare gjorde reparationsarbeten, de försökte till exempel med olika sorters tejp att återställa omslaget (bild 6). Beroende



4. Egenhändigt gjord illustration uppklistrad på ett vanligt EMI-omslag, Columbia 45-DB 4382, 1959.



5. Baksidan av Metronome MEP 137, 1955.



6. Omslag till en 10-tums LP, Metronome BLP 26, 1953.

på materialval blev lagningen mer eller mindre synlig och eventuellt hade omslaget behov av flera lagningar över tid eller så struntade ägarna i det. Lagningarna kan tolkas som ett tecken på att det var viktigt att omslaget var helt och att skivägare ville behålla det i ett så bra skick som möjligt. Vid försäljning av skivor på nätet, på plattformar som Discogs, är det vanligt att inte bara skivans skick graderas på en skala, utan även omslagets. Det tyder på den vikt som en del skivköpare lägger vid hur omslaget har behandlats, och de förväntar sig att säljaren är tydlig med om någon har skrivit på omslaget eller om det är något som är skadat, vilket ska speglas i graderingen och beskrivningen när en skivan säljs. När jag själv för några år sedan var i en skivbutik och märkte att limmet på ett omslag inte längre höll var det någon annan i affären som sa att Karlsons Universalklister var det bästa limmet för att klistra ihop omslaget igen och göra en osynlig lagning.

Att omvärderingar skedde – förmodligen över tid – visar ett omslag av andra EP:n i serien *Jazz på svenska*. Ägaren hade skrivit sitt namn på skivan och troligen inköpsdatum och därmed dokumenterat ägarskapet. Sedan



7. Megafon MFEP 13, 1963, med ett namn, förmodligen införskaffningsdatum och anteckningar från något som har räknats ihop.

verkar skivan ha blivit degraderad och omslaget använts som kladdpapper för att räkna ihop någonting (bild 7).

Skivomslag och genus

När någon har betraktat skivor som objekt reses frågan hur spåren av påverkan på omslagen relaterar till användarens identitet. Sociologen Göran Nylöf påpekar att jazzen för många män blev ett viktigt element i skapandet av sin maskulinitet, där ett intresse för jazz indikerade ett avståndstagande från schlager och annan musik som var feminint kodad i Sverige under 1950-talet (se Nylöf 2006:159–160). Centrala och inflytelserika personer och gatekeepers inom jazzvärlden var män, till exempel jazzjournalister, de som jobbade på skivbolag och de som anordnade konserter. Det betyder dock inte att det inte fanns några kvinnor som var musiker, som skrev om jazz eller som var jazzälskare, utan snarare att det var män som var mest synliga och utgjorde normen (Selander 2014).

Det som är påfallande i materialet är att det finns många kvinnliga namn som är nedskrivna på omslagen. Förekomsten av kvinnliga namn i materialet visar att det inte var

ovanligt att kvinnor ägde jazzskivor, även om det inte går att dra några statistiska slutsatser baserat på det, eftersom det är otydligt hur representativt urvalet är. Det blir till exempel svårt att säga om kvinnor i större eller mindre utsträckning skrev sina namn på konvoluten för att visa att de faktiskt ägde jazzskivorna. Men det kan också vara så att kvinnor i större utsträckning tog hand om sina skivor och inte förlorade eller skadade dem, så att de 60–70 år efter inköp finns kvar och är i säljbart skick och inte bedöms som skräp av andrahandsförsäljare eller samlare.¹ Det finns många parametrar och i de flesta fall går det inte att fastställa vad som påverkade mest. Det finns dock andra källor och forskning som kan knytas till förekomsten av kvinnonamnen på omslaget.

Ett exempel av mansnormen inom jazzen som har diskuterats ingående kommer från en av de två svenska jazzfokuserade tidskrifterna; tidskriften *Estrad* diskuterar år 1948 en kvinnlig skivsamlare på jazz som får skribenterna att häpna över hennes skivsamling (Arvidsson, A. 2011:91). Den starka förvåningen hos mannen som skrivit artikeln signalerar att den rådande uppfattningen var att kvinnor vanligtvis inte hade en skivsamling som inom jazzkretsar ansågs som ”bra”, det vill säga att den innehöll många skivor med de rätta artisterna och dessutom i rätt stil utifrån den rådande uppfattningen. Därmed etablerades genuskodningen av skivsamlandet som en manligt dominerad aktivitet, som Göran Nylöf har karakteriserat den: ”Spisarna framför dansmusikernas estrad och skivsamlare var i allmänhet män” (Nylöf 2006:160). Det är dock viktigt att understryka att skivsamlande var ett mycket specifikt sätt att engagera sig, med jazz och med skivor, som alltså beskrivs av Nylöf som en manlig sysselsättning. Jag återkommer till samlande längre ner, men viktigt att påpeka här är att normen för skivsamlande bestämdes inom dessa mansdominerade jazzkretsar, i tidskrifter och jazzklubbar. Manliga jazzskivsamlare ansåg främst andra

män som (seriösa) samlare, kvinnan som diskuterades i exemplet här ovan presenterades som ett undantag och befäste därmed idén om den manliga skivsamlarrollen ännu mer.

Det handlade inte bara om vilket genus en skivsamlare hade, utan även om hur den skulle bete sig som jazzman. Det fanns vissa detaljkunskaper som ofta betraktats som karakteristiska för det som jazzfantaster värderar. Materialet visar att skivomslagen har varit viktiga i relation härtill på flera sätt. Informationen om musiken lästes, det visar de omslag där vissa artistnamn strukits under. Ibland fylldes det även på med annan information. Felaktigheter rättades och information kompletterades, till exempel så kunde ägaren lägga till datum för inspelningen, något som vissa skivbolag, som Metronome, hade börjat uppge (Van Kan 2022b:458). Ett annat tillägg var namn på musiker som inte fanns med i uppräkningslistan. När Metronome gav ut första LP:n med jazz år 1950 (Metronome LP-1), recenserades skivan i jazzpressen. Där framgick det att också Gerry Mulligan medverkade med ”bs”, alltså barytonsax på skivan



8. Metronome MEP 20, 1953, med betyg från recensenterna på framsidan i det vänstra övre hörnet direkt efter låttitlarna. På baksidan fanns även pris, månaden och året som *OJ* publicerade recensionen av skivan och ett namn.



9. Metronome MEP 19, som först kom ut 1953, här i en senare utgåva från 1955, med en baksidestext som fattades i första utgåvan. Namnet Claes-Göran finns med, liksom nummer "24" i hörnet längst upp till höger, som förmodligen var en del av ett katalogiseringssystem. Även om informationen i texten var utförlig, utökades den med turordningen på solisterna på EP-skivans båda spår, längst ner på omslagets baksida.

(Nicolausson et al. 1950:43). Även om recensenterna hade skrivit namnet fel som "Jerry" så lade en LP-ägare till "Gerry Mulligan – Barisax" som upplysning på skivans framsida.

Musikvetaren Olle Edström påpekar viken av recensioner för skivköpare (Edström 2015:268), och skivomslagen underbygger detta eftersom vissa lyssnare även skrev ner recensenternas omdömen på omslaget. Bild 8 visar Metronomes EP-skiva med George Wallington, som gästade Sverige 1953, musiken hade värderats på *Orkesterjournalens* vanliga sätt med samtida skolbetyg, Ba+ för "Round about midnight" och AB+ för "Blue Bird" (Nicolausson et al. 1953:31), som skrivits efter låttitlarna på framsidan. Dessa anteckningar och kompletteringen kan kopplas till sociologen Göran Nylöfs kategorisering av skivsamlare som en särskild grupp av jazzfans (Nylöf 2006:177), och kännetecknar dem genom deras engagemang för jazz främst genom

inspelad musik. Deras förhållningssätt till jazz var annorlunda än för dem som dansade till jazz eller de som "spisade", alltså lyssnade på allt från levande jazz på dansställen till jazz i olika radioprogram. Skivsamlarna, som Nylöf även kallar för "diskofiler", skilde sig från andra som var jazzintresserade just på grund av deras förhållningssätt till skivor och samlandet av dessa. Enligt honom blev en samling med jazzskivor för dem till kulturella symboler likt välfyllda bokhyllor som uttryckte medelklassens kulturella kapital. Därmed användes skivsamlandet som ett sätt att definiera hierarkier i förhållningssättet till jazz: "Att samla jazzskivor – inte minst utöver vad som krävdes för att ha partyn hemma – var alltså redan från början en socialgruppsberoende vana. Jazzdiskofilerna rekryterades till största delen bland de välutbildades barn och blev senare själva välutbildade med höga poster i samhället" (s. 179). För skivsamlare var ett viktigt sätt att skilja sig från andra jazzintresserade genom att visa kunskaper om inspelningens detaljer: "diskografiska fakta var väsentliga för skivsamlarna. Vilka medverkade i den orkestern vid inspelningen vid ett visst (exakt) datum?" (s. 179). Utöver datumet fanns det förstås mycket mera information som skivsamlare kunde räkna upp, som till exempel synpunkter från recensioner. Jag vill påstå att skivomslag blev en viktig plats, så att säga, för att skapa sådana kunskaper. Någon som hette Claes-Göran gjorde det, till exempel genom att lista ordningen bland solisterna på EP-skivan där Clifford Brown och Art Farmer Brown spelade med svenska jazzmusiker (bild 9). Utöver det enskilda omslaget är då även helheten i en skivsamling och samlandet som aktivitet relevant att betrakta i förhållande till spår av interaktion på jazzskivors omslag.

Jazzskivor och samlande

Samlandet som aktivitet har av många forskare klassats som en vanlig företeelse i västvärlden, vilken har funnits främst sedan mitten

av 1800-talet och började i borgerliga miljöer men sedan även spred sig till andra klasser (Nylund Skog 2017:4; Fjell 2017:28). Forskare har undersökt samlandet på många olika sätt, vilket sociologen Marcus Persson har påpekat (2007:53). Fokus har legat på hur samlingar historiskt sett har kommit till (s. 55–56), på psykologiska aspekter som har att göra med individerna som samlat (s. 58) eller på människors sociala relationer som skapas genom samlandet (s. 68). Persson själv karaktäriserar samlandet som att det innehåller en dynamik mellan människor och ting (s. 76). Susanne Nylund Skog definierar samlandet som ”en process då man aktivt, selektivt och känslomässigt skaffar och äger saker” (2017:4) och som hon tillägger handlar det om saker som skiljer sig från varandra men tillsammans skapar en helhet.

Skivsamlandet blir då ett specifikt sätt att engagera sig i skivorna. Som etnologen Charlotte Hagström påpekar utgår samlande från att bestämma vad som ska ingå i en samling och vad som ska utgå. Kan samlaren skapa olika kategorier och bestämma över dessa? (Hagström 2017:10). I denna studie om jazzskivomslag blir det då relevant att fråga sig vilka som intar positionen för att bestämma vad som ska ingå i en samling och vad som inte ska göra det. För jazzfantaster som gillade äldre jazz var det delvis en nödvändighet att samla på begagnade skivor, eftersom många äldre inspelningar inte återutgetts förrän på senare tid. När fler jazzintresserade började samla skivor började även diskussionerna om vad en skivsamling borde innefatta. Jazztidningar innehöll ofta annonser där läsare kunde sälja och köpa begagnade skivor och det fanns spalter där man diskuterade hur den riktiga jazzälskaren skulle samla på jazzskivor. Därmed spreds en särskild norm för skivsamlande, som har diskuterats ovan. En fråga som blir aktuell är om en skiva då är ett bruksobjekt, en vara som alla andra eller om den har blivit något annat i händerna på en samlare? Som Rasmus Fleischer har

diskuterat så blev inspelad musik en vara som såldes. Jag påstår att jazzlyssnare förväntade sig att EP-skivor på den svenska marknaden hade ett omslag anpassat till den specifika skivan, vilket de egenhändigt gjorda omslagen som har diskuterats här vittnar om. Och värdet som skivan hade för jazzfantaster var nog inte i första hand knutet till priset som musikaffärer och skivhandlare skrev på omslaget. Ägarens namn eller extra information om skivan indikerar att annat än priset eller butiksnamnet var viktigt när skivan i händerna på en samlare fick ett symboliskt värde och utgjorde en del av en större helhet i en samling med andra skivor.

Om diskurser påverkar normerna i skivsamlandet är det relevant att undersöka vem som har makten över diskussionerna och vilka normer som uppstår för vad som ska inkluderas eller exkluderas i samlingarna. I denna fråga spelar genuskonstruktioner också en roll. Även om samlandet innefattar såväl element som anses vara maskulina som element som betraktas som feminina (Belk & Wallendorf 1994:242), går det att se feminina och maskulina normer och ideal i samlingar där stereotypa idéer om kvinnor som endast ”konsumenter” och män som ”förståsig-påare” har starkt fotfäste (s. 244–245). Som etnologen Bjarne Rogan poängterar handlar samlandet inte enbart om att få tag på särskilda objekt, utan det är också ett sätt att skapa en egen logik och normativitet: ”The collector God imposes order and system in his little private world” (Rogan 1996:72). Ett uttryck för att skapa ett eget jazzuniversum är då en skivsamling där viss musik finns med och annan är utesluten. En ambitiös skivsamlare kunde även katalogisera sina skivor och därmed tillämpa sitt eget system på skivorna, som då får en specifik plats i samlingen, som i Claes-Görans fall med Clifford Brown och Art Farmers skiva som fick nummer 24 (bild 9).

En sådan självdefinierad idé om kunskap – i detta fall om jazz – hänger även ihop med

strävandet efter att skapa ett eget jazzfält som har sin egen logik och självständiga värdering (Arvidsson, A. 2011:257–261). I det fältet eftersträvades en manligt dominerad elitism (s. 267), vilket också visar sig i det manliga sättet att förhålla sig till skivorna som kom att utgöra normen. Det var i stor utsträckning jazzälskare som tillhörde Nylöfs klassificering ”diskofiler”, som gav skivorna det symboliska värdet. De hade positionen som Rogan utpekar som nödvändig för att kunna tillskriva objekten ett nytt värde: ”The collector bestows economic and moral value on his objects, simply by incorporating them in the collection. The collector must have a certain position, self-esteem and self-confidence. A status of connoisseur transfers a corresponding status to the objects” (Rogan 1996:72). Och om det då handlar om idéer om vilka som kunde jazz på riktigt – i motsats till dem som var undantag, som den ovan omdiskuterade kvinnliga skivsamlaren – var det de rådande manliga idealen som var dominanta. Bilden av en skivsamlare som har specialiserat sig på jazz har i stor utsträckning följt dessa ideal. Som materialet och diskussionen i artikeln har visat är det dock problematiskt att endast betrakta just det sättet att engagera med jazzskivor, eftersom det fanns många olika sätt att interagera med skivor och det kunde vara olika för olika personer och skifta över tid.

Slutsats

För att återkomma till frågan om vilka spår av interaktion från användare som finns när det gäller skivomslag, har diskussionen visat på olika relevanta perspektiv som skivomslag kan ge jazzforskningen. Skivomslagen gjorde en ny form av skivsamlande möjlig, särskilt den manligt dominerade diskofilroll som genom detaljkunskaper gav jazz som inkluderades i skivsamlingar ett symboliskt värde. Men, materialet visar även att det fanns olika andra sätt att engagera med jazz och skivor. Att betrakta skivomslag som inbjudande till olika former av interaktion tydliggör materialitetens

agens som Bennet förespråkar. Vinylskivornas omslag var unika och specifika för musiken på skivan. Därmed gav den ägaren agens att synliggöra ägarskapet till den specifika musiken genom att skriva sitt namn på omslaget. Förekomsten av kvinnonamn indikerar att det fanns kvinnliga jazzlyssnare. Sedan gav skivomslagen en specifik grupp jazzentusiaster, nämligen skivsamlarna, möjlighet till olika interaktioner med information på omslaget. Understrykningar visar till exempel vilken information användaren ansåg vara viktig, men den kunde även förbättras eller utökas. På så sätt kunde jazzskivsamlare skapa sitt eget system med värderingar, som Rogan (1996) har definierat som karakteristiskt för samlandet. Skivan fick så ett eget värde utifrån samlares värderingar som inte nödvändigtvis följde det ekonomiska värdet skivan hade i en butik. Samtidigt har materialet visat att sådana förhållningssätt som dessa samlare hade inte var de enda och att skivor och omslag har värderats på olika sätt, kanske vid olika tillfällen och av olika personer som var mer eller mindre försiktiga med omslaget, som har lagt det eller låtit bli att göra det.

För framtida forskning har ett sådant material som diskuterats i artikeln potential att ifrågasätta den påstådda manliga dominansen bland jazzintresserade. Det handlar inte bara om hur stor gruppen med kvinnliga jazzintresserade var, utan också det särskilda sättet som människor interagerade med jazz. Utöver det är det intressant att se hur interaktionen med skivor har förändrats över tid, en aspekt som går att undersöka med sådant material som i artikeln, men som är svårare i en analys av till exempel diskursen i jazztidskrifter som endast formulerades strax innan publiceringen. Lagningar och skador indikerar att vissa personer var försiktiga och andra inte eller så värnade ägaren om en skiva när den precis kommit in i samlingen och brydde sig mindre om den vid ett senare tillfälle då andra intressen eller preferenser för musik hade kommit i stället för jazzen. Materialet visar då att

det finns olika sätt att interagera med jazz och att det inte bara var det normativa sättet som jazztidsskrifter försökte lära ut till sin läsekrets och ville idealisera för att skapa *en* särskild förståelse för vad jazz skulle vara.

Mischa Van Kan, fil. dr

Institutionen för musik och bild

Linnéuniversitetet i Växjö

Nyckelord: skivomslag, jazz, skivsamlande, materialitet, genus

Noter

- 1 Då jag köpte LP-skivan som visas på bild 6 tyckte försäljaren att omslaget var så pass trasigt att just omslaget inte var säljbart. Han satte därför ett lägre pris. Då jag sa att jag kunde betala lite mer än det han föreslog, avtog försäljaren det i sin tur och höll fast vid sitt första pris.

Referenser

Litteratur

- Arvidson, Jens 2007: 'To Stitch the Cut...': The Record Sleeve and its Intermedial Status. I: Arvidson, Jens, Askander, Mikael, Bruhn, Jørgen, Führer, Heidrun (red.): *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Lund: Intermedia Studies Press. https://lucris.lub.lu.se/ws/portalfiles/portal/7694317/changing_borders_e_bok_.pdf (senast besökt 15 mars 2023).
- Arvidsson, Alf 2011: *Jazzens väg inom svenskt musikliv. Strategier för självständighet och erkännande 1933–1975*. Hedemora: Gidlunds förlag.
- Arvidsson, Kjell 2007: *Skivbolag i Sverige. Musikföretagandets 100-åriga institutionalisering*. Göteborg: Handelshögskolan vid Göteborgs universitet.
- Belk, Russell W. & Melanie Wallendorf 1994: Of mice and men: gender identity in collecting. I: Pearce, Susan (ed.): *Interpreting Objects and Collections*. London: Routledge. <https://ebookcentral-proquest-com.proxy.lnu.se/lib/linne-ebooks/detail.action?pq-origsite=primo&docID=169958> (senast besökt 15 augusti 2022).
- Bennett, Jane 2010: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press. <https://ebookcentral-proquest-com.proxy.lnu.se/lib/linne-ebooks/detail.action?docID=1170671> (senast besökt 10 augusti 2022).
- Björnberg, Alf 2020: *En trovärdig illusion av musik. Den svenska hi-fi-kulturens uppgång och nedgång*. Mediehistoriskt arkiv 46. Föreningen mediehistoriskt arkiv. <http://mediehistoriskt-arkiv.se/wp-content/uploads/2020/08/bjornberg.pdf> (senast besökt 22 december 2021).
- Bruér, Jan 2007: *Guldår och Krisår. Svensk jazz under 1950- och 60-talen*. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Chapman, Ian 2010: KISS: *Alive! An Iconographical Approach*. I: Grønstad, Asbjørn & Øyvind Vågnes (eds.): *Coverscaping. Discovering Album Aesthetics*. Köpenhamn: Museum Tusculanum Press.
- Edström, Olle 2015: *Duke Ellington. Och jazz i Sverige*. Stockholm: Carlsson Bokförlag.
- Fleischer, Rasmus 2012: *Musikens politiska ekonomi. Lagstiftningen, ljudmedierna och försvaret av den levande musiken, 1925–2000*. Stockholm: Ink.
- Fjell, Tove Ingebjørg 2017: När det å samla blir et avvik. Den ekstreme samleren. *Kulturella perspektiv – Svensk etnologisk tidskrift* nr 26.1.
- Fornäs, Johan 2004: *Moderna människor. Folkhemmet och jazzen*. Stockholm: Norstedts förlag.
- Gustafsson, Magnus 2019: Spelmansböcker i Sverige. En översikt. I: Ramsten, Märta, Mathias Boström, Karin L. Eriksson, Magnus Gustafsson (red.): *Spelmansböcker i Norden. Perspektiv på handskrivna notböcker*. Uppsala/Växjö: Kungl. Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur/Smålands musikarkiv Musik i Syd. <https://kgaa.bokorder.se/sv-SE/article/3843/spelmansbocker-i-norden> (senast besökt 24 april 2023).
- Hagström, Charlotte 2017: Att skapa ordning. Den systematiska samleren. *Kulturella perspektiv – Svensk etnologisk tidskrift* nr 26.1.
- Kan, Mischa Van 2014: The Racial Imagination and Authenticity in Swedish Jazz. The Swedish Reception of Miles Davis' Versions of Dear Old Stockholm. I: Arvidsson, Alf (ed.): *Jazz, Gender, Authenticity*. Stockholm: Svenskt Visarkiv. https://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Online_public_Jazz_Gender_Authenticity.pdf (senast besökt 13 december 2022).

- Kan, Mischa Van 2022a: Modernism and Record Covers. Raising the Status of Jazz in Sweden. *Cultural Sociology* nr 16.2. <https://doi.org/10.1177/17499755211052363> (senast besökt 5 augusti 2022).
- Kan, Mischa Van 2022b: Presenting the Studio on Record Covers. Changing the Understanding of Swedish Jazz Records. *Popular Music and Society* nr 45.4. <https://doi.org/10.1080/03007766.2022.2123495> (senast besökt 13 december 2022).
- Nicolausson, Harry, Carl-Erik Lindgren, Olle Helander 1950: Stan Getz Quartet – Stan Getz Tenor Sax Stars. *Orkesterjournalen* december 1950.
- Nicolausson, Harry, Carl-Erik Lindgren & Anders R. Öhman 1953: George Wallington with swedish [sic] All Stars. *Orkesterjournalen* november 1953.
- Nylund Skog, Susanne 2017: Aspekter av samlande som kulturell, samhällelig och vetenskaplig process. *Kulturella perspektiv – Svensk etnologisk tidskrift* nr 26.1.
- Nylöf, Göran 2006: *Kampen om jazzen. Traditionalism mot modernism – en värdekonflikt speglad i svensk jazzpress under efterkrigstiden*. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Persson, Marcus 2007: *Mellan människor och ting. En interaktionistisk analys av samlandet*. Lund: Sociologiska institutionen, Lunds universitet.
- Rogan, Bjarne 1996: From Passion to Possessiveness. *Ethnologia Europaea* nr 26.1. doi: <https://doi.org/10.16995/ee.849> (senast besökt 4 augusti 2022).
- Selander, Marie 2014: For Whom is It Important? I: Arvidsson, Alf (ed.): *Jazz, Gender, Authenticity*. Stockholm: Svenskt Visarkiv. https://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Online_publ_Jazz_Gender_Authenticity.pdf. (senast besökt 13 december 2022).
- Volgsten, Ulrik (red.) 2019: Musikens medialisering och musikaliseringen av medier och vardagsliv i Sverige. (Mediehistoriskt arkiv; Vol. 44). Mediehistoria, Lunds universitet. <http://oru.diva-portal.org/smash/get/diva2:1372915/FULLTEXT02.pdf> (senast besökt 3 mars 2021).

Internetkällor

Howland, John u.å. "On Junkshop History" <https://howlandluxepop.com/adventures-in-junkshop-history> (senast besökt 15 augusti 2022).

Fonogram

- Acker Bilk, 1959. 7-tums single (Columbia 45-DB 4382).
- Andrew Burman Quartet, 1955. *Swing is the thing*, EP (Metronome MEP 121).
- Bengt Hallberg trio, 1950. *Stenkaka* (Metronome J134).
- Clifford Brown & Art Farmer with the Swedish All Stars, 1955 (1953). EP (Metronome MEP 19).
- Delta Rhythm Boys, 1952. 10-tums LP (Metronome BLP 13).
- George Wallington with the Swedish All Stars, 1953. EP (Metronome MEP 20).
- Horace Silver Quintet, utan år. EP (Blue Note 45-1751).
- Jan Johansson, 1963. *Jazz på Svenska 2*, EP (Megafon MFEP 13).
- Lars Gullin Quartet, 1953. *Piano Holiday*, EP (Metronome MEP 7).
- Sonya Hedenbratt, 1955. EP (Metronome MEP 137).
- Stan Getz, 1950. 10-tums LP (Metronome LP-1).
- Teddy Wilson trio, 1953. 10-tums LP (Metronome BLP 26).

SUMMARY

**Scribbling paper, cataloguing and the construction of knowledge:
listeners' interactions with jazz on record covers**

This article argues that by focusing on traces of human interaction with recordings on record covers, the dominant focus on discourse in jazz studies can be challenged. The vinyl record format with its specific covers becomes a central place of interaction of a record owner and the music the medium contains. Alongside traces from sellers such as the price or a shop name, buyers might document when they obtained the object and mark that it is theirs. This also sheds light on the variety of owners as both men's and women's names are common, which challenges the established understanding of the jazz scene as a male-dominated world. Over time and across owners, the attitudes towards the covers differed. Some sleeves got damaged, and some of those, in turn, were repaired.

Traces on record covers also indicate the value of specific information, such as review notes, soloing order and participating musicians. Thereby the covers constitute a site that shows how record owners interacted with both the jazz press and the music. By collecting records and thereby including and excluding specific music, jazz fans created their own values and changed records from being a commodity into something with a value relating to normative ideas from the 1950s concerning what jazz was and should become. At the same time, the record covers thus show that there was not just one possible relation to the records, the interactions were diverse and changed over time and that makes them a fascinating object of study.

Keywords: Record covers, jazz, inscription, record collecting, materiality, revaluation, gender