

Om de musikaliska fiktionerna ”äkthet” och ”autenticitet”

Av Magnus Eriksson

Bluesen som autentiskt uttryck

Kravet på autenticitet och uttryckets känslomässiga äkthet löper som en röd tråd genom musikkritiken de senaste hundra åren. Den har också präglat delar av musikforskningen, inte minst dess musiketnologiskt inriktade grenar. Ett exempel, rentav ett övertydligt sådant, är den så kallade Lomax-linjen i bluesforskningen. Den hävdar, i korthet, att blues är en folkmusik med identifierbara rötter i västafrikanska musiktraditioner, att den utvecklades i Mississippi-deltat (därav namnet ”deltablues”) och att till exempel den urbana jazz- och kabaretbluesen på 1920-talet var en kommersiell anpassning av bluesen.

Lomax-linjen har fungerat som en genremässig demarkationslinje. John Lomax och hans son Alan utförde ett ovärderligt dokumentationsarbete med sina fältinspelningar, men som Francis Davis skriver i sin bok *The History of the Blues*, 1995, har deras syn på bluesen också lett till att delar av traditionen negligeras eller utdefinieras. Den blues som utvecklades i Piedmont-regionen, alltså området mellan atlantkusten och Appalacherna från New Jersey ner till Alabama och som bland annat kännetecknas av ett gitarrspel med rötter i ragtime och old timey-traditionens finger picking-teknik på banjon, kom att kallas folkblues.

I Piedmont-bluesen integrerades element från deltabluesen med stringband-musiken. Den senare associeras ofta med old timey-traditionen i Appalacherna, som var en av utgångspunkterna för countrymusiken. Men i Piedmont fanns också en stark afrikansk-amerikansk stringbandmusik, ett arv som även en nutida grupp som Carolina Chocolate Drops håller vid liv.

I Piedmont-mixen ingick även ragtimemusiken, och flera av traditionens viktigaste musiker som Rev Gary Davis (1896- 1972), Blind Willie McTell (1901-1959), Mississippi John Hurt (1893-1966), Blind Blake (1896-1934), Josh White (1914-1969) Sonny Terry (1911-1986) och Brownie McGhee (1915-1996) har kallats songsters, vilket antyder en genremässigt blandad repertoar. Den musik som närmar sig bluesen kallas då för ”folkblues”, underförstått att det inte handlar om ett i egentlig mening autentiskt uttryck.

Fast: ”närmar sig bluesen”? Den tanken förutsätter en idé om den äkta bluesen, om modellen och förebilden, om blues som en ren och av andra stilincitament obesudlad form av musik. Finns det en sådan blues?

Det skulle enligt den dominerande linjen i blueskritiken vara just deltabluesen. Deltat brukar identifieras som ”Mississippi-deltat”, men det syftar inte på det stora deltalandet där Mississippi rinner ut i Mexikanska golfen. Det syftar på området från Memphis ner

till Vicksburg, en sträcka på drygt trettio mil som ringas in av Mississippi-floden i väst och Yazoo River i öst.

Många av de stilbildande bluesmusikerna på 1920- och 1930-talen kom från det deltat. Men det är diskutabelt om den blues som bevarats med dem var representativ för den musik de framförde på lönnkrogar och danser. Peter Guralnick skriver i sin bok *Searching for Robert Johnson*, 1989, att Robert Johnson (1911-1938) även framförde dansmelodier och angloamerikanska sånger utöver den blues han spelade in och som kommit att hypostaseras som "deltablues" i betydelsen stilren, ursprunglig och äkta blues. Han var en songster av liknande slag som Piedmont-sångarna, fast hans blues var av delvis annan art.

När skivproducenterna spelade in bluesmusiker från deltat i sina ambulerande studior, sökte de dock en form som passade den svarta marknadens så kallade race records. När de spelade in vita bergsmusiker sökte de på samma sätt en stil som tilltalade publiken på den lantliga vita marknaden. "The Blues had a baby, and they named it rock and roll", sjöng Muddy Waters (1913-1983) på en av sina senare skivor, men rocken var snarare den illegitima avkomman av en förbindelse mellan blues och countrymusik.

Skivmarknaden var mer segregerad än musiken. Vita och svarta musiker spelades ofta in vid samma tillfällen. De inspirerade varandra, och stilblandningarna har alltid varit legio i den amerikanska söderns musikkulturer. Att Robert Johnson framförde valser och polkor tillsammans med sin blues var inte konstigare än att Maybelle Carter (1909-1978) anammade en gitarrteknik från den afrikansk-amerikanske sångaren och gitarristen Lesley Riddle (1905-1980) eller att Jimmie Rodgers (1897-1933) blandade bergsmusik med Hawaii-musik, Tin Pan Alleys populärmusik, blues och jazz. Rodgers och Carter Family var de kommersiellt mest framgångsrika av de musiker som spelades in av producenten Ralph Peer en vecka i månadsskiftet juli - augusti 1927 i Bristol, Tennessee. Man brukar säga att countrymusiken föddes genom dessa inspelningar. Vi kan tillägga att den också formades i ett nära samspel mellan anglo-amerikanska och afrikansk-amerikanska traditioner.

Likväl hålls äkthetsmyten vid liv. I fråga om bluesen har den inte bara lett till utdefiniering av Piedmont-musiken, den har också lett till att vita bluesmusiker ofta uppfattats som kommersiella plagiatörer. Tanken att blues kan vara en integrativ musikform som också förändras genom återkopplingseffekter har varit främmande för äkthetsföreställningen, åtminstone om återkopplingen skett från vita musiker. Ändå är det uppenbart att bluesartister som B.B. King (född 1925) och Freddie King (1934-1976) förändrade sitt gitarrspel under intryck från de engelska gitarristerna Eric Clapton (född 1945), Peter Green (född 1946) och Mick Taylor (född 1949) på 1960-talet. De gick från ett distinkt entonsspel till ett mer integrerat uttryck med tonflöden och tunga sustaineffekter. Genom den brittiska förbindelsen erkändes de också som gitarrister; på den afrikansk-amerikanska bluesscenen hade de setts som sångare med gitarr.

Countryns autencitetsmyt

Men även bluesens sydstatskusin countrymusiken plågas av äkthets- och autencitetsmyten. Men där är myten mer flytande. Modellen är inte lika tydligt definierad. Föreställningen styrs i stället av idén att dagens musik representerar en utslätning i förhållande till den äkta musik som skapades för två, tre, fyra eller fem decennier sedan. I flera fall skälldes emellertid de idag förebildliga artisterna i sin tid som utslättningsfenomen. Det blir särskilt tydligt i fråga om 1960-talets så kallade countrypolitan-artister som Patsy Cline (1932-1963) eller en ikon som George Jones (född 1931). 1960-talets kommersiellt mest framgångsrika countrymusik skapades av producenterna Chet Atkins och Owen Bradley i syftet att få fram en bred mainstream-musik som kunde konkurrera med den dominerande popmusiken om en vuxnare publik. Därför suddades många av countryns stildrag ut. Steelen och den solitära fiolen offrades för smäktande stråkarangemang, och solosångaren ackompanjerades av änglakörer i stället för av countryns traditionella andra- och tredjestämmor.

Patsy Cline var en del av den processen, George Jones hade sina största framgångar på 1970-talet med en musik som var mindre instrumentalt tillrättalagd, men som likväl kritiserades av tidens purister för att vara alltför popinfiltrerad. Idag anföras de ofta som exempel på den ”äkta” country som hotas av popens infiltration, eller föröreningar.

Redan den tidigaste countrymusiken formades dock i en långt gången stilintegration. Kanske ligger en artist som Trisha Yearwood (född 1964) i sin anknytning till Eagles och Linda Ronstadt (född 1946) närmare den klassiska countryns stilidéer än många artister på den alternativa countryscenen som i sin nitiska strävan att skapa ”äkta” country plagierar förebilder som Hank Williams (1923-1953), Merle Haggard (född 1937) och George Jones. Countryn har alltid byggt på stilintegration, och de artister som idag fogar in stildrag från 1970-talets västkust- och sydstatsrock i sin musik ligger i sin integrativa estetik närmare countryns källor än de artister som minutiöst försöker återskapa förebildernas uttryck. De förra är trogna traditionens inneboende förändringssträvan, de senare reducerar musiken till pastisch.

Erfarenhetens äkthet i bluesen

Men är det då förfelat att tala om en känslans eller erfarenhetens äkthet i musiken? Kan vi inte se musiken som ett mer eller mindre sant känslö- eller erfarenhetsuttryck? Även för en intertextualitetsförstörd klassicist kanske en skepsis mot tanken på ett känslans sanna ögonblick, för att vårdslöst anknyta till en boktitel av Willy Kyrklund, blir alltför antiseptisk i förhållande till det sätt vi faktiskt lyssnar på?

Låt mig återgå till brytningen mellan den svarta bluesen och dess unga brittiska efterföljare på 1960-talet. Sonny Boy Williamson (1899-1965) uppträdde 1962 med turnépaketet The American Folk Blues Festival i Storbritannien, men han stannade kvar efter turnén och spelade med den engelska gruppen Animals. Han turnerade senare i Storbritannien och Tyskland med Yardbirds. Efter dessa erfarenheter lär Sonny Boy Williamson sagt att de vita pojkarna ”wanted to play blues so bad, and they played it so bad.”

Den typen av apokryfiska historier sprids tacksamt av alla som vill misstänkliggöra den brittiska bluesvågen. Rhythm & bluesångaren och gitarristen Bo Diddley (1928-2008) talade i stället om sin glädje över brittiska medmusiker som kände till hans musik och en publik som lyssnade intensivt på den, sedan han återvänt från en turné i Storbritannien.

En av de musiker som enligt Sonny Boy Williamson spelade blues "so bad" var rimligen Eric Clapton. Han var i alla fall medlem i gruppen när den spelade med Williamson, men lämnade den för John Mayall's Bluesbreakers våren 1965. Då hade Yardbirds haft en hit med "For Your Love", och de övriga medlemmarna ville fortsätta spela en mer popartad musik. Clapton ville däremot spela blues och efterträdde Roger Dean som gitarrist i Bluesbreakers. Sedan följde arbetet med Cream, Blind Faith och Delaney and Bonnie Bramlett innan Clapton bildade gruppen Derek and the Dominoes. I november gav den ut dubbel-lp'n *Layla and Other Assorted Love Songs*. Albumet rymmer en version av "Have You Ever Loved A Woman", skriven av Billy Myles och först inspelad av Freddy King (han skrev sitt namn med -y innan han ändrade till Freddie King) 1960.

Enligt äkthetsmyten är Eric Claptons version en blek kopia av originalet, ett okänsligt plagiat. Kings version är oerhört bra i sitt spartanska uttryck. Sången pendlar mellan det återhållna och lätt gimmickartade tonglidningar, och kompet är traditionellt släpigt, innan King brister ut i ett för hans musik vid denna tid karaktäristiskt gitarrsolo. Kings version klockar in på 2 minuter och 59 sekunder, alltså inom det då föreskrivna jukeboxformatet.

Eric Claptons version är mer än dubbelt så lång. Han inleder med ett flödande gitarrsolo, innan han börjar sjunga. Sången interfolieras av kärnfulla gitarrlicks, innan det är dags för nästa solo och växelspel mellan Claptons gitarr och Duane Allmans slide, innan Clapton spelar ett nytt, långt solo som banar väg för de sista verserna.

De båda versionerna skiljer sig åt främst i längd och de möjligheter som detta ger. Eric Clapton kan på ett annat sätt än Freddie King utforska sångens instrumentala möjligheter och foga in gitarrspelet som en integrerad i uttrycket. Jag tror också att jag hör en starkare desperation i Eric Claptons röst än i Freddie Kings. Det gäller främst följande textrader:

Have you ever loved a woman
So much you tremble in pain
And all the time you know, yeah
She bears another man's name

Raderna "You just love that woman / So much it's a shame and a sin" och "She belongs to your very best friend" tillför en skuld känsla och bekräftar desperationen i det vokala uttrycket. Vid en jämförelse framstår Freddie Kings version som en tolkning, medan Eric Clapton på ett annat sätt lever ut texten och identifierar sig med den.

Det är en läsning som går på tvärsen mot blueskritikens gängse syn på det konstnärliga och uttrycksmässiga styrkeförhållandet mellan svart och vit blues. Jag skall också erkänna att det är en biografiskt supplerad läsning. Ty vi har facit. Albumet *Layla and*

Other Assorted Love Songs var Eric Claptons kärleksförklaring till Patti Harrison, född Boyd och gift med Claptons vän George Harrison. Ner i minsta detalj stämmer texten i "Have You Ever Loved A Woman" in på Eric Claptons så långt olyckliga kärleksupplevelse (Pattie Harrison blev dock så småningom Pattie Clapton). Historien har berättats många gånger, men allra bäst i *Clapton: The Autobiography*, 2007, och Pattie Boyds självbiografi *Wonderful Tonight: George Harrison, Eric Clapton, and Me*, 2007.

Eric Claptons version har av allt att döma ett starkare känslomässigt incitament än Freddie Kings original. Man kunde utifrån en romantisk konstideologi hävda att Eric Clapton uttrycker en livsupplevelse, medan Freddie King tolkar en belägenhet. Båda inbjuder till identifikation, för den som vill - eller som inte kan värja sig. Men är Claptons biografiska erfarenhet ett argument för en hög värdering av hans tolkning?

Jag tror för egen del inte att den biografiska bakgrunden till den första skivan med Derek and the Dominoes (bandet gav även ut ett livealbum) gör musiken bättre. Den ger en bakgrund, och den inkännande lyssnaren hör Eric Claptons desperation. Men det sker genom att lyssnaren projicerar sin kunskap om musiken på den. Inspelningen kan inte av egen kraft förmedla en så precis känsloupplevelse.

Ändå kan en jämförelse mellan de två versionerna av "Have You Ever Loved A Woman" vara ett memento för en romantisk syn på bluesen. För Freddie King var sången blott ännu en hitlåt, för Eric Clapton ett uttryck för hans förtvivlade kärlek. Om den känslomässiga autenticiteten trots allt är en egenskap hos musiken, finner vi den inte i första hand hos Freddie King.

Erfarenhet och identifikation i countryn

Även countrymusiken lever i hög grad på identifikationens möjlighet. Margaret Ripley Wolfe refererar i *Daughters of Canaan: A Saga of Southern Women*, 1995, vad en anförvant berättade om familjens liv under 1930-talets depression: "Back there in the thirties [...] when things were scarce [...] we lived on love and Carter Family Records."

Alltsedan countryns första storhetstid på 1930-talet har musiken varit trogna vissa värden: familjen, religionen, traditionen. Det har inte uteslutit att den också kunnat formulera en radikal ideologi. I den så kallade Harlan County-traditionen framförde sångare som Aunt Molly Jackson (1880-1960), Sarah Ogan Gunning (1910-1983) och Jim Garland (1905-1978) sånger i old timey-stil med uttalat socialistiska texter, baserade på deras egna erfarenheter av livet i kolgruvedistriktet Harlan County i Kentucky.

Carter Family-sånger som "Keep on the Sunny Side", "Bury Me Under the Weeping Willow" och "Diamonds in the Rough" vädjade liksom Aunt Molly Jacksons "Kentucky Miner's Wife" (även kallad "Ragged Hungry Blues") och Sarah Ogan Gunnings "I Hate the Capitalist System" (även kallad "I Hate the Company Bosses") till en direkt erfarenhet hos lyssnarna.

Den känslö- och erfarenhetsmässiga identifikationsmöjligheten är fortfarande central i countrymusiken. Trisha Yearwood, för att ta ett exempel från senare decennier, var den första countrysångerska som sålde en miljon exemplar av sin debutskiva, utgiven

1991. På omslaget ses sångerskan i halvfigur. Hon är klädd i en skjorta i denimtyg, som möjligen är aningen för stor. Hon har en frisyr av tydligt 80-talssnitt. Hela ikonografin understryker bilden av ”the girl next door”, ett möjligt identifikationsobjekt för unga flickor och kvinnor i den vita arbetarklass i sydstaterna som utgör countrymusikens traditionella kärnpublik.

Året efter kom Trisha Yearwoods andra skiva, *Hearts in Armor*. Håret har slätats ut. Sångerskan slänger med det i en självmedveten pose. Hon ser rakt in i kameran, inte som på debutskivan blygt åt sidan. På omslaget visar hon också delar av en naken axel. I ett popsammanhang skulle bilden uppfattas som ytterst sedesam, men i countryn innebar den ett normbrott. Fotografierna till omslaget togs av den mer mondänt förankrade fotografen Rande St Nicholas från Los Angeles, som inte förknippades med countrykulturens värden; senare har hon dock tagit flera omslagsbilder som visar en känslig förtrogenhet med dessa.

Lisa Rebecca Gubernick skriver om Trisha Yearwoods väg till den andra skivan i sin bok *Get Hot or Go Home. Trisha Yearwood: The Making of A Nashville Star*, 1993. Hon berättar att sångerskan inför fotosessionen och den följande turnén hade fått en personlig tränare och mer eller mindre kommenderats att gå ner något i vikt. Men hon diskuterar också de problem som Trisha Yearwoods nya image kunde medföra. Vad skulle den kvinnliga kärnpubliken tycka om sångerskans mondänare framtoning?

Vid den här tiden hade countryn ett kommersiellt uppsving. Publiken vidgades både regionalt och klassmässigt. Där det tidigare varit självklart att artisterna kom från arbetar- eller småbrukarfamiljer rekryterades nu flera av dem från medelklassen; Trisha Yearwood kom till Nashville för akademiska studier, inte för att via slitet som servitris, demosångerska och receptionist på ett musikförlag (som så många andra sångerskor) eventuellt få ett skivkontrakt. Trisha Yearwood kom dock inte att höra till den handfull countryartister som fick framgångar på popmarknaden. Även den andra skivan rymde, trots omslaget, ett tilltal riktat till kärnpubliken, inte till en bredare publik.

Den erfarenhetsmässiga identifikationsmöjligheten gjorde att även countryns kommersiella huvudfåra de här åren gav utrymme åt en kritisk samhällskommentar, vid sidan av den gängse analysen av kärlekens irrvägar. Både Reba McEntire (född 1955) och Martina McBride (född 1966) spelade in sånger om kvinnomisshandel, ett ämne som tycks tabubelagt av annan populärmusik, ”I Fell Down the Stairs” respektive ”Independence Day”.

Martina McBrides ”Independence Day” (skriven av Gretchen Peters) dekonstruerade dessutom den nationella myten när våldet i hemmet genom anspelningarna på den 4 juli skrevs in i ett nationellt sammanhang. I Deaton Flanegans video interfolieras bilder av misshandeln i hemmet med bilder av två clownar som pucklar på varandra i nationaldagsparaden. I sångens avslutande parti minns dottern till den misshandlade kvinnan hur hon ser hemmet brinna när hon kommer hem från paraden. Modern har bränt ner det: ”Well, she lit up the sky / That fourth of July.” Och den vuxna dottern ger sin kommentar:

I ain't saying it's right or it's wrong
 But maybe it's the only way
 You can talk about your revolution
 It's Independence Day

I videon ser man sångerskan framför en brinnande flagga i slutet. Sången understryker att våldet är den nationella mytens undanträngda sida.

”Independence Day” var med på Martina McBrides andra skiva, *The Way That I Am*, 1993. Året innan hade hon debuterat med albumet *The Time Has Come*, som bland annat rymmer en sång om alkoholism som tydligt tar kvinnans parti, skriven av Emory Gordy, Jr och Jim Rushing:

And the darkness still echoes her warning
 You can't have two loves in your life
 Now the things that will haunt him
 Till the day that he dies
 Is the smell of cheap whiskey
 And the sound of goodbye

Båda sångerna är drastiska. Arrangemangen är tunga, och Martina McBride har ett dramatiskt, vokalt utspel. Det understryker både den känslomässiga laddningen och den samhällskritiska syftningen i sångerna. Att dessa kunde spelas in i Nashville, i mitten av en starkt kommersiell musikkultur, hänger rimligen samman med att deras appell riktas rakt in i en pågående verklighet.

Den radikala folksången har löpt parallellt med countryn. Ibland har traditionerna korsats, som hos de old timey-förankrade Harlan County-sångarna eller på Johnny Cashs temaskiva om ursprungsamerikanerna, *Bitter Tears*, 1964. Även hos den texanske countryrebellen Steve Earle (född 1955) möts traditionerna, ibland filtrerade genom en traditionell rockform. Steve Earle är starkt engagerad i kampen mot dödsstraffet. Han är med i rörelsen Journey of Hope, och han har finansierat överklaganden och nådeansökningar för flera dödsfångar i Texas. Den mest kända var Larry Robison, som avrättades i januari år 2000 trots att han led av en allvarlig psykisk sjukdom.

I en av sina bästa sånger, ”Ellis Unit One”, tolkar Steve Earle fångvaktarens känslor inför avrättningarna, men det är en sång som i sin idé om den tröstlösa upprepningen i generation efter generation även ger en bredare kommentar om den amerikanska arbetarklassen. Steve Earle komponerade ”Ellis Unit One” för Tim Robbins filmatisering av Sister Helen Prejeans bok *Dead Man Walking*. Sister Helen skriver om sina erfarenheter som själasörjare för dödsdömda fångar i Louisiana State Penitentiary, ofta kallat ”Angola” eftersom fängelset anlades på en plantage där de flesta av slaverna lär ha kommit från dåvarande portugisiska kolonin Angola. Titeln ”Ellis Unit One” syftar dock på Ellis Unit, den del av Texas statsfängelse i Huntsville där delstatens Death Row fanns mellan 1965 och 1999 då den flyttades till Polunsky Unit. Det kan vara därför som sången inte finns med i filmen, endast på skivan *Music from and Inspired by the Motion Picture Dead Man Walking*, 1995.

Sånger om laglösa är en omfattande genre både i countrymusiken och den amerikanska folksångstraditionen. Dödsstraffet tematiseras ofta i dessa sånger, inte sällan med en naturalistiskt åskådlig detaljrikedom. Steve Earle fokuserade dock inte på brottet och brottslingen utan på dem som tvingas administrera dödsstraffet. Sångens jag är en fångvaktare, som återvänder till hemstaden efter militärtjänsten. Han vet inte vad han ska göra, men efter en Sturm und Drang-tid gifter han sig och söker arbete på samma plats som sin far och sina farbröder:

Married Dawn and had to settle down
 So I hired on at the prison
 Guess I always knew I would
 Just like my dad and both my uncles done
 Worked on every cell block
 Now, things're goin' good
 Then they transferred me to Ellis Unit One

Familjedeterminismen är stark i de traditioner som tolkar den vita, amerikanska arbetarklassens erfarenheter. Det gäller även proletärromanen. I gruvsamhällena gick arbetet i arv från far till son, innan den vanvettiga strip mining-metoden resulterade i ökad mekanisering och ytterligare marginalisering av gruvsamhällenas invånare. Bruce Springsteen tolkar liknande upplevelser i "The River", och det är också den traditionen som Steve Earle ansluter till.

"Ellis Unit One" utvecklas i starkt ångestladdad riktning. Den beskriver hur sångjaget sett fångar gå lugnt till sin avrättning, men även fångar som förtvivlat kämpat mot. Då har sångens jag tvingats släpa dem till britsen, där de skall få dödssprutan. Men Steve Earle sätter också in avrättningsmetoden i ett bredare sammanhang:

Now, my daddy used to talk about them long nights at the walls
 And how they used to strap 'em in the chair
 The kids down from the college and they'd bring their beer 'n all
 When the lights went out, a cheer rose in the air
 I guess folks just got too civilized
 Old Sparky's gatherin' dust
 No one wants to touch a smokin' gun
 They got that injection now
 They don't mind as much, I guess
 Put 'em down on Ellis Unit One

"Lethal injection", som är det officiella namnet på avrättningsmetoden, har införts som obligatorisk eller valbar avrättningsmetod i de amerikanska jurisdiktioner (34 delstater, krigsmakten och den federala myndigheten) som har dödsstraffet inskrivet i gällande lagstiftning. Steve Earle alluderar på de debatter som förts om "humana" avrättningsmetoder och den likgiltighet som antagandet om samtidens kliniska avrättningar tycktes ha fört med sig när han skrev sången. Den första avrättningen med giftspruta genomfördes i Texas, det skedde 1982. Ofta har också förändringar av lagstiftningen motiverats med

humanitära argument. När Texas flyttade verkställandet av dödsstraffet från countynivå till statsfängelset i Huntsville 1923, var ett av motiven att man ville förhindra lynchningar.

Men främst tolkar Earle fångvaktarens vanmakt. I de gripande slutraderna återger han en klaustrofobisk mardröm där sångjaget självt ser sig förflyttat till en dödszell. Där kan inte ens Jesus hjälpa honom, ”’cause he don’t live on Ellis Unit One.”

Steve Earle är dock inte den enda som tolkat upplevelsen hos dem som tvingas administrera dödsstraffet. Fängelsedirektörer har vittnat om traumat. Sister Helen Prejean återger vad en medlem i ”the strap team”, de fångvaktare som spänner fast fången vid britsen, känner inför sitt uppdrag, och John Grisham gjorde det till ett bärande tema i sin roman *The Chamber*, 1994.

Vilken grad av autenticitet eller känslans äkthet speglar Steve Earles sång? Från ett upphovsmannaperspektiv är det uppenbart att sången speglar både engagemang och konkret erfarenhet. Från ett mottagarperspektiv är frågan svårare. Vad är det som griper tag i lyssnaren? Skapar upprepningen igenkänning och möjlig identifikation? Eller griper det konkreta livsödet lyssnaren, som det framställs i sången? Kanske kan vi skilja på intellektuell identifikation och empatisk identifikation? Den förra skulle då bygga på en generaliserande tolkning, där den gestaltade erfarenheten blir representativ, och den senare på en individualiserad tolkning där lyssnaren ser det enskilda ödet. I båda tolkningarna handlar det dock om att sången väljer ut en del av lyssnarens erfarenhet som projiceras på texten i meningsskapandet. Frågan om äkthet blir då en fråga om sångens relevans för lyssnarens erfarenhet och inlevelse.

Instrumentalmusik och känslomässig semantisering

Jag har hittills bara diskuterat musik med vokala inslag. Vad händer om vi vänder oss till instrumental musik? Jag tror att frijazzen ger ett belysande exempel på hur den känslomässiga upplevelsen av instrumentalmusik skapas och kan styras. I Nationalencyklopedin beskrivs frijazzpionjären Albert Ayler (1936-1970) i följande ord: ”spelade mest egna kompositioner med enkla meloditeman inspirerade av marsch- och cirkusmusik, ur vilka han utvecklade sitt personliga, känslomässiga spel.”

Det är en beskrivning som ligger väl i linje med en traditionell syn på jazzmusiken som känsloutlevelse. Men jazzmusiken har också kommit att erkännas som konstmusik. Då kan den känslomässiga beskrivningen lätt framstå som paternalistisk, som ett sätt att reducera ett radikalt formspråk till något bortom reflektion och intellektuell strävan. När det gäller frijazzen kan vi dessutom se en rörelse rakt motsatt den subjektiva känsloutlevelsen, en objektiverande rörelse mot det metafysiska. Bland Albert Aylers skivor märks titlar som *Bells - Prophecy*, *Music Is the Healing Force of the Universe*, *Spiritual Unity* och *Spirits Rejoice*. På den senare skivan har styckena titlar som ”Spirits Rejoice”, ”Holy Family”, ”Angels” och ”Prophet”. Vad antyder dessa?

De pekar rimligtvis ut en tolkningsväg som är motsatt den känsloläsande eller empatiska. När frijazzmusiker som Ayler, Pharoah Sanders (född 1940) eller den sene John Coltrane (1926-1967) gav sina skivor och improvisationer titlar som pekade mot det

gudomliga antydde de en idé om formupplösningen som kunskapsmetod. När dessa musiker bröt sönder de musikaliska formelementen (melodi, harmoni, rytm och ackordsföljder) var det som om de samtidigt sökte sig bortom tillvarons tillfälliga bestämmningar. Formelementen var musikens motsvarigheter till kategorier som språk, tid, rum och individualitet. Genom att bryta genom dessa sökte man en urgrund, något bortom sinnevärldens splittring och begränsningar. Musiken blev ett sätt att borra sig genom alla avlagringar för att finna det gudomliga, eller ”det Ena” för att tala nyplatonistiska.

Det fanns även andra, mer politiska idéer inom frijazzen, allra tydligast hos Archie Shepp (född 1937), medan musiker som Cecil Taylor (född 1929) och Anthony Braxton (född 1945) genom sina notationsexperiment förändrade det musikaliska formspråket; de brukar aningen oegentligt räknas till frijazzen även om deras musik är omsorgsfullt kalkylerad. Alla dessa rörelser markerar en väg bort från det individuella, bort från jazzen som ett känslans språk och uttryck.

Både de andligt sökande musikernas titlar och Taylors och Braxtons grafiska försök att återskapa musikens rörelse i titlarna till sina stycken påminner om den klassiska programmusiken. Titlarna pekar ut en riktning för musiken och lyssnarens förståelse av den. Programmusiken har sina rötter i romantiken, men dess idéer präglar även samtida musik. Under de första åren på 1950-talet skrev den tyske tonsättaren Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) trumpetkonserten ”Nobody knows de trouble I see”. Han komponerade den under intryck av segregationen och rasförtrycket i USA, och nyligen spelade den engelska trumpetaren Alison Balsom (född 1978) in sin gripande tolkning av konserten (*Seraph*, 2012).

Men vad hör vi när vi hör Alison Balsom tolka Zimmermanns komposition? Hör vi en protest mot rasismen? Tolkningen styrs av verkets titel och av kunskapen om dess tillkomst. På skivan framför Alison Balsom först en seren soloversion av gospeln ”Nobody Knows”. Det är som om hon lägger ut melodin framför oss, utsträckt i tid och rum, innan vi får hennes tolkning av Zimmermanns trumpetkonsert, som baseras på gospelmelodin.

Zimmermanns konsert är ett splittrat verk. Under solostämman hörs krevadliknande utfall av slagverk och stråkar, som för att understryka spänning och splittring. Trumpetstämman närmar sig ofta ett utspel som påminner om frijazzen, och de olika elementen bryts mot varandra i en förtätad uttryckskraft. Även om Zimmermann själv ansåg att kompositionen sluter sig i en utopisk harmoni hör jag just bara en expressivt laddad splittring, där gospelmelodin då och då frigör sig i förtvivlad protest. Det är gripande, i sin svindlande skönhet också paradoxalt. Men vad av detta finns i stycket och i Alison Balsoms tolkning av det?

Var skapas musikens känslomässiga betydelse?

Förståelsen av Zimmermanns trumpetkonsert styrs av melodin ”Nobody Knows”, som för med sig betydelsen och sina associationsfält in i det nya stycket. Associationen hade fungerat även om Zimmermann anonymiserat förlagan i titeln till konserten. Men betydelsen i hans komposition skapas i den intertextuella förbindelsen, vilken förstärks

av titeln, och i det associationsfältets samspel med den musikaliska strukturen. Det är i grunden samma process som gör att vi förstår Eric Claptons version av "Have You Ever Loved A Woman" som ett uttryck för en personlig förtvivlan. Inget av styckena bär fram sin känslomässiga betydelse av egen, inneboende kraft. Den är ett resultat av en semantisering styrd av icke-musikaliska omständigheter. Det gäller även Martina McBrides "Independence Day", där den förtvivalade belägenheten tillförs ytterligare betydelse av allusionen på den nationella myten, som också får sin visuella förstärkning i videon till sången.

Därför bör vi också vara försiktiga med att tala om ett musikstyckes känslolinnehåll. Det handlar om associationer skapade hos lyssnaren. Dessa manar fram en känslomässig reaktion, de teleporterar inte en egenskap hos musiken. Då kan vi inte heller tala om "autenticitet" och "äkthet" som egenskaper hos musiken eller i en viss tradition. De måste problematiseras. För att anknyta till Francis Davis: någon sjöng den första bluesen, den växte inte fram ur ett organiskt samband mellan Västafrika och Mississippis bomullsfält.