



*M&STE: elektronisk tidskrift för konferensen Musik & samhälle* Nr 8, 2022

ISSN: 2002-4622

Tillgänglig via: <https://journals.lub.lu.se/mste>

Redaktion: Mikael Askander och Johan A. Lundin

Kontakt: [Mikael.Askander@kultur.lu.se](mailto:Mikael.Askander@kultur.lu.se) och [Johan.Lundin@mau.se](mailto:Johan.Lundin@mau.se)

Omslag: Julius Lundin

# Innehåll

Redaktörerna har ordet 3

**Björn Horgby**

Med döden i bagaget 4

**Mats Greiff**

“My daddy had gone down for his last, last time”  
Döden i sånger om kolgruvearbete i Appalacherna 14

**Fredrik Egefur**

“Taking drugs to make music to take drugs to” ...  
– Död, frälsning och “Gud” i Spacemen 3:s uppfuckade värld! 24

**Thomas Olsson**

Spellista 1: Soundtracket till slutet 33

**Carolina Jonsson Malm**

Spellista 2: 10 låtar som får en att reflektera över livet, döden och meningen med allt under en pågående pandemi 36

**Johan Söderman**

Spellista 3: (Musik och döden) En hyllning till livet 39

**Camilla Jonasson**

Spellista 4: Vi ska alla dö en dag 41

Författarpresentationer 43

# Redaktörerna har ordet

”Har vi inte grävt för många hål ?”<sup>1</sup> (1985) av Babylon Blues är bara en av alla de låtar som på något sätt berör döden. Var och en av oss kan säkert utan svårighet räkna upp en handfull sånger med denna tematik. I Stry Terraries text räknas bemärkta personer som fallit offer för mördare upp. Den inledande versen lyder:

John F. Kennedy är död  
Martin Luther King är död  
Gandhi sköt de ganska sent, men ändå  
Och jag vet att det är sant  
Någon vi behöver dör

I det här numret av M&STE är temat döden. Tungt kan det tyckas, men nödvändigt. Näst efter kärlekstemat är det förmodligen det vanligaste i snart sagt alla kulturyttringar. Döden kommer i många olika skepnader, så också inom musiken. Det kan till exempel vara musiker som får alldeles för korta liv, sångtexter om döden eller musik som förknippas med livets förgänglighet.

Artikelförfattarna har haft fria händer att närma sig ämnet. Först ut är Björn Horgby som diskuterar olika sätt att förhålla sig till döden i amerikansk och brittisk popmusik under 1950- och 1960-talen. Detta följs av Mats Greiffs betraktelse över döden och olika maskulinitetsideal inom kolgruvearbetet i USA under 1900-talet och hur tog sig detta uttryck i gruvarbetarnas egna sånger.

Fredrik Egefur gör därefter närstudier texter av det brittiska bandet Spacemen 3 med särskilt fokus på dualism mellan hedonism och död.

Den avslutande sektionen utgörs av ett antal spellistor, skapade av musikkunniga, musikintresserade och musikälskande människor som har tillfrågats om detta uppdrag. Det är alltså spellistor på detta nummers tema, musiken och döden. Variationsrikedom är här bara förnamnet. Thomas, Camilla, Carolina och Johan har fått tämligen fria händer att välja låtar samt kort kommentera dessa. Det har de gjort, med bravur, taktfullhet och uppslagsrikedom. Vi i redaktionen tackar verkligen dem alla fyra för detta block — som kan komma att bli en återkommande sektion (spellistor för/till numrets tema ifråga); vi får se!

Mikael Askander  
Johan Lundin

---

<sup>1</sup> <https://open.spotify.com/track/2L7EZWK1oIE83IN5kdj6DQ?si=nwQT29MRT5iuynTAKfVGMQ>

# Med döden i bagaget<sup>2</sup>

*Av Björn Horgby*

Oavsett vad vi gör bär vi med oss döden på våra livsresor. Den populära kulturen återupprepar ständigt olika förhållningssätt. Här använder jag 1950- och 1960-talens rock- och popmusik i USA och i viss mån i Storbritannien för att diskutera några olika förhållningssätt.

Det är inget vågat påstående att hävda att religionerna har uppkommit för att hantera vårt intresse, rädsla och osäkerhet inför döden. Kristendomen utgår i viss mån fortfarande från att vi efter döden antingen kommer till himlen eller till helvetet. Det bygger på att vi i våra livsval påverkar vad som kommer att ske efter döden. Livets bagage i form av goda eller onda gärningar får på så sätt konsekvenser. Valen mellan gott och ont personifieras i abstrakt eller mer bokstavlig mening av Gud och djävulen. Den senare lockar och förför oss svaga människor till de synder som medför att bagaget för oss till helvetet. Historiskt är därför synd och ondska förknippade med djävulen. Sekulariseringen i västvärlden medför att denna sorts dikotomi håller på att lösas upp och att andra förhållningssätt till döden blivit möjliga. Därför skiljer jag mellan religiösa och sekulära förhållningssätt.

Under 1950-talet utformades rockmusiken till stor del i de amerikanska sydstaterna, där olika kyrkor hade starkt grepp över invånarna. Här fanns många väckelsekristna som bokstavligt trodde på djävulen och helvetet. I den här miljön växte rocken fram som en rebellisk ungdomskultur, som handlade om att dansa, festa och ha sex utanför vuxensamhällets moraliska kontroll. Det skapade konflikter och misstro, när rocken ruckade på den moraliska ordningen och synen på livet. Nu behövde, som kulturhistorikern Robert Muchembled uttrycker det, livet inte längre vara ett lidande. Särskilt många ungdomar ville njuta av livet. Synen på djävulen förändrades. Denne sågs inte längre enbart som en symbol för djurisk lust, synd och ondska, utan som något mer lockande. För många upphörde djävulen att vara av intresse, men kunde användas som sekulär metafor. I ett mer sekulärt samhälle var därför döden inte lika förknippad med synd, utan kunde hanteras på andra sätt.

## **Med Gud och djävulen**

Låt oss börja med Elvis Presley. Han slog igenom 1955-56 och blev rockens okrönte kunglighet. En del fundamentalistiska kristna såg honom som en av djävulens främsta hantlangare, trots att han paradoxalt nog växte upp i en väckelsekristen miljö. Förmodligen bidrog denna till att han pendlade mellan att vara en rebellisk representant för den upproriska ungdomsgenerationen och att vara trogen sin religiösa uppväxt. Pendlingen går att urskilja i de låtar han sjöng. Han skrev dem inte själv utan spelade in en lång rad låtar skrivna av andra. Men, tillsammans med sin manager och möjligen några andra förtrogna valde han ut vilka han skulle sjunga. Därför bör de i det stora hela representera hans föreställningsvärld.

I låtar som Hound Dog (1956) och Jailhouse Rock (1957) framträdde han som rebell, medan Crying in the Chapel (1965) återklingade av den religiösa bakgrunden. Flera av de texter han sjöng hämtade

---

<sup>2</sup> Jag vill tacka Anders Eriksson för synpunkter på texten.

sitt stoff från bibliska berättelser eller klädde motsättningar mellan gott och ont i religiösa termer. På så sätt kunde det rebelliska och det religiösa mötas.

Helvetet var inte bara en möjlighet för "livet efter detta", utan kunde även karaktärisera hur livet gestaltade sig. I "Hard Headed Woman" (1958) befann sig mannen i livets helvete på grund av den kvinnliga kärleksmakten, som medförde att kvinnan lekte med honom, eftersom han var slav under sin lust och kärlek till henne. Djävulen lurade annars ofta i mörkret. När texternas "jag" framställde sig som rebell var han "mean", det vill säga elak, men han kunde också vara "evil" – alltså elak med en djävulsk touch. På så sätt färgades rebelliskheten av religiöst stämplad synd utifrån ett himmelhelvete-perspektiv. I King Creole (1958) sjöng han "Well, he plays something evil / Then he plays something sweet".

På motsvarande sätt förekom religiös metaforik när Presley beskrev genusordningen som ett krig mellan könen, där kvinnan framställdes som en kvinnlig djävul, som lockade mannen till synd. Adam and Evil (1966) utgick från Bibelns skapelseberättelse, där den kvinnliga huvudpersonen lurade och fångade mannen med den förbjudna frukten. "Eve taught him sin, that's the way it all began". På så sätt skaffade sig mannen sitt syndiga bagage.

I många texter tog han upp den kvinnliga kärleksmakten. Denna djävulska makt band mannen till kvinnan och medförde att han inte klarade av att leva utan henne. (You're The) Devil in Disguise (1963) inleddes av några rader om att kvinnan såg ut som en ängel, gick som en ängel och talade som en ängel, men i verkligheten var en förklädd djävul och det berodde på att hon lekte med hans känslor. Djävulsgestalten lastade och packade inte bara bagaget inför döden, utan fungerade i det här sammanhanget främst som en sekulär metafor för livets helvete – färgad av den kristet religiösa kontexten.

Tidens väckelsekristna uppfattade helvetet som en realitet. "Svart stjärna" – Black Star (1960) – var både ett astronomiskt begrepp och en symbol för döden. Eftersom tiden var utmätt lyste den svarta stjärnan förr eller senare på en. Symbolen markerade att livstiden höll på att ta slut. Då gjorde Gud och djävulen sina val och den som bar tyngande bagage förpassades till helvetet. En text som anknyter till det perspektivet är filmlåten Charro (1968). Den handlar om vem man egentligen är och vart man är på väg. Man måste vara beredd att ta ansvar för sina tidigare handlingar. Det syndfulla bagaget medförde att man riskerade att hamna i helvetet, men genom tro och handlande kunde man få Guds förlåtelse.

Your past is catching up and closing in  
You've been halfway to hell and back again  
And now you laugh in the devil's face  
With your last breath

I det här sammanhanget kan djävulen och helvetet både tolkas ur ett religiöst och ett sekulärt perspektiv. Det går att se de religiösa metaforerna som ett problematiskt förflutet, som något man måste handskas med. Ett annat förhållningssätt som också förekom i några låtar är att glömma sin historia, förlita sig på turen och ta en drink som gör att man för stunden kan glömma djävulen.

Särskilt efter sin mest upproriska period under 1950-talet markerade Presley återkommande sin religiösa tillhörighet i de texter han sjöng. När pendeln svängde var det inte det syndfulla bagaget som stod i fokus, utan oftare gudstron som kunde uppväga bagaget och leda till himmelriket.

Medan det mer oförsonliga budskapet i större utsträckning genomsyrade Gamla Testamentet, präglades Nya Testamentet i sin tur mer av förlåtelseperspektivet. Detta var vanligt i de senare texterna.

Elvis Presley dominerade, men var inte ensam rockare. Jerry Lee Lewis och Buddy Holly tillhörde generationskamraterna, men i deras texter från den tidiga rockeran spelade djävulen, synden och helvetet en underordnad roll. Baptisten Buddy Holly berörde sällan döden och när så inträffade gjorde han det utifrån ett sekulärt perspektiv. Fool's Paradise (1958) handlade om att kärleken skulle ta honom till himlen. Både Jerry Lee Lewis och Buddy Holly växte upp i en kristen miljö, men det var bara Presley av dessa tre som under förankrade sina texter religiöst under den tidiga rockeran. Dessutom är det påfallande vilken stor roll djävulen och helvetet spelade i de texter Presley sjöng. Det synsättet hade starkare förankring i Gamla Testamentet än i Nya Testamentet. Jämförelsen med Jerry Lee Lewis och Buddy Holly förstärker min slutsats att Elvis Presley och hans manager spelade stor roll för vilka texter han skulle sjunga. Det är också mycket möjligt att Presleys textförfattare skraddarsyde sina texter så att de passade honom.

### **Sekulär pop**

I början av 1960-talet förflyttades rockens epicentrum från de amerikanska sydstaterna till London samt till USAs västra och östra kust. Därmed blev rockens kulturella mylla betydligt mer sekulär, vilket återklingade i de texter tidens största amerikanska popband sjöng och som de ofta skrev själva. Beach Boys, Monkees och Paul Revere & the Raiders kom från den amerikanska västkusten. För dem var döden vanligtvis en icke-fråga, fast Beach Boys utnyttjade i några fall kristna metaforer. God Only Knows (1966) handlade om att bara Gud vet vad jag skulle vara utan dig. Den allvetande guden är den ende som kan veta vad som kommer att hända om kärleksrelationen brister. Ett annat exempel på en mer sekulär användning av dikotomin Gud-djävulen var Here She Comes (1972). Den texten berörde en galen kvinna: "Wherever she goes you know the devil dances / And the gods lay down in defeat." Djävulen var i det här sammanhanget en sekulär metafor, som förmodligen är liktydig med (kvinnlig) "ondska". Däremot hade He Came Down (1972) religiöst innehåll. Jesus uppenbarade sig för människorna för att rädda världen från synd, men det synkretistiska budskapet var att synden kan undvikas om man söker sanningen i det egna jaget med hjälp av meditation. Textförfattaren Mick Love var påverkad buddhismens föreställningsvärld – med ett annat förhållningssätt till döden.

I megapolen New York växte folkpopen fram med band som Lovin' Spoonful, duon Simon & Garfunkel och inte minst Bob Dylan. Jag återkommer strax till Bob Dylan. New York hade en stor judisk befolkning och många av folkpoparna hade judisk bakgrund. Men också för dem var döden en icke-fråga. I några fall går det att se reminiscenser från den judisk-kristna traditionen i valet av metaforer. Så var det med John Sebastian, som skrev merparten av låtarna till Lovin' Spoonful. Voodoo In My Basement (1966) handlade om ett gräl där en rad löd "It may look like holy giving but it's the devil in my soul." Den raden tolkar jag som en sekulär omskrivning med hjälp av en religiös symbol.

Paul Simon hade samma förhållningssätt, fastän han och kompisen Art Garfunkel hade närmare beröringspunkter med den folksångarmiljö som bland annat härbärgerade Bob Dylan och tog liknande ställning för medborgarrättsrörelsen och andra tidstypiska frågor. I Loves Me Like A Rock (1973) nämndes djävulen. Den texten handlade troligen om relationen mellan gott och ont. Både John Sebastian och Paul Simon återkom till djävulen – utifrån ett sekulärt perspektiv. Djävulen var en förekommande föreställning i deras i huvudsak sekulära judisk-kristna tankevärld.

### **Bob Dylan i den judisk-kristna miljön**

Bob Dylan bar en närmare relation till den judiskt-kristna miljön än många av generationskamraterna. När han år 1962 debuterade på skiva tog han avstamp i mellankrigstidens folk- och protestmusik. Den var ofta vänsterradikal, men var också förankrad i ett folkligt country- och bluesidiom med kristet religiösa rötter. Det var inget problem för Dylan, som länge underkommunicerade sitt judiska ursprung, även om han hade genomgått den för pojkar sedvanliga judiskt-religiös skolningen inför bar mitzva. Albumet Bob Dylan bestod mest av låtar ur den stora folksångarrepertoaren. Det inleddes av She's No Good där kvinnan "got the ways of a devil sleeping in a lion's den". Den här sortens bildspråk var också vanligt i de texter som Elvis Presley sjöng vid samma tid och där "devil" till stor del var liktydigt med (sexuellt färgad kvinnlig) kärleksmakt – och ondska. Den traditionella gospeln My Time of Dying handlade om ett möte med Jesus och, som den danske religionsforskaren Jakob Brønnum i sin bok om Bob Dylan, uttrycker det "om trygheten ved att dö i Jesu favn".

Nästa album The Freewheelin' Bob Dylan (1963) innehöll flera antikrigslåtar, som han skrivit själv. Vid den här tiden uppfattades det apokalyptiska kärnvapenkriget som en trolig realitet, som förväntades föröda livet på jorden. Det skapade en stark antikrigsrörelse. Dylan tog upp kriget och apokalypsen i Masters of War, Talking World War III Blues och A Hard Rain's A-Gonna-Fall. Från och med 1964 förändrades hans texter från att vara folk- och protestsånger till att bli mer privata, symboliska, svårtillgängliga beatnikpoem. Fast, det apokalyptiska krigstematiken fortsatte att vara närvarande i låtar som It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding) (1965).

Ett exempel på en hos Dylan återkommande symbolik förankrad i Gamla Testamentet var Highway 61 Revisited (1965) som inleddes av versen:

Oh God said to Abraham, "Kill me a son"  
Abe says, "Man, you must be puttin' me on"  
God say, "No." Abe say, "What?"  
God say, "You can do what you want Abe, but  
The next time you see me comin' you better run"  
Well Abe says, "Where you want this killin' done?"  
God says. "Out on Highway 61"

En rimlig tolkning är att texten dels markerade det judiskt-kristna sammanhanget, dels handlade om makt och maktutövning, där Abraham till slut fogade sig och löd Guds påbud. Gudsgestalten var här typiskt gammaltestamentligt bestraffande.

De apokalyptiska perspektiven klingade av. På John Wesley Harding (1967) använde han fortfarande religiösa metaforer, men nu beskrev texterna, som Jakob Brønnum uttrycker det "mangeln på helhet i tilvaerelsen." Frågan var hur Dylan skulle hantera tomrummet? Ett sätt att göra det var att söka sig till en mer judiskt-kristen livssyn. I den episka berättelsen om spelaren Frankie Lee och Judas Priest från 1967 diskuterade Dylan på ett ambivalent sätt döden utifrån ett judiskt-kristet perspektiv.

Judas pointed down the road  
And said, "Eternity"  
"Eternity?" said Frankie Lee



With a voice as cold as ice  
"That's right", said Judas Priest, "Eternity  
Though you might call it Paradise"  
"I don't call it anything"  
Said Frankie Lee with a smile  
"All right", said Judas Priest  
"I'll see you after a while"

Ambivalensen fördjupades när han fortsatte att gräva i den judiskt-kristna myllan. Framåt mitten av 1970-talet började Dylan pröva ett mer religiöst uttryck. Ett exempel Knockin' On Heavens Door (1973) som handlade om att träda ur mörkret, det syndfulla bagaget, och bokstavligen knacka på himlens port. Men det var inte helt enkelt. Something There Is About You (1975) visade att han sökte Gud men samtidigt tvivlade:

Suddenly I found you and the spirit in me sings  
Don't have to look no further, you're the soul of many things  
I could say that I'd be faithful, I could say it in one sweet, easy breath  
But to you that would be cruelty and to me it surely would be death.

De återkommande referenserna till judiskt-kristen metaforik visar att Bob Dylan var uppvuxen i en miljö där den judiska religionen spelade roll samtidigt som han höll på att orientera sig mot ett kristet försoningsbudskap. Han var påverkad av Gamla Testamentets texter med en straffande Gud, som han gång efter annan konfronterades med innan han till slut blev frälst kristen. På så sätt förändrades synen på döden från att vara något mörkt och problematiskt till att bli ljusare och mer himmelskt.

## **Hippies**

Bob Dylan är ett exempel på hur de apokalyptiska perspektiven tonades ned när krigskritiken förändrades från att röra kärnvapenkriget till att handla om Vietnamkriget. Denna fråga behövde även hanteras av hippierörelsen. Under den andra hälften av 1960-talet sökte den amerikanska hippiekulturen och den psykedeliska musiken företrädesvis sanningen i det inre med hjälp av psykedeliska droger. Därför var inte omvärlden lika närvarande som tidigare – vilket jag återkommer till. Idémässigt var man dessutom påverkade av den tidigare intellektuella beatnikrörelsens mysticism och närmade sig hinduism, buddhism och zenbuddhism, samtidigt som man ofta distanserade sig från kristna föreställningar. Det innebar att sätten att hantera döden förändrades. Beach Boys meditationslåt är ett exempel på detta.

Den ledande psykedeliska gruppen Grateful Dead skivdebuterade 1967. Gruppnamnet Grateful Dead antyder en betydande förändring från den tidigare synen på döden förknippad med djävulen och helvetet. Fast även Grateful Dead påverkades av visionerna om det apokalyptiska kärnvapenkriget i covern Morning Dew (1967 och 1972), som handlade om tiden efter bombkrevaderna när allt blivit tyst. Samma oförsonliga perspektiv på döden genomsyrade Death Don't Have No Mercy (1969), där texten antyder vad som hade hänt efter kriget, då inga andra familjemedlemmar fanns kvar. Den här typen av låtar var en ganska vanlig reaktion på kalla krigets hotfulla maktspel.

År 1970 utkom Grateful Deads skiva American Beauty som innehöll Friend of the Devil, en text som skrevs av poeten Robert Hunter. Den låten har förbryllat mig. Varför sjöng ett psykedeliskt rockband

om djävulen? De båda albumen *American Beauty* och *Workingman's Dead* (1970) representerade en förändrad musikalisk inriktning jämfört med tidigare. Nu började det urpsykedeliska bandet spela americana. Texterna förändrades dock inte på samma sätt.

Den som är intresserad av att tolka texterna kan ta hjälp av hemsidan *The Annotated Grateful Dead Lyrics*. På den blandas akademiskt förankrade tolkningar med tolkningar utförda av Deadheads. I en del fall har man även tagit hjälp av Robert Hunter. Därför är hemsidan – som inte har förändrats efter 2007 – det närmaste man kan komma en officiell uttolkning av Grateful Deads texter.

*Friend of the Devil* inleddes av en referens till hundar från helvetet. De arbetade för djävulen och jagade själar och syndare som flytt, för att föra tillbaka dem till dödsrikets helvete. Texten byggde på den traditionellt judiskt-kristna dualismen mellan Gud och djävulen – eller i mer sekulära termer på motsättningen mellan "gott" och "ont". Textens framhävande av synden förstärktes av raden "I was trailed by twenty hounds". En trolig referens är till bluesgitarristen Robert Johnsons låt *Hellhound on My Trail*, vilken handlade om en person, som inte kunde sluta springa för att äta eller sova, eftersom helvetets hundar hade invaderat hans drömmar och fört hans själ till helvetet. Senare i texten tog berättelsens "jag" upp att han träffade djävulen som lånade honom tjugo dollar – ett lån som djävulen snart tog tillbaka, utifrån budskapet: Det går inte att lita på djävulens givmildhet. Den är alltid villkorad. Men återigen, varför sjöng Jerry Garcia "A friend of the Devil is a friend of mine"?

Utifrån ett sekulärt perspektiv berörde texten djävulen som en allmän symbol för ondska. Huvudpersonen hade hamnat snett i livet och flydde från de problem hans handlingar hade åstadkommit. För att gå vidare i livet behövde "jaget" förlika sig med sitt förflutna och lära sig att bli vän med sig själv. I stället för att avbördas sig synden genom att – beroende på trosriktning – göra bot inför Gud, framhävde texten alternativet med självläkning och med att försonas med sig själv. På så sätt frikopplas livet från döden. En sådan tolkning styrks av att Robert Hunters texter i allmänhet inte var förankrade i en religiös kontext.

*Dire Wolf* från *Workingman's Dead* (1970), vars text också skrevs av Robert Hunter, handlade antingen om den nordiska mytologins Fenrisulv eller om en nordamerikansk sedan årtusenden utdöd jättevarg. Oavsett om det var ett fornnordiskt monster eller en mer inhemsk skräck- eller jättevarg var textens "jag" rädd för att dö och spelade därför kort med vargen. Här drog texten en tydlig parallell – eller hänvisade – till Ingmar Bergmans klassiska film *Det sjunde inseglet* där riddaren spelade schack med döden. I båda fallen handlade det om att i spelet överlista döden. Dödsgestalten behöver i sig inte ha något med ondska eller djävulen att göra. Men, valet av en varg öppnar möjligheten att göra en mer magiskt-religiöst inspirerad tolkning, eftersom vargar enligt folktron ofta förknippas med djävulen. En sådan tolkning är sannolik eftersom textens varg karaktäriserades av "Six hundred pounds of sin". På så sätt skapade texten en förbindelse mellan döden och judiskt-kristna föreställningar om helvetet.

En mer sekulär tolkning är att synden liksom i *Friend of the Devil* är densamma som individens bagage i form av handlingar, som jaget behövde förlika sig med inför den ofrånkomliga döden. Oavsett tolkningsalternativ visade båda texterna att också psykedeliska rockband levde i en samhälllig kontext med döden som realitet, där religiösa symboler var möjliga att använda, fastän perspektivet rimligen var sekulärt snarare än religiöst.

Även Grateful Deads musikaliska kollegor Jefferson Airplane gjorde en del religiösa hänsyftningar som rörde döden. Jorma Kaukonens *Good Shepherd* (1969) inleddes av "If you want to get to

heaven ... Stay out of the way of the blood-stained bandit". Senare kallades banditen även för "the long-tongue liar" och "the gun shot devil". Enligt en religiöst inspirerad tolkning kunde banditen vara djävulen, som karaktäriserades av att han var en blodbesudlad och skjutgalen lögnare. En mer sekulär tolkning är att djävulen även kunde gestalta den samtida ondskan i samhället – lögnerna och den beväpnade makten. Möjligen var det en vag kritik av det pågående Vietnamkriget. Det apokalyptiska perspektivet återklingade också i omslaget till albumet *Crown of Creation* (1968). På det var gruppm medlemmarnas porträtt infällt i svampmolnet från ett kärnvapenprov. En motsvarande ljudillustration gjorde Love på sin singel *7 and 7 is* (1966).

Detta med att använda metaforer knutna till djävulen för att gestalta ondskan i samhället användes också av Country Joe & the Fish i *Donnovan's Reef* (1969). Textraden "Satan dances of death and doom our time has finally come" gjorde samma koppling mellan djävulen och döden som *Friend of the Devil* och *Good Shepherd*. Liksom dessa texter går *Donnovan's Reef* att tolka som en allmän hänvisning till ondskan i samhället, men insatt i sin samtida kontext kunde den syfta till den dödsbringande militarismen som dragit in USA i ett förödande krig. En rakare kritik av Vietnamkriget tog Country Joe McDonald upp i *I Feel-Like-I'm-Fixin'-To-Die Rag* (1967), som i satirens form tog ställning mot kriget. Country Joe & the Fish anknöt ofta till LSD-upplevelser. *Not So Sweet Martha Lorraine* (1967) brukar ses som en beskrivning av en "snedtrip", där de psykedeliska upplevelserna sågs som "sweet lady of death", det vill säga en känsla av att dras ned i galenskap och död. Den efterföljande låten på albumet "Death Sound Blues" (1967) tog också upp döden utifrån ett liknande perspektiv.

För Country Joe & the Fish var döden aktuell i två fall: dels som krigskritik, dels som en beskrivning av en LSD-tripp. The Doors anknöt vid i några av sina mörkare texter till döden och framför allt dödande – inte minst i de båda långa låtarna *The End* (1967) och *When The Music Is Over* (1967). *The End* tog upp Oidipuskomplexet, som ju handlar om att döda sin fader och att älska med sin moder. I *When The Music Is Over* var hänvisningarna vagare. *The Unknown Soldier* (1968) besjög på motsvarande sätt okända soldater som dödats i krig. Det var säkerligen en hänvisning till det pågående Vietnamkriget, utan att präglas av samma kritiska perspektiv som Country Joe & the Fish' *I Feel-Like-I'm-Fixin'-To-Die Rag*.

Den kristna synen på döden spelade liten roll för dessa psykedeliska band, men särskilt Grateful Dead använde vid några tillfällen metaforer som anknöt till en judiskt-kristen tradition. Precis som när det gäller merparten av den amerikanska rocken under 1960-talet fungerade religionen som kunskapsstoff som var användbart för att anknyta till liv och död. Det apokalyptiska kärnvapenkriget spelade inte bara roll för det tidiga 1960-talet folk- och protestsångare, utan också för de psykedeliska banden.

Så när jag sammanfattar den vita rockens utveckling från Elvis Presley till och med det sena 1960-talets hippieband var 1960-talets amerikanska rock i huvudsak sekulär. När man anknöt till djävulen gjorde man det i allmänhet utifrån ett sekulärt perspektiv där döden inte var något centralt problem. Elvis Presley och Bob Dylan skiljde sig från merparten genom att vara djupare förankrad i den judiskt-kristna traditionen, vilket också påverkade deras syn på döden. Robert Hunters texter till Grateful Dead var vid sidan av Bob Dylans texter mer litterärt påverkade. Därför kunde han gräva djupare i synen på livet och döden – fast utifrån ett sekulärt perspektiv.

I metaforiken återkommer ibland bilden av en dansande djävul som bar med sig döden. Den sortens tänkande var förmodligen överlagrad av magiska föreställningar. Den njutningsfyllda dansen där de dansande släppte känslokontrollen och förlorade sig i musiken, förknippades av fundamentaliska

kristna sedan länge med synd. Därför hade jazzens och bluesens olika uttryck brännmärkts. Men, i magiskt tänkande fanns en lång tradition av att se spelmän som djävulens förförare när de ledde dansen till helvetet. Därför var det inte så konstigt att Robert Johnson ansågs ha lierat sig med djävulen eller att den svenska Hårgalåten förknippades med hedniska offerplatser och dödsdans.

Vad rocktexterna också säger är att döden för dessa i allmänhet ganska unga män – bortsett från de hotfulla krigen – var något abstrakt som låg långt bort i tiden. Visserligen sjöng Canned Heat i Amphetamine Annie (1968) om att "speed kills", men ännu var inte knarkdöden så vanlig som den snart skulle bli. Det bidrog säkert till att döden inte problematiserades närmare. Här finns inga beskrivningar av vad som kunde leda till döden eller till hur döden kunde gestaltas i form av dödsrike eller liknande. Det apokalyptiska perspektivet med rädslan för kärnvapenkriget präglade USA under det tidiga 1960-talet. Under senare delen av årtiondet avklingade denna typ av rädsla och ersattes av kritiken av Vietnamkriget. Trots rädslan för Kriget var 1960-talet i stor utsträckning en utvecklingsoptimistisk tid då "allt var möjligt". Detta förändrades vid och efter decennieskiftet, då de hemflugna kistorna från Vietnam ackompanjerades av mer pessimistiska tongångar.

### **Gospel och soul**

Rocken vände sig i första hand till den vita amerikanska publiken, trots att den från början utvecklades ur svart rhythm & blues. Inom den svarta kulturen formades i stället soulmusiken. Den riktade sig till början nästan enbart till en publik som hade växt upp med gospelmusiken – med den musik som sjöngs i svarta väckelsekyrkor och som i starka känslouttryck lovordade Gud. Rhythm & bluesen och den nya soulmusiken kunde på grund av sitt sekulära innehåll betraktas som djävulens musik. Det tog tid innan många djupt religiösa accepterade den nya sekulära musiken. I kyrkan kunde man inte sjunga om sex och kroppslig kärlek, svartsjuka och hat. Däremot kunde man genom gudstron gestalta vägen till himmelen. Nu var det inte Gamla Testamentets bestraffande Gud som präglade texterna, utan Nya Testamentets gudstro.

Många tidiga soulsångare startade sin bana genom att sjunga gospel. Detta arv påverkade dem i deras senare karriärer. I den svarta kulturen spelade den kristna religionen större roll och särskilt 1960-talets soulsångare framstod inte som lika rebelliska som de vita rocksångarna. Valet stod därför länge mellan religiösa texter och sekulära kärlekstexter. En av soulmusikens tidiga banérförare var sammetstenoren Sam Cooke från Chicago. Vid mitten av 1950-talet började han omvandla gospel till sekulär soul. The Lonesome Road (1957) handlade om livsresan och att man behövde "see you maker / for Gabriel blows his horn." Här uppmanade han alla att vända sig till Gud innan man dog – vilket underförstått gjorde det möjligt att komma till himlen. Helvetet förekom också som symbol. That Lucky Old Sun beskrev det hårda arbetet på bomullsfälten "Work like the devil for my pay ... The Lord above don't you know I'm pining". Texten fortsatte med en önskan att Gud skulle ta honom till paradiset från detta jordiska helvete.

För andra tidiga soulsångare som Solomon Burke och Otis Redding kunde livets syndfulla bagage lastas av om man vände sig till Gud. Samma syn på Gud och på döden förmedlade Aretha Franklin. Gospeln var mer närvarande i hennes musik än i de manliga soulsångarnas. Till exempel innehöll debutalbumet från 1961 gospeln Are You Sure som tog upp att Gud hör människors böner. På det storsäljande albumet Lady Soul (1968) ingick bland annat Impressions medborgarrättslåt People Get Ready, där kampen för medborgarrätt också var en religiös appell. På tåget på väg till friheten eller himmelen fanns ingen plats för syndaren som bara tänkte på sig själv och därmed förstörde för hela mänskligheten. Det var inte den enda låten som går att tolka i medborgarrättstermer. Det politiska budskapet var mer acceptabelt om det samtidigt förenades med ett religiöst budskap.

1970 gav hon ut *Spirit In The Dark* där *The Thrill Is Gone* ingick. I denna talades om synd och om att be. Med åren sjöng hon allt fler låtar som hon skrivit själv och de var vanligtvis sekulära. Undantaget var gospelskivan *Amazing Grace* (1972). Och i *You'll Never Go To Heaven* (1974) var det religiösa budskapet utslätat, med andemeningen att "du" inte kom till himlen "if you break my heart".

I likhet med Elvis Presley, Jerry Lee Lewis och Little Richard hade de nämnda soulstjärnorna sina rötter i den "pentekostala" (baptist- och pingströrelsen) gospelkyrkan och pendlade mellan att sjunga Guds och djävulens musik. Valet berodde delvis på vilken musik de sjöng, delvis på vilket budskap de framförde, men tendensen är att även deras musik blev alltmer sekulär, vilket innebar att döden blev allt mindre betydelsefull som tema.

### **Swingin' London**

När rockens epicentrum efter Beatles genombrott flyttade till *Swingin' London* var den kulturella miljön sekulär. Här var inte heller det apokalyptiska kärnvapenkriget lika hotfullt. När det förekom i Hollies version av *Very Last Day* (1965) var det en cover. Originalen sjöngs av den amerikanska folksångargruppen Peter, Paul and Mary. Den låten tog utifrån ett kristet perspektiv upp vad som brukar kallas Yttersta Dagen eller Domedagen.

I stället använde man oftast judiskt-kristna symboler för att gestalta individuella problem. Så gjorde Beatles som blandade religiöst förankrade och sekulära metaforer när de beskrev kärleksproblem. Beatles' cover *Devil in your heart* (1963) tog upp den kvinnligt djävulska kärleksmakten. I *No Reply* (1964) dog nästan textens "jag" när han såg Kvinnan med en annan man. Svartsjuka genomsytrade också *Run For Your Life* (1965) där Lennon sjöng att han hellre ville se kvinnan död än att vara med en annan man.

Den psykedeliska vändningen medförde att Beatles med albumet *Revolver* (1966) nalkades döden på andra sätt. Ett sådant var att sjunga om en begravningsplats (*Eleanor Rigby*) där döden gestaltades av ensamma gravar. Här ekade döden tomt. I *Harrison's Love You To* gällde det att leva och älska innan man blev gammal och dog. Ett tredje perspektiv var det psykedeliska att ha sett döden i en tripp (*She Said, She Said*). Den än mer psykedeliska *Tomorrow Never Knows* refererade till den tibetanska dödsboken. Den konkreta gestaltningen av döden återkom i *A Day In The Life* (1967), där en vers handlade om en man som kört ihjäl sig, och i *The Continuing Story of Bungalow Bill* (1968). I den satiriska *Yer Blues* (1968) återkom den kvinnliga kärleksmakten som fick mannen att känna sig självmordsbenägen.

I de bluesbaserade låtarna drabbades även Rolling Stones av den kvinnliga kärleksmakten, som i *Empty Heart* (1964) där mannen precis som i *Yer Blues* kände sig självmordsbenägen. *Sympathy For The Devil* (1968) inspirerades av Michael Bulgakovs roman *Mästaren och Margerita*. Här låg djävulen bakom mordandet av bland annat tsaren och av bröderna Kennedy samt av nazismens blitzkrig. Krig återkom Rolling Stones förresten till i bland annat *Gimme Shelter* (1969).

Därutöver var inte kristna influenser särskilt vanliga. Österländska och psykedeliska influenser fick *Moody Blues* att sjunga om att LSD-profeten Timothy Leary var död (*Legend of a Mind* (1968)), där man menade att han i och med döden nått en annan dimension.

1960-talets brittiska musikscen var lika utvecklingsoptimistisk som dess motsvarighet på den andra sidan Atlanten. När Paul McCartney utforskade det kulturella avantgardet i London var det uttryck

för känslan av att allt var möjligt. I en sådan tid var döden inte särskilt närvarande. Annorlunda skulle det bli under 1970-talet då inte minst delar av hårdrocken flirtade med djävulen och döden.

Den här berättelsen tar – utöver Aretha Franklin – endast upp manliga artister. De kvinnliga artisterna får jag förhoppningsvis möjlighet att återkomma till. Under 1950- och 1960-talen förbättrades levnadsstandarden snabbt i den västerländska världen. Samtidigt gjordes vetenskapliga och kommunikationsteknologiska framsteg som medförde att det var möjligt att se framtiden an med tillförsikt. Detta återverkade på rockens syn på döden i USA och Storbritannien. Religiöst präglade uppfattningar om döden ingick i det kulturella bagaget och användes som sådana i rockens texter. På så sätt återklingade den religiöst-kulturella traditionen. Få använde den på ett mer aktivt sätt, eftersom döden för flertalet unga musiker inte var närvarande.

# ”My daddy had gone down for his last, last time” Döden i sånger om kolgruvearbete i Appalacherna<sup>3</sup>

Av Mats Greiff

He's only a miner been killed in the ground  
Only a miner and one more is found  
Killed by an accident, no one can tell  
His mining all over, poor miner, farewell

Detta är refrängen till ”He's only a miner” inspelad av Ted Chestnut år 1928. Till skillnad från den uppståndelse de stora gruvolyckorna kan skapa i media handlar den om de enskilda dödsfallen som var vardag i det tidiga 1900-talets appalachianska kolgruveindustri.<sup>4</sup> Sången ger en bild av gruvarbete.

Under Donald Trumps valkampanj inför presidentvalet 2016 fokuserade han ofta kolgruveindustrin. Med sina löften om satsningar på den anknöt han i hög grad till ett kulturarv där kolgruvearbetare symboliserar en traditionell arbetarklass som ska återskapas: en arbetarklass bestående företrädesvis av vita män som ofta förknippats med sådana maskulina ideal som Trump själv synes sympatisera med. Detta ger en annan bild av gruvarbete. Philip Bump uttrycker det i *Washington Post* på följande vis:

He was celebrating a macho, idealized past, not the murkier present. In America in 2017, service-sector jobs that employ a large percentage of women and nonwhites are more common than jobs in manufacturing or coal mining. But those aren't the jobs that Trump was running to protect. Far less of Trump's core base of support is negatively affected by a stumbling coal industry than a crumbling department store chain. But department stores don't carry the cultural weight that coal mining does, particularly to Trump and his base of support.<sup>5</sup>

Till det kolgruvearbetets kulturarv som Donald Trump använder sig av hör en arbetarkultur präglad av ideal kring en stark maskulinitet. Svenska historiker som Eva Blomberg och Björn Horgby har betonat denna del av gruvarbetarkulturerna i Sverige.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Texten bygger delvis på mitt arbete: ”He leaves his companion, And little ones too, To earn them a living, As all miners do”. Maskulinitetsuttryck i sånger om kolgruvearbete i Appalacherna”. i *Plats för makt. En vänbok till Monika Edgren*, Lund 2018.

<sup>4</sup> *Muscle of Coal. Mining Songs from the Appalachian Coalfields*, CD-box med bok, Big Stone Gap 2007, s. 8.

<sup>5</sup> Philip Bump, ”Why is Trump more worried about coal miners than department store employees?” *Washington Post* 10/7 2017.

<sup>6</sup> Eva Blomberg, *Män i mörker. Arbetsgivare, reformister och syndikalister. Politik och identitet i svensk gruvindustri 1910–1940*, Stockholm 1995; Björn Horgby, *Med dynamit och argument. Gruvarbetarna och deras fackliga kamp under ett sekel*, Stockholm 1997; Se också Lisa Ringblom, *Utmanad ordning? En studie av kön och jämställdhetsarbete i den svenska gruvindustrins arbetsorganisationer*, Luleå 2019, s. 10ff.

Kolgruvorna i Appalacherna har en mytomspunnen historia. Arbetet och verksamheten i gruvorna har ofta varit föremål för populärmusikaliska skildringar, vilka bidragit till att forma ett mytologiserat förgånget. I allt från Appalachernas balladtradition till den moderna countrymusiken har dagligt arbete, livsvillkoren i gruvstäderna och dramatiska olyckor beskrivits. I denna musiktradition har sångare, såväl män som kvinnor, format starka maskulinitetsideal förknippade med gruvarbete. Men det har också skapats motbilder med skildringar av rädda män som tvekat att gå ner i underjordens mörker och det för hälsan skadliga koldammet. Inte sällan har döden funnits närvarande. Särskilt märkbart är detta i gruvarbetarnas egna sånger. I skildringarna uttrycks således såväl hegemoniska maskulinitetsideal som mothegeemonier – eller alternativa maskuliniteter.

Kolgruvearbetets farliga arbetsmiljö och olycksriskerna är centrala ur ett maskulinitetsperspektiv. Inte sällan har yrkesgrupper som dominerats av män använt sig av föreställningar om det farliga, smutsiga, tunga och riskfyllda arbetet för att skapa och upprätthålla en manlig dominans och stänga ute kvinnor.<sup>7</sup> Kolgruvearbetet var ett typiskt sådant yrke. I många länder, däribland USA och Sverige, stiftades kring sekelskiftet 1900 lagar som förbjöd kvinnor att arbeta under jord. Den o mekaniserade arbetsprocess som tillämpades inom kolgruvearbete ännu i början av 1900-talet underbyggde en arbetarmanlighet grundad i fysisk styrka och mod. Den välbyggda starka kroppen har framställts som central i en sådan arbetarmanlighet.<sup>8</sup> Samtidigt var döden ständigt närvarande för gruvarbetarna, dels i form av lungsjukdomar, dels i form av olyckor med ras och explosioner. Statistiken över antalet döda vittnar om detta. Från april 1917 till november 1918 när USA deltog på alliansens sida i första världskriget dog det fler arbetare i landets kolgruvor än soldater i kriget.<sup>9</sup> Döden var således en vardagens realitet för kolgruvearbetare och deras familjer likaväl som för soldater och deras familjer.

På vilket sätt formades och förändrades då manligt handlande och olika maskulinitetsideal inom kolgruvearbetet i USA under 1900-talet och hur tog sig detta uttryck i gruvarbetarnas egna sånger? I denna artikel analyseras gruvarbets- och gruvarbetarskildringar inom Appalachernas musiktraditioner relaterade till de sociala och ekonomiska förändringar som skedde i regionens gruvor och gruvstäder under 1900-talets första decennier. Särskilt fokus läggs på hur döden skildras i gruvarbetarnas sånger. Musiken jag analyserar är företrädesvis gruvarbetarsånger som samlats in av folklorister och som arkiverats i Library of Congress i Washington D.C. Dessa sånger har utgjort en betydelsefull del i appalachiansk folkmusiktradition, men också legat till grund för nytolkningar i senare tiders countrymusik. På så sätt hoppas jag kunna problematisera den idealiserade bild av den maskuline gruvarbetaren som inte är ovanlig inom såväl populärkultur som hos Donald Trump.

### **Gruvarbetarnas egna sånger**

På vilket sätt kan jag då se hur kolgruvearbetarna i sin egen sångtradition formar berättelser om sina liv och föreställningar om den verklighet under vilken de arbetade? Den amerikanske folklivsforskaren George Korson ägnade flera årtionden under 1900-talet åt att samla in gruvarbetarminnen och gruvarbetarsånger i Appalachernas gruvdistrikt. Korsons insamlade material har arkiverats i en särskild samling i Library of Congress i Washington D.C. Han betonar att det fanns en överrepresentation av strejk- och gruvolycksmotiv i de insamlade sångerna, det vill

---

<sup>7</sup> Se t. ex. Blomberg 1995, s. 47ff.

<sup>8</sup> Se t. ex. Blomberg 1995, s. 70f; Horgby 1997 s. 151.

<sup>9</sup> Robert Shogan, *The Battle of Blair Mountain. The Story of America's Largest Labour Uprising*, Boulder 2004, s. 50.



såga dramatiska händelser som bröt vardagslivet.<sup>10</sup> Däremot är det svårare att hitta motiv där den muskelstarke, orädd och av andra maskulina ideal präglade gruvarbetaren framträder. Däremot går det att finna sådana skildringar i mer kommersiella former av musik.<sup>11</sup>

Bland de otaliga sånger som Korson spelade in under sina resor i Appalacherna är några utgivna av Library of Congress på albumet *Songs and Ballads of the Bituminous Miners*. Samtliga spelades in under en forskningsresa 1940.<sup>12</sup> Korson har framför allt analyserat dem såsom reflektioner av gruvarbetares liv med arbetsprocess, olyckor, facklig kamp och alkoholbruk som ledande motiv. Men de kan utöver detta också analyseras utifrån ett maskulinitetsperspektiv. Hur bidrar de till konstruktionen av en gruvarbetarmanlighet, och på vilket sätt reflekterar de en sådan?

Många dimensioner av gruvarbetet och arbetarnas liv lyser genom i sångerna. "Blue Monday" handlar till exempel om gruvarbetarnas alkoholvanor som leder till att kvaliteten på arbetsprestationer minskar och olycksriskerna ökar drastiskt dagen efter en alkoholfylld helg. Men den hyllar inte alkoholen, utan i stället finns en tydlig sensmoral med en betoning på att det med hjälp av nykterhetsrörelsen går att lämna alkoholkulturen för ett mer skötsamt liv som står i bjärt kontrast till missbruk och våldsutövande gentemot familjen.<sup>13</sup> På så sätt kan också risken för olyckor och död minskas genom gruvarbetarens eget medvetna handlande. I refrängen sjunger Michael F Barry:

But it's always the same blue Monday  
Blue Monday after pay.  
Your shots are bad and your buddy is mad,  
And the shaft will work all day.  
Now I'll have no more blue Mondays  
To make my hair turn gray;  
I'll join the white ribbon and then I'll be givin'  
Me wife the whole of my pay.<sup>14</sup>

Skötsamheten knyts i slutet av sången också ihop med vikten av facklig organisering och kollektiv kamp för bättre löner. Till den skötsamhet som illustreras i "Blue Monday" kan jag därtill koppla andra viktiga ledmotiv i gruvarbetarnas egna sånger; som till exempel betoningen av arbetsamhet, flit, plikt, mod och uppoffringar för att kunna fungera som en manlig familjeförsörjare. En sådan sång är "The Hard Working Miner" som betonar nödvändigheten av plikt och flit för att kunna upprätthålla mannen som familjeförsörjare. Plikten blir emellertid gruvarbetarens död. De två första verserna lyder:

The hard working miners  
Their dangers are great,  
And many while working

---

<sup>10</sup> George Korson, *Coal Dust on the Fiddle. Songs and Stories of the Bituminous Industry*, Hatboro 1965 (1943), s. 15, 142f.

<sup>11</sup> Mats Greiff, "He leaves his companion, And little ones too, To earn them a living, As all miners do'. Maskulinitetsuttryck i sånger om kolgruvearbete i Appalacherna". i *Plats för makt. En vänbok till Monika Edgren*, Lund 2018.

<sup>12</sup> *Songs and Ballads of the Bituminous Miners*, LP, Library of Congress AFS L60, texthäfte R65-3522.

<sup>13</sup> En liknande sensmoral finns i många svenska skillingtryck om alkoholens fördärv. Se Karin Strand, *Brott, tiggeri och brännvins fördärv. Studier i socialt orienterade visor i skillingtryck*, Möklinta 2016, s. 221ff.

<sup>14</sup> *Songs and Ballads of the Bituminous Miners*, LP, Library of Congress AFS L60, texthäfte R65-3522.

Have met their sad fate,  
They're doing their duty  
As all miners do,  
Shut out from the daylight  
And darling ones too.

He leaves his companions  
And little ones too,  
To earn them a living  
As all miners do.  
And while he was working  
For those that he loved,  
The boulder that crushed him,  
It came from above.

I tredje versen är anknytningen till kristendomen tydlig. Den strävsamma gruvarbetaren har förtjänat en plats i himlen, dit Gud ska föra honom efter olyckan. Men familjebanden betonas också i döden med orden att Gud ska ha medlidande med de efterlevande barnen så att arbetaren kan känna sig trygg i sin himmel:

God be with the Miners,  
Protect them from harm,  
And shield him from danger  
With Thy dear strong arm.  
Then pity his dear children  
Wherever they be,  
And take him at last  
Up in heaven with Thee.<sup>15</sup>

Pliktuppfyllandet och gruvarbetarens offer för familjens överlevnad inleder "Sprinkle Coal Dust on my Grave", som i grunden är en hyllningssång till den legendariska fackföreningsledarinnan Mother Jones och "United Mine Workers Association". I första versen betonas gruvarbetarens villighet att offra sig själv på familjeförsörjningens altare:

I'm just an old coal miner  
And I labor for my bread,  
This story in my memory I've heard told,  
For the sake of wife and baby  
How a miner risks his life  
For the price of just a little lump of coal.<sup>16</sup>

I den efterföljande refrängen blir offret tydligt när temat övergår till själva begravningsakten med textraderna "Let the flowers be forgotten/Sprinkle coal dust on my grave".<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> *Songs and Ballads of the Bituminous Miners*, LP, Library of Congress AFS L60, texthäfte R65–3522.

<sup>16</sup> *Songs and Ballads of the Bituminous Miners*, LP, Library of Congress AFS L60, texthäfte R65–3522.

<sup>17</sup> *Songs and Ballads of the Bituminous Miners*, LP, Library of Congress AFS L60, texthäfte R65–3522.

”Sprinkle Coal Dust on my Grave” innehåller delvis samma arbetsprocessmoment som ”That Little Lump of Coal” Den handlar om det riskfyllda arbetet med att utvinna det sista kolet ur ett rum och beskriver arbetarens skräck inför den sortens arbetsdag:

Oh, he eats a hasty breakfast,  
Fills up his carbide flask,  
Picks up his lamp and bucket  
And he’s ready for his task,  
Says goodbye to wife and baby,  
Stops to kiss them at the door:  
He doesn’t know if he’ll see them  
In his life anymore <sup>18</sup>

Härigenom åskådliggörs den osäkerhet som omgav gruvarbetet. Olycksriskerna och döden som ständigt var närvarande i gruvarbetarnas liv påverkade dem dagligen: kanske är det en anledning till det myckna alkoholbruket som beskrivs i ”Blue Moday”, men också den dagliga oro som fanns om en överhuvudtaget skulle återvända till familjen efter arbetsdagens slut. Ibland uttrycktes detta som en oro för familjens framtida försörjning, men ibland också som en rädsla att inte få återse sina barn.

Rädslan för döden uttrycktes emellertid inte bara genom gruvarbetaren själv, utan också i sånger där gruvarbetarens familj uttrycker denna oro. Sången ”Dream of a Miners Child” finns i ett otal olika versioner och har sannolikt kommit till Nordamerika med invandrande brittiska gruvarbetare. Den gjordes delvis om för att också passa 1920-talets kommersiella skivmarknad. Sången handlar om en gruvarbetares dotter som haft drömmar om en olycka. Hon föreställer sig att det är en sanndröm och i refrängen ber hon pappan att stanna hemma från sitt arbete:

Oh, Daddy, don’r go to the mine today,  
For dreams have so often come true.  
Oh, Daddy, dear Daddy, please don’t go away  
I could never live without you.<sup>19</sup>

Barnperspektivet är tydligt redan på en av de absolut första skivinspelningarna med kolgruvetema från 1925. Där sjunger Trixie Smith en folkslig sång, ”Mining Camp Blues”, om en flicka som varje kväll gick och mötte sin far vid gruvan:

It was late one evenin’ I was standin’ at the mine,  
Foreman said my daddy had gone down for his last, last time.  
Ev’ry day I waited, sad and worried as can be,  
Waitin’ for my daddy, thinkin’ he’d come back to me.  
He was a coal miner from his hat down to his shoes,  
And I’m nearly dyin’ with these minin’ camp blues.<sup>20</sup>

Sentimentaliteten i sången tangerar, som synes, ett annat vanligt tema, kvinnors och barns oro för den manlige gruvarbetaren. Att varje dag hysa oro för att maken eller fadern inte ska komma hem

---

<sup>18</sup> *Songs and Ballads of the Bituminous Miners*, LP, Library of Congress AFS L60, texthäfte R65–3522.

<sup>19</sup> *Muscle of Coal. Mining Songs from the Appalachian Coalfields*, s 23.

<sup>20</sup> *Muscle of Coal. Mining Songs from the Appalachian Coalfields*, s. 2.

efter arbetet. Såväl i gruvarbetarnas egna sånger som i den kommersiella populärkulturen har detta en plats. Det kan handla om mödrar, hustrur eller barn som uppmanar arbetaren att vara försiktig eller att helt enkelt inte gå ner i gruvan. På så sätt görs den hotande tragedin till något som drabbar familjen.

Döden och tillvaron i himmeln blir tydlig i Archie Conways sång "A Coal Miner's Goodbye". Conway hade skadats svårt av nedfallande stenmassor i en olycka och låg därefter svårt rörelsehindrad i sin säng och inväntade döden. Det var i denna situation han skrev sången om gruvarbetarens farväl och om tillvaron efter döden:

The Bible up there is the journal,  
And the members all know it is true:  
The contract up there is eternal –  
It was written for me and for you.

No strikes ever happen in heaven,  
The boss loves the men, I declare,  
The house is in order in heaven –  
I hope I shall see you up there.<sup>21</sup>

Men det finns också radikala sånger, som inte bara betonar plikt och offer utan även kamp för bättre villkor. I Sarah Ogdens "Come All You Coal Miners" som spelades in av Library of Congress 1937 sjunger hon om vikten av att bekämpa ett omänskligt kapitalistiskt system genom facklig kamp:

They take your very blood, they take our children's lives,  
Take fathers away from children and husbands away from wives,  
Coal miner, won't you organize, wherever you may be,  
Make this a land of freedom for workers like you and me.  
[...]  
I am a coal miners wife, I'm sure I wish you well,  
Let's sink this capitalist system in the darkest pits of hell.<sup>22</sup>

Enligt folkloristen Archie Green är sången inte primärt skriven som en protestsång, utan i första hand för att skildra Ogdens sorg efter att ha förlorat maken i en kolgruverelaterad lungsjukdom och ett barn på grund av svält.<sup>23</sup> Men samtidigt finns det en ilska över de arbetsvillkor och de strukturer gruvarbetaren och hans familj lider under.

I gruvarbetarnas egna sånger synes det som att teman som handlar om muskelstyrka och mod är mindre vanliga. Men det finns undantag. En av de äldsta sångerna är "The Avondale Mine Disaster", som skrevs och i stor upplaga spreds kort efter en gruvolycka som krävde 110 mäns liv.<sup>24</sup> Sångtexten ger uttryck för en agrar- och tidigkapitalistisk syn på den manlige arbetaren som den starke man, vilken familjens ekonomiska intäkter är beroende av. Kvinnor och barn ser, till skillnad från i senare sånger, med glädje och stolthet på när männen går ner i gruvan.

---

<sup>21</sup> *Songs and Ballads of the Bituminous Miners*, LP, Library of Congress AFS L60, texthäfte R65–3522.

<sup>22</sup> *Muscle of Coal. Mining Songs from the Appalachian Coalfields*, CD-box med bok, Big Stone Gap 2007, s. 16.

<sup>23</sup> Archie Green, *Only a Miner. Studies in Recorded Coal-Mining Songs*, Illinois 1972, s. 433.

<sup>24</sup> [www.hsp.org](http://www.hsp.org) (Historical Society of Pennsylvania)

I arbetarnas egna sånger är döden många gånger central, men då är det ett offer gruvarbetaren gör för sin familj. Döden framställs oftast inte som något som den maskuline gruvarbetaren heroiskt kämpar mot. Snarare finns det en tendens att gestalta döden som en katastrof för arbetaren och hans familj. Den framställs inte sällan i sentimentala termer som påminner om samma slags motiv i svenska skillingtryck.

Offerrollen, men också det egna ansvaret för sin och familjens överlevnad, tydliggjordes av Hobo Jack Adkins, en gruvarbetare som på 1940-talet skapade sig en karriär som sångare. I ”Thirty Inch of Coal” beskriver han gruvarbetarens arbetsvardag:

Grab a pick and a shovel bring your cap and light  
Don't forget the fuses and the dynamite  
Better wear your knee pads and your safety toes  
We're going to the truck mines where the coal is low<sup>25</sup>

I sista versen lyfts ansvaret för familjen fram. Att sköta säkerheten i arbetet blir centralt, inte främst då från arbetarens individuella perspektiv utan från familjens.

Timber up that heading, set the wedges tight  
Or your wife and children won't see you tonight  
Waiting is that mountain, as it always been  
Waiting is that mountain that's taken your kin<sup>26</sup>

Plikt, arbetsamhet, försörjning av familjen, gudsfruktan och oro för döden synes vara det centrala i de sånger som gruvarbetarna själva skapat.

### **Kommersiella sånger om kolgruvearbete**

Kolgruvearbetet har haft en betydelsefull plats i amerikansk kommersiell countrymusik. Knappast någon yrkesgrupp eller arbetsmarknadssektor överhuvudtaget har varit lika omsjungen i amerikansk populärkultur.<sup>27</sup> Kommersiella kolgruvearbetarsånger synes ha en annan karaktär, än arbetarnas egna. Här tenderar sånger om strejker eller hyllningar till fackliga organisationer vara mindre vanliga. Ett gemensamt drag för dem båda är dock sentimentaliteten, där döden, farlig arbetsmiljö och olyckor är vanligt förekommande inslag.

Det finns ett otal kommersiella sånger om det ohälsosamma gruvarbetet med dess särpräglade arbetsmiljö. Flera av de mera berömda countryartisterna från Appalacherna har tagit upp temat. För såväl Loretta Lynn, med sin uppväxt i en gruvarbetarfamilj, som Dolly Parton, med sin småbrukarbakgrund, har sånger om gruvarbetet varit angelägna teman. En artist som mera tydligt markerat en uttalad vänsterradikalism är Hazel Dickens, som också tagit aktiv del i gruvarbetarnas fackliga kamp för bättre arbetsvillkor. Dickens texter betonar teman som berör olyckor, yrkessjukdomar och för tidig död, något hon har erfarenheter av från sin egen familj.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> *Muscle of Coal. Mining Songs from the Appalachian Coalfields*, s. 19.

<sup>26</sup> *Muscle of Coal. Mining Songs from the Appalachian Coalfields*, s. 19.

<sup>27</sup> *Music of Coal. Mining Songs from the Appalachian Coalfields*, s. i.

<sup>28</sup> Om Loretta Lynn se Loretta Lynn, *Coal Miner's Daughter*, New York 1976; om Dolly Parton se Mats Greiff, ”Gycklare och socialrealistisk skildrare. Karnevalism, klass och genus hos Dolly Parton”, *Kulturella perspektiv. Svensk etnologisk tidskrift* 2009:3–4; om Hazel Dickens se Hazel Dickens & Bill C Malone, *Working Girl Blues. The Life & Music of Hazel Dickens*, Urbana 2008.

Merle Travis, uppvuxen i ett gruvarbetarsamhälle i västra Kentucky, skrev två countryklassiker på gruvarbetarteman.<sup>29</sup> I "Dark as a Dungeon" pekar han på hur gruvarbete är djupt rotat i en mans själ, men lyfter samtidigt fram den dåliga arbetsmiljön och uppmanar män att inte gå ner i de svarta fängelsehållorna.

Come and listen you fellows, so young and so fine,  
And seek not your fortune in the dark, dreary mines,  
It will form as a habit and seep in your soul,  
Til the strain of your blood is as black as the coal.

It's dark as a dungeon damp as the dew  
The danger is double and the pleasures are few  
Where the rain never falls, where the sun never shines  
It's dark as a dungeon way down in the mine.

There's many a man that I've known in my day  
Who lived just to labor his whole life away  
Like a fiend with his dope and a drunkard his wine  
A man will have lust for the lure of the mine.<sup>30</sup>

Den mest kända av Travis sånger är "Sixteen Tons" som visserligen betonar ofriheten och beroendet av gruvbolaget, men också manligheten i den välkända strofen "a poor man is made out of muscle and blood". Därigenom finns till skillnad från i gruvarbetarnas egna sånger något som bidrar till att konstruera det slag av maskulinitet som förknippas med den starka muskulösa kroppen och ett stort mod. I hans sånger knyts arbetet inte till familjeförsörjning utan till ett slags manlighet där kroppen, men också gruvans lockelse, är central.

I Sara Evans "Coalmine" från 2005 framkommer i refrängen hur detta slag av manlighet kan bli föremål för ett kvinnligt begär:

Coalminer, covered with dust  
T-shirt tied, all muscled up  
All mine, head to toe  
Come on, come on, a whistle, blow  
I can't wait to get him home  
Ain't gonna have nothing but the supper on  
Gonna keep him busy 'til its time  
That he goes back to that coalmine<sup>31</sup>

Idealet med den starke muskulöse gruvarbetaren framgår också i en av verserna där hans manlighet ställs mot tjänstemannens:

I don't want no white collared man  
Midnight I like calloused hands  
To keep me busy till it's time

---

<sup>29</sup> Bill C Malone, *Don't Get above Your Raisin'. Country Music and the Southern Working Class*, Urbana 2006, s. 43.

<sup>30</sup> *Muscle of Coal. Mining Songs from the Appalachian Coalfields*, s. 15.

<sup>31</sup> <https://www.azlyrics.com/lyrics/saraevans/coalmine.html>, 2018-02-07.

Til he goes back to that coalmine.<sup>32</sup>

På så sätt utgör den moderna countrymusiken en arena som kan bidra till upprätthållandet av en traditionell syn på hegemonisk maskulinitet – även om delar av den också problematiserar densamma. Den kan lyfta fram den muskulöse gruvarbetarkroppen som symbolisk för en arbetarmanlighet, till vilken också Donald Trump kunde anknyta i sin valkampanj med mottot att göra USA stort igen. Arbetarens muskler blir en symbol för nationens styrka, medan den gråtande arbetarfamiljen och gruvarbetaren som offerar sitt liv och dör i en olycka eller av ”svarta lungan” får en mindre framträdande plats såväl i kommersiell musik som i Trumps retorik.

## Slutord

Utifrån de berättelser som formats av gruvarbetare i olika intervjuprojekt synes det som att det under åren kring 1930 fanns ett tredubbelt hot mot den materiella grunden för den hegemoniska rurala maskuliniteten i Appalacherna. För det första var männens ställning som agrara familjeförsörjare hotad. För det andra tvingades många män lämna småbrukartillvaron för att i stället försöka finna lönearbete, en tillvaro som var sammankopplad med högre grad av tvång, och som därmed stod i direkt motsättning till en mer självbestämmande rural maskulinitet. Denna process hade dock pågått sedan 1870-talet. För det tredje förändrades arbetsprocessen i kolgruvorna. Arbetets frihet var hotad genom mekanisering och av att en mera genomgående disciplinering och kontroll av arbetet genomfördes. På så sätt skedde inskränkningar av männens frihet och autonomi.

Vid min analys av den sångskatt som skapats bland kolgruvearbetare och i gruvstäderna framkommer det att de inte uttrycker en nostalgiburen längtan tillbaka till det agrara livet och dess hegemoniska maskulinitet.<sup>33</sup> I stället betonas i sångerna ofta företeelser som plikt, arbetsamhet, flit, gudfruktighet och skötsamhet – allt för att uppfylla familjeförsörjarens plikter såsom de formats i en kapitalistisk ekonomi. Det farliga gruvarbetet blir det offer arbetarna gör för att kunna leva upp till denna roll. Därmed skapas också en alternativ maskulinitet där den i populärkulturen vanliga företeelsen att knyta samman gruvarbetarmanlighet med mod och muskelstyrka knappast syns. Härigenom skapas ett annat slags maskulinitet än den gängse rurala; en maskulinitet som betonar skötsamhet, försörjning och självuppoffring i ett kapitalistiskt samhälle, men där också element av svaghet och uppenbar rädsla för döden är uppenbar.<sup>34</sup>

Inom den professionaliserade och kommersialiserade countrymusiken upprätthålls i mycket högre grad en rural maskulinitet med cowboymyten som ett centralt tema.<sup>35</sup> Här läggs större tyngdpunkt på det som i svenska undersökningar förknippats med en gruvarbetarmaskulinitet: mod, oberoende och den muskulösa kroppen. Detta är företeelser som ligger närmare en rural hegemonisk maskulinitet, vilket i sig inte är särskilt uppseendeväckande. Countryn, när den i mer modern form skapades på 1920- och 30-talen, var en motreaktion på den industrialisering, urbanisering och mekanisering som vid den tiden sågs som ett hot mot ett äldre sätt att leva. Direkt eller indirekt

<sup>32</sup> <https://www.azlyrics.com/lyrics/saraevans/coalmine.html>, 2018-02-07.

<sup>33</sup> För en beskrivning av denna se t. ex. Ann-Catrin Östman, ”Bonden”, i *Män i Norden. Manlighet och modernitet 1840-1940*, Jörgen Lorentzen & Claes Ekenstam (red.), Möklinta 2006.

<sup>34</sup> För ett resonemang om alternativ maskulinitet se t. ex. Emma Pihl Skoog, *Kraftkarlar och knockouts. Kraftsporter, kropp och klass i Sverige 1920-1960*, Stockholm 2017, s. 137ff.

<sup>35</sup> Se t. ex. Bill C Malone, *Singing Cowboys and Musical Mountaneers. Southern Culture and the Roots of Country Music*, Athens 2003; Mats Greiff, ”Hur countrymusik formades till en manlig arena. Ett försök till omvärdering av betydelsen av ’The Bristol Sessions’” i *Intro: En antologi om musik och samhälle*, Johan A. Lundin (red.), Malmö 2012.

motstånd mot dessa förändringsprocesser är därför ett genomgående tema i många countrysånger.<sup>36</sup>

Det är också denna kommersiella countrymusik som nått absolut flest lyssnare i det tidiga 2000-talets amerikanska samhälle. På så sätt lever den bild av den maskuline gruvarbetaren som formats här kvar och kan tas upp av politiker som Donald Trump när han utifrån sin position definierar den amerikanska arbetarklass han talar till. Huruvida den själv känner igen sig är en annan sak.

---

<sup>36</sup> Gerald Haslam, *Workin' Man Blues. Country Music in California*, Berkeley 1999, s. 10.



# **”Taking drugs to make music to take drugs to”...**

## **— Död, frälsning och ”Gud” i Spacemen 3:s uppfuckade värld!**

*Av Fredrik Egefur*

Innan Jason Pierce bildade spacegospelbandet Spiritualized, som blev megastora under 1990-talet och fortfarande turnerar och släpper skivor, hade han och tonårsvännen från Rugby, Pete Kember, bandet Spacemen 3. Deras fyra skivor har med tiden fått ett rykte som banbrytande och räknas av många som några av spacerockens/neo-psykedelikans viktigaste släpp. Flera av de attribut som Pierce låtit forma Spiritualizeds text- och ljudbild fanns på plats redan under Spacemen 3-tiden. Inte minst hans till synes eviga grubblande över musikens och drogernas roll för jaget och dess relation till världsalltet, inklusive död, religion och en eventuell ”gud”. I den här artikeln kommer jag utgå från Spacemen 3:s andra skiva ”The Perfect Prescription”, en temaskiva om en drogtripp, som allmänt betecknas som deras magnum opus, och undersöka hur dualismen mellan hedonism och död samverkar, och hur försöken att inkorporera gospel med ett sound som bäst kan härledas till New York-duon Suicides elektriska enackordsblues får implikationer även för texterna. Att närstudera tematiken och texterna på ”The Perfect Prescription”, med särskilt fokus på denna dualism mellan hedonism och död, kan även säga oss något mer allmängiltigt om skapande och drogbruk, om tvivel och självrättfärdigande och, inte minst, om kärleken till musik. Let me take you for a ride...

Jason Pierce och Pete Kember, senare mer bekanta som ”J. Spaceman” och ”Sonic Boom”, möttes som tonåringar i den lilla staden Rugby, mellan London och Birmingham, och drev mellan att de var 17 och 26 år gamla bandet Spacemen 3. Personerna inom rytmsektionen varierade, och spelade en väsentligt mindre roll för bandets sound. Spacemen 3 albumdebuterade 1986 med ”The Sound of Confusion” som följande år följdes upp med ”The Perfect Prescription”. År 1989 kom sedan ”Playing with fire” vilket ledde till en hel del uppmärksamhet för bandet och var en skaplig försäljningsframgång, men redan nästa skiva, ”Recurring” 1991 kom att bli den sista. Då hade bandet redan splittrats och deras två ledarfigurer skulle inte komma att prata med varandra på över 25 år. ”The Perfect Prescription” sålde inte särskilt mycket när den kom, men har med tiden kommit att uppfattas som en central skiva inom den så kallade neo-psykedeliska genren på 1980-talet, inte minst anses den ha varit en av de centrala influenserna till den så kallade ”shoegaze”-scenen ett par år senare, då band som My Bloody Valentine, Ride och Slowdive, under en kortvarig period innan den så kallade britpopen slog igenom, dominerade den alternativa brittiska musikscenen med överstyrda gitarrer och en drömsk, nästan verklighetsfrånvärd, ljudbild. När den inflytelserika musiksajten Pitchfork nyligen rankade hela 1980-talets bästa skivor placerade den ”The Perfect Prescription” på 50:e plats.

Spacemen 3 försökte under sin korta men intensiva period smälta samman sin kärlek till droger med sin kärlek till musikhistorien, en kärlek som vid den här tidpunkten var så oändligt mycket svårare att leva ut än idag därför att musiken rent fysiskt var svåråtkomlig. Att slänga sig med 20 år gamla band kunde vid denna tidpunkt skapa en känsla av utvaldhet, och musikletandet i sig fick innebörden av en subkultur, att ”förstå” något som ingen i ens samtid greppade. Ett led i att utveckla

sin personliga relation, och att avskärma sig från allt och alla i omvärlden, blev att koppla ihop musiken med introverta droger som hasch, magiska svampar eller heroin. Uppåttjack som amfetamin var definitivt inget Spacemen 3 ägnade sig åt, och det var med stor tvekan man anammade ecstasy när det spred sig inom hela den brittiska ungdomskulturen i slutet av 1980-talet. Spacemen 3 stod fullkomligt frågande till "The Second Summer of Love" 1989 med dess dansanta ravekultur och gemenskap. Relationen till musiken var enligt deras syn snarare en personlig relation. Det finns åtskilliga historier om Spacemen 3:s liveshower syftade till att rent fysiskt skrämna iväg alla som kanske hamnat där utan att veta exakt vad de gav sig in på; man kunde fylla hela konsertsalen med rök så till den grad att bandet själva kunde lämna scenen i tio eller tjugo minuter, med instrumenten inkopplade och feedbacken skrikande, för att sedan gå på igen och spela för det fåtal "genuina" fans som inte lämnat lokalen (eller möjligen de som var för höga för att inse att bandet ens varit borta).

Livebandet Spacemen 3 kom dock med tiden att skilja sig ganska mycket från studiobandet Spacemen 3. Temaskivan "The Perfect Prescription" är det bästa exemplet på denna utveckling. Om debutskivan "The Sound of Confusion" präglats av en slags gitarrbaserad garagerock, med oblyga vinkningar till (och en cover av) Iggy Pops 60-talsband The Stooges, så var uppföljaren betydligt mer nyanserad. Här varvades obskyra musikhistoriska referenser med glorifieringen, eller ska man kanske säga fetischeringen, av drogerna som ett sinnesutvidgande redskap för att komma närmare musiken. "Taking drugs to make music to take drugs to", var också ett citat bandet började slänga sig med i intervjuer, och det kan väl också ses som en form av programförklaring.

Men, vad är unikt med det här då? Spacemen 3 var definitivt inte det första bandet som använde sig av droger i sin skapandeprocess, snarare såg de sig som direkta efterföljare till 1960-talets garage- och psykedelikavåg och hade band som 13th Floor Elevators, MC5 och Stooges som sina favoriter. Nu stod dock inte 60-talets psykedelika- eller garagerock speciellt högt i Thatchers England i mitten av 80-talet, och för delar av den tidens ungdomsgeneration var drogerna och musiken inte ett led i ökad gemenskap utan snarare en del av en ökande alienation och vilja till att dra sig undan från sin samtid, på jakt efter något annat, något privat. Åtskilliga band har också på mer eller mindre fantasifulla, och/ eller pubertala, sätt försökt att beskriva effekterna av diverse olika kemiska substanser, och tanken på ett gäng drogromantiserande dudes i nåt hippie- eller neo-hippieband kan lätt få det att knyta sig i magen på vem som helst. Men ingen, utom möjligen 13th Floor Elevators, skulle jag vilja argumentera för, har gjort det med samma holistiska angreppssätt som Spacemen 3. Det är inte bara sinnenas varseblivande i den aktuella fasen som spelar någon roll, utan i Spacemen 3:s värld vävs musikhistorien ihop med den sinnesförändrande rollen som drogerna spelar, men kombinationen blir också en protest mot Thatchers England.

Det här blev mer utförligt på bandet nästa album, "Playing with fire" med låten Revolution, så nära Spacemen 3 någonsin kom en "hit", och på liveskivan/ bootleggen "Revolution or heroin?" På den senare uttalar Kember sig om hur det är samma frustration med tillvaron som får personer att nyttja heroin som att göra revolution. Svanesången "Recurring" 1991, i sin tur, gavs ut endast av kontraktsskäl, men då hade Kember och Pierce slutat tala med varandra och skivan är också uppdelad i en sida var för dem. Här renodlas istället de olika vägar som de båda skulle ta med sina framtida projekt: Spectrum / Experimental Audio Research/ Sonic Boom för Kember, och Spiritualized för Pierce.

### **"The Perfect Prescription"**

På "The Perfect Prescription" (TPP) är det dock relationen droger – musik som står i fokus. Men vad är egentligen viktigast av de båda? Drogupplevelsen i sig eller den förstärkande betydelsen den får för musiken man lyssnar på under tiden, vilket visar på en annan möjlig tillvaro? I världen som Kember och Pierce bygger på skivan, under sina alter egon Sonic Boom och J. Spaceman, staplas inte bara referens efter referens till forna band och artister, i takt med att den ingående beskrivningen av trippen i sig utvecklar sig, utan bandet uppfinner så att säga både en ny ljudbild och ett nytt bildspråk för att förena de här världarna. På TPP hamnar man således nära något som kan sägas kombinera bandet Suicides ljudbild med lågmäld gospel. Jason Pierce har vid återkommande tillfällen betonat sin vurm för gospel redan som tonåring i Rugby. Senare i karriären, med det betydligt mer kommersiellt framgångsrika bandet Spiritualized, skulle han dra detta till spets då han ofta spelade ihop med The London Community Gospel Choir, inte minst på liveskivan "Albert Hall October 10, 1997", där över 20 personer deltog på scenen, eller studioalbumet "Let it come down", 2001, som listade 105 olika musiker/sångare.

Men när Pierce och Kember på TPP försökte att förena den här inspirationskällan med sin beskrivning, eller snarare hyllning, av den perfekta trippen, följde något annat med, den "Gud" eller "Lord" som ursprungsmusiken var ämnad att hylla. Resultatet blir ett mångfacetterat resonemang kring trippen och kring musiken och kring, ja, "Gud" om vi nu ska använda den översättningen. Men också kring döden som en ständigt närvarande följeslagare som det potentiellt livsfarliga missbruket ändå kunde leda till. Det är således en skiva fylld av ytterligheter; njutning, självglorifiering men även tvivel och genuin rädsla över vägvalet.

"The Perfect Prescription" spelades in i V.H.F Studio, belägen i ett industriområde utanför Rugby, dit bandet, genom en komplicerad deal med skivbolaget Glass records, fått nästan obegränsat tillträde under ett antal månader vilket inneburit att Kember och Pierce tagit för vana att sova över där, samt utnyttja olika former av substanser i lokalerna. Albumet är upplagt som en tripp, sannolikt en herointripp men det är inte uttalat på själva skivan. Inledande "Take me to the other side" utgör utgångspunkten, "Walkin' with Jesus" och "Ode to Street Hassle" en slags uppbyggnadsfas med tvivel och eufori blandat, och avslutningen på sida A, "Ecstasy symphony/ Transparent radiation (flashback) innebar klimaxet. På B-sidans "Feel so good" och "Come down easy" beskrivs den mer utdragna njutningen och början på vägen "nedåt" i trippen, medan den stirriga "Things'll never be the same" däremellan pekar på hur allt också kan gå fullkomligt åt skogen, medan det eventuellt fatala crescendo utmålats i avslutande överdoslåten "Call the doctor". Musiken följer också de olika faserna i trippen, från hetsig gitarrock i den inledande förväntansfasen, till den mestadels instrumentala minispacerockoperan Ecstasy symphony/ Transparent radiation (flashback) under klimaxet, och en mer laidback B-sida medan ruset sakta avtar.

På ytan är det alltså ett konceptalbum om en drogtripp, men det döljer sig mycket mer inom texterna, som alltmer alltså formar sig till ett resonemang kring en hedonistisk livsstil, musikens plats i tillvaron och genuin förvirring över sin identitet, vilket jag ska ägna en diskussion utifrån några av låtarna nedan. Kember skrev texter till flera låtar med Spacemen 3, men att det är Pierce som ligger bakom de centrala texterna, och även framförde dem, på TPP råder det intet tvivel om. Jag kommer därför fokusera på dessa låtar i första hand nedan.

Både till text- och utförande vilar skivan på två olika ben, dels en vädjan om att en potentiell "gud" ska förstå sångaren och hans livsval, dels en tillbedjan av musiken och musikhistorien i sig, vilket inte minst visas hos de val av covers eller andra musikreferenser som droppas eller lånas. Det eviga musikrefererandet hos Spacemen 3 under hela dess karriär visar på ett tydligt projekt att skriva in

sig i en tradition med de allra största, men det kan också tyda på en arrogant vilja att distansera sig från sin samtid och de som inte "förstod". De båda mest uppenbara referenserna på skivan, en cover på Red Crayolas "Transparent radiation" och en eloge till Lou Reed på "Ode to Street Hassle" visar här upp två olika sidor av denna strävan, där Reed var en artist som nått omfattande kommersiell framgång, utan att kompromissa med sina ideal från Velvet underground, var Red Crayola ett mer eller mindre fullkomligt bortglömt band vid tidpunkten. Textmässigt är referenserna till "lord" närvarande i nästan varenda låt, men även mer eller mindre omfattande anspelningar på sångarens död förekommer flitigt.

### **"Walkin with Jesus"**

Walkin' with Jesus är en central låt inte bara i Spacemen 3:s katalog utan för dess huvudsakliga upphovsman Jason Pierces hela gärning. Han fortsatte också frekvent att spela den live med sitt senare band Spiritualized ända fram till 2015. Låten föreligger därför i otaliga demoversioner, länge under titeln Sound of confusion (vilket istället blev titeln Spacemens första skiva), samt en singelversion, innan den dök upp på TPP. Den finns dessutom utgiven i flera liveversioner, med viss ändrad text. Här ligger den som skivans andra spår, mitt i förväntningsfasen innan trippen kickar in på riktigt (eller sker det kanske mitt i den?), möter vi sångaren i en dialog med Jesus som fördömer honom för hans leverne och varnar honom för att det kommer kosta honom ett efterliv i paradiset.

I walked with Jesus and he would say  
"Oh you poor child, you ain't comin' to me no way  
You've found Heaven on Earth, gonna burn for your sin"  
But I think I'll be in good company down there with all my friends

Brottet sångaren alltså anklagas för är att ha upptäckt något så fantastiskt redan i sitt jordeliv att det framstår som en konkurrent till själva paradiset i himlen. Vad är det då sångaren upptäckt? Det uttalas aldrig explicit på skivans version av låten, utan är maskerat som "all of these things" i låtens tredje vers. Live brukade dock Jason Pierce byta ut strofen mot "sweet heroin" istället, ifall nu någon tvivlade på vad han menade.

So listen sweet Lord, forgive me my sin  
'Cos I can't stand this life without all of these things  
Know I done wrong, but I've Heaven on Earth  
Know I done wrong, but I could have done me worse

Sångaren resonerar så kring vad Jesus sagt till honom, om paradiset är lika fantastiskt som heroinet verkar det ju vara ett ganska trevligt ställe och något att trots allt sträva efter? Men, inser han, det är ju dumt att chansa. Det återstår ju väldigt många år innan det är dags att gå hädan, så sångaren bestämmer sig för att fortsätta ägna sig åt sitt himmelrike på jorden.

Well I got around to thinking 'bout what Jesus said to me  
Cos if Heaven's like this, then that's the place for me  
Long, long time between now and my death  
And I gotta have my fun so I've chosen what's best

Risken att få brinna i helvetet kvarstår dock, inser vi snart i låtens sista vers där sångaren inser att han kommer förlora i längden. Hans vingar kommer svika honom, men han vill ändå försöka nå någon form av samförstånd med Jesus. Vem kan egentligen döma honom för att ha funnit ett himmelrike redan på jorden? Skulle vi inte alla vilja det om det fanns ett? Vetskapen om att heroinet kanske inte är lösningen i längden ligger dock och gnager där nånstans. Hur får man egentligen frälsning för sina laster? Hur överlever man?

Jesus please meet me at the centre of the earth  
Cos these wings are gonna fail me and I could have done me worse  
Yeah I could have done me worse  
Yeah I could have done me worse...

### **"Feel so good"**

På B-sidans första spår möter vi sångaren, eller sångarna, i fin form. Den hektiska fasen av trippen är över och ett slags utdraget, mjukt tillstånd har infunnit sig. Låten är unik på skivan eftersom det är den enda där både Pierce och Kember sjunger, här i en slags call and response-stil med tre mantran som upprepas om och om igen.

-Don't it feel so good  
-Lord I feel so good today  
  
-Don't it feel just fine  
-Lord I feel so fine  
  
-Takes me out of my mind  
-Lord... Takes me out of my mind

Först under låtens absolut sista vers händer det någonting som sticker ut från det repetitiva feel good-temat:

-Lord I ain't goin' down  
-Lord I ain't gonna die today  
-Lord I ain't gonna die

Varför bryta av fem minuters intygande av hur bra allt känns, dessutom ackompanjerat av skivans mest tillvända laidbackmusik, med att bedyra att man inte kommer dö idag? Är det endast vetskapen mitt i trippen om att det fortfarande kan gå illa, eller är det ett mer existentiellt tvivel över den utstakade banan och livsvalen som gjorts? Det stilla, njutningsfyllda lugnet bryts i och med nästa låt, den fullskaligt fuzzriffande Things'll never be the same, som visar på att trippen, eller livet, inte är över än. Svängningar existerar, ingenting av framtiden är avgjort.

### **"Come down easy"**

Men så återvänder euforin genom skivans höjdpunkt "Come down easy". Det är också genom denna som skivans två teman slutligen flyter samman; viljan att skriva in sig i en musikalisk tradition tillsammans med tributen till drogerna som ett medel att komma närmare musiken. Men minst lika närvarande är grubblerierna över döden. Den musikaliska inramningen till "Come down easy", är hämtad från "In my time of dyin'", även känd som "Jesus make up my dying bed", en

gospel/blueslåt av Blind Willie Johnson från 1928. Verket har spelats in av flera artister, inte minst samtida bluesmusiker som Charlie Patton och Josh White, men mest känd är sannolikt Bob Dylans version på hans debutalbum från 1962. Originalversionen verkar enligt uppgift ha varit inspirerad av Bibelcitatet "The Lord will strengthen him upon the bed of languishing, thou wilt make all his bed in his sickness", men i Spacemen 3:s version är i princip hela texten ändrad, och utgörs istället av de mest explicita drogreferenserna på hela albumet. Om texterna i övrigt arbetat med omskrivningar för de sinnesutvidgande substanserna så inleds de båda verserna på "Come down easy" med raderna:

In 1987 all I wanna do is fly  
All I want for you to do is reach up to the sky,  
(...)  
In 1987 all I wanna do is get stoned  
All I want for you to do is take my body home.

Låttiteln upprepas i varje vers, det är trots allt tydligt att substansen börjar avta, och sångaren vill "komma ned" på ett smärtfritt sätt. I övrigt har låten en medryckande, närmast euforisk, prägel. Även om själva klimaxet i trippen nåddes på slutet av A-sidan så är det här som sångaren främst förtäljer hur underbar tillvaron alltjämt är:

Meet me children meet me  
Meet me at the top of the sky  
All I want for you to do  
Is take yourself a little higher  
Well well well, and come down easy  
Well well well, come down easy

Dialogen med en högre makt fortgår dock samtidigt, mitt i euforin så att säga:

Lord I'm gonna shake it  
Lord I'm gonna make it  
Sure I'm gonna take it  
'Cos I feel, yeah I feel, alright, alright

Sista minuterna av låten är dock sannolikt den mest positiva och livsbejakande som bandet någonsin låg bakom, sångaren intygar om och om igen om hur bra han mår och uppmuntrar alla andra att delta i euforin. I vilket annat sammanhang som helst hade det här glädjeruset kunnat spåra ur fullkomligt, men Spacemen 3 var normalt inga muntergökar direkt, så här, i avslutningen på den positiva delen av ruset, i kombination med den musikhistoriska kopplingen, gör det att vi nästan tror dem om att allt fallit på plats:

Shake it babe, shake it babe  
Shake it baby, shake it babe, shake it babe  
Yeah so I can fly  
Yeah, just take it a little higher now  
Yeah, come down easy  
Lord I'm gonna shake it  
Lord I'm gonna make it

Sure I'm gonna take it  
'Cos I feel, yeah I feel, alright, alright, alright

Shake it babe...

Jesus Christ I was only shakin', Lord...

Shake it babe  
Shake it baby  
Shake it baby  
Shake it babe

### **"Call the doctor"**

Men sen kommer då vändningen med överdoslåten "Call the doctor". Det gick trots allt inte att komma ned från trippen på ett smärtfritt och enkelt sätt. Trots all den eufori som präglat skivan, alla bedyranden om hur bra sångaren mått under rusets olika avdelningar, så blir slutet på trippen/skivan nattsvart. Här i de två första verserna:

Call the doctor pretty baby  
You know I'm near to my last breath  
You'd better hurry now honey  
Or you're gonna be my death

You'd better throw away the spoons  
And all the other dirty things  
Cause when the law arrives this evening  
I don't think they'll wait and ring

Men är det bara trippen som den här låten handlar om, eller är det kanske hela det hedonistiska levernet i sig? I slutändan kanske det inte går att både hitta paradiset på jorden och komma undan med det, trots allt? Tvivlet på det självvalda livet blir aldrig tydligare än här i sista versen på skivan:

Tell them I did it to myself babe  
That I lived a life of sin  
Tell them black ain't always white babe  
And without sure ain't within

### **Epilog – "Lord, can you hear me?"**

Pierce använder sig aldrig av beteckningen "God" utan det är uteslutande "Lord" som omnämns, har det någon betydelse? Jag tror det. Om det finns en högre instans, en religion, i Pierces värld så är det musiken, drogerna är ett sätt att uppnå ytterligare intimitet med musiken och på så sätt komma närmare "Gud" i den bemärkelsen. Resonemangen med "Lord" om de potentiella riskerna med livet han valt är ytterst ett resonemang med sig själv, men rädslan för baksidan av livet han valt och hans dödsfruktan är äkta. Är den "Lord" som han ber om förståelse, och som i sista hand ska ge honom en slags frälsning alltså...han själv? Eller är det hans likasinnade förebilder inom religionen musik? Det är tvetydigt. Pierce har i flera intervjuer förnekat att han skulle ha någon

speciell gudstro, men att han ändå blir djupt rörd av gospel som musik, därför att den framstår som "äkta" i motsats till så mycket annan musik.

En annan central sång i Pierces låtkatalog är Lord can you hear me? som dels finns med dels på Spacemen 3:s uppföljare till TPP, "Playing with fire" 1989, och dels igen på Spiritualizeds skiva "Let it come down" från 2001. Här upprepas mantrat *Lord, can you hear me when I call?* refrängerna igenom, medan versernas text är bland det mörkaste han skrivit.

Lord, help me out  
I'd take my life, but I'm in doubt  
Just where my soul will lie:  
Deep in the earth or way up in the sky?

Lord, can you hear me, when I call?  
Lord, can you hear me, when I call?  
Lord, can you hear me, when I call?  
Lord, can you hear me, hear me at all?

All my lovers have left my side  
Can't get enough of life  
To keep me satisfied  
I've lost about everything  
Lord, look what state I'm in  
Lord, can you hear me, when I call?

### **Etc...**

Vem är det som ska lyssna? Det finns sannolikt ingen Gud, men det finns musik som är värd att bygga hela sin existens omkring, som en religion. Det här blir ännu mer uttalat på ett spår från Pierces storsäljande skiva "Ladies and gentlemen we're floating in space" från 1997, den instrumentala "No God only religion" vars titel kanske sammanfattar Pierces värld bäst. Musiken, den riktiga, äkta musiken, är meningen med tillvaron. Förmår man inte uppskatta den, eller vara sann i sitt musikutövande spelar inget annat någon roll. År 2016 avslöjade Pierce i en intervju att han tackat nej till två miljoner pund (ca 25 miljoner kronor) för att återförena Spacemen 3 med motiveringen att musiken är för viktig för att kompromissa med. Vill man nu uppleva just den musiken de skapade med Spacemen 3 kan man lika gärna köpa skivorna istället för att riskera att det inte skulle kännas äkta för musikerna att framföra den ihop igen.

Drogerna är alltså ett medel för att nå en ytterligare intimitet med musiken, för Pierces älskade gospelförebilder var gudstron ett sådant medel, men för Pierce, som saknar den tron, har drogerna fått spela samma roll. På så sätt har de varit centrala för både hans skapande, för hans välbefinnande och för hans karriär. (Inte för inte har han spelat på imagen som "the druggiest band ever" under hela sin karriär –inklusive gett ut cd-skivor i form av medicinkapslar samt hamnat i Guinness rekordbok efter att ha framfört "the highest show on Earth" i Torontos CN Tower). Men den katalysatorn kommer som bekant med en brasklapp, vilket också satt en evig prägel av tvivel och dödsskräck på hans musik. Under perioder har Pierce också mått oerhört dåligt, 2005 avled han nästan i en dubbelsidig lunginflammation som ledde till hjärtstillestånd och några år senare var han åter nära att stryka med i en leversjukdom. Upplevelserna har han fortsatt bearbeta på flera



skivor, inte minst "Songs from A&E" (Sånger från Akuten) 2008 och "And nothing hurt" 2018. Dödsskräcken är, vad det verkar, både konstant och reell.

Även Pete Kember har brottats med ohälsa, redan under Spacemen 3-tiden var han öppen med sitt heroinberoende, och metadonprogrammet han behandlades med. På senare år, med en relativt framgångsrik karriär som musikproducent, har han ofta lyft fram miljöfrågor i intervjuer, vilket också präglade hans comebackskiva från 2020 "All Things Being Equal". Vikten av att leva i balans med naturen, kampen mot den globala uppvärmningen och växternas liv. Alltjämt någon slags strävan efter att vara del i något större och en rädsla för undergång...

Vad svarade förresten Pete Kember på erbjudandet om två miljoner pund, det är inte känt, men i samband med skivsläppet 2020 avslöjade han dock att han och Pierce åtminstone träffats för första gången på nästan 30 år. Kanske diskuterade de legala grödor den här gången?

# Spellista 1: Soundtracket till slutet

*Av Thomas Olsson*

## **Alphonse Allais – Marche funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd (Begravningsmarsch komponerad för begravningen av en stor döv man)**

Franske humoristen och författaren Alphonse Allais skrev 1897 det första tysta musikstycket (såvitt vi vet för närvarande) – Marche funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd. Stycket var en begravningsmarsch och Allais utgick från vad han upplevde som en allmän princip, nämligen att alla stora smärtor är tysta. De som framför stycket ska bara bry sig om att räkna steg och absolut inte åstadkomma något väsen. Trots Allais önskemål vore det omöjligt att genomföra hans musikaliska begravningsmarsch under total tystnad, vi får räkna med att ett antal ljud – om än inte musik i strikt mening – skulle förekomma.

## **Carla Bley – Death of Superman/Dream Sequence #1 – Flying**

Bley's komposition är visserligen instrumental, men hon har berättat att den handlar om Christopher Reeves liv och död (Reeve spelade Stålmannen på film under 1970- och 80-talen). Här går det att höra en hälsning till både Erik Satie och Bill Evans, men Carla Bley är likväl en av jazzens största och mest originella kompositörer. Eftertänksamt, andäktigt, men också med överraskningar som inte gör något större väsen av sig.

<https://open.spotify.com/track/5P7E5ocaCSXeXAb2dNdjZi?si=ce97372176f74496>

## **Gavin Bryars – The Sinking of the Titanic**

En av världens mest kända fartygsolyckor inspirerade tonsättaren Gavin Bryars till att skriva The Sinking of the Titanic. Stycket är öppet i sin struktur, det har framförts och spelats in och omarbetats flera gånger sedan det komponerades 1969. Grunden har emellertid alltid varit Songe d'Automne (Höstdröm), det musikstycke som telegrafisten Harold Bride hörde musikerna spela när han hade lämnat skeppet och såg det sjunka. Bryars varierar Songe d'Automne, refererar till de två säckpipeblåsare som fanns ombord, lägger till abstrakta ljud, röster från Titanic-överlevare och ljudeffekter baserade på ljudet av kollisionen med isberget. Resultatet blir en komposition där förbestämda material möter slumpen, förinspelad musik och ljud samsas med musiker som spelar i realtid, och ljudbilden präglas av Bryars poetiska tankar kring hur musiken stannar kvar under vattnet där musiken övergår i ett evighetstillstånd.

<https://open.spotify.com/album/0KJ4nahcRqBiOSuH7rZC2r?si=LDGzwWtPRgyfRbTfKRbTAW>

## **Diamanda Galas – Plague Mass**

Plague Mass är en ursinnig uppgörelse med de som moraliserade över AIDS-offer, inte minst mot den organiserade religionen. Sedan Diamanda Galas bror gick bort i AIDS har hon i såväl text som musik uttryckt sitt hat mot de organisationer som vände ryggen mot de som drabbades av sjukdomen. Galas reciterar, sjunger, skriker, rör sig mellan olika personer, klanger och register. Uttrycket är konstant dramatiskt, intensivt och engagerat. Döden är konstant närvarande.

<https://open.spotify.com/album/1Z78pn7628YXGDecC67EVy?si=eCjESU0QR5-HifWGP5WL9Q>

## **Peter Hammill – A Way Out**

Hammills text beskriver relationen till en person som har tagit sitt liv, musiken – framförallt sången, men i viss mån även pianospellet – utnyttjar variationer i fraseringar, dynamik, pauser och betoningar

för att levandegöra texten. Ingen version på Hammills liveplattor låter exakt likadant, texten lever och protagonisten återupplivas var gång låten framförs.

### **King Crimson – Requiem**

Redan i inledningen, där gitarristen Robert Fripp improviserar över sitt eget loopade a-moll ackord etableras stämningen. Det konstanta i det statiska ackordet ställs mot det oförutsägbara fuzzsolot, som inleds lätt dissonant med toner som sjunger ut och rymmer optimistiska kvintsprång utvecklas gradvis till att kulminera med djärvare, snabbare och mera dissonant gitarrspel samtidigt som kompositionen kommer in. Basisten Tony Levin spelar mera traditionella blå toner och Adrian Belew med rundgång och effekter ansluter med vad som kan beskrivas som ångestskrik spelat på gitarr. Än mindre förutsägbar blir tillvaron när Bill Bruford övergår från en tydlig puls till ett fritt improviserat trumspel som understryker att det vardagliga inte existerar längre. Samtidigt kan vi fortfarande höra det statiska a-moll ackordet som ställer de ständiga och oförutsägbara förändringarna mot det konstanta som går vidare oavsett vad som händer. Den sista minuten är inte tyst, men dominerad av Levins basspel som på ett eftertänksamt vis spelar en fallande sekvens som mynnar ut i den lägsta tonen på hans instrument.

<https://open.spotify.com/track/1CLVnMeOf7EkfCVDdPAyNN?si=d4e90de099d24643>

### **Hedvig Mollestad Trio – Ding Dong, You're Dead**

Glissandisuckar på kontrabas och ett bluesaktigt riff på elgitarr leder vidare till ett melankoliskt huvudtema som innehåller flageoletter som gestaltar klockor. Hedvig Mollestads solo är en studie i smak där hon arbetar med återhållsam dynamik, välavvägda tonval och en klang som förflyttar gitarren i riktning mot ett orgelljud. Mot det främmande. Elegant trumspel med avstängd sejare på virvelkaggen som för tankarna till förstämnda pukor i äldre tiders begravningståg.

<https://open.spotify.com/track/2HPbCeilU5jYPK8FcmboZ8?si=079725969ce24611>

### **Pink Floyd – The Great Gig in the Sky**

En låt av gruppens klaviaturist, Rick Wright, med inspiration från jazz och gospel från ett album som textmässigt behandlar saker som kan driva människor till galenskap. Denna fina ballad är emellertid instrumental, där gästsångerskan Clare Torry står i centrum. Hon blev inbjuden för att improvisera över de redan inspelade bakgrunderna och gjorde det med den äran. Torry gestaltar olika skeden av dödsinsikt: förtvivlan, bävan, oro och resignation.

<https://open.spotify.com/track/25tZHMv3ctlzqDaHAeuU9c?si=4997329a829747bd>

### **Richard Thompson – 1952 Vincent Black Lightning**

Thompsons berättelse om ond bråd död är klassisk, hämtad från dels äldre brittiska sångtraditioner, dels från det tidiga 1960-talets amerikanska vokalgrupper. I det här fallet översätter kompositören såväl omvärld som fordon till en engelsk miljö respektive motorcykel inramat i svart humor. Låten drivs framåt av både berättandet och Richard Thompsons motoriska gitarrspel.

<https://open.spotify.com/track/1KueOLeUZpaNRK2InckxVT?si=4d27e675950545c2>

### **The Unthanks – Close the Coalhouse Door**

En nattsvart historia med en delvis verklighetsbaserad text om en rasolycka i Wales, där 116 barn och 28 vuxna omkom. För varje vers blir historien alltmer katastrofal och hjärteslitande, med en avslutande fjärde vers som hård social kritik. Musikaliskt får berättande stöd dels från sångerskorna Rachel och Becky Unthanks dämpade och inklämmande röstklanger, dels genom de glesa ödesmättade låga tonerna i pianistens vänsterhand och den obarmhärtiga ostinatofrasen i

högerhanden som illustrerar mörkret respektive kolslammets rörelse från kolgruvan ner mot dalen, där bland annat Aberfans lokala skola totalförstördes.

<https://open.spotify.com/track/4jp95bLFDvnGauKTJA9cJs?si=ee854763efc04f02>

# Spellista 2: 10 låtar som får en att reflektera över livet, döden och meningen med allt under en pågående pandemi

Av Carolina Jonsson Malm

Det är en underdrift att konstatera att den senaste tiden har varit tung. Ensamhet, rädsla, sjukdom och död har präglats de flesta människors liv de senaste åren till följd av coronaviruset och covid-19. Isoleringen har gjort att vi ägnat mer tid åt introspektion och att reflektera kring de stora frågorna. Att fundera kring livet, döden och meningen med allt. Detta märks även i tematiken på de album som släpptes under pandemitiden. Även om inte alla direkt handlade om den världsomspännande epidemin fanns det ovanligt mycket svärta bland utgivningen, vilket kan tolkas som ett resultat av det allmänna tillståndet. Det var musik att gråta till, att söka tröst i, att omvärdera tillvaron för. Här är de bästa låtarna från denna period.

## **Anika Pyle – ”The Mexican Restaurant Where I Last Saw My Father”**

Anika Pyle är en amerikansk sångerska och poet som på debutalbumet *Wild River* bearbetar sorgen efter sin döda far. Låten ”The Mexican Restaurant Where I Last Saw My Father” är ett griffetal, en klagodikt och en elegi över hur vi minns de döda.

”Grief is a grasping for the little things / In the end, they are the only things / Everything.”

<https://open.spotify.com/track/2N7zS7S9RDofVgkrpMrCCm?si=3e9f45421fbb43fd>

## **Adia Victoria – ”You Was Born To Die”**

Nashville-baserade Adia Victoria sjunger sånger från den djupaste södern, det handlar om spöklik blues och countrygoth i liksvepning. På detta nattsvarta spår, om att slutligen få betala för sina synder, gästas hon av inga mindre än Jason Isbell och Margo Price i en långsam, rysningsfull dans. ”You made me love you / And you made me cry / You should remember / That you was born to die.”

<https://open.spotify.com/track/4jSCSnMnIXnRbMMPM0qLRVX?si=93f08f853db84385>

## **Caroline Kingsbury – ”Funeral”**

På debutalbumet *Heaven’s Just A Flight* möts syntpop och postpunk i en nedsläckt åttiotaldiscohall. Under inspelningen av albumet avled Caroline Kingsburys bror och känslor av saknad, sorg och oförmågan/oviljan att ta in det obegripliga ekar mellan raderna, inte minst i det avslutande spåret ”Funeral”.

”And I go to your funeral / Act like it never was / And I brush your hair back / Just like it never was.”

<https://open.spotify.com/track/4gShVLdleGXjkUvzY0qlyJ?si=31255d1883de4ec5>

## **Eliza Shaddad – ”Heaven”**

I ett eteriskt gränsland mellan raspiga mördarballader, jazzig pop och nordafrikanska rytmer svävar Eliza Shaddad. Hoppfulla/hopplösa ”Heaven” handlar om att inte släppa taget, att hålla sig vid liv, att försöka finna en mening trots att det kanske inte finns någon.

"I know life can be unkind / And you've got heaven on your mind / But I want you to keep holding on."

<https://open.spotify.com/track/7xsGN3OfgypMQ4rPdqv6Cg?si=4cb8f9777eef42f8>

### **Emma Ruth Rundle – In My Afterlife**

Ingen vet vad som händer när vi korsar över till andra sidan, till efterlivet, kanske virvlar vi runt som stoft i rymden, kanske sjunker vi ner i evigt mörker, kanske brinner vi som stjärnor, kanske brinner vi i helvetet. Kanske är det den ultimata frigörelsen. Emma Ruth Rundle utforskar möjligheterna i "In My Afterlife".

"Now I'm free drifting though Saturn's debris / Things cut and floating through a blackness / That never seems to end."

<https://open.spotify.com/track/63X1LiBLeeBfLBdtIGjrE4?si=6d11609d934d407f>

### **Frida Hyvönen – "A Funeral In Banbridge"**

Frida Hyvönen är kanske Sveriges bästa textförfattare och här sjunger hon knivskarpt om det vardagliga i dödens ritualer, begravningarna som vi motvilligt bevistar, de obekväma avskeden, tomheten som uppstår, livet som går vidare. En modern pop-psalm.

"Black limousines down to a lake / The cemetery, beautiful day / Birds are singing 'Come back to life' / To hear us singing, to hear them cry."

<https://open.spotify.com/track/2PxBnzzsgfK3bnq3lVzlvk?si=36bedfee984c4f1d>

### **Indigo De Souza – "Kill Me"**

Frihet och död är ett vanligt tema hos svårmodiga låtskrivare. Så även hos amerikanska indierockdarlingen Indigo De Souza, som sjunger om självförakt, livsleda och dödens ljuva lättnad med en oväntad ledighet och charm samt en stor dos sarkasm.

"Kill me, and clean up, and if they ask you / Where I am, we'll tell them that I was all done / Tell them that I wasn't having much fun."

<https://open.spotify.com/track/66N8l6v00iQFPd56yU7dXf?si=4805273202c24b3b>

### **Lael Neale – "How Far Is It to the Grave"**

Albumet *Acquainted With Night* är en drömsk och avskalad historia där Los Angeles-baserade Lael Neales lugna folkpop väcker känslor av melankoli och nostalgi. "Hur långt är det till graven?" undrar hon på albumets finstämdaste spår. För vissa är det närmare än för andra, får vi veta, beroende på vilken lott du tilldelats i livet.

"How far is it to the end? / It's only a life, dear friend."

<https://open.spotify.com/track/5007rl4hVHvetp68Ln9nx9?si=0beb9444c3b546b7>

### **Mega Bog – "Maybe You Died"**

Chamberpop är en lite konstig genrebeteckning som rymmer allt möjligt, men är ändå passande för Mega Bogs senaste album *Life, and Another*, som kanske egentligen handlar mer om livet än om döden. "Maybe You Died" utmärker sig därför som albumets dystraste spår, en märkligt sensuell och suggestiv elektropärla om livets och dödens mysterier.

"Maybe you died / To be more free / Maybe you died / To jump into something / Smooth."

<https://open.spotify.com/track/3Ls1kU2mLY8GcPUxGTlvPO?si=2214b327440847bb>

### **Natalie Bergman – "Last Farewell"**

*Mercy* måste ha varit 2021 års vemodigaste album. Låtarna växte fram i ett isolerat kloster mitt ute i öknen i New Mexico, i ett sorgearbete efter att Natalie Bergmans far omkommit i en bilkrasch.

Albumet avrundas med den förkrossande vackra ”Last Farewell”, en innerlig och gospelsdoftande hymn om svårigheten att ta ett sista farväl.

”I don’t want to live without him / I don’t want to learn how to die again. ”

<https://open.spotify.com/track/6xsJcWjoDjjOKghZLcgRaM?si=15de938ec90f47a8>

## Spellista 3: (Musik och döden) En hyllning till livet

*Av Johan Söderman*

Över vida oceaner, emot fjärran horisonter, över hav och kontinenter, genom skymningar och dagar, har vi färdats med varandra. Orden är Mikael Wiehes och de är riktade till vännen Björn Afzelius, som gick ur tiden den 16 februari 1999, bara 52 år gammal. Mer än en begravningssång är låten en påminnelse om att ingenting i världen kan lösa starka band mellan två som delat samma minnen, burit samma längtan och som stått vid varandras sida.

Bodil Malmsten har dock skrivit att alla vi som lever egentligen bara är döda på semester, några slags sommargäster. Ellen Sundberg är den som senast sjungit in hennes dikt, som påminner om att livet inte bara behöver äras med vida oceaner och hav och kontinenter, utan också kan hyllas med det betydligt mindre storslagna; Lucky Strike och ett stort glas rött, med bourbon och billigt vin och med doften av bränd bensin. Fast mitt i livet gör döden också ont ibland. Med hjälp av Uno Svenningsson sätter Ken Ring ord på det. Han rappar om känslan av saknad som ger otrolig smärta, frågan "Varför är du inte här?", om nätter som blir tårar, utan att sova. Ken Ring har skrivit en låt om saknad, fan vad det gör ont, utan dig i mitt liv känns allt tomt. Låten handlar om hans mamma, om cancer och sorg och om livet som måste pågå trots allt.

När John Holm fick veta att idolen Jimi Hendrix hade dött var han nyss hemkommen från en resa i Europa där han bland annat hade sett Hendrix uppträda på brittiska Isle of Wight. En vild man utav pop var förbi, och hans sista ord var regnbågen. Texten baseras på konstnärliga intertexter och Hendrix namn uttalas aldrig. Därför går låten kanske också att tolka som en elegi över att det färgglada sextioalet hade övergått i grått sjuttioal, och som en insikt om att det finns ett slut på alla dagar. Samtidigt är det ju så att tidevarv komma, tidevarv försvinna. Det är i alla fall sådant vi gärna tröstar oss med vid livets stora högtider – dop, bröllop och framförallt begravning. Psalmen som har nummer 297 trycktes första gången i mitten av 1800-talet och det finns något trösterikt och stort i tron på att tonen från Guds härliga himmel aldrig kan förstummas. Samtidigt som det kan vara dit, till himlen man vill komma efter jordelivet, så är det ju ingen som vill dö. Inte i förtid och inte utan att hitta svaren – om det än så blir i sista rondan. Kanske är det Timbuktus refräng som satt sig hos de flesta, men framförallt sätter låten girigheten i kontrast till livet – för om det var din sista dag och du visste om det, är den enda hjälp du kan få den som kommer inifrån. Och där finns förhoppningsvis minnen på barnen i sommartid, när dom dansar – som ett sommarkort av en stund på jorden. Så sjunger i alla fall Cornelis Vreeswijk och påpekar att somliga faktiskt säger att vi lever i evighet, även fast döden är det sannaste de vet.

Och tänk i parken, på våren, med ögon känsliga för grönt. Och kastanjeblad som paraplyer. Och våra händer känsliga för allt som är skönt. Orden och låten är Barbro Hörbergs. Hon lämnade själv jordelivet på våren 1976. Tre år tidigare hade hon sjungit in "Med ögon känsliga för grönt", en låt om en dag med egendomligt ljus, om ögon fyllda med det ljuset och om tankar på allt det nya. Och som det nya känns det kanske då, när det är för sent att gå och när man packat sina personliga artiklar och skrivit ett brev till den det vederbör, som Kjell Höglund sjunger. Då när man metaforiskt



går ner mellan sfinxens båda framben för att möta det öde som är skraddarsytt. När det blåser på Genesarets sjö, och på Galleri Bleue.

Postludiet till denna lista om musik och död vill jag ägna åt en hyllning till flödet, till musik som är ständigt angelägen och där tonspråket ersätter ordet. I Johann Sebastian Bachs flerhundraåriga och kontrapunktiska musikstycke Air är det nämligen basstämman – kontrasterad av en melodistämman komponerad för att kunna spelas på bara en sträng – som tycks vandra, i evighet.

# Spellista 4: Vi ska alla dö en dag

*Av Camilla Jonasson*

## **Nick Cave & The Bad Seeds ft. Kylie Minogue – Where the Wild Roses Grow ...**

är en mörkdande vacker duett. De första gångerna jag hörde låten reagerade jag inte över att jag bevittnade ett mord i ljudande form, även om stämningen i musiken och kontrasterna mellan Nick Cave och Kylie Minogue förmedlar en krypande känsla av att inte allt står rätt till i denna "kärleksrelation", var det först vid en djupdykning i texten som sanningen gick upp för mig.

## **Roky Erickson – Night of the Vampire**

Även denna låt förmedlar svärta med sin suggestiva rytm och psykedeliska sound. Arrangemanget där det vackra möter det skitiga, där virveltrumma, gitarrljud/-slingor blandas med mäktig sång, och klaviaturmattor blir musiken tillsammans med texten den skräckfilm jag aldrig skulle vågar se. När jag fick förfrågan om att skapa denna lista visste att Roky Erickson måste vara med.

## **Lotta Wenglén – Alla andra ska dö**

Malmöartisten är en mästare på att balansera det välbekanta och vardagliga i musik och text med en personlig musikalisk stil. Detta är en vardagsbetraktelse av döden där det välkända och enkla i texten och det sparsmakade musikaliska arrangemanget blir till ett slag i magen, en musikaliskberättelse som tyvärr allt får många kan känna igen sig i.

## **Roberta Flack – Killing Me Softly With His Song**

I mitt barndomshem stod radion alltid på. Det skulle kunna sägas att jag och min bror marinerades inte minst i populärmusik, vilket har fått till konsekvens att vi fortfarande håller på med musik. Roberta Flacks stämma och oerhörda bredd, igenkänningen i texten och stämningen i arrangemanget och pianots mjuka ton är lika aktuellt då som nu. Längre leve ond bråd död av olika slag genom musik.

## **HorrorPops – Kiss Kiss Kill Kill**

Döden har gestaltats i många former och musikgenrer. Och nu behöver vi höja tempot och ge plats till tolkning av döden i bästa psychobillystil.

## **Laleh – Some die young**

Med låten blev en av Sveriges största popfenomen ansiktet utåt för ett enat Norden i en ofattbar sorg. Jag tror att vi alla som hörde låten som framfördes i samband med minnesdagen för attentatet på Utøya var skakade i grunden av händelsen, men att låten och Lalehs framförande gav oss en kollektiv tröst, något att mötas kring. En påminnelse om att musik är lika relevant för död som för liv.

## **Donkeyshot – A Social Suicid**

En annan form av död, men som kan vara nog så smärtsam skriven av mig och Anders Nordgren till Malmöbandet Donkeyshot. En påminnelse om att det inte alltid är lätt eller smärtfritt att välja sin egen väg genom livet och göra saker My Way!

### **Frank Sinatra – My Way**

Den ultimata låten att beskriva ett liv som levts fullt ut av en person med fel och brister, att inte ångra, utan att lära av livet. Jag önskar att alla fick känna så när det är dags att summera livet.

### **Kasey Chambers – We're all gone die some day**

Alla ska vi dö men det är vad vi gör fram till dess som spelar roll. Ingen säger det bättre eller mer svängigt än Kasey Chambers.

Alla låtarna finns här:

<https://open.spotify.com/playlist/5ngHMcchwBtr2dAxdEssqc?si=221972ea134849e5>

# Författarpresentationer

**Fredrik Egefur** är fil.dr i historia och arkivchef för Arbetarrörelsens arkiv i Skåne. I sin avhandling studerade han de omfattande sociala rörelser som formades under decennierna före första världskrigets utbrott 1914 för att kämpa för fred och internationalism, mot krig och militarism. Därefter har han bland annat intresserat sig för den radikala kulturföreningen Vinterpalatset som var aktiv i Malmö under 1980-talet.

**Mats Greiff** är professor i historia vid Malmö universitet. Han arbetar framför allt med socialhistoriska och kulturanalytiska perspektiv på modern historia. Under senare år har mycket arbete fokuserats på populärkultur med fokus på relationen mellan populärmusik och samhällsförändring. Bland annat har rockmusik och ungdomars generationsformering i DDR studerats. Vidare har också forskning kring countrymusik, maskulinitet och lokal identitet i Appalacherna initierats. Det allra senaste projektet behandlar den engelska sextiotalspopsens historiska rötter.

**Björn Horgby** är professor emeritus i historia och arbetade vid Örebro universitet 2003-2017. Hans forskning rör främst forskningsfälten arbetarhistoria, arbetarkulturhistoria, demokrati, makt, oral history, idrottshistoria, populärkultur och företagspatriarkalism. Han har bland annat skrivit böckerna *Rock och uppror: amerikansk, brittisk och svensk rockkultur 1955-1969*, 2007 och *Rocken anfaller*, 2020.

**Camilla Jonasson** är forskare, musiker och ståuppkomiker från Malmö. Med sin avhandling *Jag har också rätt att ljudsätta världen* från 2020 bidrog Camilla till en ökad kunskap om relationen till musikteknologi i musikskapande bland tjejer och transpersoner utifrån ett jämställdhetsperspektiv. Camilla startade som trummis i ett av de första rockbanden med kvinnor i Sverige. Sedan dess har hon spelat trummor, skrivit musik och sjungit i olika band. Driver numera också ståupklubben Mash Up Malmö Comedy. Arbetar med skolutveckling och praktisk forskning på Pedagogisk Inspiration (PI) Malmö.

**Carolina Jonsson Malm** är fil. dr. i historia och forskningshandläggare vid Malmö universitet. De senaste åren har hon forskat bland annat om familjenormer, släktforskning, kulturarvspedagogik, arkeologiska berättelser och sociala innovationer inom museisektorn. Hon är skrivpedagog, musikskribent och har dj:at på de flesta nattklubbarna runt Möllan. Ur högtalarna strömmar allt från hip hop och queerdisco till electropunk och chamber psych.

**Thomas Olsson** är adjunkt vid avdelningen för musikvetenskap, institutionen för kulturvetenskaper, Lunds universitet. Han har ett förflutet som bandbokare för Jazz i Malmö, mångårig styrelseledamot i Riksförbundet Svensk Jazz och skribent för tidskriften Jazz. Thomas är lindrig skivsammlare och gitarrägare.

(Forts. nästa sida)

**Johan Söderman** är professor i barn- och ungdomsvetenskap vid Göteborgs universitet och oavlönad docent i musikpedagogik vid Konstnärliga fakulteten vid Lunds universitet. Bland Södermans publikationer handlar en hel del om hiphopkulturen och framförallt dess pedagogiska gren. Folkbildning är annars något som ligger Söderman varmt om hjärtat och han har på senare tid studerat idrottsrörelsen och dess folkbildningsmässiga särart trots att han själv oftast prioriterat musikintresset framför idrotten.