



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

This is the published version of a paper published in *M&STE - elektronisk tidskrift för konferensen musik & samhälle*.

Citation for the original published paper (version of record):

Eriksson, M. (2016)

Musik och politik: ett tolkningsproblem.

*M&STE - elektronisk tidskrift för konferensen musik & samhälle*, (1): 16-26

Access to the published version may require subscription.

N.B. When citing this work, cite the original published paper.

Permanent link to this version:

<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:lnu:diva-54295>

## Musik och politik: ett tolkningsproblem

Av Magnus Eriksson

”Musik och politik: ett tolkningsproblem”, har jag kallat det här papret. Jag vill betona efterleden i sammansättningen: ”problem”, ett ord som i sin tur bestäms av förleden ”tolknings-”. Jag ser alltså förhållandet mellan musik och politik som ett tolkningsproblem, inte minst accentuerat av de båda storheternas skilda karaktär. Musiken är konkret. Vi hör den, vi kan studera musiken, läsa den och lyssna på den, tolka den. Politiken är däremot en abstraktion, ett gytter av föreställningar, åsikter, statistik och data som knyts samman till storheten ”politik” genom familjelikheter i Wittgensteins betydelse av ordet. Det är samma relation som råder mellan delarna av det omhuldade begreppsparat ”litteratur och samhälle”, vi vet vad det ena är, men har mer dimmiga föreställningar om det andra.

Ändå uppfattas förhållandet ofta som oproblematiserat, närmast ett speglingsförhållande. På samma sätt som litteraturen antas spegla samhället antas musiken spegla bakomliggande strukturer eller avsikter, oavsett om dessa betecknas som ”politik” eller ”estetik”. Musikens politiska betydelse blir avhängig upphovsmannens avsikt eller vilja. Strunt samma att William K Wimsatt och Monroe Beardsley redan 1946 visade att sambandet är godtyckligt, som bäst självbekräftande. I det för intentionskritikern ideala fallet, alltså att vi har en anteckning, ett utkast eller någon annan form av vittnesbörd som vi kan matcha mot det färdiga konstnärliga verket, kan resultatet av jämförelsen reduceras till en av två möjligheter: antingen har konstnären lyckats att förverkliga sin avsikt, eller också misslyckades hen med detta. I det förra fallet finns all information tillgänglig i verket, i det senare ser detta ut på ett annat sätt och det externa dokumentet blir irrelevant för tolkningen.

Vi kan också relatera detta till Paul Ricoeurs idé om textens ”avskurenhet” från tillkomstsituation och upphovsman, Jacques Derridas idé om textens ”faderslöshet” och Mats Furbergs terminologiska rysare textens ”referentiella dekontextualisering”. Idéerna är i grunden likartade. De hör visserligen hemma i ett textteoretiskt sammanhang, men de kan föras över på vilken konstnärlig objektivering som helst som genomförts i den intentionala akten. Annars hade redan Platon en idé om ett tydligt kausal- och även speglingsförhållande mellan musik och politik. I *Staten* analyserar han bland mycket annat konsternas ställning i det ideala samhällsbygget. Hans fientlighet mot diktarna är väl känd. Eftersom deras verk speglar den sinnliga världen, som i sig är en blek avspegling av idéernas sanna värld, intar dikten en dubbel distans till det sanna, det rätta och det sköna. Dikten är inte blott en lögn, den är en dubbel lögn.

Platons analys av musiken följde delvis en annan väg. Han såg musiken

som viktig för väktarklassens fostran, men för att vara staten till nytta måste musiken vara harmonisk och melodiskt entydig. Då skapar den harmoni i lyssnarens själ. Disharmonisk, polyrytmisk eller mångskiktad musik skapar däremot oro i själen och är av ondo från statens synpunkt. Vi kan se detta som en kombination av en speglingsrelation och ett kausalförhållande. Musiken skapar ett visst tillstånd i själen, och det råder en strukturell likhet mellan musiken och själstillståndet. Den som säger sig bli stressad av viss musik reagerar enligt den platoniska idén. Vi kan också säga att musiken genom Platons analys får politisk relevans. Den blir ett medel för danandet av själen och därmed ett instrument för statens maktutövning. Betoningen av det entydiga och det harmoniska finns också kvar i många politiska systems syn på kulturen och dess roll. Det vanliga när en konst- eller kulturyttring skall tjäna ett externt syfte är just kraven på entydighet och harmoni. Annars blir verket mångtydigt och öppnar sig för tolkning, vilket gör det mindre lämpat för instrumentell användning.

Platon gav musiken politisk relevans. Men kan vi också säga att den har politisk innebörd? Kan vi säga att viss musik inte bara kanaliseras till exempel en politisk dimension utan även i sig rymmer en politisk betydelse eller en icke-musikalisk idé av vilket slag det vara må? I vokalt framförd musik, eller musik som beledsagar en text, är svaret enkelt. Sånglyriken ger musiken betydelse. I fråga om instrumentalmusik är förhållandet mer komplicerat. Vi kan i det sammanhanget bortse från programmusiken, där titlar på kompositionen eller dess skilda delar pekar ut en väg för verbal förståelse av musiken, som i Richard Strauss symfoniska dikt *Till Eulenspiegels lustige Streiche*.

År 2004 gav den liberala skribenten och debattören Anders Johnson ut sin bok *Frihet är det bästa ting: En liberal musikhistoria*. Johnson hävdar bland annat att Beethoven skrev liberal musik. Kompositörens mest kända "liberala musik" är den nionde symfonin, vars avslutande körparti "An die Freude" också är den europeiska unionens hymn. Göran Greider recenserade boken i *Aftonbladet* med ett sinistert leende på tangentbordet, ett leende som blev än mer sinistert när Greider konstaterade att Beethoven "utan att veta om det skrev [...] ett beställningsverk för den Europaunion som enligt Johnson 'förvaltar Beethovens anda av upplysning, frihet och fred'."

Greiders omdöme om boken är inte nådigt. Han skriver att han är ovan att läsa så dåliga böcker och att han läser "i allt djupare häpnad". Han nämner även att Franz Berwald kallas "en intelligent liberal i tidens anda", inte på grund av från musikens synpunkt externa göranden och låtanden, utan just genom sin musik. Om vi ger Anders Johnson "the benefit of a doubt" skulle vi kunna säga att han agerar som en traditionell, nykritisk textintentionalist. Han närläser konstverket och urskiljer idéer i detta som kan generaliseras till en sammanhängande ideologi. Problemet är bara att till exempel John Keats klassicistiska konstsyn är tydligt formulerad i mästerverket "Ode on A Grecian Urn". Keats var också nykritikens favorit bland de unga döda, engelska romantikerna. Däremot är den liberalism som Johnson ser i en del stora 1800-talskompositörers verk inläst, en utifrån kommande och på verket projicerad, preformulerad idé. När detta inte räcker, tar han sin tillflykt till externa uppgifter som att Béla Bartók sympatiserade med ungerska självständighets-

och frihetsidéer.

Göran Greider gör sig själv till tolk för en idé om den absoluta musiken, vilket naturligtvis är en tacksam utgångspunkt om man vill skjuta Anders Johnsons musikpolitiska skuta i sank:

Att skriva om musik är inte lätt, det ska erkännas. Det avgörande misstag många begår är att de tror att verken i sig gör påståenden om världen. Men musiken är, till skillnad från litteraturen, i viss mening faktiskt stum; den är varken liberal eller kommunistisk. Däremot kan den aktivera djupt liggande känslor och erfarenheter i oss och även genom att tonsättaren namnger ett instrumentalt stycke kan associationerna ibland styras åt vissa håll. Just Beethovens nia, med sin mäktiga körfinal, har således använts av alla upptänkliga politiska riktningar, från arbetarrörelsen över nazisterna och ända bort till Timbro, som ger ut den här boken.

Jag tror att de flesta håller med om detta. Idén har formulerats av många, att citera just Göran Greider - poet och politisk skriftställare, men inte musikvetare - ligger nära till hands eftersom han formulerar den gängse idén. Men kanske bör det tilläggas att kritiken mot Anders Johnsons bok inte kan grupperas på en enkel höger/vänster-linjal. Liberalen Per T Ohlsson konstaterade i en krönika i *Sydsvenskan* att Johnson skrivit en "häpnadsväckande dum bok".

Från Anders Johnson är inte steget långt till Boze Hadleighs bok *Sing Out!: Gays and Lesbians in the Music World*, utgiven 1999. Boken är förvisso mer underhållande än Johnsons, inte minst genom anekdotfloran. Läsaren kan till exempel inhämta att Tallulah Bankhead sade att hennes mor hade varnat henne för män och alkohol, "but she didn't say anything 'bout women and cocaine". Men Hadleigh sätter också Cole Porters och Cecil Taylors musik i direkt relation till upphovsmännens sexualitet. Det är ett tvivelaktigt kausaltänkande, och invändningen är given: Kan vi inte tänka oss att Cecil Taylors revolution av notationssystemet inte berodde på hans sexuella läggning? Måste vi reducera en människa till sexualitet? Eller religion, nationalitet, etnicitet eller genus för den delen? Människan är rimligen mer än detta.

Men frågan kvarstår. Kan vi tänka oss att musiken i sig, utan att beledsagas av sånglyriska associationsgivare, bär eller skapar politisk betydelse? Finns det någon väsensgemenskap som gör att libertarianer, eller "nyliberaler" som de en aning oegentligt kallas i Sverige, gärna identifierar sig med kontinentaleuropeisk techno? Speglar jazzimprovisationen en antitotalitär idé? Vad betyder frijazzen?

När vi diskuterar i sådana termer anförs ofta Jimi Hendrix framförande av den amerikanska nationalsången på Woodstockfestivalen 1969 som ett exempel på politisk instrumentalmusik.

Inte bara framförandets betydelse har dock mytologiserats, även framförandet. På Woodstock spelade inte Jimi Hendrix "The Star-Spangled Banner" som ett självständigt stycke. Den ingick i ett medley på närmare en

halvtimme tillsammans med bland annat "Voodoo Child", "Purple Haze" och en längre improvisation. Jimi Hendrix uppträdde dessutom klockan 9 på morgonen, och den halvmiljonhövdade publiken hade mer än halverats vid det laget. Det var inte heller något unikt framförande. Vi kan anta att många av dem som stannat, eller släpat sig upp så tidigt på dagen, tillhörde Jimi Hendrix kärnpublik. Många visste kanske - fast det är en spekulation - att han framfört "The Star-Spangled Banner" tidigare. Det finns, enligt en uppgift från en akademisk hemsida i Massachusetts, 28 dokumenterade liveinspelningar som föregår Woodstock, ytterligare ett tjugotal därefter, bland annat den från Isle of Wight. Jag har annars bestämda minnen av att Hendrix framförande av den amerikanska nationalsången på Woodstock sägs ha tagit världen med storm och sänt en musikalisk-politisk chockvåg över världen.

Men även om den synen kan relativiseras, kanske också vederläggas, innebär det inte att musiken inte kan ha politisk betydelse. Denna understryks av att Jimi Hendrix framförde "The Star-Spangled Banner" under pågående Vietnamkrig, ett krig som i USA väckte mycket starka protester inte minst hos collegeungdomen, och att han i sin tolkning imiterade kulspruteljud på gitarren.

Men semantiseringen av kulspruteljuden beror rimligtvis på sångens karaktär. För den som inte känner till "The Star-Spangled Banner" generaliseras associationen. Musikens pampiga karaktär finns kvar, och jag misstänker att den räcker för att länka kulsprutesmattret till en krigsassociation, inte till vilken våldsytring som helst. För den som känner igen sången, men inte identifierar gitarristen eller kan placera framförandet i rätt tid - trots det tidsrepresentativa soundet, växer rimligen associationen till flera möjliga krig, kanske rentav till en kritik av krigspolitiken som sådan mer än ett konkret krig. Framförandets politiska och kritiska betydelse blir kontextuellt bestämd.

Vi kan jämföra med Ry Cooders version av "Rally 'round the Flag" från hans tredje soloskiva, *Boomer's Story* som gavs ut 1972. Sången skrev 1862 av George Frederick Root och publicerades under titeln "Battle Cry of Freedom". Det blev en kampsång för unionens sak i det pågående inbördeskriget. Två år senare användes sången även i återvalskampanjen för Abraham Lincoln.

När Ry Cooder spelar in sången drygt hundra år senare under ett av Vietnamkrigets intensivaste skeden är det omöjligt att inte associera till det pågående kriget. Ry Cooder drar dessutom ner tempot och sjunger på sitt släpigaste sätt, och slidesolot är melankoliskt. Vi kan utan vidare kalla hans framförande för "uppgivet" och "desillusionerat". Både Hendrix och Cooder spelade in patriotiska slagdängor under Vietnamkriget. Båda framförde dem med kritisk profilering. I båda fallen blir kunskap om tiden för tolkningen ett villkor för att den politiska betydelsen ska framgå. Den bestäms kontextuellt.

Mer tvetydig är Joan Baez framförande av "The Battle Hymn of the Republic" under en konsertturné 1963, dokumenterad på skivan *Joan Baez in Concert, Part 2*. Även den sången skrevs under det amerikanska inbördeskriget, av Julia Ward Howe som 1861 satte ny text till "John Brown's Body". Det är lika mycket en religiöst eskatologisk sång som en politisk. Den knyter samman den slutliga domen över de ondskefulla med det pågående

kriget, och den fick tidigt en patriotisk symbolbetydelse. Men varför bad Joan Baez publiken att sjunga med "purely for my own enjoyment"? Trots applåderna är det som om önskemålet kan uppfattas som kontroversiellt. Vi kan tolka framförandet som en straffdom över de obotfärdiga i den pågående medborgarrättskampen, men vi kan också se den som en omvänd protest mot det just då upptrappade Vietnamkriget. För att förstå varför Joan Baez sjöng den 1963 måste vi gå till externa källor.

Däremot är det uppenbart vad Barbara Dane menade när hon tio år senare traderade sången i ett "Detroit Medley" på skivan *I Hate the Capitalist System*. Hon inleder med en vers som verbalt ligger nära Julia Ward Howes ord: "Mine eyes have seen the glory of the making of the Ford", en vers som banar väg för slutsatsen "It is made under conditions that offend even the Lord."

Så långt den betydelsebestämmande kontexten. Men bara för att vi eventuellt har relativiserat frågan om hur den politiska betydelsen skapas i Jimi Hendrix framförande av "The Star-Spangled Banner", bland annat genom att jämföra med andra kritiska tolkningar av patriotiska sånger som framförts med texten i behåll, innebär det inte att vi måste böja oss för idén om den absoluta musiken och hävda att instrumentalmusik inte i sig kan bära en betydelse eller uttrycka en ideologisk eller politisk idé. Man kan till exempel fundera på om det finns en väsensgemenskap som gör att libertarianer påfallande ofta identifierar sig med kontinentaleuropeisk techno och hur denna i så fall skulle kunna formuleras.

I syntpop och techno reduceras människan till maskin. Alla musikaliska rötter bortom tyska Kraftwerk tycks avskurna, och musiken skapas i ett traditionsmässigt vakuum, eller i ett radikalt omdefinierat traditionsrum. Den reducerar människan till maskin. I avskurenheten från rötterna ligger också en avskurenhet från musikens känslomässiga och expressiva möjligheter. Den blir renodlad rationalitet på samma sätt som nyliberalismens "homo economicus" är en vandrande ekonomisk kalkylator. Där musiken inte ger utrymme för känslan, ger inte det libertarianska tankestoffet utrymme för misslyckandet, oförnuftet, det konstnärliga uttrycket eller den tragiska dimensionen, alltså sådana egenskaper som gör oss till människor i ordets mer traditionella bemärkelse.

När jag försökt diskutera den här frågan har jag dock stött på patrull dels från nyliberaler som hävdade att ideologin handlar om frihet, inte rationalitet, dels från vänster av människor som blir våldsamt upprörda när deras faiblesse för Kraftwerks ljudslingsor relateras till nyliberalismen. Jag tror ändå att frågan kan ställas och att jämförelsen kan ge en utgångspunkt för diskussionen om den elektroniska popmusikens inneboende, ideologiska betydelse.

På likartat sätt kan vi ställa frågan om jazzens improvisationstänkande innebär en antitotalitär idé. Jazzen är till sitt väsen demokratisk. Den bärs upp av en idé om individualism och frihet, om oförutsägbarhet och det skapande ögonblickets betydelse. Den är i grunden icke-hierarkisk, och improvisationen ger utrymme för individen att förverkliga sina idéer och sitt personliga uttryck. En film som Thomas Carters film *Swing Kids* från 1993 handlar också om hur swingen blev en motståndsficka i Tyskland under nazismen. Motståndet

kulminerar med Robert Sean Leonards trotsiga solodans. Där triumferar individualismen och drömmen om frihet.

Även Esi Edugyans roman *Half-Blood Blues* från 2011 tematiserar jazzen som motstånd under nazismen. Förmodligen är det också svårt att förena jazzmusiken med en totalitär ideologi. Men finner vi dessa egenskaper i eller bakom musiken? Eller rättare sagt: Urskiljer vi dem i musiken eller genom kunskapen om dess tillkomst? Kommer vi undan kontexten, i det här fallet bakgrundskontexten?

Både Carters film och Edugyans roman tematiserar swingen som motstånd mot den totalitära ideologin. Det är musik där musikerna arbetar inom förhållandevis stabila ramar, där improvisationen regleras av en övergripande struktur. Annars är det en ganska vanlig uppfattning att formbrytande musik, som frijazzen eller den avantgardistiska konstmusiken, mer talar till människor av radikal övertygelse än konservativ. Det skulle då finnas ett samband mellan tron på politikens traditionella institutioner och musik som inte utmanar normerna.

Bebopen var jazzens första radikala frihetsförklaring i sin omformulering av ackordföljdens ramar för improvisationen. Den bars till en början fram av ett starkt modernistiskt självmedvetande. Men publiken var ofta mer konservativ än musiken, och bebopen fastnade i en dogmatism som var väl så stark som det regelsystem musikerna revolterade mot. Om vi ska se en politisk betydelse hos bebopen blir frågan närmast vad som definierar dess självförståelse: Drevs musikerna av en radikal, inommusikaliskt motiverad individualism och upptäckarglädje eller hade musiken också en riktning utåt som potentiell samhällskritik? Kan vi tolka bebopens korsbefrukning med beatförfattarna i politiska termer, eller ska vi se båda riktningarna som exempel på en inom-konstnärlig strävan efter förändrade uttrycksformer? Jag lutar åt det senare, men jag vill betona att det inte ligger någon värdering i beskrivningen.

Frijazzen, eller den moderna jazzens avantgarde på 1960- och 1970-talen, ger ett tydligare exempel på den tolkningskonflikt som uppstår när vi sätter en utåtriktad, politisk betydelse hos musiken mot en rörelse inåt, mot en andlig och existentiell dimension. Likväl betonas ofta frijazzen som ett mer eller mindre ohämmat känslouttryck.

I *Nationalencyklopedin* sägs om Albert Ayler att han ”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 jazzen erkänns också som konstmusik. Då kan den känslomässiga beskrivningen framstå som paternalistisk, som ett sätt att reducera ett radikalt formspråk till något bortom reflektion och intellektuell strävan.

När det gäller frijazzen ser vi dessutom två rörelser motsatta den subjektiva känsloutlevelsen: en politisk rörelse och en objektiverande rörelse mot det metafysiska. Där den tidiga medborgarrättsrörelsen sökte stöd och kraft i den radikala folksången och gospelmusiken, annekterades frijazzen av den militanta, afrikansk-amerikanska medvetenheten. En musiker som Archie

Shepp var också ytterst politiskt medveten. När han återknöt till den klassiska jazzens begravningsmarscher var det för att hävda en afrikansk-amerikansk tradition på samma sätt som en poet som Langston Hughes under Harlemrenässansen på 1920-talet anknöt till bluesen i sin lyrik.

På *Fire Music*, utgiven 1965, finns hyllningen "Malcolm, Malcolm - Semper Malcolm", inspelad den 9 mars, drygt två veckor efter mordet på Malcolm X. Archie Shepps album *Attica Blues*, utgivet 1972, ger på liknande sätt en kommentar till upproret i Atticafängelset i staten New York året innan där 43 människor dödades, därav 33 interner.

Går vi över till Albert Ayler blir tolkningskonflikten tydligare. Bland Aylers skivor märks titlar som *Bells - Prophecy*, *Spiritual Unity* och *Spirits Rejoice*. Sådana titlar pekar ut en annan tolkningsväg än såväl den känslolinläsande som den politiska. När frijazzmusiker som Ayler, Pharoah Sanders eller den sene John Coltrane gav sina skivor och improvisationer titlar som pekade mot det gudomliga antydde de en idé om formupplösningen som kunskapsmetod. När de 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, en idé som i ett litteraturhistoriskt sammanhang minner om Baudelaire och symbolismen. För den symbolistiska poesin, vilken på många sätt inledde det moderna skedet i lyrikens historia, var poesin en kunskapsmetod. Sinnesanalogin, alltså bildspråk som låter skilda sinnessfärer förenas, blev det förnämsta redskapet för att nå, eller gestalta, en metafysisk enhet bortom sinnevärldens splittring och begränsningar. Musiken blev på liknande sätt en metod att borra sig genom alla avlagringar för att finna det gudomliga, eller "det Ena" för att tala nyplatonistiska.

Men det innebär inte att musikerna fjärmade sig från den afrikansk-amerikanska medvetenheten. Pharoah Sanders spelade in en skiva kallad *Black Unity* 1971. Musikaliskt präglas den av Sanders utforskande av afrikansk rytmik, men titeln pekar lika tydligt ut en associationsväg som Aylers titlar eller Sanders egna *Karma* och *Jewels of Thought*. Frijazzen var väsentligen en instrumentalmusik, men en starkt idéburen sådan. När vi diskuterar dess politiska eller andliga innebörd, jag bortser från den känslouttryckande tolkningen som jag uppfattar som alltför förenklad, ser vi samma meningsskapande process som i fråga om Jimi Hendrix tolkning av "The Star-Spangled Banner". Den politiska förståelsen stöds av den historiska kontexten, medan den existentiella relateras till en religiös eller filosofisk kontext. Men inte i något av fallen kan vi säga att musiken uttrycker sina idéer i oförmedlad form. Aylers och Sanders skivtitlar påminner också om den klassiska programmusiken. De pekar ut en riktning för musiken och för lyssnarens förståelse av den.

Programmusiken har sina rötter i Romantiken, men dess idéer präglar även samtida musik. På 1950-talet komponerade den tyske tonsättaren Bernd Alois Zimmermann trumpetkonserten "Nobody knows de trouble I see" under intryck av segregationen och rasförtrycket i USA. 2012 tolkade den unga engelska trumpetaren Alison Balsom konserten på skivan *Seraph*. Men vad hör



vi när vi hör Alison Balsom tolka Zimmermanns komposition? Hör vi en protest mot rasismen? 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.

Konserten 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 främst en expressivt laddad splittring, där gospelmelodin då och då frigör sig i förtvivlad protest. I sin svindlande skönhet är det paradoxalt. Men vad av detta finns i stycket och i Alison Balsoms tolkning av det? Vad skapas av lyssnaren? Förståelsen av Zimmermanns trumpetkonsert styrs av melodin "Nobody Knows", som för med sig sin betydelse och sina associationsfält i det nya stycket. Betydelsen i hans komposition skapas i den intertextuella väven och i associationsfältets samspel med den musikaliska strukturen. Musiken semantiserar dels genom den intertextuella förbindelsen, dels genom kunskap om verkets tillkomst.

Den instrumentalmusik jag främst uppehållit mig vid får sin politiska laddning genom programmusikaliska titlar, intertextualitet och en historisk kontext. Även om jag har sympati för tanken att musik av egen kraft kan bära en ideologisk betydelse ser jag inga exempel som stöder den idén. Det gäller även den förbindelse mellan nyliberalism och techno som jag nämnt. Denna initieras av musikens status i ett publiksegment, inte av urskiljbara mönster i musiken. Den förstärks också av historiska omständigheter, som den nyliberala svartklubben Tritnaha i Stockholm och ravekulturen som romantiserades i nyliberala kretsar.

Vi kan också fundera på den amerikanska libertarianismen. Både Frank Zappa, Melanie Safka och Arlo Guthrie har uttryckt sympatier för ideologin eller dess företrädare, men ingen av dem stämmer in på schablonbilden av en nyliberal. Och ingen av dem kan beslås med technosympatier. Om musiken i sig bar en ideologi borde den varit lika tydlig i USA som i Sverige.

Låt mig för perspektivets skull också säga något om politisk sånglyrik, vad vi vanligen syftar på när vi talar om "politisk musik". Det kan vara kampsånger som "Internationalen" eller sånger som berättar om politiska händelser i den amerikanska topical songs-traditionen. Woody Guthrie sjöng om sandstormarna som på 1930-talet drev Oklahomas bönder på flykt. Bob Dylan skrev om högerextremisterna i John Birch Society. Phil Ochs kommenterade USA:s ockupation av Dominikanska republiken i "The Marines Have Landed on the Shores of Santo Domingo". Neil Young skrev "Ohio" i protest mot att delstatens nationalgarde sköt ihjäl demonstrerande studenter på Kent States campus 1970. I exemplen gjorde jag sångaren till subjekt och ämnet för sången till objekt. Den politiska sången handlar om någonting. Den kommenterande funktionen är en viktig aspekt av den politiska sången, en annan är försöket att förändra. "Internationalen" och "Bandiera Rossa" manar till kamp.

Men den politiska sången upprättar också intertextuella relationer inom sin tradition, eller med närliggande traditioner. Barbara Danes ironiska omdiktning av "The Battle Hymn of the Republic" är ett exempel på detta. Kanske kan också närheten till en välkänd förlaga göra den politiska sången mer slagkraftig? Woody Guthrie skrev "Jarama Valley" som en hyllning till den amerikanska Lincolnbrigaden i spanska inbördeskriget. Sången finns i flera versioner, de flesta med dessa inledande verser: "There's a valley in Spain called Jarama / It's a place that we all know so well / It was there that we gave of our manhood / And so many of our brave comrades fell." I Woody Guthries egen inspelning är dock verserna 3 och 4 mer uttalat politiska och militanta: "It was there that we fought against the fascists / We saw a peaceful valley turn to hell."

Melodin lånade Woody Guthrie från cowboysången "Red River Valley". Andra strofen inleds med versparet "From this valley they say we are going / But don't hasten to bid us adieu". Förlagan inleds med versen "From this valley they say you are leaving". Längre fram i sången kommer versen "Do not hasten to bid me adieu". Woody Guthrie förde samman två betydelsefulla rader, och skapade en än tätare förbindelse mellan sin egen text och den välkända cowboysången. Jag är övertygad om att vemodet i den vackra förlagan färgar av sig på Guthries version och ger kampviljan ett mer tragiskt stråk. I Philip Kaufmans film *Hemingway & Gellhorn* från 2012 hör förresten Martha Gellhorn, spelad av Nicole Kidman, de frivilliga i Lincolnbrigaden sjunga "Red River Valley" på tåget innan de drar ut i strid. Jag vet inte om det speglar en faktisk omständighet, som i så fall kunde ha inspirerat Woody Guthrie, eller om det är en fortsättning på den intertextuella lek som Guthrie inledde.

Om vi jämför med Jimi Hendrix version av "The Star-Spangled Banner" ser vi en tydlig skillnad. Jimi Hendrix kritiska omtolkning är helt beroende av att lyssnaren känner till förlagan. Det är inte Woody Guthries "Jarama Valley", även om kunskap om förlagan förstärker verkan av omdiktningen.

Däremot är en topical song beroende av sin historiska referens. Pete Seegers sång "My Name Is Liza Kalvelage" utgör ett belysande exempel. Den handlar om en tysk kvinna som kom till USA efter kriget som en "GI's wife". Den 25 maj 1966 genomförde hon tillsammans med tre andra mödrar en protestaktion mot Vietnamkriget. De satte sig, alla söndagsklädda, framför en lyftkran som skulle lasta napalm på ett fartyg för transport till Vietnam. I sången återkallar Pete Seeger Liza Kalvelages vittnesmål i rätten. Hon betonade där medborgarens personliga ansvar. Hennes barn skulle aldrig behöva fråga vad hon hade gjort under kriget. Det är en vacker sång om personligt ansvar och kollektiv skuld. Men vad händer när lyssnaren glömt Liza Kalvelage och hennes krigsprotest? Då förlorar sången sin konkreta betydelse. Den partikulära referensen ersätts av en mer generell. Sången handlar då främst om det personliga ansvaret från en allmänare utgångspunkt.

På liknande sätt blir Buffy Sainte-Maries sång "Now that the Buffalo's Gone" mindre tydlig ju längre tiden lider. Utrotningen av bisonoxen som metafor för folkmordet på den amerikanska ursprungsbefolkningen bevarar sin aktualitet liksom referensen "a treaty forever George Washington signed", men

varför skrev Buffy Sainte-Marie sången just 1964? Versen "And the treaty's been broken by Kinzua Dam" förankrar sången i en viss tid. Den syftar på ett dammbygge i Pennsylvania, beslutat av kongressen på 1930-talet men påbörjat först 1960. Stora landarealer i Seneca Nation svämmade över och 600 familjer tvångsförflyttades. Det innebar ett brott mot "The Treaty of Canandaigua" undertecknat 1794, dock inte av George Washington utan av hans ombud Thomas Pickering. Det kan tilläggas att en av de politiker som mest aktivt verkade för dammbygget på 1950-talet var en senator från Massachusetts, John F. Kennedy.

När dessa omständigheter förirrar sig i tidens töcken, utom för ättlingarna till de tvångsförflyttade, förlorar sången sin konkreta referens och blir, liksom "My Name Is Liza Kalvelage", en sång om mer övergripande sammanhang, i det här fallet om förtrycket mot ursprungsamerikanerna som sådant, inte om en konkret handling; om de återkommande avtalsbrotten, inte om ett konkret sådant.

Låt mig avsluta med ett exempel på hur en politisk betydelse som ligger under ett sånglyriskt gestaltat familjedrama lyfts fram i en visuell dekonstruktion av en nationell myt. Ämnet kvinnomisshandel tycks annars vara tabuiserat, men två ledande countrysångerskor, Reba McEntire och Martina McBride, har spelat in sånger om våld i hemmet. Martina McBrides "Independence Day" (skriven av Gretchen Peters) är också en av de senaste decenniernas mest effektiva politiska sånger.

Deaton Flanegans video laborerar med ett decentrerat subjekt, där Martina McBride framträder som sångerska, barnet som vuxen och den misshandlade kvinnan. Både sången och videon dekonstruerar dessutom den nationella myten när våldet i hemmet genom anspelningarna på den 4 juli skrivs in i ett nationellt sammanhang, när Deaton Flanagan interfolierar 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

Den kritiska anspelningen på den nationella myten är tydlig. Videon avslutas med att sångerskan står framför en brinnande flagga. Så blir våldet den nationella mytens undanträngda sida.

Jag tror alltså inte att vi kan tala om politisk musik i någon absolut bemärkelse. Om ett musikstycke uttrycker en politisk idé är denna kontextuellt bestämd. Men kontexten kan skifta, från kunskap om tillkomst till intertextuella förbindelser och politiskt definierade sammanhang. Och tolkningsonflikterna kommer vi aldrig ifrån. Uttrycker frijazzen en afrikansk-amerikansk vrede och självmedvetenhet eller en andlig strävan?

## Referenser

- Brattin, Joel (2009-2010). "Hendrix and Woodstock: 10 Little Known Facts about the Performance That Defined the '60s"  
<https://www.wpi.edu/news/20090/woodstock.html>
- Carter, Thomas (1993). *Swing Kids*. Manus: Jonathan Marc Feldman  
Produktion: Mark Gordon & John Bard Manulis. Hollywood Pictures
- Chang, Briankle G. (1996). "Derrida and the (Im)Possibility of Communication" i *Deconstructing Communication: Representation, Subject, and Economies of Exchange*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Edugyan, Esi (2011). *Half-Blood Blues*. London: Serpent's Tail
- Furberg, Mats (1982). *Säga, förstå, tolka*. Bodafors: Doxa
- Greider, Göran (2004). "Här går det åt helvete med musik". *Aftonbladet*, 15 november, 2004
- Hadleigh, Boze (1998). *Sing Out: Gays and Lesbians in the Music World*. Fort Lee, N.J.: Barricade Books
- Hoy, David Couzen (1978). *The Critical Circle. Literature and History in Contemporary Hermeneutics*. Berkeley, CA: University of California Press
- Johnson, Anders (2004). *Frihet är det bästa ting: En liberal musikhistoria*. Stockholm: Timbro
- Kaufman, Philip (2012). *Hemingway and Gellhorn*. Manus: Jerry Stahl & Barbara Tuner. Producerad av Philip Kaufman m fl. HBO
- Keats, John (2001: "Ode on A Grecian Urn" i *The Complete Poems*. Red: John Barnard. London: The Folio Society
- Ohlsson, Per T. (2004). "Halmhatt på Beethoven". *Sydsvenskan*, 2004
- Platon (2003). *Staten*. Översättning Jon Stolpe. Stockholm: Atlantis
- Ricoeur, Paul (1970). 'Qu'est-ce qu'un Texte? Expliquer et comprendre', *Hermeneutik und Dialektik*, II. Red: Rüdiger Bubner. Tübingen: J.C.B. Mohr
- Wimsatt, William K. & Monroe C. Beardsley (1954). "The Intentional Fallacy" i *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Ursprungligen publicerad i *Sewanee Review*, vol. 54 (1946). Lexington: University of Kentucky Press