



LUND UNIVERSITY

Visans kontinuum - Ord, röst och musik. Studier i Olle Adolphsons musik och framförandekunst

Mossberg, Frans

2002

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):
Mossberg, F. (2002). *Visans kontinuum - Ord, röst och musik. Studier i Olle Adolphsons musik och framförandekunst*. [Doktorsavhandling (monografi), Musikvetenskap]. Musicology.

Total number of authors:
1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

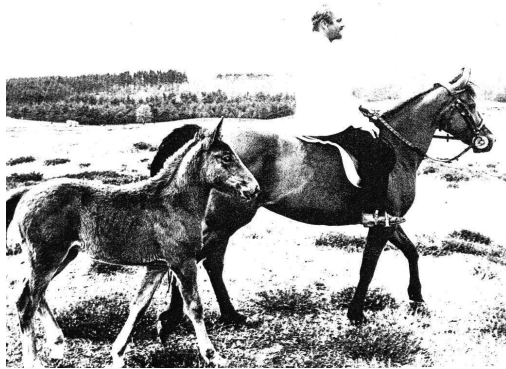
OBS!

Avhandlingen finns även i en version med länkade musikcitat i form av .mp3-filer. Denna kan läsas genom att ladda ned och extrahera filen **Mossberg_avhandling_inkl_ljud.zip**. Öppna sedan PDF-filen **Mossberg_visans_kontinuum.pdf** direkt från mappen för att länkarna ska fungera. Mer information om musikfilerna hittas i PDF-filen.

Visans kontinuum

Ord, röst och musik

Studier i Olle Adolphsons musik och framförandekunst



Frans Mossberg

Institutionen för konst- och musikvetenskap vid Lunds
universitet 2002

"...and that training is the most intricate which leads to the utter simplicity of a tune"¹

¹ Tagore, Rabindranath. *Gitanjali*. New York 1965:10.

COPYRIGHT © Frans Mossberg 2002
TRYCK Akademitryck, Edsbruk 2002
OMSLAGSFOTO: Fotograf Bertil Åberg
ISBN 91-89192-13-3

Innehåll

<i>Förord 1</i>	
<i>Ordförklaringar och förkortningar 3</i>	
INTRODUKTION, SYFTE OCH UPPLÄGGNING 5	
<i>Avgränsningar 11</i>	
<i>Forskningsläge 13</i>	
MELLAN SLAGDÄNGA OCH MIDNATTSMÄSSA	
-ARTISTISK PERSONA OCH MUSIK 22	
<i>Utgångspunkter 24</i>	
Hemma hos Taube 27	
Receptionen av de första vissamlingarna 31	
De första inspelningarna 34	
<i>Kabarévisan 36</i>	
Vänner och kollegor 39	
<i>Bland visans vänner och yrkestrubadurer 46</i>	
YTF / Pråmen 51	
Estraderna 55	
Beställningar och tillfällighetsvisor 57	
<i>Instrument 58</i>	
<i>Skrivande och komponerande 60</i>	
Förhållande till svenskt viskoncept 63	
<i>Mälaren 65</i>	
<i>Mot större musikaliska format 66</i>	
Körsatser 66	
Svenska mässan 67	
Nittiotal 69	
<i>Sammanfattning 73</i>	
ORDENS MUSIK	
<i>Introduktion och metod 74</i>	
<i>Bakgrund 75</i>	
Undersökningsmodellens framväxt 82	
Intensitetsnivåer 92	
Viskningar och rop 93	
Procedurbeskrivning 95	
Läsanvisningar och teckenförklaringar 97	
Symboler 99	
<i>Ge mig en dag : Bakgrund 100</i>	
Min kära gosse 101	

Allmän karaktär 104

Avläsning 107

Kommentarer 122

Fler visor undersökta med metoden 125

Referens: exempel från andra visdiktare 128

Artikulatoriska aspekter: Vad sker i praktiken? 143

Exkurs I: Läppöppningen 146

Exkurs II: Tonala, rytmiska och klangliga kongruenser 149

Sammanfattning 153

MUSIKENS BERÄTTELSE 155

Nya Länder skall jag se 156

Relationer mellan melodi och basstämma 158

Textens musikaliska komponenter och melodik 159

Resumé 160

Mitt eget land 160

Relationer mellan formdelar 161

Harmonik och melodi. 166

Resumé 169

Sängen - I Odyssevs kölvatten 170

Musikaliska och textliga betoningar 176

Kameraväxlingar och tonartsmodulationer 178

Allitterationer 181

Vokalljudsfördelning och formanttransitioner 182

Resumé 183

Folia 185

Textliga och musikaliska trådar till uråldrig dårskap 185

Inspelningar av Rim i Juli 192

Arrangemang 196

Instrumentidiomatik 197

Harmoniska förskjutningar från vers till vers 198

Tre intervallnivåer 199

Musik i texten och text i musiken - Perspektivskiften 201

Vokalklanger och textinnebörder 202

Resumé 204

Mässa på svenska språket 205

Texttolkande element och ord/ton relationer 205

Kyrie 205

Gloria 208

Credo 212

Sanctus 215

Agnus Dei 217

Resumé 220

Sammanfattning 221

Exkurs: Melodiska och harmoniska variabler i Olle Adolphsons visor kodade till databasmaterial – översikt 223

Några jämförelser med Cornelis Vreeswijks visor. 228

RÖST OCH SÅNGSÄTT 231

Om sångsätt, röstgestik och innebörd 231

Om sångröstens klanglighet 236

Röstens gestik 239

Om innebörder 242

Reception av sjungen vers respektive instrumental musik 244

Röst, musikuppfattning och melodik 250

Om analys av ljudande musik : en bakgrund 253

Jämförande analys av två tolkningar

av Evert Taubes Dansen på Sunnanö 261

Inledning 261

Jämförelser av insjungningarna transkriberade till noter 263

Datorn som verktyg att identifiera musikhändelser 266

Något om vad grafiska representationer kan berätta om 268

Jämförelser med utgångspunkt i vågformsgrafer 270

Detaljobservationer av frekvenskurvor och spektrogram 279

Jämförande uppställning 285

Vokalidiom - karaktär, kontinuitet och förändring 287

Sammanfattning 314

REKAPITULATION OCH SLUTORD 317

KÄLLFÖRTECKNING 325

Tryckta källor 325

Artiklar i tidskrifter och dagpress m.m. 331

Musikalier 332

Otryckta källor 332

Fonogram 333

Radiodokument 334

TV dokument 335

ENGLISH SUMMARY 337

APPENDIX I: NOTBILAGA 346

APPENDIX IIA: TABELLER / RELATIONER F0, F1, F2 351

APPENDIX IIB: HARMONISKA OCH MELODISKA VARIABLER 356

APPENDIX III: KORTFATTAD KRONOLOGISK ÖVERBLICK 360

APPENDIX IV: VERKFÖRTECKNING

Album i eget namn – översikt 364

Album i eget namn - innehåll 365

En stol på Tegnér 365

Visor 365

Vad tänker jag på? 366

Visor under 10 År 366

Visor 366

Låtar i stan 367

Olle Adolphson och fyra Ferlin 367

27 visor av Evert Taube 367

Jag har skrivit till min flicka 368

Från San Remo till Sandhamn 369

Olle Adolphson Göteborgs kammarkör 370

Där blåser tre vindar på haven, 370

Älskar inte jag dig då 370

På gott och ont/51 Adolphsonare 371

Olle Adolphson : Visor 372

Olle Adolphsons bästa! Nu är det gott att leva 372

Inspelningar på fonogram; kronologisk förteckning 373

Inspelningar på fonogram; både egen text och musik 381

Tryckta visor och dikter 382

Enstaka tryck 383

REGISTER 385

Förord

Att skriva en avhandling är ett arbete som inte kan göras om inte flera aktörer bidrar på olika sätt. Många är delaktiga i resultatet men författaren är dock, som brukar anföras själv ansvarig för felaktigheter och misstag. Jag vill tacka alla som möjliggjort detta arbete.

Jag riktar mina tack först och främst till professor Greger Anderson som varit min handledare genom denna resa. Utan hans erfarenhet, överblick och stöd hade resultatet aldrig blivit detsamma. Jag vill också tacka Lunds universitet som finansierat fyra års forskarutbildning för mig.

På institutionen för musikvetenskap har jag alltid hos personal och kollegor upplevt värme, stöd och intresse som är unikt och som givit god arbetsgemenskap. Professor emeritus Folke Bohlins kloka och uppslagsgivande tankar över kaffekoppen har sått frön som grott under mina långa bilfärder hem. Tack Bengt Edlund för anteckningar i kanten, Thomas Olsson för tips i första och sista minuten, Boel Lindberg, Marion Lamberth, Tobias Lund och alla andra för intresserat deltagande i mina ibland vildväxta tankar under doktorandseminarierna. Tack Anders Dillmar och Bo Ejeby för råd och synpunkter på textmanus, Patrik Sonestad för hjälp med utskrifter m.m, Bertil Åberg för vänligt tillstånd att använda hans vackra bild på omslaget. Tack också till professor Gösta Bruce som tålmodigt lät mig i en tidig fas presentera mina frågor och tankar på ett seminarium på institutionen för fonetik i Lund, trots att dessa endast var embryon med osäker framtid. Ett stort tack också till professor Johan Sundberg vid KTH i Stockholm.

Likaledes har jag stimulerats av möten med det svenska musikforskar-samhället i de årliga konferenser som anordnats av Svenska Samfundet för musikforskning. Tack för stipendier och finansiellt stöd från KMA, Humanistiska forskningsrådet, Kungliga humanistiska vetenskap-samfundet och Lunds universitet. Tack till alla på arkivet för ljud och bild ALB i Stockholm som sedan 1997 släpat på band och videokassetter och postat dem ner till rikets avlägsnare provinser. Tack till Kenneth Åhlin för gediget grundmaterial till diskografi samt uppslupna och informativa samtal. Tack även till min familj som givit mig rymd att arbeta ostörd i, vilket varit mer värdefullt än mycket annat. Tankarna har ibland varit långa, hjärnvindlingarna trånga och krävt *solitude* för att nå fram. Att leva med någon som bär på en avhandling mellan öronen är som bekant inte det lättaste!

Här är också den rätta platsen att tacka Olle Adolphson för musik, ord och röst som berikat mig sedan barnsben och stimulerat till detta arbete. Det första fröet såddes möjligen när jag i tidiga tonår såg en familjemedlem betrakta en av Olle Adolphsons egenhändigt tecknade figurer på omslaget till en EP och uppgivet sucka; "Vissa kan visst *allting!*". Det andra fröet när jag åratal senare såg en tidningsnotis där Olle Adolphson hävdade att för en visdiktare var två visor om året också att se som en produktion! När jag något decennium senare påbörjat min forskarutbildning och mitt avhandlings-

projekt, stod det tidigt klart för mig att Olle Adolphson skulle komma att inta en central position i detta. Trots att studier av hans verksamhet bedrivits och bedrivs i litteraturvetenskapliga sammanhang fann jag det motiverat att genomföra min undersökning i egenskap av musikforskare. Jag vill slutligen även här tacka Olle Adolphson för att beredvilligt ha besvarat mina ibland vilsna frågor och givit mig tillgång till inspelningar och till kopior av hans handskrivna partitur till *Mässa på svenska språket*.

Frans Mossberg, Juni 2002

Ordförklaringar och förkortningar

<i>Ansatsrör</i>	Den kavitet som består av svalg och munhåla. Även talrör, resonansrör.
<i>Bordun</i>	Orgelpunkt, drone. Bakomliggande grundton eller harmoni som klingar genom antingen ett helt stycke eller del av stycke. Vanligt i många typer av folkmusik och utnyttjas ofta i gitarrstycken i att bassträngar stäms om till ackordsenliga toner, vanligen E-strängen ned till D.
<i>dii, dio, doi</i>	Beteckningar för olika faser mellan i toners in- och utsvängningsförlopp. dii- duration insvängning till insvängning = ett ton till nästa, dio in – out = ljudande del, doi - out – in = mellanrum mellan två toner.
<i>Eufoni</i>	av grekiskans euphonia (välljud) betecknar den klangliga aspekten på texten.
<i>Fonation</i>	Ljudalstring med hjälp av stämbandsvibrationer.
<i>Formant</i>	Formering av relativ styrka i deltonsspektrum, varierar med olika vokalljud och klangfärger. Ansatsrörets form och längd bestämmer formantfrekvenserna. Termen används i samband med registreringar av röst återgivna grafiskt i <i>spektrum</i> eller <i>spektogram</i> .
<i>Ff</i>	Formantfrekvenser
<i>Ff/m</i>	Förhållanden mellan formantfrekvenser/melodi.
<i>Fras</i>	Orden <i>Fras</i> , <i>strof</i> , <i>rad</i> , och <i>vers</i> används alla enligt konvention i musikaliska sammanhang, d v s att <i>fras</i> , <i>rad</i> och <i>strof</i> i stort används synonymt, respektive att <i>vers</i> betecknar en musikvers. Observera att detta kan skilja från litteraturvetenskaplig konvention.
<i>Frekvensgraf</i>	Grafisk framställning av grundtonskurva.
<i>Glottis</i>	Springan mellan stämbanden
<i>KTH</i>	Kungliga tekniska högskolan
<i>TMH-QPSR</i>	Speech, Music and Hearing Quarterly Progress and Status Report - KTH
<i>Kongruens</i>	Begreppet dyker upp i ett antal sammanhang och betecknar samrörelse och parallell rörelseriktning.
<i>Melograf</i>	Melodiskrivare, se frekvensgraf
<i>Modal</i>	Begreppet kan glida mellan flera betydelser: allmänt beteckna tonalitet som inte ansluter sig till västerländsk dur/moll tonalitet, utan till skalor och formler i folklig och utomeuropeisk musik; melodik eller ackordsprogressioner som inte byggts runt spänningsförhållanden i samband med ledtonsverkan. För utförlig diskussion se Sohlmans Musiklexikon band 4 (1977):546ff.

<i>Modus</i>	lat. Tonsläkte, 1) skalor i kyrkotonartssystemet, 2) i överförd bemärkelse även stämningsslagen i musikstycken och sångtexter. <i>se</i> modal
<i>Persona</i>	Aspekter på personligheten som de framvisas och uppfattas av andra.
<i>Populärvisa</i>	används som vid tolkning av visbegreppet, täcker sjungen text i flertalet populärmusikformer från folkvisa till rockmusik.
<i>Prosodi</i>	Språkmelodi, eg. läran om ljud- och stavelsers längd, styrka, tonhöjd o. hörbarhet.
<i>Spektrum</i>	a) Kombinationen av röstens grundton och samtidigt klingande deltoner. b) grafisk framställning av ett tidsmoment i a.
<i>Spektogram</i>	Grafisk framställning av tidsflöde i <i>spektrum</i> .
<i>Sonagram</i>	<i>se</i> spektogram <i>och</i> frekvensgraf
<i>Subglottalt tryck</i>	lufttryck i lungorna
<i>Timbre</i>	Klangkaraktär, klangfärg och röstens ”gräng”.
<i>Trubadur</i>	är ett ord jag försöker undvika, men som ändå förekommer här och var och då ansluter sig till allmänt språkbruk. Ordet kommer av det occitanska <i>trobar</i> som betyder ”finna”.
<i>Visa</i>	<i>Visa</i> och <i>sång</i> förekommer i vissa sammanhang synonyma med varandra, och i andra sammanhang med kontrasterande betydelser. Dock hoppas jag mig följt normalt svenskt språkbruk och att sammanhang uppenbarar vad som åsyftas. <i>Rockmusik</i> , <i>pop</i> och <i>schlager</i> är också begrepp utan klara avgränsningar vars betydelser förhoppningsvis framgår.
<i>Vågform</i>	Grafisk framställning av amplitudvariationer eg. ljudtrycksvariationer.

Introduktion, syfte och uppläggning

Visan följer oss genom livet så självklar att den knappast märks. Klädd i larmande rockskrud, i schlagertappning för dagen, eller nynnad till en intim sängkantsgitarr, så finns den där i en eller annan form, klingande eller lagrad i våra medvetanden. Visan kan uppfattas som förhållandevis enkel och därmed ointressant både som autonom text och musik, men ändå är enigheten stor om att den utgör en central del av vårt kulturarv. Beträktad i ett större perspektiv, där schlager och rocklåtar även kan ses som visor, konstateras att få kulturyttringar exponeras i så hög grad för nutidens människor som populärmusikens otaliga sånger. I generation efter generation påverkas massor av människor starkt av sångernas kultur. Nya modevägor avlöser varandra inom populärmusiken, och för det mesta är det alltid *sånger* det handlar om. För en del är detta något som endast berör flyktigt i periferin, något som snappas upp från en radio i förbifarten, medan det för andra handlar om en företeelse som griper djupt in i känslor och vardag. Musik kan vara en av de viktigaste delarna i en identitetsuppfattning, och kan på gott och ont få laddat symbolvärde och bli vattendelare som skiljer grupper från varandra, men även hjälpa individer i samhällets delkulturer att känna egenvärde och kulturell identitet.

Det finns all anledning att försöka tränga närmare in i hur ord och ton lever tillsammans och påverkar varandra i den populära visan. Ofta framhålls att text och musik, förutom vad gäller rent metriskt samspel, i allmänhet står i mer eller mindre slumpartat förhållande till varandra. Personligen tror jag att musik och text belyser och många gånger även rättar sig efter varann i högre grad än vad vi i första hand tenderar att tro. Ur musikvetenskapligt perspektiv är det av vikt att utarbeta och pröva metoder att försöka närma oss hur ord, musik och röst kan interagera.

Fokus i studien ligger övervägande på Olle Adolphsons visor, ett material som med nyansrikedom, mångdimensionalitet och precision inbjuder till närstudier. Olle Adolphsons produktion erbjuder mötesplats för mycket i sin balansgång mellan konstmusik, kontinental schlager och folklig vistradition, i sitt spel mellan slagkraft och subtilitet, inte minst i möten mellan ord och musik där innebördsmättat textstoff sammanlänkas med musik. ”Skillnaden mellan läst och sjungen lyrik är liten. Redan ordet lyrik är musikaliskt”, säger Olle Adolphson och pekar på de nära förbindelselänkarna.² I likhet med täta allianser mellan lyrik och musik, så hänger även tal, ton och timbre samman i realiseringen av visan och påverkar den retoriska styrkan i framförandet.

Syftet kan kortfattat och övergripande formuleras: *Att med utgångspunkt i Olle Adolphsons produktion studera hur text, musik och vokal framställningskonst på olika nivåer relaterar till varandra inom svensk populärvisa, och utforma förslag till metoder att undersöka detta.*

Begreppet *visa* hör inte till musikens mer oproblematiske. Det tycks tvärtom väcka upp ett ormböjande av ställningstaganden när man rör lite närmare i det. Vad är en visa, en schlager, en rocklåt? Vad skiljer dem åt och vad förenar dem? Att kalla en hårdrocklåt för visa kunde ses som smädande för en äkta hårdrocksentusiast, trots att inte mycket skiljer i melodiska och harmoniska grundfundament mellan bägge. Att avgränsa sig från visans "enkla" musikvärld kan upplevas som livsviktigt för en seriöst syftande modernist. Visan kan ses som utan större värde inom pop- och rockvärlden, och snarast som något som förkroppsligar en bräcklighet som rimmar illa med den egna genrens mer påtagliga uttryck av kraft och fysisk energi. I andra läger kan en melodi gestaltad som typisk visa vara rumsren och acceptabel, medan samma material i rocktappning ses som värdelöst och vice versa. Det finns en omvittnad komplexitet i receptionen av visan både som företeelse och begrepp. Denna komplexitet tycks också gälla inför utövande vissångare. Som någon uttryckt saken: "Det finns få saker som är mer genant än en dålig vissångare, och få som överträffar en som är riktigt bra".

I vardagligt tal särskiljs i svenskt språkbruk begreppet *visa* från *sång*, *låt* eller *schlager*. *Sång* är mest övergripande och inbegriper många olika typer som sträcker sig alltifrån romanser till rocksånger.

² Heden, VLT 870123.

Låt används lika ofta i instrumentala som vokala sammanhang, och utnyttjas vardagligen i pop-, rock- jazz- och vissammanhang. *Schlager* är mest preciserat av begreppen och åsyftar en kommersiellt inriktad sång av trall- och nynnvänlig karaktär. Ordet *visa* har däremot mer oprecis betydelse och erbjuder vid närmare betraktande ganska svåra gränsdragningsproblem, men tycks ändå trots allt ange vissa bestämda riktlinjer.³ En definition av visbegreppet som räknas som mer eller mindre etablerad är visforskaren Bengt R. Janssons bestämning av visan som *strofisk dikt med strofisk melodi, såväl litterärt som musikaliskt oftast präglad av en viss enkelhet i stilen*⁴ och den ligger till grund för de flesta definitioner man finner i lexikon och ordböcker idag.⁵ Det finns emellertid anledning att göra tillägg till denna, då begreppet i praktiken även allmänt uppfattas ange en viss uppsättning framförandemässiga komponenter. Vanligen åsyftas ett framförande-idiom som består av en viss ram av kombinationer av tempo, instrumentell beledsagning, musikalisk och textmässig karaktär och kopplas företrädesvis till någon exekutör som allmänt uppfattas som associerad med genren. Allt detta hör ihop och även om varianser finns, så förefaller grundkonstitutionen vara påtagligt konstant.

Man kan följaktligen konstatera att begreppet *visa* i dagligt språkbruk har dubbel betydelse: betecknande dels formtyp och dels framförandestil. En karikerande skiss av den senare skulle kunna ge följande: *Formen* bör vara periodisk, enkel och tydlig, *Tempo* skall inte vara för högt och det *rytmiska ackompanjemanget* inte överbetonat. Det *instrumentala beledsagandet* helst förhållandevis diskret, därmed kan även röstläget hållas relativt talnära, den *musikaliska karaktären* harmoniskt sett relativt enkel och melodin till stora delar utgjord av stegvisa rörelser. Endast ett fåtal instrumentala intermezzon tillåts vanligen för att inte melodins kontinuitet skall brytas upp. Allt detta pekar mot att en stor del av lyssnarens koncentration skall kunna riktas mot *texten*, så att dess innebörder och uttrycksmässiga kvaliteter skall kunna tillgodogöras optimalt. Sammanfattningsvis är det *texten och melodin* som betraktas som primära. I anslutning brukar anföras

³ Se Brolinson och Larsen 1994:169 ff.

⁴ Jansson, ”Visa och visforskning, några terminologiska skisser” i *Noterat 9 / svenskt visarkiv* 2001:11 (ursp publ 1974 i ”Visa och visforskning” (Helsingfors))

⁵ *Bonniers Musiklexikon* 1983 lägger till bestämningen ”anspråklös” och Sohlmans klarar sig elegant genom att undvika termen och i stället ha en kortare artikel om ”Visform”.

att visans text och melodi befinner sig i förhållandevis fritt förhållande till ackompanjemanget, då vanligen ganska stor tänjbarhet medges i fråga om val av instrumentering och arrangemang. I många fall kan även en vismelodi ges rättvisa a' cappella.

Vissång beskrivs i allmänhet som en intim konstart som är förknippad med sång- och röstuttryck som ligger nära talet. Med detta följer vokalidiom, där relationer mellan sångstämma, text och musik relativt avskalat kan låta sig undersökas.

”Visan blir längre och längre ju mer tiden går.”, säger Olle Adolphson, och antyder med detta visans historiska kontinuum.⁶ Mycket gammalt finns kvar medan det nya speglar sin egen tid. Ett annat kontinuum utgörs av en axel utmed vilken visor ofta tar form: *Tanke, text, tal, tonrörelse, timbre och tolkning*. Komponenternas ordning är ibland något omstuvade, men de flesta brukar finnas med i bilden. Axeln kunde ytterligare sammanfattas som *ord, musik* och *röst*. Min avsikt är att här bidra till ett studium av hur samspel, och samband mellan olika stationer i detta kontinuum kan gestalta sig.

Såväl musikanalytiska studier som fonetiskt och akustiskt inriktade undersökningar ingår i arbetet som består av fyra sektioner: 1/ En översiktlig presentation av Olle Adolphson. 2/ Studium av klangliga ord/tonrelationer 3/ Musikanalys och 4/ en akustiskt och fonetiskt inriktad undersökning av den vokala gestaltningen.

I första sektionen ges en kronologiskt disponerad presentation av artisten Olle Adolphsons skivproduktion, artistiska persona och karriär, tecknad i första hand med hjälp av hans egna utsagor i media genom åren. Sektion två inleds med en förhållandevis detaljerad undersökning av klangliga ord/tonrelationer i några av hans visor. Som relief och referenser analyseras med samma metod ett antal visor av några andra visdiktare. Analyserna bygger på värden från mätningar av svenska vokalljuds formantfrekvenser som tidigare publicerats av Gunnar Fant vid Tekniska högskolan i Stockholm. De ställs i undersökningen i relation till de frekvensvärden som de melodiska intervallen i de *skrivna* musikalierna representerar. Avsikten är att försöka utröna något om klangliga "eufona"⁷ samspel mellan text och musik. Den tredje sektionen består av musikanalys där ett mindre urval exempel behandlas och där perspektiven från

⁶ Andersson, SvD 940325.

⁷ Eufoni, av grekiskans euphonia (välljud) betecknar den klangliga aspekten på texten. (Traven 99:227)

föregående sektion kombineras med andra aspekter av textligt/musikaliska förhållanden. Denna del avslutas med en översiktlig genomgång av några melodiska och harmoniska variabler i visorna.

I avhandlingens fjärde sektion förflyttas perspektivet ut mot den *klingande* musiken. Inledningsvis diskuteras bakgrund och problem som hör samman med analysförfarande av ljudande musik i olika sammanhang, tidigare forskning, möjligheter och omöjligheter vad gäller musikvetenskapligt undersökande av klingande vokal gestaltning i populärmusik. På detta följer analyser av inspelningar där den vokala framställningskonsten står i centrum. Här identifieras och friläggs exempel på idiomatiska drag vad gäller intonation, frasering, och timbre. En jämförelse görs mellan framföranden av Olle Adolphson och Cornelis Vreeswijk av samma visa, Evert Taubes välkända *Dansen på Sunnanö*. Analysen följs av en kronologiskt upplagd genomgång av ett urval visor från Adolphsons produktion i avsikt att belysa förändringstendenser och kontinuitet i sångsättet. Avslutningsvis förs en kortare övergripande diskussion där de olika sektionerna sammanfattas och relateras till varandra.

Uppmärksamhet på klangliga aspekter av musik är något som under senare tid intagit en alltmer central plats hos kompositörer, musiker och musikforskning i linje med nyare musikestetik i både konstmusik och populärmusik. Utvecklingen har paralleller inom digital musik- och inspelningsteknologi vad gäller fokusering på klanglighet. Digitaliserade musikinstrument har medfört möjligheter att självständigt utforma klangkaraktärer så att dessa inte längre med nödvändighet behöver vara lika tätt kopplade till olika instruments klangkroppar och akustiska egenskaper som tidigare. Hand i hand har digital klangbearbetning utvecklats till att bli en konstart i sig. Om man vill kan man se den musikteknologiska utvecklingen som till stora delar utspelats inom populärmusikens domäner, i ljuset av nittonhundralets alltmer klangorienterade konstmusik. Även om det är svårt att avgöra vad som influerar vad i musik och teknologi, så kan de betraktas som parallellt löpande utvecklingslinjer. Musikforskningens intresse för klanglighet stimuleras av å ena sidan en kombination av inspelningsteknikens ökade möjligheter att förmedla klangliga nyanser, vilket betonat klangens estetiska och kommunikativa egenvärde, och å andra sidan en upplösning av melodins prioritet över andra musikaliska komponenter i västerländsk konstmusik.

Klangliga aspekter har även aktualiserats både inom musik-analytiskt orienterad musikforskning och i musiketnologi. När det

gäller historisk instrumentforskning framträder parallella tendenser i rekonstruktioner av hur man tänker sig att musik och instrument verkligen klingat i musikhistorien. Flertal populärmusikstudier vittnar om behov av att finna passande terminologi för att beskriva typiska klanguttryck för genren.

Även i en musikform som visan går klangligheten att uppfatta som mer central än den ofta framställs. Slentrianmässigt är det ofta textens innehåll som tenderar att betraktas som det allt överskuggande medan alla andra aspekter får träda tillbaka. Men ordens klanglighet och röstens och instrumentens timbre vid framförandet utgör även dessa en klangvärld som har betydelse för förmedlingen av musikaliskt och textligt innehåll, även om den inte har lika påtaglig potential för dynamisk dramatik och klangvidd som en orkester.

Klangen av röst och instrument må i vissammanhang inte alltid vara så välklingande, men är likaväl närvarande, och kan upplevas trovärdig eller inte, som klangligt och musikaliskt samstämd eller inte med uttrycket i visa och text. Denna trovärdighet är ofta av större vikt än den relativa skönheten. "Voice is of course important, but its importance is, strictly speaking, secondary. What is of primary importance is for the voice to be capable of expressing everything which is contained in the music", skriver Thomas Hemsley.⁸ Den klangliga värdering lyssnaren gör av vad som hörs är utslagsgivande för viljan att ta till sig ett framförande eller en enskild visa.

Det finns många orsaker till att flera av de områden som berörs i arbetet visar tomrum i akademisk forskning. Tänkbara exempel är att det upplevs som alltför äventyrligt att ge sig på att beskriva relationer mellan text och musik, då risk för starka tendenser till mer eller mindre subjektiv svada är påtaglig. Svårigheter att styrka resonemang med rimliga krav på vetenskaplig akribi är besläktade hinder.

Visan är så nära och så långt borta, att det är svårt att se skogen för alla träd. Det är enkelt och samtidigt svårt. Samtidig som det omedelbara är oerhört viktigt kan sägas att om något av intresse skall utvinnas räcker det inte med att skrapa på ytan, utan det förutsätter att man verkligen kommer under skinnet på materialet. Att studera populärmusik ur sociologiska perspektiv är som kontrast en relativt konkret uppgift och har något större avsättning i och med mer samhällsnyttiga perspektiv.⁹ Biografiskt/historiska och biografiskt/-

⁸ Hemsley 1998:23.

⁹ se Klinkman 1998, 29,97-98.

psykologiska perspektiv har inte ännu trängt fram i större utsträckning vad gäller populärmusikstudier men finns idag i någon mån företrädda inom ramen för litteraturvetenskapliga diktarbiografier. Djupanalyser av populärmusik har inte utan svårighet tidigare etablerats inom svensk musikvetenskap, och flera forskare kan berätta om tidigare motstånd på olika håll.

Uppgiften att undersöka ord- och tonrelationer faller uppenbarligen ner i gapet mellan musikvetenskap och litteraturvetenskap. Visans interartiella status gör den svårfångad. Dessutom tenderar den som antyttts att ses som musikaliskt ointressant i musikvetenskapliga sammanhang och litterärt ointressant i litteraturvetenskapliga. Dess status är i och med detta tvivelaktig i flera läger. Jag hoppas dock att med arbetet kunna ansluta till ett befintligt intresse för visan och den sjungna texten, och att kunna föreslå några vägar och parametrar att rikta uppmärksamhet på när relationer mellan text och musik undersöks. Förhoppningsvis kan studien vara uppslagsgivande för liknande undersökningar av besläktad musik.

Avgränsningar

Försök till inplacering av vare sig den litterära visan eller av Olle Adolphsons produktion i större kulturhistoriska sammanhang kommer inte att göras i detta arbete. Inte heller kommer en generell översikt av den litterära visan i Sverige under 1900-talet att tecknas. Ambitioner att ge representativ behandling av genrens stilistiska karaktärsdrag och inflöden har övergivits till förmån för fokuserade studier av ord/tonrelationer i material och framföranden hos en individuell artist.

Arbetet utgår i första hand från musikvetenskapliga frågeställningar och metoder. Tonvikt ligger på musikaliska perspektiv, även om fonetik och i någon mån litteraturvetenskap berörs. Detta innebär att litteratur och material från dessa områden används i den mån det är påkallat i undersökningarna, och forskningsöversikter över dessa områden inte ges här. Här finns inte heller textanalyser enligt etablerade litteraturvetenskapliga metoder. Tematiska indelningar av lyriskt innehåll i visornas texter faller också utanför ramen för min studie. I allmänhet ges inte större utrymme för studier av litterära eller musikaliska intertextualiteter eller förlagor. Visor hämtar inte sällan såväl textmässiga som musikaliska formler ur mer eller mindre allmänt kända källor, och att följa dessa radband är tidsödande, omfattningsrika och i många fall omöjliga uppgifter, hur intressanta och lockande de än kan förefalla. Metriska och prosodiska aspekter har av tids- och utrymmeskäl lämnats därhän, vilket inte på något vis anger att dessa skulle ses som mindre viktiga! Metrikens musikaliska roll i

sjungen vers kan inte förbigås. Den berörs förvisso, men är alltså inte huvudtema i avhandlingen.¹⁰ Prosodiska aspekter på sjungen vers skulle utan svårighet kunna ge material till ytterligare avhandlingar, men ingår endast som sidoteman i detta arbete. Övervägande ligger koncentrationen på detaljanalyser av klangliga samspel mellan musik, röst och text.

Mer ingående personbiografisk levnadsteckning ligger utanför ramen för arbetet, och kräver förstahandsuppgifter från kollegor och närstående, samt dokument ur Adolphsons privata gömmor. En sådan studie har inte gjorts här. Texten använder i stället huvudsakligen Adolphsons egna utsagor som under loppet av hans karriär återgivits i radio, TV, tidningar och tidskrifter. Många uppgifter har kompletterats och kommenterats av Adolphson vid samtal med författaren. Musikaliskt källmaterial föreligger i form av skivutgåvor, radio- och TV-inspelningar samt musikalier.

I översikten över Olle Adolphsons biografi, karriär och artistiska persona görs inte betraktelser som relaterar till gällande psykologisk diskurs, inte heller har de sociala fält Adolphson verkat i nämnvärt kartlagts. Att navigera i humanistisk forskning utan att då och då stöta i strukturalistisk eller semiotisk teoribildning är i stort omöjligt idag, men dessa tanke-system utgör inte dominerande perspektiv i arbetet. Litteratur runt ord och tonförhållanden i lied och opera har som helhet lämnats därhän i detta arbete.

Olle Adolphsons produktion är så omfattande och välkänd att många har sina egna favoriter bland hans visor, och därför bör understrykas att jag inte gör anspråk på att mitt urval skall betraktas som representativt för produktionen som helhet. Med nödvändighet finns i texten rikligt med mina egna tolkningar av innebörder i text och musik. Jag har dock försökt att tygla och pröva dessa efter bästa förmåga, och vill givetvis inte förfäktat att dessa skulle vara allmängiltiga, långt mindre "de enda riktiga". Likaledes är inte dessa studier av klangliga samspel mellan ord och ton förknippade med några som helst aspirationer att betraktas som slutgiltiga, utan endast som öppningar i ett brett fält av aspekter på sjungen vers i visans sammanhang.

¹⁰ Vid institutionen för litteraturvetenskap vid Lunds Universitet studeras när detta skrivs metrikerna i Olle Adolphsons lyrik av Charlotte Ullmert. För att inte kollidera med hennes område har jag följaktligen inte givit metriska aspekter mer central plats i denna studie. Se Ullmert 1996 & 1997.

Forskningsläge

Trots den betydelse för svensk populärvisa Olle Adolphson vanligen tillskrivits, så är förekomsten av studier runt hans produktion sparsam, men inte obefintlig. Hans visdiktning har uppmärksamats i litteraturvetenskapliga sammanhang, men i mindre omfattning av musikvetenskapen. Den enda längre text som hittills publicerats om Olle Adolphson är Britta Holms studie i *Sumlen* 1986 "Hävd - och förnyelse. En studie i Olle Adolphsons viskonst".¹¹ Blott två år tidigare 1984, hade Inger Larson framlagt en studie vid den högre undervisningen vid institutionen för litteraturvetenskap vid Lunds universitet med titeln *Olle Adolphsons visor och dikter, en presentation av några motiv*.¹² Två musikvetenskapliga uppsatser om Adolphson har emanerat från Uppsala musikvetenskapliga institution. Den tidigaste är en kortare uppsats på AB-nivå av Helena Eriksson från 1983 *Olle Adolphson, poet, kompositör, artist* och den andra är Morgan Palmqvists C/D uppsats från 1995 *Olle Adolphson - en allvarsam visdiktare – med ett och annat skämt*.¹³

De två förstnämnda är mest omfattande. Larson och Holm använder till stora delar samma källmaterial och deras studier är inte helt olika till karaktär. Holm närmar sig ett musikstudium, vilket Larson helt fransäger sig med hänvisning till brist på kompetens och ägnar sin studie uteslutande åt *lyrikern* Olle Adolphson och innehåll och form i hans verk. Larson vill klargöra författarskapets inriktning och lyfter fram förgänglighets-, kärleks- och samtidskritiska motiv i Adolphsons lyrik. Jag har stimulerats av att kunna finna bekräftelser och komplement till egna iakttagelser och upplevelser av Adolphsons material i både Holms och Larsons studier. Då källmaterialet runt hans produktion vad gäller intervjuer och tidningsartiklar emellertid visat sig vara mer begränsat än vad det kunde finnas anledning att anta, blir vissa överlappanden med de tidigare studierna ofrånkomliga. Men trots att mina utgångspunkter ligger i musikvetenskapliga frågeställningar, så innebär detta inte att musiken kunnat behandlas som autonom företeelse, eftersom textens form och innebörd är tätt sammanlänkad med musikalisk gestaltning.

Larsons och Holms arbeten behandlar enbart Adolphsons egen vislyrik. Från mina utgångspunkter blir detta otillräckligt i och med att

¹¹ Holm 1986.

¹² Larson 1984.

¹³ Eriksson 1983, Palmqvist 1995.

den egna lyriken i realiteten endast upptagit delar av repertoar och musikalisk produktion. Det kan vara tveksamt om det är rättvisande att se det urval som den egna diktningen utgör, som ett helt självständigt material, då det i hög grad existerar i belysning av den stora mängd tonsättningar av andras texter, och mer eller mindre fria översättningar och andras visor som utgjort hans repertoar. Den egna lyriken fungerar som komplement och kontraster i sammanställandet av en funktionell *repertoar-helhet* för estradören Adolphson och kan med fördel betraktas i relief till detta.¹⁴ Larsons intresse för Adolphson har idag när detta skrivs efterföljts vid litteraturvetenskapliga institutionen i Lund i Charlotte Ullmerts ännu opublicerade studier av metriskas aspekter på Adolphsons lyrik.¹⁵

I *Musiken i Sverige* band IV, beskrivs Adolphson i artikeln i ”Populärmusiken” av Brolinson och Larsen som en de viktigaste representanterna för den eftertaubska visgenerationen. De skriver: ”Med ett inträngande och kritiskt perspektiv gör han underfundiga reflexioner kring det moderna samhället. Stockholm är hans politiska arena, från vilken han ger mustiga och färgrika berättelser om människor och miljöer, ibland med drastisk situationskomik”.¹⁶ I *Musik i Norden* omnämns han inte i översikten ”Visan” i kapitlet om ”Populär musik och populärmusik”.¹⁷ Lars Lönnroth presenterar honom emellertid i *Den svenska litteraturen* band VI i kapitlet ”Poeten dold i bilden – 1950-talets lyrik” i en fyllig notis med rubriken ”Kabarévisans återkomst” som representant för kabarévisans anknytningar till äldre fransk trubadurtradition.¹⁸

För kommenterande diskussioner runt tidigare forskning kring relationer mellan text, musik och vokal gestaltning hänvisas till bakgrundsteckningar i de analyserande sektionernas inledningar. Här skall enbart en översiktlig skiss över dessa områden tecknas. Tvärtemot vad det kunde finnas anledning att förmoda, med tanke på den spridning som populärvisan åtnjuter, är det förvånansvärt tunnslätt med fokuserade studier av relationerna mellan ord och ton i populärmusik såväl inom musikvetenskap som språkvetenskap. Området tangeras emellertid ofta eftersom strofisk sång är dominerande formgestalt inom genren.

¹⁴ Larson 1984, Holm 1986.

¹⁵ Ullmert 1996 & 1997.

¹⁶ Brolinson och Larsen 1994.

¹⁷ Björnberg 1998:214-215.

¹⁸ Lönnroth, 1990:52-53.

I svensk litteraturvetenskap har studier publicerats av Ulf Lindberg och Ulf Carlsson. Lindberg diskuterar i avhandlingen *Rockens text* potentiella skillnader i bedömningen av skreven respektive sjungen text, och han lanserar begreppet *fonotext* för att särskilja klingande, sjungen text från tryckt. Han definierar fonotext som "en artists vokala utsägelse av en nedskreven text".¹⁹ Han säger, "Det är betydligt svårare att motivera varför rocktexter skall behandlas som om de vore dikter när de i praktiken är avsedda för sång än tvärtom", och understryker att ord i en sång bör "värderas funktionellt, efter sin förmåga att bidra till upplevelsen av sångens helhet."²⁰ Intressant är att textligt innehåll i allmänhet inte sällan betraktas som primärt innehåll, medan musikalisk gestaltning tenderar att reduceras till sekundär plats, ett medium, som förmedlar detta. De musikaliska samspelens egenvärde och interaktion med musiken görs därmed sällan rättvisa. I linje med detta betraktas bildkonstnärens verktyg och arbetsmaterial, sällan mer än perifert, som något som formar den bildmässiga framställningen, medan konstnärers egna vittnesmål om hur material och vision ständigt omformar varandra inte är ovanliga, liksom deras konstateranden att konstnären inte bör betraktas som någon form av diabildsprojektor som mekaniskt projicerar sin inre vision på duken med hjälp av neutrala material och verktyg. Men resan är lika ofta målet, målandet är målet lika mycket som målningen, musicerandet och sjungandet är målet i många fall (kanske de flesta) mer än förmedlandet av ett visst textinnehåll. Lindberg antyder detta med sitt koncept *fonotexten* och ur musikvetenskaplig synvinkel är det en central aspekt.

Ulf Carlsson fokuserar i sin avhandling om Cornelis Vreeswijk uppmärksamheten på denne som vispoet, artist och lyriker, medan sångaren, musikern och kompositören Vreeswijk inte ges större utrymme. Med utgångspunkt från ett antal huvudteman i vislyriken såsom nyckelbegrepp utvecklar han inträngande resonemang, där dock textligt/musikaliska relationer i visorna endast flyktigt berörs.²¹ Carlssons arbete är ett av få högre studier som gjorts om nutida trubadurer.²²

¹⁹ Lindberg, 1995:14. Se även Lilliestam 1998:152

²⁰ Lindberg, 1995:13.

²¹ Carlsson, Ulf, *Cornelis Vreeswijk, artist - vispoet - lyriker*, Malmö 1996.

²² Birgitta Ivarson Bergstens avhandling "Förflytta berg till bokstäver". *Utvecklingslinjer i Elisabeth Hermodsons författarskap* berör inte musik i Hermodsons visdiktning och tas därför inte upp här. En bok som kunde varit

I forskningen runt Carl Micheal Bellman, hans liv, sånger och epistlar finns av naturliga skäl rikligt med observationer av både text och musik. En av dem som tittat närmare på förhållanden mellan ord och ton hos Bellman är James Rhea Massengale. Han försöker i sin avhandling klargöra "Bellman's poetic decisions when these were influenced by music"²³. Den s.k. "parodi-tekniken" intar en central plats i hans avhandling. Denna "teknik" har följt sångkomponerande i alla tider, och var framträdande i det Frankrike på 1700-talet som även stora delar av Bellmans melodimaterial var hämtat ifrån. Den innebär enkelt uttryckt att ny text sätts till befintlig och gärna välkänd musik.²⁴ Massengale undersöker strukturella överensstämmelser i vad han kallar den poetiska och musikaliska syntaxen och hur Bellmans texter relaterar till de musikaliska förlagor han använt (och originaltexterna till dem). Han observerar bl.a. hur Bellmans textliga retorik anpassas till melodiernas uppbyggnad.

Av det som skrivits om Evert Taube har märkligt nog knappt ännu djupare studier gjorts om direkt musikaliska frågor, men studier kring Taube pågår vid musikvetenskapliga institutionen i Göteborg när detta skrivs. Birger Sjöbergs musik har nyligen även ställts under luppen av Brolinson och Larsen i en stilstudie publicerad på Svensk Tidskrift för Musikforskning hemsida på internet *STM-online*.²⁵ Där kan man ta del av detaljerade observationer av ett flertal aspekter av Frida-visornas melodiska och harmoniska uppbyggnad. Analyserna är detaljerade och synnerligen lovvärda och problematiskt blir det först när de skall presentera ett "recept" för en tilltänkt "Sjöberg-epigon" att

intressant i sammanhanget är Ludvig Rasmussons *Sjungande poeter, om vår tids trubadurer*, men Rasmussen faller dessvärre alltför ofta på eget grepp för att inge förtroende med sin totala brist på källanvisningar och med gravt ogrundade påståenden som "Dylan har aldrig sjungit om sig själv. Han är ingen expressionist"(s 116). "Det sämsta hos Simon är att han ibland slår över i sentimentalitet och självömkan. Ingen sjunger lika ofta som han "jag" (s 120). [om P Ramel] "Hans Gräsänklingblues är en fin blues, med långt större genuin blueskänsla i sig än vad man kan hitta hos mycket av det som gjorts av yligt sett bluespåverkade sångare, t.ex. Alf Hambe"(s255). om de främsta Taubesångarna; Anders Börje, Sven Arefeldt och "i sina bästa stunder Olle Adolphson"(s 245).

²³ Massengale 1979:12.

²⁴ För utförlig presentation av paroditeknik se Massengale 1979:16ff.

²⁵ Per-Erik Brolinson & Holger Larsen, STM-Online Vol. 2.1999.

sätta samman en Sjöbergsk melodi. De gör detta med att presentera en uppsättning smakliga ingredienser, men när jag ställt samman de olika ingredienserna i receptet och funderar lite över dem märker jag att det faktiskt nästan inte är någonting annat än rådet att "krydda med någon vändning till tonikans mollvariant" som skulle skilja från en Adolphonsk melodi och knappt en Vreeswijksk heller. Detta visar synnerligen väl hur svårt det är för till och med de mest garvade musikforskare att musikvetenskapligt "pricka in" vad som särskiljer en personstil och får oss som lyssnare att identifiera den.

Deras avhandling *Rock...and roll* diskuterar principiella och stilbundna aspekter på text, musik och vokal gestaltning i rockmusik och erbjuder en god introduktion till en vetenskaplig behandling av rock men även av populärmusik i vidare bemärkelse. Analyser av sångtexter som autonom företeelse, av innehåll, textliga motiv och intertextualiteter i rock- och populärmusik går att uppbringa på flera håll. Av de mer betydande bör nämnas Lars Lilliestam som i sin bok *Svensk Rock* gjort flertalet inträngande innehållsanalyser av svenska rocktexter.²⁶

Vad gäller specifika studier av ord/ton-relationer hänvisas dock på flera håll ännu till Calvin Browns *Music and literature*²⁷ från 1948. Inger Selander skriver 1999 i en kommentar till Brown att den strofiska sången har sina egna villkor i det att sättningen vare sig kan illustrera enskilda ord eller vara dramatisk, och citerar:²⁸ *...the composer must decide whether to set one stanza well and let the others take their chances with the same music, or whether to make a general platitudinous setting which, not being particularly appropriate to any stanza, at least cannot be particularly inappropriate.*²⁹ Här ryms en speciell problematik och jag kommer att visa att beskrivningar och problemställningar kan fördjupas ytterligare, så att sammanhangens komplexitet skall kunna tydliggöras i större grad. Timbre och vokalsekvenser berörs på några få rader av Brown som skriver: *...probably the most difficult, most effective, and least obvious literary use of timbre lies in the employment of sequences of vowels (sometimes including assonances) which are particularly attractive. The effect of such sequences cannot be entirely explained, but it seems to be due, in part at least, to definite progressions of*

²⁶ Lilliestam 1998

²⁷ Brown 1948.

²⁸ Selander 1999:47.

²⁹ Brown. (1948), 1987:62.

*vowels from the point of view of phonetics.*³⁰ I dessa formuleringar antyds både svåråtkomlighet och komplexitet i klangliga aspekter på ord/ton relationer och de pekar mot avhandlingens problemområde. Huvuddelen av Browns studie ägnas samband mellan metrik och rytm.

I svensk musikforskning har relationer mellan ord och ton i rytmiskt-/metriska perspektiv behandlats på olika håll. Axel Helmer studerade i sin avhandling *Svensk solosång 1850-1890* rytmiska kongruenser mellan ord och melodi inom konstmusikalisk sång.³¹ Bengt Edlund understryker i studien ”Om meter och rytm i musik och vers” hur komplext och flerskiktat fenomen musikalisk rytm är, och hur detta återspeglas i allt som sker i musikstrukturen. Han varnar där för ett alltför enkelt synsätt på musikens rytmiska konstitution när denna skall ställas mot metriska aspekter i text, och visar hur betoningssämska relationer uppstår mellan text och musik och bildar komplicerade nätverk med flertalet rytmiska nivåer.³²

1979 undersökte Claes Witting rytmisk och tonal kongruens mellan text och musik i fråga om betoningssmönster och melodirörelse i sång. Hans metoder applicerades på Alice Tegnérns barnvisa *Lasse, Lasse Liten* och diskuteras senare i denna avhandling³³. Övervägande tycks förekomsten av texter om relationer mellan ord och musik vara rikligast inom operaområdet, ett område som exkluderats i denna studie. Av dessa texter bör Margareta Travéns nyligen publicerade avhandling om olika aspekter av hur text och musik förhåller sig till varandra i Mozarts opera *Don Giovanni* nämnas.³⁴

Klangliga faktorer i sångrösten har fascinerat Johan Sundberg på Kungliga Tekniska Högskolan i Stockholm och han har med sitt arbete skapat en plattform för vidare forskning i gränslandet mellan musikvetenskap och medicinsk röstforskning. Mycket är publicerat i hans arbeten *Musiklära* och *Röstlära*³⁵ och dessa kan rekommenderas som översikter och grundfundament för vidare studier. I artiklar i TMH-QPSR (Quarterly Progress and Status Report) från KTH har nya forskningsresultat regelbundet publicerats. Jag har kunnat dra nytta av

³⁰ Brown 1948:67.

³¹ Helmer 1972.

³² Edlund 1995.

³³ Witting, ”Om kongruens mellan text och musik i sång”, STM Vol 61:2 1979.

³⁴ Travén 1999.

³⁵ Sundberg 1986, 2001.

både Sundbergs studier och Gunnar Fants mätvärden av formantfrekvenser i mitt arbete.

Simon Frith har skrivit ett flertal uppmärksammade texter om populärmusik och hans observationer är väl genomtänkta och läsbara, inte minst för den som är speciellt intresserad av relationer mellan röst och musik inom rock och populärmusik.

Att skriva om populärmusik är inte utan problem. Många skribenter har erfarit bristen på etablerade språk och terminologier visar sig vålla större problem än man kan vänta. Men åren rullar på och idag är inte längre populärmusikstudiet en ny vetenskap utan befintlig diskurs. Därför är det inte heller förvånande att när denna diskurs nu börja mogna och "sätta sig" så börjar saker falla på plats och området att kännas lugnare i och med att det bland annat är lättare att finna adekvata nivåer att föra resonemang på. Forskningsgrenens språk börjar utvecklas och ett landskap blir synligt. Denna mognad märks i Simon Friths observationer av aspekter på sångrösten i populärmusik. Han utvecklar i *Performing rites* resonemang som betraktar sångrösten ur fyra huvudaspekter, nämligen "as a musical instrument, as a body, as a person and as a character."³⁶

Kanadensaren Mike Daley bör även nämnas i denna översikt. Han har i studier av Bob Dylans och bluesartisten Robert Johnsons sångsätt gjort intressanta iakttagelser där han använt avläsningar av spektrogram och frekvensgrafer.³⁷

I de flesta musikanalysförfaranden ställs man inför problemet hur förhållanden mellan notbilder och klingande musik skall betraktas. Musikforskaren Gunnar Valkare diskuterar hur relationer mellan musik i skriven och auditiv form återfinns på många plan och att värdehierarkiska kopplingar även kan anknytas till det "Audiografiska fält" som han lanserar i sin avhandling med samma namn.³⁸ Med *Det Audiografiska fältet* skall förstås spännings-förhållanden mellan det skriftliga och det auditiva. Valkare menar att detta är ett spänningsfält som i hög grad karakteriserar relationerna mellan 1900-talets konstmusik och annan musik, och han definierar detta audiografiska fält: "Av alla företeelser inom talets, språkets respektive musikens områden, som influeras och positionsbestäms av denna spänning, bildas ett rum av relationer. Detta rum eller 'spelplan', som avgränsas av de två modaliteternas extremer benämner jag det audiografiska

³⁶ Frith 1996:182ff.

³⁷ Daley 1997, 1999.

³⁸ Valkare 1997.

fältet."³⁹ Han skriver: "Vår musik är spridd över det audiografiska fältets yta. Därmed råder en motsättning mellan olika musikformer. Värde och praxiskonflikter mellan gehörsmusik och notbunden musik känner vi från många håll och nya uppstår oupphörligt [...] Tadelningen populärmusik-konstmusik markerar positioner på den audiografiska spelplanen".⁴⁰ Valkare konstaterar om utvecklingen av den europeiska populärmusiken vid mitten av 1900-talet att det "För Europas del introducerades [...] en ny folkslag poetik med markerat modala inslag och ett svagare beroende av musikskriften än vad europeisk populärmusik dessförinnan haft."⁴¹

Att överta termer och begrepp från konstmusikens område när populärmusik diskuteras innebär problem. "På en rad punkter företer dock huvuddelen av populärmusiken viktiga skillnader gentemot konstmusiken, skillnader som självfallet måste påverka valet av analytiska infallsvinklar", konstaterar Brolinson och Larsen,⁴² och framhåller att i rockmusik existerar analysobjektet – verket – endast i klingande form.⁴³ Notutgåvor av rockmusik är snarast att betrakta som approximativa och pedagogiska efterkonstruktioner av ett eller flera musikaliska framföranden – alltså i viss mening det omvända förhållandet mot konstmusiken, konstaterar de, och inser samtidigt att den enskilda låten har en existens som till dels är frikopplad från ett bestämt framförande.⁴⁴ Den väg de anvisar för att närma sig materialet analytiskt är att se till melodiskelett, harmonisk grundstomme och text som konstituerande grundelement, och att vara försiktig med att överföra verkbegreppet i konstmusikalisk mening på populärmusik. Alltför stark koncentration kring noterbara parametrar inom ramen för västerländsk notskrift kan leda till estetiska värderingar som delvis är irrelevanta för den musik som studeras.⁴⁵ Det vi har att utgå ifrån kan vara både den skrivna låten och/eller inspelat ljudande framförande. En skriven visa kan, som i Adolphsons fall, vara försedd med detaljnoterat gitarr- eller pianoarrangemang, eller enbart bestå av grundelementen: melodiskelett, harmonisk stomme och text såsom

³⁹ Valkare 1997:122.

⁴⁰ Valkare 1997:122.

⁴¹ Valkare 1997:130.

⁴² Brolinson och Larsen 1981a:176. Se även Lilliestam 1988:14.

⁴³ Brolinson och Larsen 1981a:176.

⁴⁴ Brolinson och Larsen 1981a:176.

⁴⁵ Brolinson och Larsen 1981:177, Tagg 1979a:39.

t.ex är fallet med inspelningar av artister som Cornelis Vreeswijk och Mikael Wiehe.⁴⁶

Vilket fokus man än väljer, kvarstår att det sällan är tillräckligt att bygga musikanalys av klingande populärmusik och visor på det "skrivna verket". Men hur kan man gå tillväga, om man vill studera den klingande musiken? Det som ligger närmast till hands är att använda utsnitt ur musiken återgivna i noter, eventuellt med hjälp av diverse grafiska markeringar som behoven kräver och diskutera runt detta i text. Exempel på sådan behandling finns bl.a. hos Brolinson och Larsen liksom i Lilliestams avhandling om låten *Hound dog*, där vetenskaplig akribi och precision ändå visas på levande och dynamiskt sätt. Han betonar svårigheterna att komma åt det ljudande. "I de flesta fall innebär analyser av populärmusik att man utgår från en klingande förlaga och inte från en noterad bild av musiken. För att man skall kunna göra en analys måste det klingande beskrivas på något sätt. Att göra en transkription, alltså att "översätta" det klingande till notskrift, är ett beprövat sätt som ofta används inom musiketnologin. Många av de i detta sammanhang viktigaste parametrarna går dock inte att beskriva på ett bra sätt i notskrift. Det gäller t.ex. klangfärg samt rytmiska och tonhöjds-mässiga mikrovariationer."⁴⁷ Trots att Lilliestam ser noter i vissa avseenden som "trubbiga" verktyg för att beskriva musikaliska skeenden väljer han att använda sig av dem i första hand, tillsammans med en mindre uppsättning diakritiska tecken. Att med hjälp av noter göra tillförlitliga transkriptioner har dock även detta sina svårigheter, medger Lilliestam och konstaterar att subjektiva element alltid finns med, och att därför en absolut "sann transkription" är en omöjlighet. Vill man föra "bevisföringen" ytterligare några steg framträder behov av en visuell identifikation av det hörda där observationer kan verifieras, och ett behov av att kunna stöda resonemang med prövbara metoder. Valet av analysapparat styrs av den detaljnivå man vill förlägga undersökningen på, och av vad som efterfrågas.⁴⁸

⁴⁶ På förfrågan om vad som finns noterat av musikaliska arrangemang på Wiehes CD Sevilla (1998) svarar Wiehe att inget noterats utan att arrangemangen i det närmaste mer är att betrakta som "stämningsskapande åtgärder". (Telefonsamtal 1998-05-29)

⁴⁷ Lilliestam 1988:14.

⁴⁸ jfr. Bengtson 1980:297ff.

Mellan slagdänga och midnattsmässa

-Artistisk persona och musik

Några 200 år gamla formuleringar kan inledningsvis få illustrera något av Olle Adolphsons estetiska position: ”En wisa är som en Miniaturmålning, hwilken fordrar det lätta handlag, den lenhet, den glans, dessa delicata fulländade drag, som kanske woro onyttigt förspilda på större figurer, der Mästarens hand igenkännes och behagar genom styrka och dristighet.” Problemet är att samtiden översvämmats av ”detta slags smaklösa produkter” där en och var ”besluter at förewiga sin sköna eller sin flaska”. Men dessa ”Digtars sanna och egentliga natur” fordrar ”en hög grad af regelbundenhet och den yttersta putsning; mycken renhet i stilen, tillika med den lättaste och mäst flytande versification; en elegant och oaffecterad wändning; renhet och simplicité i anläggningen”, kort sagt ”den noggrannaste polissure”. Det minsta fel däri är ”som en rispa i en juvel, och betager henne sitt hela wärde”.⁴⁹

Ett av mina delsyften är att rekonstruera huvudpunkter i Olle Adolphsons karriär och teckna en bild där information och kommentarer från olika källor blir tillgängliga i någorlunda samlad form. En kronologisk ordning har eftersträfvats, men ibland har det blivit nödvändigt att överge denna till förmån för resonemang om övergripande linjer i produktionen. Initialt har jag sökt svar på vissa frågor, men nya har, inte oväntat, dykt upp under arbetets gång, och ställt de tidigare i förändrat ljus.

Den första tioårsperioden efter debuten i mitten på femtiotalet är den tid som mest utmärkande präglats av intensiv aktivitet och avgivit en riklig produktion i en tät interaktion med omvärlden. Det är vid denna tid det otvetydigt största antalet visor, text- och tonsättningar

⁴⁹ur ”Om wisor”, översättning ”Från Engelskan” i StockholmsPosten 1797 nr 199. E-post från Dillmar, Anders till förf 1999. Se även Dillmar 2001:335.

skrivs som kommit att bli förknippade med hans namn, varav en del i dag i det närmaste fått stamsångsstatus i svensk vistradition. Det är också denna period som Adolphson själv i olika ordalag betecknat som den tid i sitt liv ”då allting hände”. Av flera skäl är denna period intressant, och runt denna föreligger alltså en viss koncentration. Något om Adolphsons positionering i musiklivet vid olika tillfällen behandlas också, liksom hans tidvis flitiga verksamhet som estradör i olika scensammanhang. Dessutom förs resonemang om förhållnings-sätt och detaljer knutna till den hantverksmässiga delen av kompositionsarbetet, och om problematiska aspekter av de svenska vis- och trubadurkoncepten.

Såväl personidiomatiska som allmänt genretypiska stildrag i komposition, textinnehåll och framförande sammanstrålar i en artists produktion och repertoar. Det personligt unika och det genretypiska sammanstrålar även i den artistiska *personan* och dess gestalt.⁵⁰ På samma gång som personan äger transparens som släpper igenom en upphovsmans personlighet kan den fungera som skyddande och i det närmaste ogenomtränglig mask ur andra aspekter. Den artistiska personan har vanligen karaktärsdrag som både särskiljer och sammanfaller med personen bakom, men står alltid i relation till denne. Genom persona-begreppet markeras att personan inte är liktydig med individen bakom, och att en skiljelinje dras trots att de alltså glider in i varandra.

Den artistiska personan kan sägas vara den gestalt som uppfattas av en publik vare sig detta sker i linje med artistens intentioner eller inte. Försök till fastare bestämning medför komplikationer, då vad som uppfattas uppenbarligen kan variera mellan olika mottagare/avläsare. Man kan då fråga sig i vad mån det överhuvudtaget går att tala om en persona-gestalt om den nu inte kan sägas äga någon fast form. Som svar kan anföras att det rör sig om ett koncept som i allmänhet är igenkännbart för olika betraktare trots att varianser i uppfattningar finns, och om ett koncept i enlighet med vad Teddy Brunius kallar "kulturord som till arten har en öppen innebörd".⁵¹

Det vara motiverat att fråga både hur personan ser ut och hur den kan beskrivas i Olle Adolphsons fall. Har personan förändrats över åren, i så fall hur? På vilket sätt är den utmärkande vid en genretypisk jämförelse etc.? Jag skall här ge en mindre biografisk skiss ställd i

⁵⁰ *Persona* (def.) aspect of the personality as shown to or perceived by others (*Oxford Dictionary of Current English*, Oxford 1992:665).

⁵¹ Brunius, 1986:3.

relief till utsagor hämtade ur intervjuer, artiklar och mediaframföranden för att i någon mån klargöra detta. Genom Statens ljud- och bildarkivs försorg har kopior av AV-material generöst ställts till mitt förfogande.

Den artistiska personan för musik- och scenartister har i långa tider huvudsakligen gestaltats på estraden, men i och med utvecklingen av film- och massmedia har den övergått till att lika mycket blivit ett resultat av artistfotografier och TV- och radioframträdanden och sålunda i hög grad medialiserats.⁵² Personan kan recipieras i både den fysiska uppenbarelsen, den artistiska utstrålningen och i den konstnärliga prestationen. Det är inte ovanligt inom underhållningsbranschen att den dirigeras lika mycket av producenter och PR-folk som av artisten själv. Överhuvudtaget är det lätt att konstatera att den musikaliska och konstnärliga prestationen i underhållningssammanhang ofta är länkad och sammanblandad med en rad utommusikaliska företeelser. Vad gäller Olle Adolphson förefaller den personliga integriteten dock ha medgivit minimalt med yttre inblandning av detta slag.

Utgångspunkter

Estradartistens roll har många historiska bottnar och knyter an till medeltidens lekare och kringresande gycklarsällskap. Lekaren och gycklaren hade förmåga att spela med mänskliga roller genom sin legitimerade frihet att byta masker. Lekaren kunde såväl underhålla som skrämja och mana till självrannsakelse. Sven-Erik Klinkman skriver i sin avhandling om Elvis Presley, den karnevaliske kungen att "Karnevalen förbehåller sig själv rätten att gyckla, parodiera, profanera, skratta, upphöja, dölja, maskera vem eller vad den själv vill."⁵³ Den folkliga karnevalens marknadstorg med sin mångfald av figurer kan ses som en resonansbotten för många av Olle Adolphsons visor som befolkas av diverse existenser av olika social status, men som de flesta har det gemensamma att de tycks uppleva sig malplacerade på olika sätt, även om de inte nödvändigtvis är lika profilerat utanförstående och utstötta som medborgarna i Cornelis Vreeswijks persongalleri.

Redan i sin barndom uppmärksammade Olle Adolphson både skillnader i sociala förutsättningar mellan olika grupper och det

⁵² Idag även i viss mån Internet-publikationer.

⁵³ Klinkman 1998:50.

allmänmännsliga som de trots allt hade gemensamt. Med insyn i såväl förtjänster och tillkortakommanden hos olika ekonomiska skikt runt sina egna hemmiljöer, vittnar hans beskrivningar om upplevelser av att vara hemmahörande i flera läger. Det konstnärliga hemmet gav möjligheter till flera sociala vyer, insikter och sympatier som senare satte avtryck i hans visor. Konstnärens sociala obestämbarhet och rörlighet i samhällets hierarkier gav möjlighet att både hämta material och att finna publik bland flera samhällsskikt.

Olle Adolphson föddes den 2 Maj 1934, son till skådespelaren Edvin Adolphson och Mildred Folkestad som var dotter till den norske målaren Bernhard Folkestad. Edvin Adolphson var vid tiden en av Sveriges mest etablerade aktörer och hade själv även erfarenheter av att vara revysångare. Olle Adolphson blev tidigt bekant med de bekymmer och glädjeämnen som karaktäriserar artisters och konstnärers liv med oregelbundna arbetsförhållanden och inkomster. Barndoms-hemmet låg vid Norr Mälarstrand på Westins gata 1A, där familjen disponerade såväl femte som sjätte våningen med utsikt över vattnet.⁵⁴ Hemmets placering kom enligt hans egen utsago att få betydelse för hans syn på sig själv och omvärlden. ”Norr Mälarstrand byggdes upp som en front mot hantverksgränderna”, säger Adolphson. ”Jag höll själv till i gränderna ovanför, samtidigt som jag bodde här nere. Tillvaron präglades av kontraster, och så har mitt liv varit sedan dess, med fötterna i två världar under alla kringflyttande år”.⁵⁵

Kringflyttandet började redan vid tolv års ålder då han efter föräldrarnas skilsmässa tillsammans med sin mor flyttade till en lägenhet på Norr Mälarstrand 26. I fyra år därefter gick han i Fagerlind-Mosselius privatskola. Livet vid kajerna vid Norr Mälarstrand kantades av syn, ljud och doftintryck från skutor och pråmar. Utsikterna över hamnen innehöll ständig rörelse i synfältet med alla segelskutor som kom och lade till. Adolphsons senare intresse för segling har sina rötter i dessa synintryck som speglas i den retrospektiva visan *Sigge Skoog* från 1967, skriven till barndomsvännen Sigurd Skoog.⁵⁶

⁵⁴ jfr. Adolphson, E, 1972:193.

⁵⁵ Söderberg, Kajsa ”Dom kan ha sin stad för sig” DN 950629 art.serie *Sakta vi gå genom stan* - intervju.

⁵⁶ *Vad tänker jag på?* TRS 11199. 1967. Adolphson skiver på omslaget ”Om man tänker sig förhållandet mellan Don Quijote och Sancho Panza överflyttat till barn, skulle det ganska väl illustrera mina relationer till Sigge Skoog. Han

*Sigge, kan Du minnas Norr Mälärstrand
från sura vedtravars stad?
Minns Du bräder, högar av sten och sand
och kajen? Vilket liv det var!...⁵⁷*

Tidigt erbjöds kontaktytor med estradlivet i och med faderns arbete i Sandrews-Baumans filminspelningsstudior. Dokumenterad medverkan av Olle Adolphson redan som tolvåring i radiostudio finns bevarad från 1946.⁵⁸ Men den erfarna skådespelaren Edvin Adolphson som sett hur många svårigheter kollegor inom skådespelarkåren haft avrådde sin son från att välja den artistiska banan och försökte få in honom på skogshögskolan i stället. ”Du är så tankspridd och fumlig att det är lika bra att gå i skogen och lallar dina visor”. Olle Adolphson tillägger att fadern vid närmare eftertanke ändå nog inte ägde ”så djupa insikter i en jägmästares åligganden.”⁵⁹

Adolphson säger sig skapat musik på ett eller annat sätt redan från fem års ålder. Vid Norra Latin i Stockholm fick han piano-undervisning av pianolärare Dorkas Norre och den musikteoretiska skolningen förmedlades av musikläraren Gösta Hådem vilken gav ”inspiration att lägga beslag på systemens gitarr och sedan på egen hand lära sig traktera instrumentet.”⁶⁰ Dessa lektioner gjorde intryck som femtio år senare inte glömts.⁶¹ Vid tretton års ålder blev han medlem i radiotjänsts gosskör, när denna formades 1947.⁶² Gitarren kom in i

var min godtrogne vapendragare under våra barndomsår på Norr Mälärstrand. Visan är ett försök att återge den stämning som kan uppstå när man försöker minnas. Intryck och fakta är ju inte samma sak, det är svårt att hitta rätt i härvan. Förmodligen ljuger jag lika mycket för mig själv som i sin tid för Sigge Skoog. Historien konfirmerades av Adolphson vid liveframträdande i Kronhuset, Gbg 2 feb 2001.

⁵⁷ (Reuter & Reuter förlag AB) från LPn *Vad tänker jag på?* SLE 14467 (1967).

⁵⁸ Adolphson medverkar som 12årig tomtensnisse i *På jultomtens expedition, reportage från tomtelandet* den 14 dec 1946.

⁵⁹ Adolphson CD konvolut 1996.

⁶⁰ Holm 1986:80.

⁶¹ Holm 1986:80 samt Tv-dokument, 950418.

⁶² Radio-dokument, 570405. 40 år senare säger han om denna: “Jag var med i en urusel kör en gång i världen som hette Radiotjänsts gosskör. Den användes som hot och utpressning mot dåliga radioproducenter: Om ni inte

livet först några år senare, vid femton års ålder, en tid då han gick på Whitlockska samskolan.⁶³ Det var dock inte förrän i samband med studentlivet vid Stockholms högskola, och studier i litteratur och musikhistoria, som musiken kunde börja bidra till uppehållet. Delvis åberopar han bakgrunden till sitt yrkesval som beroende på denna av fadern tidigare beskrivna ”fumlighet”. Han menar sig varit just så ”fumlig och bakom” att han inte begrep hur han skaffade sig studielån, och att utvinna pengar hemifrån var inte aktuellt. Han började framträda och sjunga visor på kåraftnar och liknande tillställningar, och tog bl.a. upp gamla stockholmsvisor i sin repertoar. En av dessa gamla "Ekensånger" var Kungsholmsligans paradmarch 1899 av Arthur Högstedt.⁶⁴ En visa vars motiv senare kom att omstöpas till *Balladen om det stora slagsmålet på Tegelbacken*. Olle Adolphson berättar att han redan som tonåring hade börjat att skriva egna visor.⁶⁵ I studentkårssammanhang gjordes erfarenheter som kom att lägga en grund till den persona som professionell artist han senare skulle gestalta. Framträdandena togs väl emot; han berättar: ”Jag kom att framträda lite varstans och kunde försiktigtvis höja mina förvisso blygsamma arvoden.”⁶⁶

Hemma hos Taube

Evert Taube har ofta angivits som något av nestor inte bara för nutida svensk vistradition i allmänhet, utan även för Olle Adolphson i synnerhet. Adolphson fick, efter att ha blivit bekant med Sven-Bertil Taube, som ung många tillfällen att följa Evert Taube på nära håll, vilket gav nyttiga lärdomar vad gällde den egna konstutövningen. Sven-Bertil Taube berättar om sina tidigaste lärdomar i konsten att tolka visor som förmedlats till honom av fadern ”Det gällde att stå

skärper er, så skickar vi barnkören på er, då får ni göra program med dom. Och då blev dom genast bättre. Det var en hatad institution. Det var ju ganska rart det hela, men det blev aldrig nånting av den. Vi hade en väldigt fin ledare i och för sig, Åke Åhlén. men de här fröna, de gick inte att styra, och så var det så urusla arrangemang. men det var rätt så skojigt” (Hamilton i Ejeby 1988:42)

⁶³ Tv-dokument, 950418.

⁶⁴ Radio-dokument, 840114.

⁶⁵ Radio dokument 761019.

⁶⁶ Adolphson CD konvolut 1996.

stadigt, sjunga ut och texta tydligt.”⁶⁷ Möjligen speglar dessa enkla ord något som även Adolphson lärde sig av Evert Taube. En annan av lärdomarna var att inte understryka ett lyriskt och romantiskt innehåll alltför mycket. Visan som redan i sig tenderar att betraktas som lyrisk och romantisk behöver inga onödiga åthävor åt det hållet, säger Adolphson, och ger med detta ett av flera uttryck för en inte helt konfliktlös hållning till visan. Trots ett sådant påstående har få visartister kommit att tränga så långt in i lyriska stämningsslägen som just Olle Adolphson. Inte minst textligt med hjälp av det bildmässiga seende han utvecklat som målare och bildkonstnär och som kommer till uttryck i visor som *Trädgårdsinteriör*, *Ge mig en dag* och *Blåst*.

Adolphson blev en välkommen gäst i det Taubska hemmet, och också nära vän till Sven-Bertil. Han kom tidvis att agera som ackompanjator åt Evert Taube. Ett av dessa tillfällen var tillsammans med gitarristen Roland Bengtsson vid Evert Taubes studiosessioner i november år 1956.⁶⁸ Producenten Hans Kempe berättar att gitarristerna fick ”improvisera, transponera och brodera efter bästa förmåga”,⁶⁹ då Taube inte tillät någon längre repetitionstid, sedan inspirationen väl börjat flöda. Detta kom att resultera i att ”en större frihet och rikare variation i harmoniseringen kännetecknar ackordsättningarna, än de arrangemang man vanligen får höra till dessa melodier, skriver Kempe.”⁷⁰ Evert Taube var en förebild även i privat hänseende för Adolphson. Hos personen Evert Taube fanns drag som med tiden kommit att framträda som markanta i Adolphsons egen gestalt. Han beskriver Taube sålunda som en person det stod högspänning kring. ”det skapade ofta förvirring och osäkerhet i hans närhet, och fjäskande undfallenhet eller beskäftighet blev resultatet. Själv förutsatte han ständigt motstånd och brist på förståelse hos omgivningen, ibland med rätta, och hans sätt kunde därigenom få ett utmanande drag.”⁷¹ Möjligen finns också inte så lite av självporträtt i denna beskrivning av lärofadern. I synnerhet i ljuset av de känslolägen som kommer till uttryck vid andra tillfällen när

⁶⁷ Adolphson, 1998:182.

⁶⁸ LP dokument, Evert Taube *O eviga ungdom, mitt hjärta...* Swedish Society LT 33124, 1956.

⁶⁹ ff.

⁷⁰ ff.

⁷¹ Adolphson, *Månadsjournalen* 7/1989.

Adolphson i en vers skriver: ”Min själ om jag nu kan begripa varför jag skall vara så vrång?”⁷²

Min själ om jag det kan begripa
varför jag skall vara så vrång
det är så man helst vill lipa
min natt är mig sannerligen lång

Det vändas och kvider härinne
och gnisslar och svider och svär
det har jag förjämt i mitt sinne
och jag vet inte varifrån det är

Jag bär på ett kors och en plåga
som jag själv har lagt på min rygg
Min kalk har jag bräddat med råga
med malört och galla, besk och stygg⁷³

Jag vånne jag tordes att våga
att tvinga mig ut ur mitt tvång
var dag har nog av min plåga
min natt är mig sannerligen lång

Lars Forssell gav i ett vänskapsporträtt av vännen Adolphson som yngling följande beskrivning: ”redan då, redan i denna unge sagoprins, kunde man ana en vresighet, ett egensinne, en uppkäftighet och ståndaktighet i åsikterna som våldsamt motsade hans milda och förföriska yttre. Han kunde till och med säga emot Pär Rådström, vilket på den tiden krävde ett icke föraktligt mått av självkänsla och mod”⁷⁴.

Evert Taube bör såtillvida räknas som en av de viktigaste inspirationskällorna. Det finns många drag hos Taube som återkommer hos Adolphson i såväl textliga motiv som melodiska och musikaliska formler. Exempel på detta har anförts av såväl Larson som Holm.⁷⁵ En konsekvens av uppskattningen av Evert Taube blev också insjungningarna på 70-talet av hela Taubes repertoar.⁷⁶

⁷² Adolphson, 1983:136 samt TV-dokument, *Porträttet* 730912.

⁷³ En variant av denna vers läses av Adolphson i TV-dokument, *Porträttet* 730912: ”Jag bär på ett kors och en plåga/och jag vet inte varifrån det är/Min kalk har jag bräddat med råga/mitt sinne är svart och mörkt och styggt”

⁷⁴ Forssell, *Expressen* 801215.

⁷⁵ Larson 1984:33, Holm 1986:82.

⁷⁶ Se fonogramförteckning.

Adolphson blev under en tid ordförande i Taube-sällskapet och har återkommande givit uttryck för sin beundran och känsla av släktskap med Evert Taube. ”Evert Taube kunde lyfta fram det stora i människors situationer, vilket popmusiken sällan lyckats med”, säger han.⁷⁷ ”Evert Taubes begåvning och storhet låg i hans sällsynta förmåga att skilja det höga från det låga, det stora från det vanliga. Han kunde också med både humor och ironi, även självironi, se det låga i det höga, det lilla i det stora. Men framför allt förmådde han lyfta och höja det ovanliga ur det vanliga, det höga ur det låga. Och han gjorde det med stor kraft och stark känsla och med osviklig urskiljning – men så utsökt och så naturligt att vi i förstone inte märker det.”⁷⁸

Om sina egna Taube-tolkningar säger Adolphson: ”Lite har jag nog från Evert själv. När han sjöng så långsamt att deklamationen framstod inne i musiken. Jag ville hedra honom, lyfta fram hans sinne för fakta, hans förmåga att koncentrera ett händelseförlopp i en enda punkt. Visa att ett moln som står lysande över berget inte är en romantisk bild utan ren realism”.⁷⁹ Mycket av Taubes visor är idag så söndersjungna, anser han, att vi inte längre hör texten. ”Mitt i allt det som är trivialt hade Taube siktet uppsatt på sin konst, och det siktet var högt. Vilket är värt att följa.”⁸⁰

En tolkning av lyriken i *Sov på min arm* som han återgivit vid flera tillfällen kan belysa den komplexitet som kan gömma sig under det skenbart enkla hos Taube: ”här handlar det sannerligen inte om svärmiskt allmångods, som folk tror. Här har vi tre sexuella utlösningar; en, två, tre, *Den frid som hjärtat hyser* är helig, den frid man kan ha mitt i en utlösning, mitt i stormens öga.”⁸¹ ”Helig den frid som hjärtat hyser mitt i den virvlande blodstormens larm!”⁸² Liknande drag av mångbottnad vislyrik är inte svårt att finna exempel på i hans egen produktion.

⁷⁷ Andersson, Expressen 940325.

⁷⁸ Adolphson, 1990:2 Från utdrag ur ett jubileumstal den 9 mars 1990 i samband med firandet av Evert Taubes 100-årsdag publicerat på texthäfte till fonogram *det blåser tre vindar på haven* Prophone, PCD 003.

⁷⁹ Knutson, Ulrika, *på Adolphsons tid*, MJ 3/96.

⁸⁰ Gustavson, UNT 860715.

⁸¹ Knutson, Ulrika, *på Adolphsons tid*, MJ 3/96.

⁸² Adolphson 1990:2.

Som poet, viskompositör, estradör och skivartist debuterade Olle Adolphson vid skilda tillfällen i mitten av femtiotalet. I egenskap av lyriker inföll debuten redan när han som tjugooåring 1954 medverkade i Dagens Nyheter med två dikter: *Höga kullar* och *Mild går vinden från det rika havet*. Dessa skulle två år senare komma att ingå i debutsamlingen *Aubade*. Evert Taube som hade tagit honom under sitt beskydd hade skickat dikterna till Sven Barthel på DN:s söndagsbilaga med ”stränga förmaningar att publicera”⁸³ Tjugotvå år gammal, fick han så 1956 ett antal visor och dikter antagna för publicering i en egen samling på Bonniers förlag med titeln *Aubade*. Även denna kontakt hade förmedlats av Evert Taube.⁸⁴ Titeln *Aubade* betyder ”morgonsång” och anknöt till den franska trubadurlyriken. Adolphson beskriver i efterhand utgåvan som ”gymnasistpoesi” ”vänligt utgiven av Bonniers”. Han minns: ”Det var väl lite väl tidigt. Det finns väl några bra saker i den boken, men annars var det väl mycket svärmiska och gymnasiala stämningar som dominerade - man rodnar, så att säga - som den sköne yngling man var.”⁸⁵ Samlingen fick också, enligt Adolphson, det mottagande den förtjänade.⁸⁶

I visor som *Nya länder skall jag se* liksom flera andra texter i samlingen finns en intim, lyrisk karaktär, som inte föll alla samtida kritiker i smaken. Även om kollektionen innehåller guldkorn som *Vägarna är nycklar* och *Trädgårdsinteriör*, är det svårt komma ifrån inslag som ger samlingen som en helhetston av hövisk, kysk och lite sirlig oskuldsfullhet som kunde mottagas med viss reservation.

En genomgång av de viktigaste recensionerna av *Aubade* ger anledning att tro att dessa knappast kan mottagits av den unge kompositören med större välbehag. Bengt Holmqvist är inte nådig i sin bedömning. Han ser samlingen som ”en hälsning från 50-talets blygaste början” och betonar hur avlägsen han tycker den tiden redan då var. ”Någon originalitet kan man inte spåra i Adolphsons små pastischer;” skrev Holmqvist, ”det skulle då vara en eller annan detalj i klaverackompanjemangen, men sådant kan ha mer triviala orsaker.

⁸³ Adolphson 791221.

⁸⁴ Palmqvist 1995:10.

⁸⁵ Gustavson, UNT 940418.

⁸⁶ Gustavson, UNT 860715.

Det hela är harmlöst och kan nog bli någonting, bara Adolphson lyckas få sin känslighet att omfatta också den konstnärliga formen.”⁸⁷

På samma tidningssida som recensionen av *Aubade* i Dagens Nyheter den 4 juni 1956, kunde man läsa om femtioalets ungdom i en längre artikel av Ingrid Axelsson med rubriken ”Den nya livsledan”. Om den unga generationens författare sägs där, att ”de upplöser verkligheten i behagfullt artisteri, drömskt vemod och vag romantik. De sysslar med oväsentliga ting som träd, fåglar, landskap eller älskande.” Det är inte utan att beskrivningen skulle kunnat passa in på mycket av både Adolphsons och vännen Beppe Wolgers lyrik vid tiden. Å andra sidan kan det hållas för tveksamt att Adolphson, var sig då eller senare, skulle sympatisera med Axelsson i hennes utsaga om vad som bör betecknas som ”oväsentliga ting”. Dock skönjes i Axelssons artikel en samtida kultursyn som säkert i många fall kunde vara motiverad, och som Adolphson tidigt hade att tampas med.⁸⁸

Mer positiva tongångar fanns hos Bo Strömstedt som under rubriken ”Edvin Adolphson behöver inte skämmas över Olle” i Expressen, betecknade debutsamlingen som en ”riktigt tjusig diktsamling, som dock för all del kan verka lite blek:” ”Det är inte lyrisk fabulering han är intresserad av, utan lyrisk nyansering”, skriver Strömstedt.⁸⁹

Under rubriken ”Kanske en trubadur” återknöt Björn Johansson i *GHT* till Holmqvists kritik om brist på originalitet. ”Originellt är det inte, som diktare skriver han mer fager poesi, än verklig lyrik”. Om de musikaliska aspekterna: ”Melodiken följer kända mallar”. Han ger dock beröm för att Adolphson själv arrangerat, och räknar detta som ett plus, ”bland alla trubadurer, som inte har en aning om teknik”. *Tre bilder från Boulogne*, uppskattas av Johansson, som skriver att Adolphson ”fångar landskapets särdrag med målarens ögon”.⁹⁰

Inte heller den andra samlingen *13 Visor*, som övervägande bestod av tonsättningar av andras texter, föll i god jord i alla läger. Lennart Hedwall ville hos Adolphson se förutsättningar som kunde bidra till en förnyelse av vistraditionen, men tillägger att man ändå måste ”konstatera att han knappast gått framåt sedan sin tidigare samling *Aubade*.” Adolphsons största förtjänster som komponist framträder i förening med Wolgers texter”, säger Hedwall och berömmar ”hans

⁸⁷ Holmqvist, DN 560604.

⁸⁸ Axelsson, DN 560604.

⁸⁹ Strömstedt, Expr 560414.

⁹⁰ Johansson, GHT, 560614.

förmåga att bygga ut ett stycke, och att understödja detta med en enkelt, och ändå uttrycksfullt, deklamerande sångstämma med ett klart och profilerat arrangemang". I harmoniken upplever han Adolphsons svaga sida, "konventionellt fastlåst som den är." Även här finns ovilja att ta till sig de skirare sidorna hos Adolphson, som, enligt recensenten alltför gärna "flyr in i en vek stämmingsvärld."⁹¹ I *Bonniers Litterära Magasin* använde Sigvard Cederroth liknande ordval och anklagade Adolphson för att fly "in i pastischens och arkaiseringens lockelser".⁹²

Björn Johansson i *GHT* vidhåller sin kritik och konstaterar att Adolphson rör sig "inom ett snävt konventionellt område" och inte hittar nya tonfall. Helt omvänt mot Lennart Hedwall i *DN* tas Adolphsons egna visa *Tystnaden* upp som ett exempel på fullträff, medan visan *Lytkaféet* däremot betecknas som en katastrof. Johansson skriver att han "saknar melodisk ironi, humor, uttryck för det bisarra, vilket musiken till Oscar Reuterswårds text *Om natten är alla änkor grå*. visar." I *DT* däremot är det *Om natten är alla änkor grå* den visa som räknas som bäst, medan Wolgers-tonsättningarna anges vara minst lyckade, varav *Hästen* beskrivs som tonsatt av en samtida Peterson-Berger epigon. Domen faller: "Knappast någon visa har förutsättningar att komma med i någon antologi med tiden."⁹³ Det kan lätt med andra ord konstateras att Adolphson åtminstone i pressen inte mötte någon beundrarkör som gav honom odelat stöd och uppmuntran i detta skede. Nu skall tilläggas att det var inte tidningarnas kultursidor som var Adolphsons huvudsakliga forum i praktiken, om detta nu varit hans önskan. Sentida läsare kan finna tröst i att han ändå mött tillräcklig uppskattning för att på annat samtida håll betecknas som "det stora ljuset i den unga visgenerationen."⁹⁴

Det finns dock utrymme för att spekulera över om anklagelserna om vekhet och blekhet, oförmåga att skildra ironi eller känsla för det bisarra, resulterade i att väcka upp en revanschvilja hos Adolphson, som i många senare visor och inte minst i sina estradframträdanden kommit att manifesteras dessa anklagelsers motpoler, och sålunda reviderade delar av sin artistiska persona ganska påtagligt.

⁹¹ Hedwall, Lennart, DN 570630.

⁹² BLM 1956/5:401 (Citerad i Holm 1986:81).

⁹³ DT 570528.

⁹⁴ NSD 570423.

De första inspelningarna

Den första kända inspelningen är visan *Okända djur* som gjordes den 25 oktober 1956 i Borgarskolan i Stockholm tillsammans med Helge Jacobsens trio och utgavs på EP-skiva med samma titel.⁹⁵ Fem titlar finns på EPn, men det är oklart om alla tillkom vid samma inspelningssession. I den underfundiga visan med Beppe Wolgers text som har karaktär av barnvisa, har gemensamma vänner inom bekantskapskretsen fått utgöra förlagor för historiens figurer såsom är fallet med Gösta Knutsons *Pelle Svanslös*-böcker. Adolphsons vokala och musikaliska gestaltning av texten anpassades till innehållets skämtsamma karaktär. Visan blev favorit hos både barn och vuxna. På EPn fanns fem visor; tre med text av Beppe Wolgers och två av Adolphsons egna. Titlar som *Okända djur*, *Hästen* och *Pysses Alf* ger en antydning om ett sammanhållande tonfall. Urvalet på dessa tidiga utgåvor genomsyras av livsbejakande och romantiska stämninglägen. Tre av visorna kan närmast karaktäriseras som barnvisor. I *Pysses Alf* handlar visan om pojken som ligger i sängen och med "grönklädd tanke" inventerar världen.⁹⁶ De två egna visorna *Skärgårdsbrevet* och *Den fjortonde april* anslår det vårhyllningstema som skall återkomma i många varianter genom Adolphsons produktion. Det lättsamma understryks musikaliskt i tonsättningarna av Wolgers texter av lätt swingpräglad rytmik i ackompanjemanget, där melodistämman inte sällan interfolieras av synkoperade pianoackord, till ackordprogressioner i tät harmonisk rytm och "gående" baskomp.⁹⁷ Mer konventionell svensk visstil representeras däremot i de två egna visorna, en stil som inte dominerar Wolgers-tonsättningarna, utan där samsas med musikaliska element från swing och kontinental underhållningsmusik, och vad som närmast kan likställas med Carlos Vegas koncept "meso-musik" och Olle Edströms "mellanmusik". Latinamerikanska dansrytmer var populära i andan av artister som bl.a. Harry Belafonte och den danska duon Nina & Fredrik och hade använts av Povel Ramel bland många andra. Latinamerikanska inslag

⁹⁵ Cupol CEP 87. *Okända djur*, *Hösthumla* och *Pysses Alf* återutgavs på EP på Telefunken 1964 *Hösthumla* och *4 visor om barn* UX 5228.

⁹⁶ Omslagstext Cupol CEP 87.

⁹⁷ Man kan fråga sig om det finns sammanhang här med att Wolgers var intresserad av jazz och själv aspirerat på en professionell karriär som jazzmusiker och att Adolphson anpassat sina musiksättningar av Wolgers texter till dennes musiksmak.

går igen i flera av Adolphsons tidiga visor som *Glad calypso om våren* och *Råd till dig - och mig*. Den franska populärvisan "chansonen" ligger som en diskret resonansbotten i bakgrunden i repertoaren.

Man kan ställa sig frågan vad den artistiska *persona* som framträdde i Adolphsons gestalt som estradör under perioden önskade representera och hur den uppfattades. I repertoarvalet gestaltades romantik, livsglädje och humor, inte överdrivet tyngt av tillvarons mörkare sidor. Luffarens utanförskap skildras mer som frihet än förbannelse i visan om den panke dagdrivaren *Frasse*. Denne dansande, inte helt nyktre mansfigur, var även huvudperson i *En glad calypso om våren*. Detta handlade om en musik där underhållningsaspekter var väsentliga vilket inte bör likställas med inställsamhet. Adolphson fäste uppmärksamhet vid positivt laddade värden i folk-lustspelets anda, men inte blint och utan resonansbottnar, utan som medveten motpol till mörkret. Detta speglar ett förhållningssätt som återkommer i olika visor genom hela karriären. Ett senare exempel är visan *Grön kväll i Margretelund* som var frukten av medvetna föresatser att skriva en visa med uteslutande positivt laddade tecken.⁹⁸ Underhållarens funktion som gycklare och drömvävare tillvaratas, att inom sin kontexts ramar upplösa verklighetens fjättrar och locka till fantasi och skratt. Om det så inte handlar om att låta groteska rollbyten äga rum i karnevalens inverterade värld,⁹⁹ så altereras uppfattningen av verkligheten med mjukare medel.

1962, sex år och ett antal EP- och singelskivor efter de första inspelningarna, var tiden mogen för den första Lp-skivan, live-upptagningen *En stol på Tegnér*.¹⁰⁰ Vid denna tid hade Adolphson redan hunnit bli en garvad estradör som lärt sig bemästra sin publik med finess. Det är knappast relevant att tala om debutalbum. Snarare var detta något av Greatest Hits – ett album som var en samling i sin rätta bemärkelse. Repertoaren visade en komplex sammansatthet. Till förhållandevis återhållet ackompanjemang av bas och piano framfördes många av de visor som senare kommit att räknas som hans mest folkkära "Stockholms"-visor. Tre handfasta framföranden etablerar inledningsvis kontakten med publiken: *Balladen om det stora slagsmålet på Tegelbacken*, *Balladen om Adam och Vera* och

⁹⁸ Radiodokument 761019 *Visor för hela slanten*.

⁹⁹ Se diskussion i Klinkman 1988:39 om den ryske litteraturforskaren Michail Bachtins teorier om karnevalen och det karnevaliska och dess applicering på estradartistens roller.

¹⁰⁰ BLE 14246.

Trubbel. Dessa robusta nummer tillsammans med *Gustav Lindströms visa*¹⁰¹ kompletteras och kontrasteras senare i programmet av mer lyriska inslag i Wolgers-tonsättningarna *Mitt Eget land* och *Det gåtfulla folket* och Adolphsons arrangemang av Taube-visor som *Vals på Sunnanö* och *Västanvind*. På *En stol på Tegnér* finns dock en tonvikt på burleska, berättande visor, en tonvikt som kom att avta under perioden fram till 1969 och LPn *Låtar i stan*. Efterföljande inspelningar skulle i stället komma att färgas av smalare och mindre publik-tillvända perspektiv.

Kabarévisan

Utgivningen av första vissamlingen inledde en tid när, som upphovsmannen själv blygsamt uttrycker det, ”det jag sysselsatte mig med var intressant för andra än mig.”¹⁰² Estraddebuten gjordes i samband med en kabaré anordnad av konsumentföreningen Konsum. Denna medförde indirekt tillträde till mer professionella artistsammanhang i och med att gaget bestod i att få följa med på restaurang Gyllene Freden, där såväl nestor Evert Taube, liksom författarna och vännerna Lars Forssell och Pär Rådström var med.¹⁰³ År 1955 hade den så kallade ”varietéparagrafen” paragraf 55 avskaffats. Denna hade inneburit förbud att servera sprit i samband med musikalisk underhållning på Stockholms och rikets krogar.¹⁰⁴ Tillsammans med motbokens avskaffande, fick genomgripande betydelse för hela det svenska folkets sociala och kulturella liv öppnade detta ”nya fora för mig och dom som jag umgicks med”, säger han. ”Dom som kunde skriva, kunde skriva för krogarna, och dom som kunde sjunga och spela, kunde sjunga och spela på krogarna.”¹⁰⁵ Nya estrader för visan i alla dess former lystes upp som i ett slag på de nyöppnade kabaréerna och bidrog avsevärt till att det gick förhållandevis fort för Adolphsons material att spridas.¹⁰⁶

¹⁰¹ notutgåva först år 1966 i samlingen *Slagsmålet på Tegelbacken*,

¹⁰² TV-dokument *Porträttet* 730912.

¹⁰³ se bl.a. Holm 1986:80. Vid detta tillfälle säger Adolphson sig dock fått ”lutan spräckt, när någon satte sig i den, gång på gång” (Radio-dokument *Rådström, människor och visor* 650129).

¹⁰⁴ Larson 1984:2, TV-dokument *Porträttet* 730912.

¹⁰⁵ TV-program *Porträttet* 730912, samt texthäfte till Cdbox *På gott och ont* EMI 4751692 1995:6.

¹⁰⁶ TV-program ”Porträttet” 730912.

Ett uppdämt behov av en nyanserad politisk bild av samtiden gjorde sig gällande i yngre litterära kretsar efter andra världskrigets politiska polarisering. Den nya tidsandan innebar en laddad och eggande sammanblandning av komik och politisk ironi som samtidigt kunde vara både ofarlig och provocerande. Detta var en sammanblandning som gav grogrund för Cornelis Vreeswijks visor tio år senare.¹⁰⁷ Krigsslutets befrielsekänsla innebar att många internationella kontakter etablerats mellan konstnärer och kultur-arbetare över nationsgränserna. ”Nymodigheter som pomes-frites, rödvin och vitlök blev sinnebilder för kontinental kultur, till tecken på att det äntligen var fred – tio år efter krigsslutet.” ”Det var barnsligt och lite rörande” säger Adolphson och tillägger att ”barnslighet, skojighet och, faktiskt, spiritualitet blev gångbara begrepp några år framöver”.¹⁰⁸

Författarna Pär Rådström och Lars Forssell gjorde 1956 en radiokabaré med namnet *Två åsnor*. Denna hade fått namn efter en Parisisk kabaré med titeln *Deux Anes* och var starkt influerad av fransk litteratur och musik.¹⁰⁹ Rådström som varit i Paris tillsammans med Forssell hade etablerat kontakter med franska intellektuella och låtit sig inspireras av Paris estradmiljöer.

Kabarétiden hade inletts i Sverige 1955 av Zarah Leander på Berns salonger i Stockholm, och Adolphson debuterade som estradör i större offentliga sammanhang 1956 i kabaréföreställningen med namnet *En Harlekinad* på Hamburger Börs, vars underhållnings-chef var den danska sångerskan Lulu Ziegler.¹¹⁰ Hon inbjöd poeter och artister ur yngre led att medverka med egna inslag i sina litterärt avancerade kabaréer. Adolphson som framträtt på Bacchi Vapen mottog inbjudan att medverka när han befann sig i Spanien för att studera gitarr efter att tjänat ihop respengar på sin musik.¹¹¹ Uppskattningen blev stor när showen var färdigställd, och efter premiären har berättats om hur folk stått upp i bänkarna och hurrande kastat hattar i luften. Beppe Wolgers ger en bild i sina memoarer av ”Lulu i sin loge med sitt hov, Ivo Cramér och Björn Winblad, och där var Claes Thelander som var harlekinen, och där var Olle som sjöng Goggles och Okända djur”,¹¹²

¹⁰⁷ jfr Brolinson och Larsen 1994:174.

¹⁰⁸ Adolphson, CD konvolut 1996:6.

¹⁰⁹ Radiodokument 650129 *Per Rådström, femtiotalet, några människor och några visor*.

¹¹⁰ Larson 1984, Holm 1986, m fl.

¹¹¹ Telefonsamtal 2000-05-04.

¹¹² Wolgers 1986:29.

Olle med Villa-lobos,¹¹³ och Olle som uppfann sina egna grepp på gitarren, som "ryckte mig på snejpar", som visste vad han ville, och som glömde att han inte hade pengar när han sjöng."¹¹⁴

I och med Ungernrevolten hösten 1956 fick visan ny inriktning mot allvar och politik, men humoristiska inslag fanns kvar.¹¹⁵ Här frodades politisk samtidskritik i vistexter, som hade mer existentiell prägel än sextio- och sjuttioalets politiskt syftande sånger.¹¹⁶ De politiska texterna i en del av kabarénumren togs emellertid emot med svalka av Stockholmspubliken.¹¹⁷ Bakgrund till den politiska texten i kabaré- och varitésammanhang fanns i tidigare svenska revyschlager-texter som kunnat vara fyllda till bredden av dagsaktuella politiska pekpinningar riktade mot namngivna politiska aktörer. Karl Gerhards ställningstaganden mot nationalsocialismen i Tyskland är ett välkänt exempel.¹¹⁸ Att visst utrymme för Gerhards ställningstaganden hade rottrådar i ännu tidigare svensk revytradition belyses av Olle Edström när han återger litteraturvetaren Åke Petterssons uppdelning av persongalleriet i Karl Gerhards kupletter från trettiotalets början. Offren för textförfattarnas vassa pennor var enligt denna uppdelning: a) samtida kungligheter b) politiker, myndighetspersoner och företagare c) film- och teatermänniskor, d) samtida författare, journalister och konstnärer samt e) övriga. För femtioalets del rörde det sig om ifrågasättande och motstånd riktat mot rationalismens och modernismens snabba och genomgripande förändringar av samhällsbilden. En kritik och ett motstånd som kompletterades av inslag av svärmisk lekfullhet.¹¹⁹

Efter framgångarna från *En Harlekinad* följde en tid med framträdanden omväxlande på Hamburger Börs och på krogen Tegnér. 1957 övertog han det värdskap på Bacchi Vapen som Sven-Bertil Taube innehåft året innan.¹²⁰ Men då hade redan kabaréerna

¹¹³ Wolgers 1986:19.

¹¹⁴ Wolgers 1986:29.

¹¹⁵ Scenframträdande Gbg 2001-02-02.

¹¹⁶ Lönnroth 1990.

¹¹⁷ Telefonsamtal 2000-05-04.

¹¹⁸ Edström 1989:164.

¹¹⁹ Detta innebar inte enbart ställningstagande *mot* vad som upplevdes som negativt utan även *för* det som upplevdes som positiva värden. Jfr. t.ex. negativismens dominans i punkmusikens texter.

¹²⁰ Larson 1984:3.

förändrats, menar Adolphson.¹²¹ De hade upphört att vara kabaréer, lyriska och satiriska, annat än till namnet och blev varitéer, *shower*.¹²² ”Kombinationen sprit och visa var nog en artificiell grej. Det hade nyhetens behag. När det var över inställde sig de gamla kraven: att få vara ifred på krogen, att få äta, supa, ragga utan inblandning av någon kille med gitarr.”¹²³

Det artistiska klimatet hade dock visat sig gynnsamt, och Adolphson sveptes snart med av en bärvåg av offentlighet, där mycket hände med stor hastighet. Det ”var mycket som var till förmån för oss, radion var expansiv och behövde mycket material.”¹²⁴ Han verkade i och använde sig av samtidens underhållningsmiljö såsom denna använde sig av honom, bägge kuggade in i varandra, och vid denna tid tycktes kuggarna passa in förhållandevis väl.

Adolphson säger sig haft en känsla av att sedan tidigt påverkats av krafter som varit lika starka som han själv. ”Jag har aldrig riktigt valt, det har hänt ting som har påverkat mig, och mitt handlande väldigt kraftigt, som jag tycker. Jag uppfattar det som motsatser. Ett slags tampande mellan mig och omständigheterna. Dom försöker påverka mig och jag dom. Men någon riktig diskussion mellan omständigheterna och mig, det har det nog aldrig riktigt varit”.¹²⁵

Vänner och kollegor

Att samvaro och samarbete med vännerna betytt mycket under denna tid och i hög grad påverkat och givit avtryck i hans egen produktion är tydligt. Kanske kan en lätt omskrivning av omkvädet "vägarna är nycklar" i *Nya länder skall jag se* till "vännerna är nycklar" illustrera att dessa utgör något av nycklar till delar av Adolphsons produktion och förhållningssätt.

Författaren och journalisten Pär Rådströms (1925–1963) betydelse som samhällskritiker under 50-talet betonas av Adolphson, som beskriver denne som en ”upplysningstidens ande som satte förståndet

¹²¹ Sign ”Fabian” beskrev förhållandena i RiR 1967 nr 52 s3 som ”den sköna tid då det klarade sig med stillsamma ackord, underfundiga texter, en stol och en gitarr. Numera får man riva i med hårdare medel för att få maten att kallna.” se även RiR 1979 nr33 s3.

¹²² Adolphson 1996.

¹²³ Maglefors *RiR* 1973 nr 22 s 10-11.

¹²⁴ Heden, Martin *Tydligare än förbannelsen* VLT 870123.

¹²⁵ TV-dokument *Porträttet* 730912.

högst av allt [...] en skribent som prövar olika tankar och företeelser mot sitt eget och andras förstånd". Rådström gav under sin verksamma tid ut tio romaner och skrev samhällskommenterande artiklar på Aftonbladets insida. Som flitig debattör hann han med att medverka i ett stort antal radiosändningar. Adolphson uppskattade honom också såsom "lysande, kvick och skarp, En god konversatör, vilken entusiasmerade författare att skriva på sätt som samtidigt var både allvarligt och underhållande".¹²⁶

Rådström ger dock själv en kompletterande bild av andan av kreativ befrielse vad gällde unga och oetablerade författare i Stockholm på femtiotalet. Han talar om återkommande refuseringar för aspirerande unga skribenter, om 'frilansartraden' mellan redaktionerna i Klarakvarteren i Stockholm. Han liknar den egna situationen under femtiotalet vid att gå i ett träsk, och påstod att detta, mer än något annat, förkroppsligade decenniet för honom. Hos Rådström fanns emellertid i tillägg till dessa desillusionerade konstateranden även livsbejakelse och nyfikenhet som var smittande på omgivningen, en nyfikenhet inför världen och dess mångfald av sociala och politiska spel. Han var "intresserad av allt, det han var minst intresserad av var konst, konst, det gjorde han själv."¹²⁷ Ulf Olsson resonerar i sin artikel i *Den svenska litteraturen* runt Rådströms romantiska drag, och beskriver dessa som uttryck för en intensiv längtan efter mening och en svart insikt i det meningslösa,¹²⁸ och för en romantik som ger författaren utrymme att ifrågasätta kraven på den egna textens verklighetsåtergivning och att låta identiteter glida. Detta drag finner även ekon hos Adolphson som låter handfasta burleska berättelser i en del visor kontrasteras av mångtydiga, reflekterande formuleringar i andra. Romantiken och mystiken i 50-talet, skriver Olsson, behöver inte nödvändigtvis förstås som verklighetsflykt, utan kan ses som "flyktförsök undan rationalismens ingengörsspråk, folkhemsbyggets trygghetsretorik, det kalla krigets hetsande ordkaskader".¹²⁹

Några av Olle Adolphsons mest populära inspelningar är frukter av samarbeten med vännen poeten, författaren och skådespelaren Beppe Wolgers (1928-1986). Beppe Wolgers gav 1956 ut en liten bok med

¹²⁶ Radiodokument *Kanalen*, 811009, P1.

¹²⁷ Radiodokument 650129 *Per Rådström, femtiotalet, några människor och några visor*.

¹²⁸ Olsson 1990:31.

¹²⁹ ff.

titeln *Djur som inte...* som bestod av fabler om uppbyggda djurfigurer av olika slag som personifierade olika mänskliga karaktärer på slående sätt. Berättelser i anspråkslösa format som ofta i symboliska ordalag återgav individens kamp för att komma till rätta med sina egna tillkortakommanden. I boken ingick såväl texten till visan *Okända djur* och en fri och orimlad variant på samma motiv med samma rubrik.¹³⁰ Wolgers hade tidigare publicerat egna diktsamlingar ur vilka Adolphson redan tonsatt en del dikter.¹³¹ Den första tonsättningen av Wolgers texter är *Mina båtar*, som Adolphson betecknar ha ”den lite drömmande, naiva tonen” som är Wolgers märke.¹³² Att de redan 1956 hunnit med att samarbeta i flera år framgår av omslagstexten till Adolphsons första EP-skiva. Att de stått i nära och personligt förhållande till varandra kan uppfattas i raderna: ”Det är rätt mycket bakom dem [visorna], främst i form av minnen från de festliga och gemytliga [tillfällena (?)] då de blivit till, som en bit av den rådande stämningen”¹³³.

Adolphson och Wolgers kom att tidvis ha tätt samarbete, formaliserat inte minst genom gemensamt ansvar för att sammanställa egna dagsaktuella text- och musikinslag till programserier i radio som ”Lill-lördag” 1957¹³⁴ eller ”Dagboken 1958”. Inslag i dessa program visar exempel på franskinspirerat material i samma romantiska, drömska tongångar som ”Mitt eget land” och ”Det gåtfulla folket”. De flesta visor som framfördes i radioprogrammen är dock att se som tillfällighetsvisor som de flesta inte kom att publiceras vare sig som fonogram eller i notutgåvor.

Ett tidstypiskt och illustrativt exempel ur programmet *Lill-lördag* från 1957, är när Wolgers inleder *Röster* (som tonsatts av Adolphson) med orden ”- ja, ett ögonblick, jag skall bara torka bort lite sirap ur skägget, Har Ni nån gång hört röster...? Nu vänder jag mig inte till ockulta sällskap.. Har Ni hört röster, *andra* röster, främmande röster som talat eller viskat om nånting. Poesins, kärlekens röst. För det gjorde den här flickan...

I augusti hörde hon månen,
I september viskade skuggan,
I oktober kom en röst i sömnen...”

¹³⁰ Wolgers 1965 (1956):14, 123.

¹³¹ Radio-dokument 761019.

¹³² Radio-dokument 761019.

¹³³ Cupol CEP 87 (texten delvis maskerad på ALB's arkivexemplar.)

¹³⁴ Radiodokument 571023.

Såväl textligt som musikaliskt finns i visan, som sjöngs av Gerd Hagman, mycket som påminner om det *Gåtfulla folket* och *Mitt eget land*, en elegiskt drömsk och romantisk ton i såväl text som musik, som understryks av rikligt förekommande maj7-ackord. Likheter finns mellan visorna i uppbyggnad och i kontrasterande kombinationer av karaktärer i vers och stick. Samarbetet med Beppe Wolgers avtogs emellertid efter en tid och meningsskiljaktigheter kan anas när Adolphson 1981 säger: ”efter 60-talet samarbetade aldrig jag och Beppe, Han valde att utgå från ett väldigt självcentrerat perspektiv – jag gjorde tvärtom.”¹³⁵ ”Beppe isolerade sig mer och mer ju mer känd han blev”, berättar Adolphson senare och återger en episod från sitt allra sista möte med Wolgers, vilket skedde av en händelse på gatan i Stockholm, ”det enda han sa, utan att förklara sig, var ’varför gjorde Du aldrig färdig den där melodin?’, sen gick han.”¹³⁶

Vid flera tillfällen har Adolphson angivit folkmusik från Frankrike och även Spanien som några av sina viktigaste influenser¹³⁷. ”Den franska viskonsten var en stor inspiration, framför allt poeten Jacques Prevert och kompositören Joseph Kosma. Det var en konstform som låg mitt mellan visa, chanson och konstmusik. Det tilltalade mig”.¹³⁸ Christiane Verger är en annan fransk sångkompositör som Adolphson uppmärksammat.¹³⁹

Förhållandet att konstmusik och folklig musik föreföll leva sida vid sida i fransk chansontradition har haft stor betydelse. Olle Adolphson har även gjort flera resor till Frankrike som han beskriver som ett område ”där man räknar huvudet för att ha ett värde”.¹⁴⁰ Med andra

¹³⁵ Heden, Martin, *Tydligare än förbannelsen...* VLT 870123.

¹³⁶ Telefonsamtal 2000-05-04.

¹³⁷ Borggren, Ingrid intervju: ”Visor har jag aldrig förstått mig på” *DN* 940814. När Olle Adolphson får välja favoritmusik att spela som värd i nattradioprogrammet *Serenad* väljer han bland annat att spela upp en inspelning med Spanska sånger där Federico Garcia Lorca (som var elev till Manuel de Falla) ackompanjerar La Argentinita på piano på en gammal 78:a varvare i *El café de Genitas*. Radiodokument 890421.

¹³⁸ Gustavson, Klas, *Tonfallet* 3/94.

¹³⁹ ”Det finns en frihet i hennes sätt att skriva melodier” säger Adolphson i Erikson 1983:10.

¹⁴⁰ Tv-dokument 95-04-18 *Gäst i hemma*. Se även Tv-dokument 920802 *Resa med en vän* som är en film om en vistelse i Provence. I radiodokument 661221 *Den tänkande lösnummerköparen* förekommer en visa om besök i Paris *Café d’Flore*, som för övrigt inte finns utgiven i andra sammanhang.

ord just den egenskap han gillat hos Pär Rådström, som står i motsats till, som han själv uttryckt det, den svenska misstänksamheten "gentemot allt som skulle kunna tas för spirituellt, eller ännu värre, intellektuell uppbyggnad".¹⁴¹

Uppskattningen av den franska kulturen tycks paras med reservation inför den tilltagande amerikaniseringen av svensk populärmusik. Den repertoar Adolphson själv spelat in vittnar emellertid dock även om närhet till engelska och amerikanska musiktraditioner, med avtryck av såväl angloamerikansk schlager som country och folkmusik. Många framgångsrika översättningar av amerikanska schlagers och countrylåtar som, tillsammans med Beppe Wolgers översättningar av amerikanska standards, talar sitt eget språk och nämns av Brolinson och Larsen som exempel på just denna amerikanisering.¹⁴² De franska stildragen är emellertid mest igenkännbara just i tonsättningarna av Wolgers texter. Klangmässigt återfinns även franska tongångar i de ensemblearrangemang som åtföljde många av 50- och 60-talsinspelningarna. Exempel på arrangemang: (Thore Swaneruds ensemble) *Mitt eget land*, *Det gåtfulla folket* och *Sängen* (alla tre inspelade på samma dag, den 15 nov. 1959), (Hans Wahlgrens orkester) *Trubbel*, *Post Festum* (insp. 16 mars 1961), *Resan hem* och *I ösregnet* (20 juni 1963.) (Mats Olssons orkester) *Adam och Vera*, *Ro hemåt*, *Råd till dej – och mej* och *Gustav Lindströms visa*.

Författaren Lars Forssells vistexter, bör rimligtvis ha influerat såväl Wolgers som Adolphson, och frågan är hur Adolphson och Forssell förhöll sig till varandra. Adolphson har tonsatt en rad av Forssells dikter. Atmosfärer och bilder i Forssells *Snurra min jord* som spelats in av Adolphson 1957¹⁴³ återkommer i omstöpt form i *Mitt eget land*. Forssell var ordens man, men han var inte någon

"Det finns ett ställe i Paris dit mandrom alltid går/när man har kommit till den stan – det är Café d'Flore./Jag ger mig ut från Gare Du nord så fort som bena bär/ och tar mig ner till Café d'Flore och sätter ner mig där./Sen kan man ta det ganska lugnt och låta tiden gå,/ och låtsat att ens liv är ungt, och dricka kall Pernod..."

¹⁴¹ Gustavson, 860715.

¹⁴² Brolinson och Larsen, 1994:178.

¹⁴³ EP *Låt oss gå på lyktcafé*, MEP 369. Inspelemingen har inte återkommit på någon utgåva senare.

ompositör och inte heller musiker. Trots detta talas om ”Forsells visor”¹⁴⁴ medan Adolphsons tonsättningar av Wolgers texter aldrig betecknas ”Wolgers visor”. Forssell skrev svenska översättningar och texter till sånger av Boris Vian, Jacques Brel och Georges Brassens och andra för Stockholms estrader, sånger som var kända på originalspråket. Med detta infördes ett kosmopolitiskt, franskt inslag i svenska visans texter. Vad gäller musik hade det kosmopolitiska inflytandet redan tidigare kantat det svenska komponerandets vägar, i stort sett inom vilken genre det vara månde. Den svenska visan var inte längre en svensk, den var en europeisk visa. Lars Forsells översättning av Baudelaires *L’invitation au voyage* säger Adolphson innehåller en del Forssell och en del Baudelaire,¹⁴⁵ och tillägger att han mest uppskattar den senare.

Bildkonstnären och författaren Stig Claesson är en annan person i kretsen runt Adolphson som torde påverkat stilistiskt. Hos Claesson finns likheter med Adolphsons koncentrerade och ibland lite uppgivna, vardagliga språk och uttryckssätt. Claesson utvecklade i sitt författande en formuleringskonst som många gånger var så sparsmakad och ekonomiskt hållen, att den fick något av det svenska folkhemmets ”haiku-diktning” över sig. Med hjälp av beskrivningar i prosaisk ton av den lilla människans füttiga och vardagliga handlingar, lyckades Claesson skapa förtätade stämningar som var både humoristiska och mångbottnade. Visst släktskap med Claessons tonfall återfinns i humoristiska betraktelser som *Gustav Lindströms visa*, *Trubbel* och *Sängen*. Adolphson har själv medgivit att han influerats av Claesson och uppfostrats i en språklig stockholmskola där man formar tankar på särskilda sätt ”genom att ha bott länge på söder”.¹⁴⁶

William Clausen, en amerikansk sångare och gitarrist med svenskt påbrå som kom till Sverige i början av femtiotalet gjorde radio-program och skivinspelningar i Sverige med brittiska folkvisor, såväl på originalspråk som i svenska översättningar. Han nådde betydande framgångar och framträdde bl.a. med egna konserter i Stockholms konserthus. Idag, vid millennieskiftet när detta skrivs, är Clausens insatser så gott som helt bortglömda av en större allmänhet, och inspelningar finns inte längre tillgängliga annat än i

¹⁴⁴ jfr. Ulf Olssons artikel om medieålderns musik i *Den svenska litteraturen IV*.

¹⁴⁵ Intervju 2000-04-04.

¹⁴⁶ Tv- dokument 950418.

arkivsammanhang. Trots detta bör Clausen, liksom den svarte bluesartisten Josh White, som i början av sextioalet även besökte och tidvis verkade i Sverige, tillskrivas en stilistisk påverkan på svensk populärvisa, inte minst genom den aktualisering och modernisering av folkviseidomet de bidrog till genom uppträdanden och inspelningar.¹⁴⁷ Olle Adolphson och William Clausen kom periodvis att arbeta tillsammans. Adolphson gjorde efterforskningar i arkiv och bibliotek för att vaska fram material och agerade som ackompanjator vid skilda tillfällen. Ur flera av dessa gitarrackompanjemang kan härledas arrangemang som åtföljt senare visor i Adolphsons egen repertoar, som *Ro hemåt* (Searching for lambs [Sharp ,DT #474]),¹⁴⁸ *Ge mig en dag* (My Bonny lad) och *Karnas visa* (Cherry Tree Carol [Child #54]).¹⁴⁹

Adolphson och den krets han rörde sig i hade goda kontaktytor mot den äldre författargenerationen. ”Harry Martinson, Gunnar Ekelöf och Erik Lindegren brukade sitta på Anglais, och på Östermalmskällaren. De var nyfikna på vad en sån som jag höll på med. En visa som *Okända djur* kunde de skratta ihjäl sig åt, de fann den otroligt komisk. Jag var ju bara nitton, tjugo år, och de tyckte väl det var kul med någon som gav sig hän”.¹⁵⁰ Adolphson har senare återkommit till Martinson i tre tonsättningar som finns med på CDn *Älskar inte jag Dig då* (95).¹⁵¹ Med en sådan publik är det inte underligt att en visdiktare redan tidigt sätter sin litterära ribba högt.

Perioden av samarbete med vännerna på femtioalet är en tid som Adolphson sett tillbaka på med saknad ”Det fanns till exempel fem år under femtioalet som jag tyckte var kul, där man levde, där man träffade folk och fick höra ganska häpnadsväckande saker. [...] Det är nog inte så nu”¹⁵² konstaterar han i efterhand. ”Alla umgicks med alla, och alla lämnade varandra i fred. Gänget splittrades 1961,...och sedan sågs vi aldrig mer. Bengt Ekerot, Tore Jonsson och Petter Bergman, som var poet, flyttade till Hässelby, Anita Björk till Nacka

¹⁴⁷ jfr. Larson 84:4.

¹⁴⁸ Se även Larson 1984:24. *Searching for lambs* sjöngs av Clausen till gitarrackompanjemang av Adolphson till svensk text (anon) *Leta efter lamm*

¹⁴⁹ Anges felaktigt bygga på *I wonder as I wonder* i Larson 1984:24.

¹⁵⁰ Gustafson, Klas *Tonfallet* 3/94.

¹⁵¹ Se även s208ff.

¹⁵² TV-dokument *Porträttet*, 730912. Se även Maglefors RiR 1973 nr 22 s 10-11.

med Per Rådström. När gamla Tennstopet revs splittrades ett stort gäng Allan Fagerström, Alex Liffner. Sedan blev det för dyrt att gå på krog.”¹⁵³

Allt i allt gav denna konstnärliga och litterära miljö en god mylla för den artistiska personan att utveckla karaktärsdrag som uppskattades i sammanhangen. Det drömmande och romantiska hos Wolgers, det lärda hos de litterära vännerna, det samhällsatiriska hos Rådström, den kontinentala touchen hos Forssell mötte krogarnas och kabaréstradernas efterfrågan på burlesk och folklighet. Allt detta sammanstrålade i Olle Adolphsons persona och material med ett obändigt integritetsideal.

Bland visans vänner och yrkestrubadurer

Sällskapet Visans vänner hade bildats 1936 och bland sällskapet grundare fanns Evert Taube.¹⁵⁴ Hur såg Visans Vänner ut i begynnelsen av femtiotalet när Adolphson började bevista kretsens sammankomster, respektive trettio år efter bildandet, när Cornelis Vreeswijk etablerat sig på Stockholms estrader och Adolphson redan sedan länge befäst sin position?

Vreeswijks utsagor talar för att Visans Vänner kunde upplevas som något av ett stelnat etablissemanng av utomstående på sextiotalet och han gav uttryck för avståndstagande från den verksamhet Visans Vänner bedrev vid denna tid. Med tanke på att Visans Vänner utgjort en krets som närt och fostrat Adolphson, är det inte svårt att föreställa sig att det tidvis kan ha uppstått kollegiala spänningar mellan de bägge artisterna. Brolinson och Larsen återger följande uttalande från Vreeswijk: ”På den tiden var det Visans vänner för hela slanten i Sverige. Visan var en slags hobbyverksamhet för överklassen. Vi hade en stram, tuktad visa, och om jag törs påstå mig ha gjort någonting så är det väl att jag spräckte upp från det gamla sättet att skriva och sjunga. Jag bröt med traditionen, och gjorde en oväntad grej med visan. Jag pratsjög, och mina texter hade ett socialt innehåll.”¹⁵⁵ Om Visans Vänner för Vreeswijk representerade ett slags hobbyverksamhet för överklassen, kan anas att en schism med tillhörande grupperingar i motsatta läger hade vuxit fram. Detta efterlyser svar på frågor om hur denna schism såg ut, när den började, och om och hur länge den bestod.

¹⁵³ Knutson Ulrika ”På Adolphsons tid”, *Månadsjournalen* 3/96.

¹⁵⁴ Holm 1986:78.

¹⁵⁵ Vreeswijk cit efter Widén 1988:7 i Brolinson och Larsen, 1994:176.

Olle Adolphsons LP *Visor* utkom 1964, samma år som Cornelis Vreeswijks första LP.¹⁵⁶ *Visor* innehåller endast ett nummer där Adolphson själv står för såväl musik som text. I övrigt dominerar samlingen av tonsättningar av andras texter och urvalet kan sägas ha viss exklusiv litterär prägel, som i jämförelse med Vreeswijks LP på vissa håll kunde uppfattas som ”finkulturell”. Skivan framstår dock idag som ett seriöst upplagt och experimentellt projekt, där en orkestral klangbild är en integrerad del i framförandena. Olle Adolphson tar ut svängarna av sitt intresse för den förening av konstmusik med lättare visor han uppskattat i fransk chanson. Det är som sångare och tonsättare Adolphson i första hand framträder här. Albumet byggs helt på egna tonsättningar av svensk lyrik som spänner från Lars Wivallius till Nils Ferlin och Bo Setterlind. Tonsättningarna av Ferlindikterna hade förekommit redan i samlingen *13 visor* från 1957 och återkommer 1974 i nya tappningar på LPn *Olle Adolphson och 4 Ferlin*.

Ett intensivt sprudlande orkesterarrangemang av *Livets fest* inleder samlingen med en energisk och ambitiös ton som anslås av fanfarmotiv i introduktionen och dubblerad melodi i stråkar tillsammans med livsbejakande gestik i Adolphsons röst i tolkningen av Bo Setterlinds text. Därefter sjunker tempot tillbaka i efterföljande visor. Det brett upplagda framförandet av Lars Wivallius *Klagevisa över en torr och kall vår* dominerar skivan genom sin längd. Den följs av *En äventyrare* arrangerad med medeltida musikaliska markörer som tar fasta på stildrag i äldre musik, där krumhorn, rebec och säckpipor efterliknas i klangbild. Reminiscenser av dessa klanger återkommer även indirekt i kombination med oroande disharmonier i Mats Olssons orkestrering av Adolphsons tonsättning av Nils Ferlins *Inte ens det förflutna*. Högt uppspända arrangemang kontrasteras av lenare svepande stråk- och flöjtstämmor i visor som Evert Taubes *Västanvind* och Nils Ferlins *Om våren*. I flera nummer står sångstämman ensam emot orkesterbakgrund, utan vare sig gitarr- eller pianoackompanjemang.

Visor arrangerades och dirigerades av Mats Olsson. På förfrågan om hur arrangemangen tillkommit, huruvida Adolphson och Olsson bollat idéer mellan varandra, menar sig Olsson självständigt ha instrumenterat och arrangerat materialet utan anvisningar från

¹⁵⁶ *Ballader och oförskämdheter*, Metronome MLP 15152. 1964.

Adolphson.¹⁵⁷ Olsson betonar vikten av integritet som arrangör, ett arbete som sällan röner motiverat erkännande. Inte heller vad gäller denna produktion säger han sig minnas att arrangemangen uppmärksammades nämnvärt i pressen.¹⁵⁸ Mats Olsson beskriver dock samarbetet som problemfritt, men poängterar att han uppfattat Adolphson som värnande om frihet i relationer till skivbolag och att han ibland kunnat vara mycket bestämd i sina åsikter ”på sätt som inte alltid underlättade relationerna”.¹⁵⁹

1965 och 1966 förändrades bilden av populärmusiken i Sverige. *The Beatles*-febern hade slagit rot över världen, *popmusik* och *popband* blev nya begrepp som tycktes profilera sig markant emot etablerad schlager- och underhållningsmusik. Grunden hade lagts redan i och med rockens intåg under femtioalet. Unga popband bildades med sällan skådad frenesi, och massmedial uppmärksamhet riktades också mot detta fält. Snabbt uppstod en relativt stor musikalisk spännvidd i denna musikkultur, som inkluderade allt från trallvänlig och lättsam, melodisk pop till bluesband och strävt experimentella konstellationer. Även folkvisan liksom den nykomponerade poetiska visan fick betydelse i svallvågorna från tre unga artister som accepterades i rock- och popkulturen och presenterades i massmedia- och ungdomstidningar som "protest-sångare": Bob Dylan, Joan Baez och i viss mån även den brittiske Donovan. Dylans betydelse för populärmusiken kan knappast underskattas. I Sverige kunde Cornelis Vreeswijk på sitt sätt delvis axla denna roll, och accepterades snabbt i popkulturen. Delkulturer som inte accepterades i lika hög grad, såsom t.ex. countrymusik och ren underhållningsmusik, marginaliserades från att tidigare haft starka positioner. Det internationella upptagningsområdet för material till

¹⁵⁷ I en intervju i Helena Erikssons uppsats om Olle Adolphson (Eriksson 1983:10) betonar han dock vikten av samarbetsvilja vid inspelningar genom att underlätta för arrangören med att bifoga en pianosats. Ofta utgår ändå arrangemanget från gitarr- eller pianosatsen som instrumenterats helt eller delvis. Se även *HifiMusik* 1978 nr 9 s15. Det är dock ”varje kompositörs plikt att försöka skriva musik som åtminstone är någorlunda underhållande för dem som utför den.” (Hamilton i Ejeby 1988:43).

¹⁵⁸ Olsson anger samarbetet som ett enstaka projekt som upphörde då Adolphson gick till annat skivbolag (Intervju med Mats Olsson 010122). En genomgång av Adolphsons inspelningar visar dock ett samarbete med Olsson vid ett flertal sessioner mellan 1962 och 1967.

¹⁵⁹ Intervju med Mats Olsson 010122.

svenska försäljningslistor som tidigare hade varit utspritt över Tyskland och Frankrike förflyttades helt till England och USA.

Året 1965 finns två inspelningssessioner med Olle Adolphson dokumenterade,¹⁶⁰ men inga utgåvor av nya inspelningar, endast några återutgivningar av tidigare visor. 1966 utkom en EP med fyra nummer tagna från 1965 års sessioner: *Konstnasaren*, *Stavhopparen*, *Blåst*, och *Skattlösa bergen*. Den senare är en textsättning av en amerikansk countrydänga med förhållandevis humoristiskt textmotiv. Från året 1966 finns blott två inspelningar, bägge tillfälliga projekt utan direkta kopplingar till den egna skivproduktionen: dels den första inspelningen (live) av visan *Att Vänta* i samband med en Amnesty-gala på Stadsteatern i Stockholm 17 januari 1966¹⁶¹, dels ett projekt inspelat i Philipsstudion i oktober *Du och Ditt Öl*.¹⁶² För Adolphson, som redan på LPn *Visor* valt att gå en smal väg kan man undra om förändringen i musikaliskt samtidsklimat medfört att han som skivartist upplevde sig åsidoställd, eller åtminstone valde att förhålla sig avvaktande till händelserna.

Flera av Adolphsons översättningar av amerikanska country-schlagers publiceras dock under mitten av sextioalet: Merle Kilgore's *The Folksinger*¹⁶³ hade fått svensk text och blivit *I ösregnet* liksom *Wolverton Mountain* av samme upphovsman blev *Skattlösa Bergen*, *I'm an old cowhand* av J. Mercer blev till *Helga - jag älskar Dig* som Adolphson sjöng på karikerat truligt "jobbarmål"¹⁶⁴. Rod McKuens *The world I used to know* blev *Världen som var min*, och översättningen av Stuart Hamblens *This ol'House* en outsläcklig landsplåga som *Trettiofyran* i Per Myrbergs tappning. Olle Adolphsons betydelse för svensk populärmusik kan avläsas inte bara i

¹⁶⁰ Europafilm, Stockholm 15 oktober 1965 *Min allra bästa tid* och *Konstnasaren* resp. den 19 november m Mats Olssons orkester, *Skattlösa Bergen* (Kilgore-King-Adolphson), *Sång ägnad stavhopparen* (Forssell-Adolphson), *Blåst* (Adolphson) och *Världen som var min* (McKuen-Adolphson:översättning), på den sista har felaktigt tillskrivits Adolphson såväl text som musik på LPn *Visor under tio år*, TR 11032.

¹⁶¹ AMN-1

¹⁶² Bilaga till boken *Kom in på en öl och en smörgås* (Pripps/Sonoprint, Sthlm 1966).

¹⁶³ dock inspelad redan 20 juni 1963.

¹⁶⁴ Humoristiska karikatyrer av utpräglade "sociolekter" är något som finns i flera visor; jfr. t.ex. *Balladen om det stora slagsmålet på Tegelbacken*, *Gustav Lindströms visa*, vilket även visar de starka kopplingarna mellan enskilda visor och upphovsmannens eget framförande.

egna inspelningar, musikalier och framträdanden, utan även i hans produktion som textförfattare och översättare för andra artister. De flesta översättningar har dock tillkommit på förfrågan från förlag och producenter. ”Kabaré-direktörerna hade aldrig råd att köpa både text och musik: de nöjer sig med att låta visdiktarna göra nya texter till importerade melodier”, skrev Lars-Eric Örtegren i RiR i en presentation av Adolphson redan 1962.¹⁶⁵

LPn *Vad tänker jag på?* från 1967, inledd med en frejdig version av *Eiravisan*, förändrar stämningläget till att bli mer komplext, motsägelsefullt och allvarligt med flera visor om uppbrott och främlingskap. Den känslömässiga tyngden av visor som *Sista dan tillsammans*, *Vad tänker jag på? Det ligger ett land långt borta* och *Nu har jag fått den jag vill ha* färgar skivan. Dessa, liksom den självbiografiska *Sigge Skoog*, präglas mer påtagligt av personliga perspektiv än materialet i tidigare samlingar, och framstår i det närmaste bitvis som starkt självutlämnande. Det är svårt att undgå att ställa *Vad tänker jag på?* i relation till samtida textliga tendenser inom internationell popmusik. Med Dylans inträde på scenen hade populärmusiken sedan något år tillbaka förlorat mycket av sin textmässiga oskuld. Han hade bl.a. efter att ha utsatts för ett allvarligt mordförsök trätt tillbaka från politiska positioneringar som medborgarrättskombatant, och tagit fasta på personligt hållna relationsskildringar i sina texter.¹⁶⁶ Detta gav genklang på många olika håll inom populärmusiken och inte minst inom countryballad- och singer/songwriter-genren blev den personliga självbekännelsen en vanlig företeelse.

Framförandemässigt bjuder *Vad tänker jag på?* på avspänt vokalframförande i tekniskt förstklassiga upptagningar, som med hjälp av mer mikrofonnära sångteknik än tidigare återger ett rikt spel av timbremässiga nyanser i röst och frasering. Många nummer lades i lägre och mer talnära tonläge än i tidigare inspelningar, vilket tillsammans med ökad mognad i rösten gott reflekterar mångfalden skiftningar i visornas texter. Samma år utkom den retrospektiva LPn *Visor under 10 år* där Adolphsons tidigare inspelningar tillsammans med olika kapellmästare var sammanställda.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Örtegren. RiR 62 nr 23 s19.

¹⁶⁶ I synnerhet på albumet *Blonde on blonde* från 1966 hade Dylans textperspektiv vänts helt mot den individuellt personliga sfären.

¹⁶⁷ Här ingick spår från olika inspelningssessioner mellan feb 1962 och nov 1965.

YTF grundades 1971 som en intresseorganisation för yrkesverksamma artister inom trubadurgebitet. Verksamheten ägnas huvudsakligen åt bokningsverksamhet, men även i viss mån åt fonogramutgivning. Liknande sammanslutningar var i sjuttioalets början tämligen vanliga och hängde delvis samman den s.k. ”progressiva” musikrörelse, där som ett led i en motreaktion mot monopolisering av skivindustrin och mot alltför kommersiellt styrda intressen många lokala, mindre och ofta ideellt drivna skivbolag uppstod på olika håll i Sverige. Adolphson tyckte sig finna anledning att vara på sin vakt. Enligt honom ville ledningen i YTF en tid att medlemmarnas individuella gager skulle gå till gemensam kassa som alla medlemmar skulle dela på. Adolphson som vare sig tyckte om orden ”yrke” eller ”trubadur” hade ingen lust ge sitt gage åt ”de där slashasarna”.¹⁶⁸

”Misstänksamt såg jag på hur yngre kollegor och andra vissjungande pojkar och flickor satte på sig allt besynnerligare utstyrslar, slokhattar, konstiga västar, gitarrer över axeln, blommor i skägget”.¹⁶⁹ Att detta syftar på figurer inom YTFs inre led torde vara svårt att missta sig på. Uttalandet är en av många markeringar av avståndstagande från det ”olycksaliga” trubadurkonceptet och tillhörande grupperingar. ”Jag har aldrig varit någon yrkestrubadur, det kan jag försäkra. De tyckte jag var illojal. Men jag avskydde deras attityd. Allt blev attityd. De låtsades göra något som jag gjorde på allvar.”¹⁷⁰ Adolphson minns en episod när han på restaurang *Gyllene Freden* blivit hotad att utsättas för direkt fysiskt våld om han inte lovade att erkänna Bellman varit socialist. Han lyckades emellertid slingra sig ur situationen med skinnet i behåll, men tillstår att situationen var symptomatisk för attityder som var starka inom den nya kullen vissångare och inom YTF.¹⁷¹ Det har påståtts att Adolphson aldrig medverkade på vispråmen Storken som var samlingsplats för många i kretsen runt YTF vid tiden,¹⁷² men i själva verket uppträdde han där 1969, även om han inte tillhörde de mer frekventa aktörerna. Ett tillfälle spelades in av SR och sändes 690703

¹⁶⁸ Telefonsamtal. 2000-05-04.

¹⁶⁹ Adolphson 1996:9.

¹⁷⁰ Knutson Ulrika ”På Adolphsons tid”, *Månadsjournalen* 3/96.

¹⁷¹ Telefonsamtal. 2000-05-04.

¹⁷² Se RiR 1979 nr 33 s3.

med titeln ”Vi på Pråmen”. Det urval visor som Adolphson framförde vid tillfället är möjligen tidstypiskt: *Vals på Sergels torg, Törnrosa* samt *Siv och Gunne*.¹⁷³

De påklitrade attityderna gällde inte minst Vreeswijk, säger Adolphson, och de två artisterna hade också mycket marginellt med varandra att göra under långa perioder. ”Jag hade mina kretsar och min publik och han hade sin”. Med tiden kom dock Vreeswijks vassaste kanter att slipas av och de kom att umgås privat under de tider Vreeswijk bodde i Köpenhamn¹⁷⁴ på 80-talet.¹⁷⁵ Om effekterna av periodens politiska visklimat, säger Adolphson: ”Den svenska politiska visan har varit sammanbiten och hatisk, utan entusiasm, Vi har t ex aldrig kunnat nå upp till Biermans lyrik.” Agitationsvisan blev mer framträdande och allt annat framstod som socialt förräderi.¹⁷⁶

Mot slutet av sextioalet hade den samhällskritiska och burleska tonen kommit att få större plats i Adolphsons produktion, och med den ett humoristiskt berättande, utifrån lokala Stockholms-perspektiv. Musikikaliskt har LPn *Låtar i stan* (1969) en folklig karaktär i många visor och instrumenteringen har givits mindre format än vid tidigare inspelningar. Orkesterarrangemang har försvunnit och ersatts av en mindre besättning som bestod av Adolphsons gitarr, Sture Åkerbergs bas och, likt ett avlägset eko från nyvunna segrar inom rockvärldens inspelningsteknologi, melodigitarrpålägg (en samtida term var ”sound-on-sound”-teknik) gjorda av Adolphson själv. Visan *Sommargylling* ackompanjeras av ett ensamt piano. Dragspelet lyser med sin frånvaro trots att det omnämns i texten till den folklustspelartade *Fest hos Gustavsson* som sjungs med frustande karikerad Stockholmsk Sönderdialekt. Över huvudtaget finns återkommande folklustspelspräglade inslag på *Låtar i stan* med titlar som *Balen på bakgårn*, *Livet i Hornskroken*, *Mordet på Kommendörsgatan*, *Fest hos Gustavsson*, *Kolingarnas entré* och *Vals på Sergels torg*. Det är inte utan att vissa kopplingar kan anas till faderns mustiga rollgestaltningar samma tid av figurer som Harald Hilding Markurell i lustspelet ”Markurells i Vadköping” eller av pastor Nordström i TVs filmatisering av Strindbergs ”Hemsöborna”.¹⁷⁷

¹⁷³ Radiodokument 690703.

¹⁷⁴ Telefonsamtal 2000-05-04.

¹⁷⁵ Widén 1988:13.

¹⁷⁶ Gustafsson, Ulf, *Svensk viskonst har blivit utarmad*. UNT 840413.

¹⁷⁷ Adolphson, Edvin, *Edvin Adolphson berättar*, Sthlm 1972.

Kanske kan skivan ses som försök att markera, befästa och utnyttja en nisch som Adolphson redan etablerat åt sig i en period när han fått full konkurrens av Vreeswijk som redan hunnit med ett antal LP-skivor, som fått gott mottagande och som utvecklats musikaliskt i tidsenlig riktning mot de amerikanska influenser, inte minst från Dylan, som slagit rot hos visdiktare världen över. The Beatles *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* hade redan något år på nacken, och rockmusiken hade erövrat stora delar av den svenska populärmusikens arenor. Rätteligen kan nog sägas att franskt influerade orkesterarrangemang med svepande stråkstämmor, pianoglitter och musettedragspel stod lågt i kurs på musikmakers marknaden bland mer inflytelserika företrädare för publik, bransch och recensenter vid tiden. Förhållandena kan ha påverkat val av klanglig karaktär på skivan, tillsammans med att magrare budget tilldelats produktionen från skivbolagets sida av samma orsaker. Hade Adolphson, som redan tidigare frikostigt visat sitt sociala engagemang, på detta album givit efter för yttre krav på att profilera dessa perspektiv? Svallvågorna efter samtidens politiskt upproriska strömningar medförde efterfrågan på markerad realism i sociala skildringar. Den fokusering på sociala missförhållanden som Vreeswijk på sitt sätt ärvt från Jacques Brel och från Dylan, hade få förmildrande drag i sina beskrivningar, där det sociala armodet ytterst sällan kompletterades av den humor eller glädje som i många fall möjliggjorde för människor att överleva sin misär, annat än med lakonisk svarhumor. Livsglädjen som motpol och motgift var däremot något som Adolphson föreföll att vilja bidra med.

På *Låtar i Stan* finns ett antal exempel som kan tolkas som svar och som motbilder mot flera olika filter av samhällsbilden. Det är t.ex. lätt att se den intrikata kärleksvisan om *Siv och Gunne* som om inte något av ett svar på, så åtminstone parallell med Vreeswijks ohämmade erotiska skildringar som publicerats de närmast föregående åren, som med öppna sexuella anspelningar chockat många i samtiden, men samtidigt bidragit till att väcka ett intresse hos stor publik. I *Siv och Gunne* framställdes på ett nästan demonstrativt diskret sätt den sexuella akten med både realism och ömhet.

Inte utan tanke återknöt *Siv och Gunne* såväl musikaliskt, som textmässigt till den oskuldsfulla visan *Duvan och vallmon* som i sin tur anspelar på den höviska medeltida trubadurdiktning han sökt

uppliva i sina tidigaste vissamlingar.¹⁷⁸ I visan *Vem* om nyckelbarnet känns tonfallet igen från samtidskonstens skildringar av förörternas ”betongghetton”, sådana som Ola Billgrens målning *Diptyk* från samma år, en målning som med detaljerad superrealism skildrar anonymitet och alienation i förörterna.

Visan *Prylar* kan även denna i sitt anspråkslösa format ses som en sorts motbild till konventioner som bildats i samtidens utbredda kritik hos konstnärer och författare mot materialismens dominans. Visan förefaller rikta sig just mot en kritik av konformistiska och konventionella värderingar som i sin tur redan stelnat och omvandlats till nya konventioner och dogmer. Tvärtemot många av samtidens kritiska utsagor om ägandet i allmänhet, går Adolphson i motvalls och skriver en ömsint, lite tankspridd reflektion över hur han i hemmet upplever att en sorts kärlek gömmer i hemmets alla ’prylar’.

En annan av skivans motbilder är *Vals på Sergels torg*, en wienervals som beskriver ett dråpligt scenario som utspelat sig när trubaduren inkallats att spela på självaste julafton på Sergels torg i Stockholm.

*Julafton längst nere i sergels torg
där står åtta poliser på vakt
och drager om människans ordning försorg
som just dansar där ute i takt
en liten förskrämd och förfärad hop
som nu dansar när natten sig sänkt
till botten av den förfärliga grop
som dock var så förunderligt tänkt¹⁷⁹*

Förvisso var denna motbild riktad mot Stockholms politiska styre. Den fysiska miljön, Sergels torg, står som sinnebild för såväl folkhemmets skrytbyggen som för social misär och förnedring och är en miljö där de utslagna existenser som befolkat Vreeswijks visor är mer än hemma. Här målar Adolphson upp en motbild med ett budskap riktat dels mot samhällets mer grandiosa misslyckanden, men samtidigt också är en tidstypisk visa för samtiden. Situationens folklighet kontrasteras dock av musiken till visan som är komponerad i form av en wienervals efter konstens alla regler med genomföring och allt. ”Varje trubadur bör ha gjort minst en ballad, en wienervals och en tango”, skämtar Olle Adolphson.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Se även Holm 1986.

¹⁷⁹ *Vals på Sergels torg* (Reuter & Reuter) från Lpn *Låtar i stan*/Telefunken 14563.

¹⁸⁰ Scenframträdande Gbg 2001-02-02

”Försörjningskravet för en ju ut på olika estrader. Och ett framträdande under bra förhållanden är det inget fel på. Sedan spelar det ingen roll om publiken består av 8000, 800 eller 8 personer, men den är inget jag söker upp bara för nöjet att stå på scen.” säger Adolphson.¹⁸¹ Att han redan tidigt väl bemästrat scenen i krogssammanhang visas i återutgåvan av *En stol på Tegnér* inspelad 1962. Han beskriver i efterhand Restaurang Tegnér som ”liksom Hamburger Börs, ett tillhåll för äldre lektorer, riksdagsmän och liknande med smak för enskildhet, tidningsläsning, cigarr och dubbel lättgrogg.”¹⁸² Att Adolphson valt att inkludera detta album i sin retrospektiva samling *På ont och gott; 51 Adolphsonare* kan ses som en finger-visning om att framhålla hans styrka som scenartist.

”En sångare kan få uppleva hur den från början ensidiga kommunikationen från scenen så småningom övergår, först i aktiv uppmärksamhet hos församlingen, en levande tystnad, till att bli en form av tankfullt samtal mellan publik och artist, ett tyst utbyte av meningar och åsikter, med vågor av ömsesidig uppskattning och tillgivenhet, vandrande mellan estrad och salong, och människor emellan, ibland uppgående till fullständig identifikation. Det är en mycket märklig upplevelse.”¹⁸³ Emellertid kan detta handla om en lättstörd situation ”det kan hända att kommunikation uppstår trots allt, men den bryts omedelbart om exempelvis en servitris sparkar upp dörren till köket och gör entré med arton groggar på en bricka. Från det ögonblicket har hon övertagit artistrollen, och den lämnar hon sedan över till de arton mottagarna av groggarna.”¹⁸⁴

Med tiden infann sig också ett successivt avståndstagande från att uppträda alltför frekvent i krogssammanhang¹⁸⁵ och idag vill varken folkparkerna eller han ha varandra, skriver Ulrika Knutson, som återger Adolphsons beskrivning hur det vid mer olyckliga

¹⁸¹ Borggren, Ingrid, intervju: *Visor har jag aldrig förstått mig på* DN 940814.

¹⁸² Adolphson, CD-konvolut 1996:30.

¹⁸³ Adolphson, *Om visans väsen*, Sthlm 1990:7.

¹⁸⁴ Adolphson, *Om visans väsen*, Sthlm 1990:13.

¹⁸⁵ ”Vem var vissångaren att man skulle sitta tyst och lyssna på honom?”, frågar sig Maglefors (RiR1973nr22s11.) ”Nu ställer krögare och festarrangörer sig den frågan. Nu skall man åter släntra omkring mellan borden och vara någon sorts skval-trubadur. Den svenska visan är inte konstruerad för sånt.”

tillställningar kan vara problematiskt att behöva kunna ”överrösta vrålen” från vissa delar av publiken.¹⁸⁶ Olika scensammanhang kräver olika material. Många mer handfasta visor från Cabaréttiden kom Adolphson att använda i folkparkerna, ”denna speciella försörjning”. Trots detta visade det sig snart att folkparkerna och Adolphson inte passade för varandra. ”Jag såg ju inte ut som en trubadur skulle se ut.” Skilsmässa blev den lyckligaste lösningen.¹⁸⁷ Ett resultat av denna skilsmässa var ett album som tycktes rikta sig inåt mot centrum i såväl Adolphsons framförande som mot uttrycket i visorna.

Året 1974, tjugo år efter debuten, kom *Olle Adolphson och 4 Ferlin*, ett musikaliskt avskalat album, där nära och personligt tilltal underströks i det av upphovsmannen egenhändigt målade omslaget, ett självporträtt i form av en monokrom akvarell föreställande artisten blickandes ut över ett soligt sommarlandskap. Han bär lediga sommarkläder på bilden; tunn, ljus sommarkavaj fladdrande i vinden, utanpåhängande randig skjorta med uppknäppt krage och ljus hatt till skydd mot solen. Mannen ser ut ur bildytan, bakåt, åt vänster, och bilden har många markörer av ledighet och distans till omgivningen. Här framtonar en annan och mer informell bild än den ofta konfektionsmässigt korrekta gestalt i slips och välskuren kostym som publiken vant sig att förknippa med Adolphsons offentliga framträdanden.¹⁸⁸

Detta album var också musikaliskt påtagligt informellt. Borta var orkesterarrangemang och kvar enbart den egna akustiska gitarren. Endast ett fåtal av visorna på detta album var inte tidigare publicerade, många långt tidigare, men urvalet, den belysning de gav varandra, tillsammans med det sparsmakade framförandet ställde exekutören och upphovsmannens persona i nytt och därmed aktualiserat ljus.

¹⁸⁶ Knutson Ulrika ”På Adolphsons tid”, *Månadsjournalen* 3/96.

¹⁸⁷ Heden, Martin, *Tydligare än förbannelsen...* VLT 870123.

¹⁸⁸ Man kan notera att flera skribenter kommenterat Adolphsons persona och klädsel. Ett exempel på detta är signaturen Fabian som under rubriken ”Vår prydliga visvän” skriver: En gång sjöng Olle Adolphson visor klädd i en säckig islandströja och spretande skägg såsom modet föreskriver för trubadurer, han var en sorts halv Cornelis Vreeswijk. Numera sjunger han i prydlig kostym och välansat skägg. Hans stormtid har varit kort och inte alltför intensiv för han har alltid hört till de väluppfostrade.” (RiR 1967 nr 52 s3). I en annan artikel i RiR beskrivs han som ”en rumsren trubadur. Han varken super, slåss eller svär. Och gör han det sker det med måtta och charm (Maglefors. RiR 1973 nr 22 s 10-11. Se även RiR 1978 nr35 s3).

Framförandeidiomet från *Olle Adolphson och 4 Ferlin*, solorösten och den ensamma gitarren, kom att gå igen i Adolphsons efterföljande insjungningar av Evert Taubes hela repertoar som 1976 gavs ut på tre dubbelalbum i följd *Karl Alfred, Fritiof Andersson och jag* Telestar TRS 11153/54, *Jag har skrivit till min flicka* Telestar TRS 11165/66 och *Från San Remo till Sandhamn* Telestar TRS 11167/68. Samma inspelningstekniker och producent på samtliga fyra utgåvor säkerställde en genomgående klangbild. De Taube-tolkningar som Adolphson presenterar på dessa inspelningar skiljer sig ganska markant från det frejdiga allsångsidiom vi vant oss att förknippa med många av Evert Taubes visor. Här lyfts en lyhörd och nyansrik Taube fram i den intima inspelning Adolphson tillsammans med tekniker och producent lyckats åstadkomma. Med röstens hjälp gestaltas dramat i *Balladen om Briggen Blue Bird* av Hull genom utnyttjande av klangrummets hela dynamik från tystnad till styrka. I den söndersjungna *Calle Schewens vals* lyckas ett avspänt, talnära röstläge och luftigt gitarrackompanjemang ge ny realism och nytt liv åt melodin och påvisa en substans i denna visa som på gott och ont blivit något av en nationell semestersymbol.

Beställningar och tillfällighetsvisor

Ett inte så uppmärksammat särdrag hos Adolphson är att mer material än vad som kan förväntas visar sig vara tillfällighetsvisor och beställningsverk av olika slag, visor som beställts till olika radio- och TV-produktioner, teatersammanhang och shower. Därtill kommer översättningar på uppdrag av förläggare och skivbolag. Han har sagt om samarbetet med Lars Forssell, att under de drygt tio år de dittills (1967) samarbetat med varandra så hade deras text och musik varit avsedda för varandra, för vissa speciella syften som t.ex. scen, radio eller film.¹⁸⁹

Det finns gott om exempel på material skrivet för specifika syften: *Mitt eget land* hade beställts av Konsum, *Ge mig en dag* skrevs för Malmö SVT, *Stavhopparen* skrevs till en scen där Björn Gustafson skulle hoppa stav över Skeppsbron i en film av Forssell och Gamlin, *Gubben Jon* till skådespelet *Sergeant Musgraves dans* 1962. Visan om *Gumman på Skanörs Ljung* gjordes till ett TV-program om häxor 1966. *Det ligger ett land långt borta* och *Vad tänker hon på* skrevs till

¹⁸⁹ omslagstext LP *Vad tänker jag på?* Telefunken SLE 14467.

ett TV-program om kommunikationer. *Att vänta* skrevs för filmen "Myten" (1966) av Jan Halldorff.¹⁹⁰ *Törnrosa* till ett TV-program med Lena Granhagen och Sven-Bertil Taube. *Calypso om våren* skrevs på beställning av Åke Grönberg för Sigge Fürst! *Kanske vill Du ha mig då* hade ursprungligen titeln *Ja, om jag kunde göra så* och ingick i Oldrich Daneks pjäs *Två på häst och en på åsna* från 1979 liksom *Så går vi bort*, *Kanske vill Du ha mig då* och *Så är jag då ett svagt och sprucket käril*.

Det finns med tanke på den artistiska personan anledning att fråga sig var gränsen går mellan kontinuiteten i det personliga uttrycksbehovet och yttre incitament från beställningar. Ett förvånansvärt stort antal visor framstår som mer eller mindre centrallyriska uttryck på skivutgåvorna, men visar sig vara hantverksmässigt utförda beställningar. Adolphson har konsekvent genom hela sin karriär avstått från att låta massmedia och journalister blicka in sitt privatliv, ingenstans finns uppgifter t.ex. om privata familjeförhållanden. På samma sätt glider individen Olle Adolphson undan även i många av sina starkast personliga visor, samtidigt som han kan förefalla hudlöst närvarande i dem. Den artistiska personans egenskap av mask som nästan spökligt samtidigt är transparent och ogenomsiktig blir påtagligt relevant.

Instrument

Adolphson publicerar i allmänhet en noggrann gitarrsats som ackompanjemang till sina visor, och avstår ofta från att bifoga ackordbeteckningar till dem. Han motiverar detta i sitt förord till den delvis retrospektiva samlingen *Folia*. "Sättet att presentera melodier med enbart ackordbeteckningar har sina sidor. I många fall är det fullt tillräckligt, men i andra blir harmonibilden skev eller helt missvisande, och många gånger är det enklare att bifoga en notbild än att försöka uttrycka enskilda stämmor genom beteckningar."¹⁹¹ Ibland är dock tonen skarpare och antyder konflikter med förläggare; "När jag skall ge ut min musik på noter säger förlagen att den är för svår. Men kan ju inte bara ge ut musik för de knappt notkunniga, med jättenoter, det vore som att ge ut romanser av Hugo Wolf med bara melodislinga och ackord."¹⁹²

¹⁹⁰ se även Larson 1986.

¹⁹¹ Adolphson 1983:7.

¹⁹² UNT, 840418.

Som gitarrist uppger sig han vara huvudsakligen autodidakt, men också att ha studerat klassiskt gitarrspel ”indirekt”, men intensivt, under några månader i Spanien. Denna berömda historia gick till så att vännen Sven-Bertil Taube, som var bättre ekonomiskt bemedlad tog lektioner för en professor Navas i Malaga. Efter lektionerna delade kamraten med sig av sina nyvunna kunskaper. På så sätt fick Adolphson tillfälle att fördjupa sin lärdom om gitarren. Segovia hade visat på nya vägar att hantera gitarren som påminde om Paganinis beskrivning av ”gitarren som en hel orkester”. Den spanska gitarren fyller en viktig roll i hans musik och han beskrivs ofta som en skicklig gitarrist. Han menar själv att han kompenserar ”bristande röstresurser med hyggligt gitarrspel.”¹⁹³

”Gitarren färgar lätt tankar och känslor”, säger Adolphson och tillägger att den är ett endast skenbart lätt instrument. ”Försöker man forcera instrumentet märker man att den vänder sig emot en på ett annat sätt än ett piano. Gitarren är skapad av Fan! Den lockar till spel, men jävlas när man försöker spela.” Den är ett mycket svårt instrument att bli solist på och de ”kvicka rörelserna i fingrarna” är något han inte menar sig ha av naturen. ”Det hjälper inte att ens öva fyra till fem timmar om dan.” Han säger sig avundas av hela sitt hjärta ”dem som bara har det i fingrarna, de som kommer över muren. Avundas, men inte missunnar”. Han säger sig dock inte vilja behandla instrumentet som sin fiende, som han menar många vissångare gör.¹⁹⁴

Trots alla erkännanden som givits Adolphsons gitarrspel är det dock missvisande att uppfatta hans viskonst som i huvudsak gitarrburen till sitt väsen. Från början av sin karriär har han komponerat en stor del av sitt material på piano. Tågordningen i hans tillvägagångssätt, i de fall visorna försetts med gitarrangemang, har i allmänhet varit att först i senare stadium arrangera om dem för gitarr och därefter göra gitarrackordsanalyser. I tre radioprogram framförs visorna enbart till eget pianoackompanjemang. Dels programmet *Olle Adolphson sjunger till eget pianoackompanjemang* som sänts i två delar 761022 resp. 771227 och dels i *Visstunden* 820409.

¹⁹³ RiR 1973 nr 22 s 11.

¹⁹⁴ Radio-dokument 861115.

Skrivande och komponerande

Vad har då Olle Adolphson att säga om själva skrivandets och komponerandets mödor? Följande rader kan illustrera åtminstone några aspekter av det komplex av känslor och tankar som arbetet kan innebära. ”Mitt yrke går ut på att skriva visor och det håller jag på med. Jämt! Det går till på det viset att man sätter sig framför ett papper, och så konstaterar man att det är vitt, och så vässar man pennorna en gång till och sen går man ut ett tag, och så sätter man sig framför det där vita papperet igen, och så där går dagarna. Ibland så visar det sig att det står nånting på det där papperet. Då tar man undan det och lägger det åt sidan, och sen tar man itu med nästa vita papper. Det brukar bli en sex, sju visor om året. Så det är ett mycket mödosamt, och på något sätt mycket förlamande arbete. Ibland så tycker man det är oerhört skönt att ha blivit klar med någonting; och då är man oerhört stolt över det där. Ända tills man har presenterat det och då inställer sig genast självkritiken, vilken innebär att nästa gång man sätter framför det där papperet, så blir det ännu vitare och ännu tommare. Jag har en känsla av att hela mitt liv består av ett enda stort tomt vitt papper, som det gäller att fylla med några ord lite då och då. Det är inte särskilt tillfredsställande.”¹⁹⁵ Här avslöjar sig en självkritik och en disciplin, som angränsar till att ha något av grym, nästan självspåkande, kamp över sig.¹⁹⁶ Mot slutet av sextioalet inträdde ett uppenbart sinande i Adolphsons nyproduktion, åtminstone i vad som publicerats. Själv förklarar han detta med att han upplevde större och större krav på kvalitet vilket innebar alltför många strykningar. En självcensur inträdde tillsammans med en skräck för papperet i förbannelsen i att ”bakom varje papper finns ett nytt vitt ark”.¹⁹⁷

LYSANDE

*Fast det var så kort stund sen
den glänste när den blev gjord
känner du inte igen den
inte ett enda ord*

Nu ligger den där på ditt bord.

(ur Folia s.139)

¹⁹⁵ TV-dokument, *Porträttet* 730912.

¹⁹⁶ Se även RiR 1978 nr35 s3.

¹⁹⁷ Telefonsamtal 2000-05-04.

Adolphson fortsätter: ”Man talar om sådana där saker som inspiration. Det tror jag för min del inte mycket på. Däremot tror jag på Koncentration. Och det är något som jag har väldigt svårt för. Jag tillbringar väldigt mycket tid på att försöka disponera min tid på rätt sätt. Och att få skaffa mig en bra arbetsdag, som jag kallar det för. Det visar sig vara oerhört svårt. Men i längden så är det nog så att det visar sig att det är det vita papperet som är den här utmaningen. Det är klart att man kan tala om inspirationskällor. Dom finns överallt, dom finns i livssituationer och i alla dom bilder som ögat ser. De är ingenting som jag räknar med, jag räknar bara med att de uppträder när man verkligen försöker frammana dem. Jag har inte ens gjort mig reda för om det finns någon linje i det jag skriver. Det finns egentligen ingenting som inspirerar mig i det som jag skriver, jag bara finner ett resultat, jag bara finner att man har gjort en visa så småningom.

Många gånger har det varit festligt att göra den, det är väl det som kallas inspiration, själva arbetsglädjen, själva det att man tycker att det händer någonting. Inspirationskällorna dom finns överallt och hela tiden. Man stoppar på sig och hoppas att det kommer till användning någon gång.”¹⁹⁸ Skrivandet är i allmänhet det Adolphson säger sig föredra framför estradverksamheten. Utan att tillskriva sig själv utpräglad skrivkramp eller prestationsångest (jämför dock ovanstående utsagor), så är det eftertänksamheten som tar tid, hävdar Adolphson. Han säger sig inte skriva en mängd utkast som sedan slängs, utan talar i stället om att vänta, att inte skriva någonting alls, till dess att han vet hur han skall gå till väga.¹⁹⁹ I detta skymtar något av en strävan att skapa ett *mentalt koncept* av vad han föresatt sig att komponera redan innan han tar itu med den praktiska och hantverksmässiga delen av arbetet. ”En del saker skriver sig själva. Det är väl kanske det som är inspiration, det kan också vara förledande, man måste se på resultatet med distans. Andra saker kan ta tio år att skriva, åter andra blir aldrig klara. ”För en trubadur är två visor om året också en produktion”.²⁰⁰ Han har sagt sig ha lättare att göra melodier än texter. ”Det är svårt att skriva bra.”²⁰¹ En bra text är heller ingen ursäkt för en dålig melodi, eller tvärtom. En vistext skall emellertid kunna läsas fristående, menar Olle Adolphson.²⁰² Om närheten mellan det talade och det sjungna

¹⁹⁸ TV-dokument, *Porträttet* 730912.

¹⁹⁹ Borggren, DN 940814.

²⁰⁰ Gustavson, 840204.

²⁰¹ Borggren, DN 940814.

²⁰² Gustavson, UNT 940418.

ordet säger han ”Skillnaden mellan läst och sjungen lyrik är liten. Redan ordet lyrik är musikaliskt”. I såväl melodier som lyrik finns potential för ett visst stämningssinnehåll som kan tas tillvara: ”Melodier har alltid en karaktär, ett slags inneboende uppslag till text. Det gäller bara att leta reda på den”.²⁰³

Olle Adolphson tar avstånd från de krav på tidsenlighet som ställs av media, musikbransch och publik, i synnerhet i uttalanden från senare faser av sin karriär. Under femti- och sextiotalet när hans popularitet var som störst sågs han just dock som både dagsaktuell och modern. I samband med inspelningarna till CDn *Ålskar inte jag Dig då* från 1994 säger han dock ”Jag sa till killarna att det värsta vi kunde göra är att försöka låta tidsenliga och moderna. Det som är modernt måste med säkerhet bli omodernt.”²⁰⁴

Om visan som individuellt uttryck, som bön och besvärjelse som kan ha personlig funktion för utövaren, säger Adolphson: ”Den kommunikativa sidan hos visan gör att den står bönen och besvärjelsen nära. Bönen och besvärjelsen är ju det yttersta uttrycket för individens vilja att träda utanför jaget, eller det yttersta försöket att uppnå gemenskap. Känslan av gemenskap kan vara sammansatt och motstridig. Likaväl som den kan uppstå ur ensamhet, kan den ensamaste människan känna den djupaste gemenskapen, just i sin ensamhet. Visartister är ju ofta människor med stort, ibland övermäktigt kommunikationsbehov, och många har gått under i sina fruktlösa eller missriktade försök att träda i förbindelse med omvärlden. Många av de finaste visorna och sångerna utgörs av böner eller besvärjelser i olika former, med olika utseenden, uttalade eller förklädda.”²⁰⁵

²⁰³ Heden, VLT 870123.

²⁰⁴ Gustavson, UNT 940418. Anm. Att detta inte behöver stå i motsättning till värderingar som står sig under längre tid visar alla exempel på de ”långtidsverkande” framgångar som följt många av hans visor från 50- och 60-talet.

²⁰⁵ Adolphson 1990:13.

Olle Adolphson har många gånger sagts representera någon form av svenskt nationell musikalisk särart. Musikforskaren Lars Lilliestam tar upp honom som representerande denna "svenskhet" i sina resonemang över vad som skulle kunna sägas konstituera denna nationella särart, och vad som kunde anses vara mer "typiskt svenskt" i musikaliska sammanhang än annat.²⁰⁶ Själv beskriver Adolphson det som märkligt att han kommit att framstå som typisk svensk, särskilt som många av hans musikaliska föredömen kommer utifrån.²⁰⁷

Han uttrycker ambivalens inför den svenska vistraditionens trubadur- och viskoncept. Å ena sidan visar han ovilja att tvingas in i en alltför trång fålla i stilistiskt hänseende, och å andra sidan uppträder han i flertalet sammanhang återkommande som just visans förvaltare. En tid ordförande i Taube-sällskapet, medlem i samfundet för visforskning, konsekvent refererande till äldre visformer och traditioner som han använt sig av i egna visor, allt detta talar sitt eget språk. "Visan blir längre och längre ju mer tiden går. Det är så mycket gammalt som finns kvar, ja, samtidigt som de nytillkomna verserna speglar sin tid", säger han, och antyder sin egen plats som förvaltare av ett historiskt arv.²⁰⁸ Vid många tillfällen har han emellertid uttryckt olust inför att genrebetämmas i allmänhet, och inför att knyts alltför tätt samman med viskonceptet i synnerhet. I en intervju med den träffande rubriken "Visor har jag aldrig förstått mig på" av Ingrid Borggren, diskuteras en del aspekter av detta.²⁰⁹ "Jag är inte intresserad av visan", påstår Adolphson, "jag är överhuvudtaget inte intresserad av begrepp". Han titulerar sig författare i telefonkatalogen, och beskriver sig som en artist som pendlar mellan konstmusik och litterära ambitioner å ena sidan, och "annat mindre ambitiöst" å andra. Artbestämningar är begränsande, och inflöde och ömsesidig påverkan mellan olika musiktyper är något som tillhör musikens realiteter. "Om en gubbe sitter och lallar för sig själv i skogen så kan en psalm bli en visa. En trall-låt kan plötsligt bli en hymn. Det är så man skall förhålla sig."²¹⁰ "Det var en kille som sade en gång att visor är sånt som

²⁰⁶ Lilliestam 1998:40 ,57.

²⁰⁷ Adolphson 1995:10.

²⁰⁸ Andersson, Expressen 940325.

²⁰⁹ Borggren DN 940814.

²¹⁰ Adolphson 1995.

trubadurer och visnissar håller på med, och jag blev väldigt glad för uppenbarligen räknade han inte in mig bland dem.”²¹¹

Adolphson, som varit aktiv som estradör, artist och konferencier i flera schlagermusiksammanhang säger att radioprogrammet Svensktoppen egentligen visar vår egentliga enkelhet, ”Vi är inte svårare än så”, och dessutom att komplexitet och spänning mellan olika sidor hos människor visas i att visor som Evert Taubes *Änglamark* kommer in. Han menar att det är viktigt att hålla i minne att även konstnärligt ”stora” artister medverkar i svensktoppen och liknande sammanhang. Som kontrast finns alltid exempel på artister som vill avskilja sig från den allmänna musiksmaken, och också gör det. Han tillägger dock, ”ingen av oss vill identifiera sig med folket, de som vill det skiljer sig i själva verket från det”.²¹²

²¹¹ Borggren, 1994. Gränsdragningsproblemen vad gäller visans stilistiska ramar aktualiseras när man försöker profilera den mot angränsande musikstilar. Holm markerar avståndstagande inför schlagermusik i försök att avgränsa visan. Resonemanget blir problematiskt i sin tolkning av schlagerlåttexter som ”fyllda av klichéer och banala romantiska koder, av dåligt genomförda liknelser och ologiska tankegångar.” ”Rent språkliga fel är inte ovanliga”, säger Holm, ”Föreställningsvärlden är schabloniserad. Ofta fördomsfull; problemen sträcker sig sällan längre än till en fnurra på tråden. ofta verkar innehållet styras av rimmen. Melodierna är, liksom, texterna, okomplicerade, förutsägbara och lätt igenkännliga.” (Holm 1986:74) Att beskriva schlagermusik som övergripande fenomen i så generaliserande negativa ordalag, kan visserligen i vissa fall förefalla äga giltighet, men framstår ändå som tveksamt, med hänsyn till att pop- och schlagerbranschens produktion är så omfattande och komplex att den knappast rättvisande kan beskrivas på sådant sätt. Beskrivningen stänger dörrar inför många av de aspekter inom området som studerats av forskare som Lilliestam, Middleton, Brolinson och Larsen och andra. I schlagerförfattarens attityd till lyssnarna kan märkas en rätt uttalad cynism, säger Holm. Dessvärre medför synsättet att lika stor cynism riktas mot verksamma inom pop- och schlagerbranschen, till vilken även stora delar av Adolphsons produktion måste räknas. Följaktligen ges produktionen som helhet ett något skevt perspektiv.

²¹² Radiodokument 720526 *10 år med svensktoppen*. Brolinson och Larsen skriver dock att ”det är påfallande att aktörer inom viskonsten skyggat inför rollen som företrädare för populärkultur. Att uppfattas som ”folkelig” eller att sägas besitta ”poetisk ambition” är smickrande, medan epitetet som ”populär” ”slagkraftig” och ”underhållande” uppfattas som negativa.” (Brolinson och Larsen 1994)

Målaren

I Olle Adolphsons målningar finns många paralleller med visdiktningen i stämningar och motivval. De lyriska, för att inte säga pastorala, stämningsbilderna i många visor innehåller ofta målade beskrivningar av synintryck och har blivit ett av Adolphsons kännetecken som visdiktare. Hans eget titelförslag till samlingen *Folia* var just *Bilder, visor, texter* och dikten ”Allt gör jag till bilder” skulle ursprungligen placeras som inledningsdikt. Förslaget röstades emellertid ned av förlaget och en annan ordning kom att bli den slutliga.²¹³ Inslagen av ”bild”skildringar finns även närvarande i Evert Taubes lyrik, men mer sparsmakat trots att även Taube själv var bildkonstnär. Det förekommer minimalt i Vreeswijks diktning och är i stort sett obefintligt hos en artist som Wiehe liksom, märkligt nog, i angloamerikanska traditioner som helhet, där verbala beskrivningar av utpräglad visuella element, färg och form är förhållandevis sällsynta. Möjligen kan naturbeskrivningar i sånglyrik sägas vara något av ett nordeuropeiskt särdrag som kommer särskilt starkt till uttryck hos Adolphson. Den amerikanske musiketnologen Mark Slobin noterar att ”Often in Russian folk song, natural landscapes are described before the important human characters take center stage.”²¹⁴

Som målare kan Adolphson närmast placeras in i en nordisk naturlyrisk tradition med senimpressionistiska ingredienser. I målningar som reproducerats på skivkonvolut, i synnerhet omslaget till *Olle Adolphson och Göteborgs kammarkör*,²¹⁵ finns i Gauguins och Aguelis efterföljd en indelning av motivet i större helheter i avgränsade ytor, gärna sammansmälta av motljusbelysning till monokroma silhuetter. Dessutom har Adolphson i sin vis- och diktsamling *Folia* bifogat några små, men sammanfattande teckningar. Inte sällan i form av skissartade ”gubbar”. Teckningarna framstår som anspråkslösa, men träffande dagboksskisser i släktskap med både vännen Stig Claessons bilder och Albert Engströms Kolingfigurer.

Under karriärens gång har han, om än av tidsskäl i begränsad skala, fortsatt med måleriet och haft utställningar vid olika tillfällen i

²¹³ Larson, 1984:8.

²¹⁴ Slobin. 1992.:173.

²¹⁵ Prophone PCD 013.

offentliga och halvprivata sammanhang.²¹⁶ Ulf Gustavson skriver: ”Av skivomslag och diktillustrationer att döma finns i Olle Adolphsons bildkonst ett ömsint, mildt, naturlyriskt drag som är besläktat med många av hans visor”.²¹⁷ I likhet med Evert Taube säger sig Adolphson från början egentligen först och främst önskat sig att kunna bli konstnär. Modern, vars far, Bernhard Folkestad, varit framgångsrik som konstnär i Norge, såg gärna att han sökte sig mot konstnärsbanan, och han kom också som yngling in vid Pernebys målarskola, men tvingades efter kort tid sluta av ekonomiska skäl. Måleriet visade sig emellertid snart så krävande att det förutsatte heltidsengagemang och kunde inte göras ”vid sidan om” och fick därför av tidskäl tvingas att stå tillbaka.²¹⁸ Att varva musik och måleri visade det sig i längden alltför problemfyllt i att ständigt behöva börja om varje gång och på nytt träna upp såväl öga som hand. ”Till slut blev penslarna blytungna.”²¹⁹ Idag är Olle Adolphsons målningar spridda på olika privata håll.

Mot större musikaliska format

Körsatser

Körmusik av Olle Adolphson finns dokumenterad redan från 1957. I en radiosänd jubileumskonsert med Radiotjänsts gosskör (som existerade mellan 1947 och 1957) ingick körsatser arrangerade av Adolphson, som även medverkade som försångare. De visor som framfördes var *Vägarna är nycklar*, *Pysses Alf* och *Okända djur*. Dryga tjugofem år senare inledde Adolphson under åttiotalet samarbete med dirigenten Gunnar Eriksson och Göteborgs Kammarkör. De gav 1984 tillsammans ut en samling av Adolphsons egna visor i körarrangemang, med honom själv som försångare: *Olle*

²¹⁶ Vid Dokumenteringsarkivet över konstrecensioner och artiklar i svensk press på institutionen för konstvetenskap vid Lund universitet finns dock inga recensioner bevarade från Adolphsons utställningsverksamhet.

²¹⁷ Gustavson 860716.

²¹⁸ Hemmel, Marika, *Mina visor smyger sig på folk* syd-SvD, 910721 .

²¹⁹ Telefonsamtal 2000-05-04.

Adolphson/Göteborgs kammarkör.²²⁰ Tanken att skriva körarrangemang hade väckts och understötts av Gunnar Eriksson, kammarkörens ledare, säger Adolphson, och tillägger att om arrangemangen ”har något värde så är förtjänsten hans”.²²¹ Skivan består av 14 visor ur Adolphsons repertoar, varav alla i körarrangemang utom två (som framförs solo till gitarrackom-panjemang) Körarrangemangen har ömsom givits full körklang, ömsom enbart diskret funktion som ackompanjemang till Adolphsons egen röst och gitarr. En ovanlig klangbild uppstår i visor som *Ge mig en dag* där Adolphsons mikrofonnära och bitvis viskande stämma tillsammans med en närbild på gitarren står emot en avlägsen kör på trettio personer! Med denna och efterföljande skiva hade ett steg tagits in i en ny fas och in i en ny marknad, körens Sverige. ”Att samarbeta med en kör medför alltid samma känsla av glädje och förundran. Glädje över att möta så mycken entusiasm och värme. Förundran över att dessa egenskaper förenas med så mycken insikt och vilja; de senare brukar ju gärna svalka de förra. Men så är det och få går ifrån ett sådant möte lika styva i korken som när de kom”, säger Adolphson. Den första körskivan spelades in i Härlanda kyrka 16-19 september 1983 och gavs ut 1984. Denna efterföljdes av en samling tolkningar av Evert Taubes visor tillsammans med kör med titeln *Det blåser tre vindar på haven*.²²² inspelad 20-22 april och 21-23 september 1990.

Svenska mässan

Vid sjuttioalets mitt, när den svenska s.k. ”progressiva” musikrörelsen var som mest dominant och betonade politiska ställningstaganden till förmån för olika fraktioner av vänstern, när icke redovisade politiskt ”korrekta” ställningstaganden i sångtexter kunde tolkas som ställningstaganden till förmån för ”fienden”, kunde Adolphson låta sina egna scenframträdanden domineras av tolkningar av egna bearbetningar av äldre danska koralvisor med pastorala och kontemplativa innehåll. Det kan finnas anledning att tolka detta, i all sin innerlighet, även som manifestation och provokation, så god som någon, av en artist som av stora delar av sin publik antingen förväntats

²²⁰ Prophone PCD 013, 1993 (Då masterbanden förkommit hos skivbolaget fick Adolphsons eget exemplar av LP-skivan avspelas för omvandling till digitalt format vid framställning av Cdskivan.

²²¹ Omslagstext till Prophone PCD 013.

²²² Prophone PCD 003, 1984, 1990.

framföra välkända visor i stil med *Balladen om det stora slagsmålet på Tegelbacken* eller politiska visor efter tidens tecken.²²³ Några av dessa psalmvisor finns dokumenterade av Sveriges Radio och sammanställda till radioprogram.²²⁴

Återigen gick Adolphson i detta i motvalls mot modets föreskrifter och kom som en utveckling av körprojekten i början av åttiotalet att komponera ett större verk i form av en mässa.²²⁵ Mässan fick initialt en latinsk titel ”Missa in lingua Gothorum”,²²⁶ men namnet ändrades senare till ”Mässa på svenska språket”. Tidsmässigt ligger incitamentet till mässan långt tillbaka i världskyrkomötet i Uppsala på 60-talet. Adolphson fick då förfrågan om att komponera en midnattsmässa i samband med detta. Dock förelåg en del oklarheter runt uppgiften från såväl uppdragsgivare som kompositör, vilket sedermera medförde att uppdraget kom att gå vidare till kompositören Bo Nilsson i stället.²²⁷

På åttiotalet blev uppgiften åter aktuell när Olle Adolphson, som börjat samarbeta med körledaren Gunnar Eriksson i Göteborg, tillfrågades av den danska kören Ars Novas ledare Bo Holten om han kunde komponera en mässa för kören. Denna gång var tiden mogen och mässan blev uruppförd i Nikolai Kirke i Köpenhamn 1983. Dock uteblev dessvärre betalningen. Ett sorgligt nog, inte alltför ovanligt öde i musiksammanhang. Vid Skinnskattebergs körstämma 1985 fick kompositören tillfälle att själv dirigera mässan, vilket visade sig vara ett vanskligt företag, då den sjuttio-hövdade kören visade sig vara av mer svårstyrt slag. Det hela genomfördes dock efter några meningsutbyten till acceptabel tillfredsställelse.

Vad hade då Adolphson för musikalisk utbildning med sig i bagaget inför en sådan avancerad uppgift? Några formella kontrapunktiska studier vill han inte påstå ligga till grund för mässkomponerandet. Den enda kontrapunktik han menat sig studerat var i samband med studentårens studier i musik vid Stockholms högskola. Han vill inte heller tillskriva sig någon påverkan av samtida svenska komponister.²²⁸

²²³ Radio-dokument 751005.

²²⁴ Radio-dokument 761022.

²²⁵ Kompositören äger själv rättigheterna och verket är år 2000 inte förlagt.

²²⁶ Radiodokument 840114 *Från det stora slagsmålet på Tegelbacken...*

²²⁷ Telefonsamtal 2000-05-04.

²²⁸ Telefonsamtal 2000-05-04. Se även Hamilton i Ejeby 1988:42ff.

Att Adolphson nu gör musik för kyrkliga sammanhang förvånar föga: ”Jag känner mycket för, emot och om kyrkan. Mycket med kyrkan är fint, värdigheten, värmen, gemenskapen. Gripen av Jesajas ord i adventstid - människor förenar sig i längtan efter gemenskap. Religion är något som formar sig mellan människor och håller dem samman [...] Det är vad jag finner i bästa fall när jag går i kyrkan, sen finns det ju förstockade präster som kan fördärva väldigt mycket, det är en annan sak [...] Mässan är ett ypperligt sätt att bredda verksamheten. Via att först skrivit körsatser till egna visor har mässkomponerandet utvecklats. Stommen i hela den kristna tron redovisas i dessa texter. Det är fråga om åkallan, önskan om bönhörelse, människan ropar till människan och ber om hjälp i nöd och svårigheter. Målet att man skall gå ifrån mässan helad och renad.”²²⁹

Nittiotal

Efter LPn *Olle Adolphson och 4 Ferlin* kom det att dröja 20 år innan Adolphson åter gav ut ett soloalbum i eget namn. 1994 kom CDn *Älskar inte jag Dig då?* på det lilla bolaget MNW, Musiknätet Waxholm. Ett bolag som varit en av grundpelarna för 1970-talets musikrörelse”. På denna inspelning hade ansvaret för musikarrangemangen lämnats över till två representanter för en yngre generation, Stefan Blomqvist och Ronald Bood, som utgått från en detaljgranskning gjord tillsammans med Adolphson av dennes pianosättningar. Här utnyttjas modern inspelningsteknik med stark separation mellan olika ljudkällor och arrangemangen har flera 90-talistiska markörer där arrangörerna tagit tillvara erfarenheter från samtida populärmusik.

En hel del omarbetningar av tidigt eget material dyker upp i ny dräkt. Så gör exempelvis Lars Forssells fria översättning av Charles Baudelaires dikt *L'invitation au voyage* med den svenska titeln *Syster följ mig hän*. Adolphsons melodi skrevs redan på femtiotalet. Han anger melodin som ursprungligen skriven med syftet att användas i samband med en egen översättning av Baudelaires dikt, en översättning som dock aldrig blev klar. Melodin användes dock redan 1957²³⁰ i radioprogrammet *Lill-lördag* till en sång med text av Beppe Wolgers framförd av Brita Borg *Då lyser de älskande som bloss*.

²²⁹ Radio-dokument *Andliga sånger* 850904.

²³⁰ Radio-dokument *Lill-lördag* 571218.

Flickan och pastorn och *Nu kommer kvällen* dök bägge upp 1974 på *Olle Adolphson och 4 Ferlin*. *Kanske Du ville ha mig* då publicerades i *Folia* 1983 liksom den humoristiska tangon *Fröken Frensen*. På skivan finns tre tonsättningar av Harry Martinson *Midsommardrömmen*, *Göksång* och *Ekosång till fjärilen* och en tonsättning av en text av Evert Taube *Stockholmsvår*.

Initiativ till skivan togs av producenten Ronald Bood. Han kontaktade Adolphson som visade intresse; de träffades och spelade in ett demoband med gitarr och sång direkt i studion. Enligt Bood var Adolphson tidigt klar över vilket material han ville ha med och man arbetade efter detta. Arrangemangsplaner diskuterades och Bood tog med sig inspelningen och gick runt till olika skivbolag och försökte väcka deras intresse. Detta visade sig inte vara en fullt lika tacksam uppgift som kunde förväntas, utan i samtliga fall utom hos MNW avböjdes förslaget. Många gånger var motivationerna av ekonomisk art, men inte alltid. I vissa fall handlade det, enligt Bood, om ren brist på förståelse för projektet. Ett av de bolag som avböjde erbjudandet var EMI, som haft rättigheterna till en stor del av Adolphsons material. De bad dock enligt Bood senare om ursäkt, när de insåg skivans kvaliteter sedan den väl kommit ut på MNW.

Inspelningarna förlöpte över ett flertal sessioner och på albumet finns exempel såväl på separata sångpålägg, som på liveinspelningar i studio tillsammans med ensemble. En av dessa liveinspelningar var *Skärgårdsoriginal*. Sångtagningarna²³¹ ville Adolphson alltid göra "torra", utan tillägg av eko eller signalbearbetning, minns producenten som beskriver inspelningarna som ett positivt samarbete i stämning av god balans mellan musiker och Adolphson, som visade sig både kunna lägga sig i och släppa ifrån sig initiativ. Generellt sett förekom inte många omtagningar. Oftast sjöngs hela texterna in på en gång, utan klipp. I några fall lades ett fåtal alternativa tagningar på separata spår, ur vilka man sedan kunde jämka samman slutresultatet. Bood, som arbetat med namnkunniga artister som Monica Zetterlund och Jan Malmström, uppskattade samarbetat med en artist med Adolphsons "närvaro och överblick". "Adolphson hade kunnat skriva alla arrangemang själv om han velat, men det gjorde han inte". Vid ett tillfälle, minns Bood, hade Adolphson i efterhand kommit till studion sedan musikerna på egen hand utarbetat ett arrangemang och blivit märkbart förvånad vilket resulterade i en uppsluppen inspelningssession.²³²

²³¹ gjorda med rörmikrofon av märket *Manley*.

²³² Telefonsamtal med Ronald Bood, 2001-01-16.

Året därefter, 1995, kom den retrospektiva CD-boxen *På gott och ont, 51 Adolphsonare* på EMI.²³³ Boxen bestod av tre CDskivor, 51 inspelningar plus en återutgivning av LPn *En stol på Tegnér* från 1962. Kollektionen spänner över större delen av ett livsverk. Dock är den utgiven med en diskretion som döljer dess egentliga omfång. Sammanklämd på denna trippel CD med svartvitt omslag ligger ett material som lika gärna hade kunnat vara utspritt över flera CD, såsom fallet är med de stora presentutgåvorna med betydande svenska artister som Ramel, Vreeswijk, Åkerström och andra. Endast två nyinspelade spår finns med. En nytolkning till ensam gitarr av *Helga Anderson* och ett förhållandevis ”poppigt” ensembleframförande av *Trettifyran*, den välkända landsplågan med Adolphsons svenska text. Urvalet förvånar något då flera visor kommit att finnas i två tappningar i boxen i och med återutgåvan av *En stol på Tegnér*, medan andra viktiga inspelningar saknas, inte minst tidigare omnämnda pianoinspelningarna, körvisorna och Taube-tolkningarna.

Förutom egna visor, ton-, text- eller översättningar, har Olle Adolphson som nämnts publicerat i ett flertal olika kanaler i lyrik, barnböcker, TV-manus och körverk. Han har figurerat som exekutör och uttolkare av andras material på scen och skiva, och agerat som estradör, i egenskap av såväl artist som konferencier, och även ägnat sig åt bildkonsten. Jag har försökt att i någon mån belysa några av dessa sidor. Det är dock av flera skäl svårt att fastställa bestämda utvecklingslinjer i materialet, annat än i mycket generaliserande ordalag. Dels föreligger, vilket även konstaterats av Holm och Larson, många gånger stor eftersläpning mellan tillkomst och publicering, dels återanvänder Adolphson upprepade gånger gammalt material, låter detta återuppträda i nytt ljus i nya sammanhang. Långa tider presenterar han inget nytt material över huvudtaget i offentligt ljus, vilket dock, liksom för flertalet konstnärer, inte behöver innebära brist på aktivitet; ”när jag inte syns tror folk att jag inte gör något, men det är ju då jag verkligen arbetar”, har han sagt.²³⁴

De flesta stildrag han kommit att utveckla gör sig tidigt gällande i produktionen, vilket ytterligare komplicerar kronologin och kräver detaljerade betraktelsesätt.²³⁵ Jag skall senare i arbetet presentera en

²³³ Cdbox, *På gott och ont, 51 Adolphsonare*, EMI 4751692, EMI1995.

²³⁴ Hemmel, SydSvD 910721.

²³⁵ Larson 1984 och Holm 1986. Ytterligare en aspekt av den kronologiska svårgripbarheten berör som tidigare diskuterats fonogram-formaten.

strukturell genomgång av melodiska och harmoniska variabler i de tidigaste notutgåvorna. Värde att observera är den musikaliska beledsagningen av visorna på skivutgåvorna, och hur denna färgats av olika arrangörer och arrangemangs- och klangideal genom åren.

Orkestrar och arrangörer som Olle Adolphson samarbetat i studio (exempel i kursiv):

- 1956 Helge Jacobsens Trio *Skärgårdsbrevet, Den fjortonde April*
- 1957 Gunnar Lundén-Weldens ork. *En glad Calypso om våren*
- 1958 Egon Kjerrmans ork. *Mina båtar.*
- 1958 Thore Swaneruds ork. *Sängen, Mitt eget land*
- 1961 Nils B Söderströms ork. *Lenas visa*
- 1962-67 Mats Olssons ork., 1962, *Adam och Vera,*
1967, *Grön kväll i Margretelund*
- 1967 Hans Wahlgrens orkester *Ge mig en dag*
- 1969 Sture Åkerberg kontrabas *Prylar, Siv och Gunne.*
- 1974 Solo *Nu är det gott att leva, Taubeskivorna.*
- 1983 och 1990 Gunnar Eriksson och Göteborgs kammarkör
- 1994 Ronald Bood med musiker. *Älskar inte jag Dig då, Fröken Frensen.*

Albumet, LP-skivan fram till slutet på 80-talet, och idag CD-formatet, är numera populärmusikkompositörens och diktarmusikerns förmodligen viktigaste medium. I fallet Vreeswijk bland många andra är LP-utgåvorna centrala för den som vill följa och få en kronologisk uppfattning om produktionen, men för Adolphson har LPn varit av mindre betydelse. Fram till i början av femtiotalet var notsamlingar och notutgåvor av enstaka visor den viktigaste formen för musikpublikation, men på 50-talet intog EP-och singelskivan marknaden och övertog till stora delar noternas roll som traderingsmedium. I skiftet mellan 50- och 60-talet kom LP-formatet att dominera. Snart var det detta medium som, förutom i mer utpräglade dag-slände betonade toppliste-sammanhang, tillskrevs störst vikt av recensenter och publik. LP-skivan utvecklades på slutet av 60-talet från att vara album i bemärkelsen samlingar av mer eller mindre disparata inspelningar, till ett sammanhållande koncept och tema-skivor blev vanliga företeelser. Ur albumet kunde enstaka nummer lyftas ut för utgivning som singlar.

Sammanfattning

En rad inflöden sammanstrålar i Olle Adolphsons musik och artistiska persona. Evert Taubes påverkan är obestridlig, men här finns ett flertal andra ingredienser. Besök i Spanien och lärdomar från spansk gitarrkonst har påverkat den ackompanjemangsstil som givit avtryck i klangbild och karaktär i många inspelningar, alltifrån de tidigaste sessionerna till senare inspelningar. I den första vissamlingen *Aubade* visades ett intresse för tidig musik och för kontrapunktiska inslag i ackompanjemangen, i den andra samlingen *13 visor* framträdde Adolphson i första hand som tonsättare av andras lyrik. Här användes mer komplex harmonik än tidigare med inslag av bland annat jazz och kontinental underhållnings- och mellanmusik. Med umgänget med Forssell, Rådström och Wolgers inträder cabaret-perioden med influenser från fransk chanson och amerikansk underhållningjazz. Intresse för folkviseformer, såväl svenska som anglosaxiska, fanns tidigt med i bilden och hade stimulerats av samarbetet med William Clausen i tidigt femtiotal. Vid mitten av sextioalet medför efterfrågan på Adolphson som textförfattare och översättare inslag av amerikansk countryschlager. Under 70-talet kom intresset för äldre kyrkovisor till ytan i repertoarsammansättning och nya visor komponeras i kyrkovisestil. Inslag av kyrko- och körmusik från olika tider kom även till uttryck i mässan.

Målaren och visdiktaren visar många beröringspunkter i motiv och stämninglägen. De svartvita teckningarnas ”Koling”-gubbar har inte så lite gemensamt med de burleska stockholmsvisorna, och de pastorala akvarellerna och kritmålningarna står nära naturlyriska visor i hans produktion. Omvänt används i visorna konstnärens förmåga att se i bilder.

Den artistiska personan tar delvis förändrad gestalt under olika perioder även om stark integritet skapat kontinuitet och oberoende av yttre polityr. Vid mediaframträdanden har den fysiska framtoningen genom hela karriären varit ganska formell medan framtoning på skivomslag och pressbilder tenderat att förändrats till att bli mer informell med tiden i linje dels med den mogna artistens orientering mot inre sökande och dels med samtidens förändrade bildestetik. Den konstnärliga personan här givits mer avspänd framtoning. I många av Olle Adolphsons yttranden har framgått både humor och ett komplext förhållande till omvärlden, inte olikt den högspänning, som han själv beskrivit sig ha upplevt hos Evert Taube. Strävan att ta sin konst på allvar, och att som Taube försöka nå det högsta, med åtföljande stora krav på sig själv och omvärld, har medfört att han valt att gå sin egen väg även när tidsandan dikterat annorlunda.

Ordens musik

Introduktion och metod

En mytisk föreställning som inom olika kulturer ges skilda dräkter, och som tycks dyka upp i besläktade gestalter över jorden tillskriver sånger som kommer till någon i sömnen särskilda krafter.²³⁶ Inom nordamerikanska indianstammar blir sådana sånger i det närmaste heligförklarade och sägs kunna ge den drömmande både styrka och rikedom. Måhända berättar sådana myter om människans längtan efter att överlämna ansvaret för sitt skapande åt yttre eller inre krafter utanför sin egen kontroll för att därmed uppleva sig delaktig i större sammanhang. I ett TV-program berättar Olle Adolphson om tillkomsten av sin välkända visa *Trubbel*, skriven 1960: "Melodin är faktiskt den enda melodi som jag har drömt ihop. Jag vaknade på morgonen och råkade ha penna och notpapper till hands och hade den där melodistumpen klar i huvudet och skrev ner den och texten. Ja, där har vi en annan sak, den på något sätt kom ut ur den melodien, den var på något sätt färdigskapad. Det tog mig i och för sig tre dagar att skriva ut den där visan, men hela koncipieringen av den var alldeles klar och färdig. Jag tyckte att det där var ganska egendomligt och spännande och på något sätt utanför min kontroll. Jag har upplevt det sen vid ett par tillfällen och känner mig väldigt förvånad och på något underligt sätt vemodig inför det."²³⁷ Texten anges alltså på något sätt kommen ut ur melodien och var "på något sätt färdigskapad". Adolphson uttryckte viss frustration över att detta var något som låg utanför hans kontroll. En annan gång gav han en liknande beskrivning: "Trubbel" skrev sig själv, jag vaknade på morgonen med texten "nitad i huvudet". Melodier har alltid en karaktär, ett slags inneboende uppslag till text. Det gäller bara att leta reda på den."²³⁸

²³⁶ Nettl, Bruno, *The study of Ethnomusicology*, London 1983:327 och Erlmann, Veit, *Nightsong*, Performance, power and practise in South Africa, Chicago 1996:301 ff Chicago 1996, s301: "Dreams are also a major source of musical composition. Music is thought to be a product of the ancestors which they communicate through dreams, to those whom they like."

²³⁷ TV-program *Porträttet* 730912.

²³⁸ Borggren, DN 940814.

Vid ett annat tillfälle har Adolphson understrukt att "Många som gett sig i kast med att tonsätta dikter har inte insett att dikterna redan är tonsatta i sig, i orden. Det finns till exempel Ferlin-tonläggningar som är tämligen hopplösa, där alla undertoner i de till synes enkla texterna har dragits ned av torftiga melodier."²³⁹

"En visa växer fram ur en bakomliggande stämning. Det viktigaste är att träffa den gemensamma tonen i text och musik. De två kan ha sitt ursprung i en nyckelfras, textlig eller musikalisk. Man måste lyssna fram textens och melodins gemensamma innehåll, vilket ibland går mycket snabbt, ibland kan ta år. Någon gång föds bara dikten medan musiken låter vänta på sig."²⁴⁰

I följande avsnitt skall jag undersöka huruvida det låg något korn av sanning i Adolphsons påstående. Den fråga jag i första hand söker svar på är, om det går att finna klangmässiga förbindelselänkar mellan text och melodi, och i så fall om det går att styrka att dessa kan antas vara mer än slumpartade?

Bakgrund

I sin avhandling *Don Giovanni - Don Juan* konstaterar Marianne Travén att textens klangliga kvaliteter i vokalverk i hög grad påverkar vår uppfattning om verkets klangbild.²⁴¹ Travén konstaterar också att vokal- och konsonantkombinationer i sin funktion som stilmedel är värda att beakta, och att de i samband med musik kan bilda klart urskiljbara strukturer,²⁴² samt att de i många tillfällen kan vara så betydelsefulla att de kan räknas som kompositoriska element.²⁴³

Travén studerar olika aspekter på översättningar av musikaliskt bunden text via närläsningar av sex olika översättningar av Mozarts *Don Giovanni*-opera, och hur dessa relaterar till originalet, och analyserar retoriska och stilistiska komponenter i både verkets musik och text.²⁴⁴ I sammanfattningen konstateras att textens klangbild i musikaliskt bunden text har större betydelse än i litterär (med undantag för

²³⁹ Gustavson, UNT 860715.

²⁴⁰ Holm, 1986:86.

²⁴¹ Travén, 1999:228.

²⁴² Travén, 1999:229.

²⁴³ Travén, 1999:232ff.

²⁴⁴ Travén 1999.

poetisk) text.²⁴⁵ Som exempel på stilistiska drag i Da Pontes libretto som genererat musikaliska idéer hos Mozart anges: 1) Ordens semantiska förlopp; hur deras valörer i hög grad bestämt musikens förlopp. 2) Textens prosodiska egenskaper 3) Retoriska figurer. 4) Indelningar av teman i texten och deras utveckling 5) Personens karaktär och språk. 6) Textens plats och funktion i dramat. Travéns observationer är uppslagsgivande för den som vill undersöka text/musikrelationer även i dagens visor och populärmusik (om än av naturliga skäl inte överförbara i sin helhet). I och med att Travén observerar klangliga "eufona" element i librettot betonas emellertid på allvar ett musikfonetiskt betraktelsesätt.²⁴⁶

I en studie från 1994 undersökte Johan Sundberg hur musiker valde att kombinera nonsensstavelser med musik när de skulle vokalisera en melodi. Han fann att stavelsevalen ofta var musikaliskt meningsfulla, i synnerhet med hänseende på konsonant-fördelningen, men även att vokalerna hade betydelse. Bland annat konstaterades att främre vokaler tenderade att vara särskilt frekventa vid höga toner, likaledes att en hög första formant tenderade att medföra stegrad ljudstyrka och att detta inverkade på valen.²⁴⁷

Richard Middleton beskriver ord/ton-förhållanden i populär-musik såsom pendlande mellan två extremer, den ena karaktäriserad av verbal dominans över relativt vaga musikaliska innebörder, och den andra extremen som en musikalisering av textens ord med hjälp av paralingvistiska tekniker.²⁴⁸ Han skriver: *music and words, as signifying systems, are not simply antithetical; music has a syntagmatic, even narrative aspect, and words have a musical side. This overlap in the cognitive processes and the related brain functions.*²⁴⁹ Brolinson och Larsen uppmärksammar även i sin avhandling *Rock...and roll*²⁵⁰ ord/ton-förhållanden på principiell nivå inom rock- och popmusik, och konstaterar att *fonetiska faktorer i symbios med musikaliska faktorer producerar ett komplicerat nätverk av relationer.*²⁵¹ De betonar vikten av att skilja mellan text såsom

²⁴⁵ Travén 1999:386.

²⁴⁶ Travén 1999:327.

²⁴⁷ Sundberg, J. Musical significance of musicians syllable choice in improvised nonsense text singing; *Phonetica* 1994:51:132-145.

²⁴⁸ Middleton 1990:228.

²⁴⁹ Middleton 1990:229.

²⁵⁰ Brolinson och Larsen 1981b.

²⁵¹ Brolinson och Larsen 1981b:90.

autonom struktur, och text såsom komponent i en textlig-musikalisk enhet,²⁵² och frågar vilka egenskaper hos en autonom text som kan utnyttjas som musikaliska komponenter, och pekar med detta mot textens klanger och klangsammanställningar. Författarna koncentrerar sig, möjligen i ljuset av avhandlingens rockmusikaliska tema, på textklangens rytmiska funktioner. Upprepande av fonemkombinationer i refräng- och 'hook'-fraser diskuteras liksom allitteration, assonans och rimtyper. Samspel mellan melodiska rörelser och textliga klangkomponenter berörs indirekt i form av en öppen fråga: "Påverkar viss melodisk rörelseriktning vilken följd av vokalfonem som känns idiomatiskt riktig?"

George W Boswell har tidigt varit inne på liknande tankegångar i en kort artikel med rubriken *Pitch, musical and verbal in folksong*.²⁵³ Han redovisar i en mindre undersökning hur vokalernas formanter gestaltar sig i relation till melodilinjen i en folkvisa utifrån beräknade formantfrekvensvärden från engelska språket i en enligt författaren på måfå utvald folkvisa från appalacherna *The Suffolk miracle*.²⁵⁴ Boswell presenterar de olika linjerna separat, men ställer dem endast grovt mot varandra, och driver därmed inte undersökningen tillräckligt långt för att detaljerade iakttagelser skall kunna göras. Även han konstaterar problemområdets svårfångade karaktär, men gör ändå det generella påståendet att det inte finns anledning att betvivla att det i folksånger finns nära relation mellan text och melodi i tonhöjd, lika mycket som i rytm och struktur.²⁵⁵

Robert Cogan konstaterar 1976 att: "*Tone color is perhaps the most paradoxical of music's parameters. The paradox lies in the contrast between its direct communicative power and the historical inability to grasp it critically or analytically*".²⁵⁶ Här antyds, i samklang med Boswell, åter både svåråtkomligheten och angelägenheten i problemområdet. Utifrån registreringar, huvudsakligen av klangspektrum från olika musikinstrument, utvecklar Cogan metoder för analys och identifikation av olika musikinstrumenters klangfärgs-

²⁵² Brolinson och Larsen 1981b:19.

²⁵³ Boswell, *Yearbook of Folk Music Council* nr9, 1977. Dessvärre är taktstrecken i Boswell grafer felaktigt återgivna i trycket (framskjutna en fjärdedel) vilket gör graferna svårlästa.

²⁵⁴ från Denes, Peter B och Elliott N Pinson, *The speech chain: The physics and biology of spoken language*, N.Y. 1973.

²⁵⁵ Boswell 1977:86.

²⁵⁶ Cogan och Escot 1976: 327.

karaktärer. Han berör i *Sonic Design* endast flyktigt den mänskliga rösten, men konstaterar dock att varje vokal kan betraktas som en *speciell tonfärg med specifika formantregioner*.²⁵⁷ Han konstaterar även i *New images of musical sound*²⁵⁸ att i vokalmusik förenas musikalisk klang med ordens, och han understryker att trots att musik och text sedan lång tid behandlats separat i forskningen, har de knappt i högre grad relaterats till varandra.

Klangen av en enda ton från en röst eller ett instrument består i sig av en uppsättning deltoner. Ljudets spektrum är resultatet av såväl grundtonens som alla dess deltoners vibrationer, och inkluderar alla auditiva ingredienser som tillsammans konstituerar ljudhändelsen.²⁵⁹ Formanter kan sägas beteckna *formeringar* av relativ styrka i deltonsspektrum. Klangegenskaperna hos en ton både vad gäller vokal- och röstfärg beror på vid vilka frekvenser det finns starka deltoner i spektrum.²⁶⁰ I *New images of musical sound* ger Cogan följande definition av *formant*: ”In sonic analysis each vowel reveals a characteristic spectrum. Even in speech, individual vowels are distinguished and identifiable by specific registral regions of intense resonance, known as *formants*”.²⁶¹ Johan Sundberg förklarar *formant* såsom resonans i ansatsröret, dvs. en topp i ansatsrörets resonanskurva och fortsätter ”Ansatsröret har fyra eller fem formanter av betydelse. Första formanten (den lägsta) är särskilt beroende av käköppningen, den andra av tungformen, den tredje av tungspetsens läge. I vokaler bestämmer de två lägsta vokalfärgen, de högre röstklängen. Toppens frekvensläge kallas formantfrekvens. Den delton som ligger närmast en formantfrekvens blir starkare än andra deltoner. Formanter framträder därför som toppar i spektrumkonturen.”²⁶²

En viktig och grundläggande förutsättning för mina följande resonemang är att det skrivna ordet kan betraktas som *latent ljudande* i bemärkelsen att en text kan sägas ljuda i medvetandet även vid tyst läsning. Även om läsares lokala dialektskillnader kan påverka det inre uttalet kan en betydande del av ljudmaterialet betraktas som tämligen stabilt. Mike Daley kritiserar Richard Middleton för att göra en för sträng indelning mellan det skrivna och det talade språket när

²⁵⁷ Cogan och Escot 1976: 457.

²⁵⁸ Cogan 1984:23.

²⁵⁹ Cogan 1984:9.

²⁶⁰ Sundberg 1986:31.

²⁶¹ Cogan 1984:25.

²⁶² Sundberg 2001:280.

Middleton efterfrågar hur vi någonsin skall kunna skilja mellan paralingvistiskt och lingvistiskt innehåll i musik. Daley föreslår att distinktionen faktiskt är ohållbar i musikaliska sammanhang då absolut indelning mellan det paralingvistiska och det lingvistiska i språket inte kan göras, eftersom det ljudande talade ligger latent även i skriften. ”All written language contains imbedded intonation patterns; in reading, we deduce the meaning of a clause partly through a reconstruction of the unmarked intonation that would accompany it in speech.” säger Daley.²⁶³

I linje med denna tanke bör den ljudkaraktär, såsom den återges genom formanternas spridning över ett spektrogram därmed också kunna betraktas som en *latent* liggande koppling i det skrivna ordet. Följaktligen bör detta kunna beaktas och betraktas såsom preciseringar av det skrivna ordets klangliga potentialer.²⁶⁴ Vanligen används begreppet ”formant” och ”formantfrekvenser” i direkt samband med avläsningar via olika typer av apparatur från *klingande* ljudkällor eller inspelningar. Märkas bör att i följande undersökning appliceras konceptet ’formant’ alltså *direkt* på det skrivna ordet i en sångtext, i bemärkelsen potentiella värden utifrån tidigare mätningar som gjorts inom svensk röstforskning. Formantfrekvenserna varierar i viss mån mellan olika talare och anger frekvensområden, inte precisa, skarpt avgränsade frekvenser, men medelvärden har kunnat fastställas, och i arbetet kommer dessa medelvärden att åsyftas. För att kunna avgränsa och frilägga frekvensskillnader mellan de olika vokalernas formanter användes följande tillvägagångssätt.

Ett uppställning av olika vokalljuds formantfrekvenser i diagramform, publicerat 1958 av Gunnar Fant, återgivna i Johan Sundbergs *Musikens ljudlära*, väckte mitt intresse för att undersöka i vad mån formantfrekvenserna kunde ha någon potentiell musikalisk funktion i en visad text. Inledningsvis identifierades centralpunkter inom dessa frekvensområden utifrån diagramuppställningen för att kunna ange formantfrekvensernas medelvärden för respektive vokal, och bestämma områdenas utbredning i sin helhet. Detta gjordes i första hand inte i avsikt att definiera dessa medelvärden såsom vetenskapligt prövbara i sig, utan som verktyg för att blottlägga

²⁶³ Daley 1997:83.

²⁶⁴ Även om inte enskilda mätvärden är identiska för alla talare så kan huvudakliga relationer mellan värden för respektive vokalljud betraktas som tämligen konstanta.

huvudsakliga relationer och *tendenser* i tonhöjdskillnader mellan formantfrekvenserna för olika vokaler.

Avsikten var att så förutsättningslöst som möjligt se huruvida det var möjligt att finna inneboende "latenta" melodiska tendenser i den skrivna versen i bemärkelsen enskilda, eller kombinationer av, mot- och samverkande tendenser, som i tillägg till de språkliga satsernas prosodiska karaktär, rytmiska och innehållsmässiga egenskaper, kunde antas utnyttjas eller aktiveras som verksamma komponenter i musikaliskt sammanhang, vid tonsättning av text, textsättning av musik eller synkront skapande av bäge.

Det är väsentligt att understryka att det inte är medvetna processer i första hand i musikskapande detta antas röra sig om. En hypotes är snarare att undersöka preferenser som kan härröra från mekanismer som agerar på omedvetna plan i det nätverk av konstnärliga impulser som är aktiva vid koncipiering av kombinationer av text och melodi. Möjligen kunde det röra sig om klangliga "hjulspår" som text/tonsättaren (i allmänhet omedvetet) kan låta sig glida in i, och få användning av i sin avsikt att effektivt sammansmälta ord och ton. Det torde vara tveksamt huruvida dessa mekanismer medvetet kunde utnyttjas i konstnärligt syfte om inte såväl arbetsätt som resultat skulle bli alltför splittrat och uppspaltat. Dock bör det vara vetenskapligt motiverat att studera dessa förhållanden för att fördjupa studiet av samspel mellan text och musik.

En sångtexts funktioner kan grupperas på flera sätt. En övergripande indelning i två större huvudområden kan göras, ett semantiskt område och ett klangligt. Dessa upplevs integrerade med varandra, då de i den flödande musiken upplevs fungera som en helhet. Den ena sidan, den semantiska, innehållsförmedlande funktionen interagerar och spelar mot den ljudmässiga, klangliga och musikaliska sidan.²⁶⁵ Vi skall se exempel på hur de kan samverka med varandra, men till en början betraktas klangliga och semantiska aspekter separat. De metrisk, rytmiska och "horisontella" funktionerna är de som vanligen brukar åsyftas när kongruenser mellan text och musik diskuteras och dessas betydelse kan inte underskattas, men som bidrag till studiet av förhållandet mellan text och musik skall här *som komplement* företräde ges åt en fokusering av de klangliga, "vertikala" aspekterna.

²⁶⁵ Middleton 1990:229.

Som referensmaterial till Adolphsons visor används ett urval visor av andra av svensk vistraditions tongivande företrädare bl.a. Evert Taube, Cornelis Vreeswijk och Mikael Wiehe.

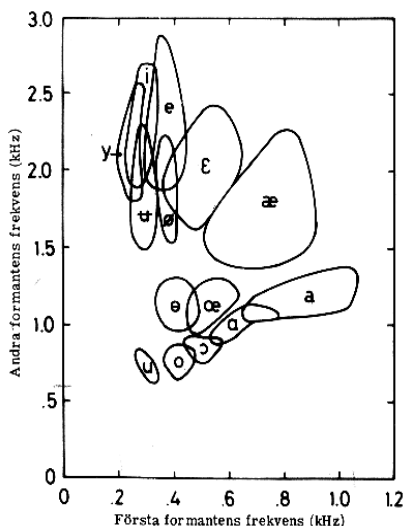
Trots att det kan hävdas att en undersökning som denna bäst vore applicerbar på nonsenselement i texter av beebopalula-typ är min uppfattning att ord/tonförhållanden även i litterärt syftande texter i visgenren i realiteten kan vara betydligt mer intrikata än vad som antas vid ytligare betraktelser. Urvalet syftar till att undersöka textligt innebördsrika visor, där orden förutom att bära fram sitt innehåll även upplevs fungera musikaliskt väl i förhållande till melodi, metrik och rytm, så att uttrycksmässig enhetlighet skapas på estetiskt sammanhållet vis.

En av mina teser är att textmässigt innehåll kompletteras av klangliga komponenter som i tillägg till rytmiska parametrar i text och musik kan betraktas som delaktiga i visans gestalt. Det är min förvissning att våra mest framstående företrädare för viskonsten äger lyhördhet inför språkets klangliga och musikaliska nyanser. Jag vill alltså i denna delundersökning se om det i transitionerna mellan olika vokalljud går att finna tecken på att textens inneboende klangegenskaper (via vokalernas formantfrekvenser) förhåller sig till melodilinjens på mer än slumpartade sätt.

Jag poängterar att avsikten inte är att på induktivt sätt teckna upp ett system som skall vara generellt applicerbart, varken på visor i allmänhet, eller på andra musikytringar som inbegriper textsatt musik eller tonsatt text.

Mätvärden av formantfrekvenser för olika svenska vokalljud²⁶⁶ som Gunnar Fant publicerade 1958 och som återgivits diagramform av Johan Sundberg²⁶⁷ utgör utgångspunkt för undersökningen.

Figur V-4. Formantfrekvenser hos vokaler. Symboler: u=bot, o=båt, ɔ=boll, a=bad, ɐ=katt, æ=bär, ɛ=väl, e=het, i=yit, y=byt, ʊ=bud, ø=böt, ø=ull, æ=bör.
(Efter G. Fant, *Modern instruments for acoustic studies of speech*, Acta Polytechnica Scandinavica 1958.)



Fants diagram från 1958 återgivet i Sundberg 1978

I Sundbergs *Röstlära* från 1986 resp 2001 har diagrammet kompletterats med notsystem som anger motsvarande relationer i tonhöjder, åtminstone vad gäller första formanten (F_1). Jag gjorde en grov uppskattning av genomsnittvärden initialt för de bägge formanterna som visats i diagrammet. De angivna vokalljuden i uppställningen var 14 st, huvudsakligen långa vokaler. Dessa numrerades 1-14 så att dess inbördes relationer i frekvens kunde observeras.²⁶⁸

²⁶⁶ Fant, G, "Modern instruments for acoustic studies of speech", *Acta Polytechnica Scandinavica* 1958.

²⁶⁷ Sundberg, J, *Musikens ljudlära* 1978:76.

²⁶⁸ Antalet 14 kom senare i undersökningen att ersättas av 19 (från Fant 1959). För att tydliggöra de inledande principella resonmangen utgår jag dock i dessa i flertalet fall från antalet 14.

Preliminär uppskattning gjord efter de 14 vokalljud som återgivits i diagrammet:

<u>vokal</u> ²⁶⁹	<u>Relativ tonhöjd 1–14</u>			
	<u>F1 - kHz</u>	<u>-/F2</u>	<u>F1</u>	<u>F2</u>
a katt	0,9	/1	14	/4
ä: bär	0,75	/1,8	13	/10
a: bad	0,65	/1,2	12	/7
ö: bör	0,55	/1,1	10	/6
ä: väl	0,5	/2	11	/11
å boll	0,55	/0,8	9	/3
å: båt	0,42	/0,7	8	/2
u ull	0,4	/1,1-	7	/5
ö: böt	0,4-	/1,6	6	/8
e: het	0,38	/2,4	5	/13
i: vit	0,35	/2,7	4	/14
u: bud	0,3	/1,7	3	/9
o: bot	0,3-	/0,6	2	/1
y: byt	0,25	/2,2	1	/12

Dessa frekvensvärden kom senare att modifieras och ersättas av de numerära värden som publicerats 1959 av Gunnar Fant.²⁷⁰ För att se huruvida antydningar till samband mellan formantfrekvenserna och melodin förelåg fördes värdena in tillsammans med melodins intervallförflyttningar (för enkelhets skull utan hänsyn till tidsvärden eller hela respektive halva tonsteg). Såväl formantfrekvenserna som tonerna numrerades alltefter som de befann sig i skalan: Då t. ex. den aktuella skalan i en melodi var G-dur och melodin huvudsakligen utspelade sig mellan G⁰ och G¹, fick tonen G⁰ numret 1, G¹ numret 8, D⁰ numret 5, A¹ numret 9 etc. Detta för att ha numerära värden att ställas mot varandra. Sedan fördes dessa värden in tillsammans med en vistext, med sina relativa värden enligt följande modell:

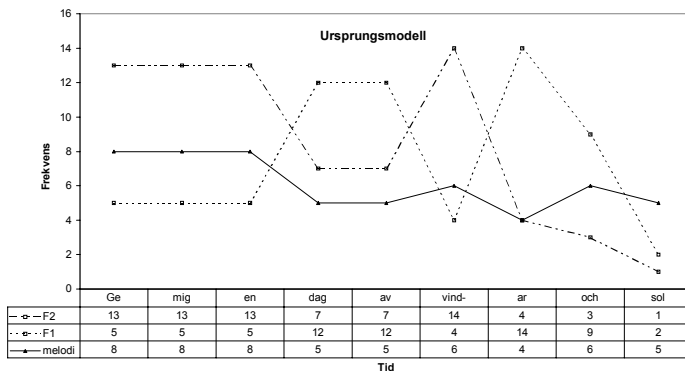
13	13	13	7	7	14	4	3	1	2:a formanten
5	5	5	12	12	4	14	9	2	1:a formanten
8	8	8	5	5	6	4	6	5	Melodi

Ge mig en dag av vin- dar och sol...

²⁶⁹ efter principen a: = långt 'a' (tak-ta:k)/ a = kort 'a' (tack-tack)

²⁷⁰ Fant 1959:64.

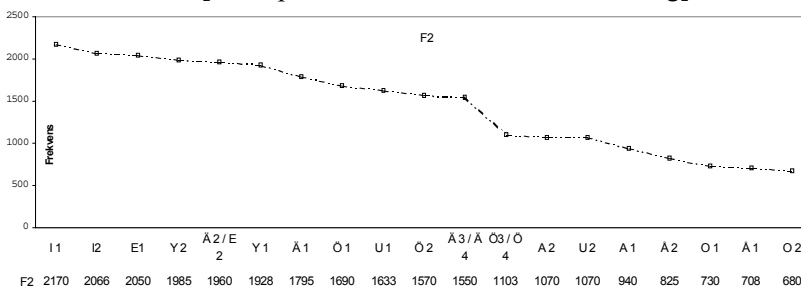
Detta fördes in i diagramform med hjälp av kalkylprogram.²⁷¹ Y-axeln fick beteckna relativ tonhöjd och X-axeln tidspulser *utan hänsyn till deras inbördes tidsrelationer* och notvärden då det inte var nödvändigt i detta stadium. Vissa samrörelser anades och behov att undersöka dessa ytterligare uppstod. F₁ o F₂ som endast enkelt numrerats i varsin skala från 1 till 14 vilket, trots, eller kanske tack vare, denna grova indelning ändå tydligt visade deras rörelsetendenser.



[från den första uppställningen av *Ge mig en dag*]

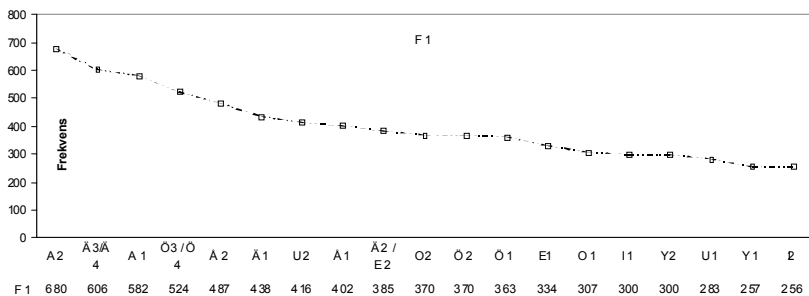
I en studie från 1959 presenterar Gunnar Fant värden från 19 svenska vokaler, korta som långa, i numerära snittvärden.²⁷² Dessa infördes för att en mer precis och differentierad uppfattning skulle erhållas och gav följande frekvenser för F₁ respektive F₂ återgivna i fallande ordning med respektive vokaler:

[F₂ resp. F₁ frekvenser i fallande ordning]



²⁷¹ Microsoft Excel 97.

²⁷² Fant, *STL-QPSR* 4/69, "Formant frequencies of Swedish vowels", Sthlm, 1969:26.



Därefter införde jag precisa kHz-värden för melodins toner för att mer exakt kunna avgöra hur F_1 o F_2 förhåller sig till melodin som representeras av F_0 . Med hjälp av en lista över skaltonerna frekvenser kunde dessa värden senare kunna jämföras med värdena för formanternas medelfrekvenser:

Tonfrekvenser i Hz

A 3520,0

G# 3322,5

G 3136,0

F# 2960,0

F 2794,0

E 2637,0

D# 2489,0

D 2349,5

C# 2217,5

C 7 2093,0

H 1975,5

A# 1864,8

A 1760,0

G# 1661,3

G 1568,0

F# 1480,0

F 1397,0

E 1318,5

D# 1244,5

D 1174,8

C# 1108,8

C 61046,5

H 987,8

A# 932,4

A 880,0

G# 830,6

G 784,0

F# 740,0

F 698,5

E 659,3

D# 622,3

D 587,4

C# 554,4

C 5 523,3

H 493,9

A# 466,2

A 440,0

G# 415,3

G 392,0

F# 370,0

F 349,3

E 329,6

D# 311,1

D 293,7

C# 277,2

C 4 261,6

H 246,9

A# 233,1

A 220,0

G# 207,6

G 196,0

F# 185,0

F 174,6

E 164,8

D# 155,6

D 146,8

C# 138,6

C 3 130,81

H 123,5

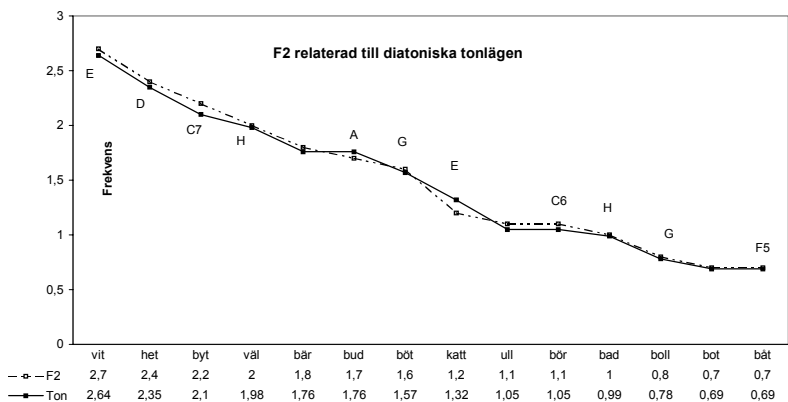
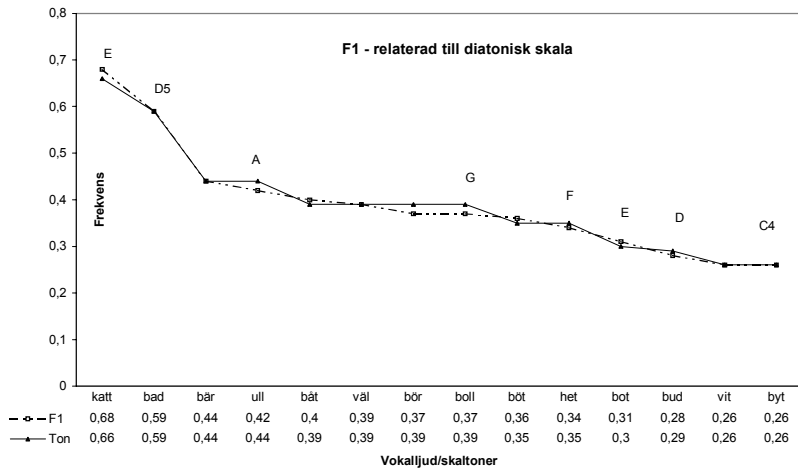
A# 116,0

A 110,0

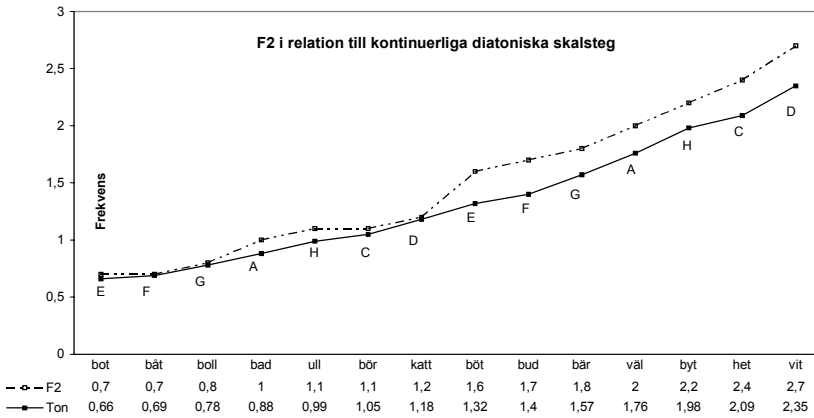
G# 103,8

G 98,0

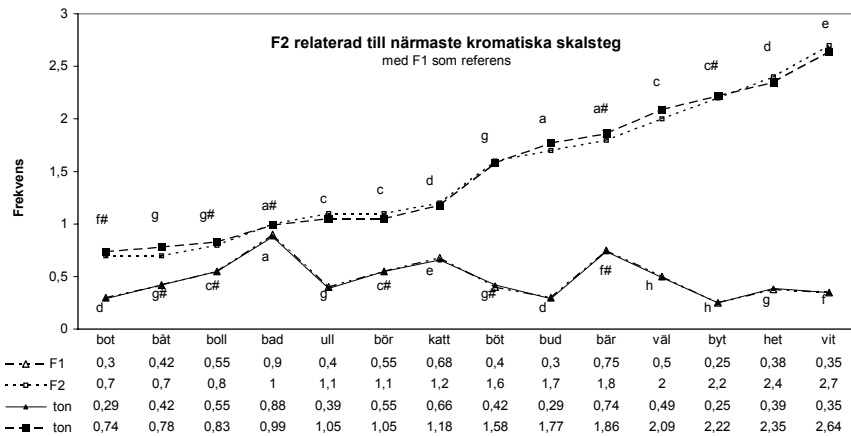
Placeras första och andra formantens frekvenser in i tonala sammanhang så ger en jämförelse mellan formantfrekvenserna för svenska vokaler och den diatoniska skalans tonfrekvenser i kHz följande preliminära uppställning för respektive formant. Den andra formantens område tar vid ganska exakt där den första slutar, i femte oktaven, vid ungefär 700 Hz. Närmast liggande skaltoner har införts som illustration av relationerna;



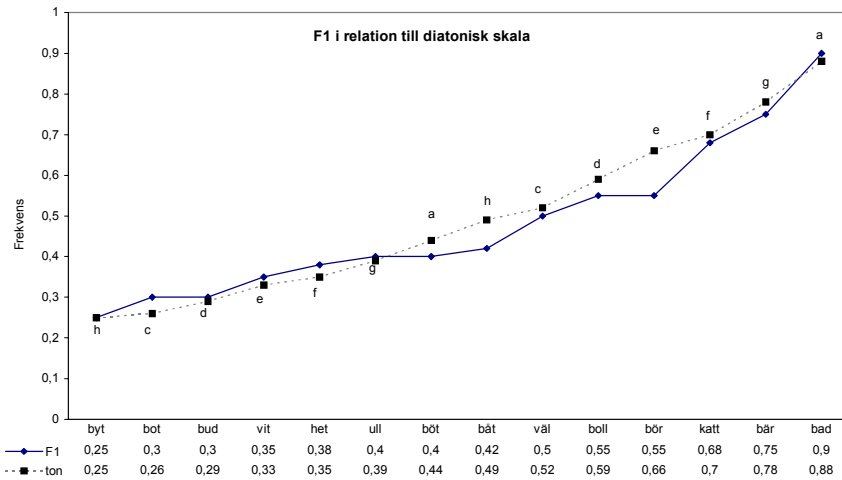
Följande visar hur F_2 förhåller sig till den kontinuerliga stegvisa diatoniska skalan.



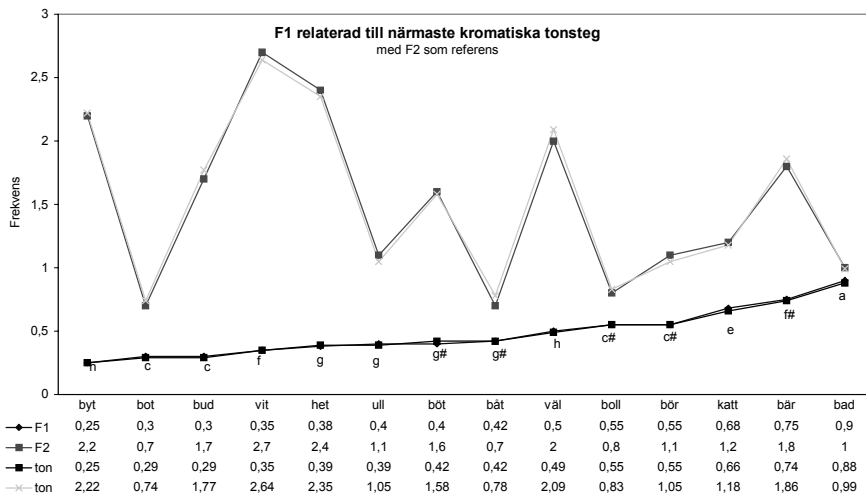
Nedan ställs F_2 i relation till närmaste kromatiska tonsteg, med referenser till var i motsvarande grad F_1 befinner sig på den kromatiska skalan.



Här visas hur F_1 i sin tur relaterar till den stegvisa diatoniska skalan:



Och ställs F_1 i relation till närmaste kromatiska tonsteg, med referenser till var i motsvarande grad F_2 befinner sig på den kromatiska skalan.



Fants observationer från så tidigt som 1958 utgår från en sammanställning av formantfrekvenser från 7 manliga och 7 kvinnliga personer. Då genomsnittsfrekvensen för F_0 ligger runt en oktav högre för kvinnor resp. män,²⁷³ var denna återgivning av värdena något oexakt när den inte kompletterades av specifika värden för olika kön. Den ger ändå tillräckligt belägg för ”main relations between the phonemes for the individual speaker”.²⁷⁴ Endast vokalljud som i förlängd form kunde särskiljas från andra av försökspersonerna inkluderades i uppställningen, vilket innebar att antalet vokalljud reducerats till 14 stycken. I Fant 1959 finns däremot listat exakta mätvärden för 19 olika vokalljuds formantfrekvenser, där dels individuella mätningar för enskilda subjekt och dels genomsnittsvärden för 7 manliga och 7 kvinnliga försökspersoner publicerades. I mitt arbete har endast värdena för de 7 manliga försökspersonerna använts. Fant anger inte vokalljud med fonetiska tecken utan använder beteckningarna A1 för lång vokal (som i ’*mat*’) respektive A2 för kort vokal (som i ’*matt*’).²⁷⁵ Med hänsyn till att detta är en musikvetenskaplig studie som inte nödvändigtvis skall kräva fonetisk specialkompetens används för tillgänglighets skull samma system även här.

Rörelserna hos F_0 och även F_1 framstod visuellt sett som mycket små i relation till F_2 om dessa uppställdes i diagram tillsammans med melodin i sin ursprungliga oktavplacering. Försök gjordes att upphöja F_1 med lämpligt värde för att kunna iakta dess frekvensmässiga rörelserkurvor bättre. Detta visade sig dock i längden både otympligt och onödigt jämfört med tidigare modell. Däremot blev det nödvändigt att oktavera melodin för att alla kurvor skulle rymmas och vara avläsbara i samma diagram.

Som samlad översikt över hur samtliga formantfrekvenser förhåller sig till varandra återges en modifierad lista byggd på mätvärden från Fant 59, där F_0 för att kunna återges visuellt tillsammans med övriga fyra formanter, upphöjts genom att först subtraherats med 100 sedan

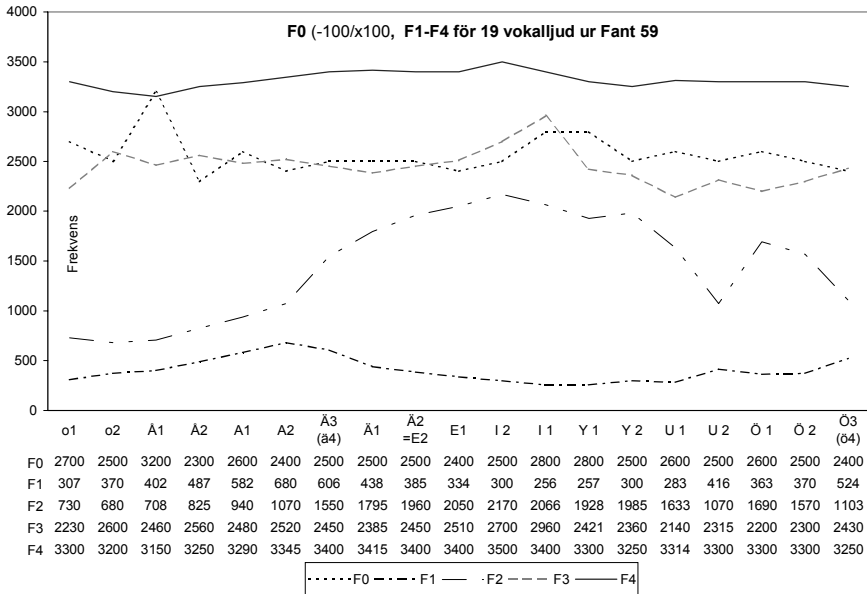
²⁷³ Fant 1958:19.

²⁷⁴ ff.

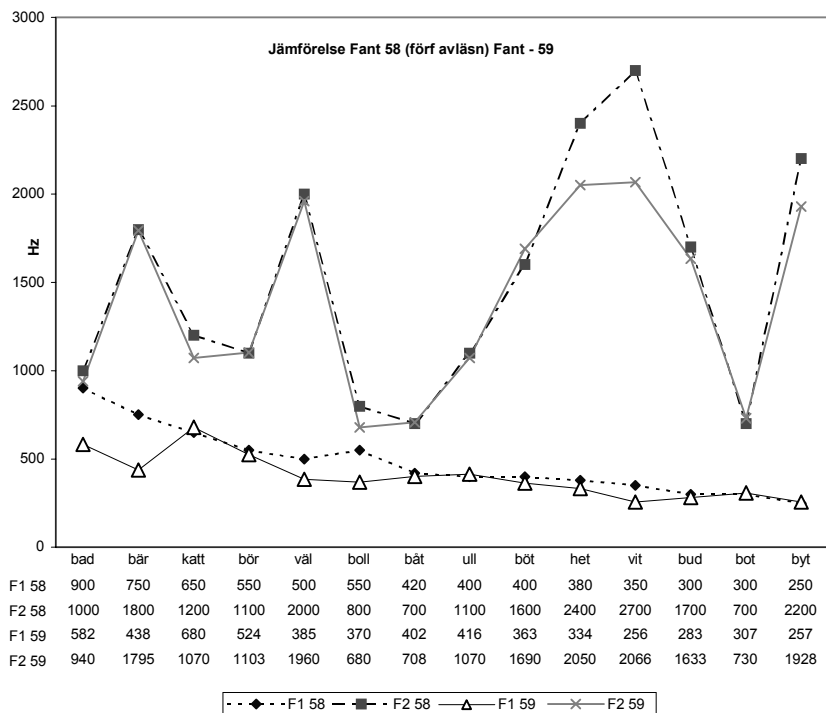
²⁷⁵ Fant 1959:64.

multipliserats med 10 (125 Hz först transporterats till 25 Hz för att sedan framställas som 250Hz).

Detta innebär att läsaren tvingas tänka om lite inför avläsning av diagrammet som därmed blir lite extra svårläst. I realiteten befinner sig ju F_1 och F_2 högre upp än grundtonen F_0 . I diagrammen är alltså F_0 upphöjd och syns näst högst upp för att kunna få plats på samma släktfoto som sina kollegor.



Fants sammanställning från 1959, innehåller så väl långa som korta vokalljud och skiljer sig i någon mån i en del värden från versionen från 1958. En jämförelse utfördes mellan versionerna och uppställdes i nästa diagram för att visualisera varianser dem emellan. För att rättvisande kunna göra detta inkluderades endast vokalljud ur Fant 59 som även fanns i Fant 58.



[Jämförelse Fant 58 – 59]

Även om de olika kurvorna följde varandra i stort sett parallellt, fanns diskrepanser vid långa 'e' och 'i'-ljud vad gäller F_2 . F_1 visade diskrepanser mest markant vid långt 'a' resp. 'ä'-ljud. Exakt hur dessa skulle tolkas och vad de berodde på är oklart.

Ursprungsdiagrammet (version 1958) förstörades så att noggrannare observationer skulle kunna göras. Sedan jämfördes max-, min- resp. medelvärden dels med den tidigare avläsningen och dels med Fants värden från 1959 för att se om min ursprungliga tolkning fortfarande höll. Även den nya avläsningen skilde sig i smärre detaljer, men uppvisade i stort liknande kurvatur, en kurva som dock generellt visade sig ligga närmare Fant 59 än den tidigare.

I en forskningsrapport publicerad tio år senare tillsammans med Henningsson och Stålhammar 1969 i STL - QPSL 4/69 riktade Fant viss kritik mot de tidigare mätningarna med hänvisning till att de mätt värden

från längre tidsavsnitt, vilket innebar att försökspersonerna fått hålla ut respektive toner 4 - 5 sekunder. Detta antogs kunna ha medfört förvanskning av data, i och med att talarna s.a.s. justerat rösten till en sånginställning ("singing mode") vilket medfört förändrad röstkaraktär. Detta innebar emellertid ingen nackdel för föreliggande undersökning, utan var snarare användbart och relevant i sångsammanhang och motiverade att hålla fast vid värdena från modell anno 1959. Som stöd tjänade även det faktum att också de svenska korta vokalljuden finns återgivna 1959, för övrigt den enda av mig kända uppställning där dessa finns med.

I övrigt föreföll störst skillnad mellan Fants registreringar från 1959 resp. 1969 ligga i att i den senare undersökningen var värdena generellt sett något högre, med några undantag.²⁷⁶ Kurvornas dominerande form är dock i stort sett parallella, liksom med Traunmüller/Eklunds senare undersökningar.

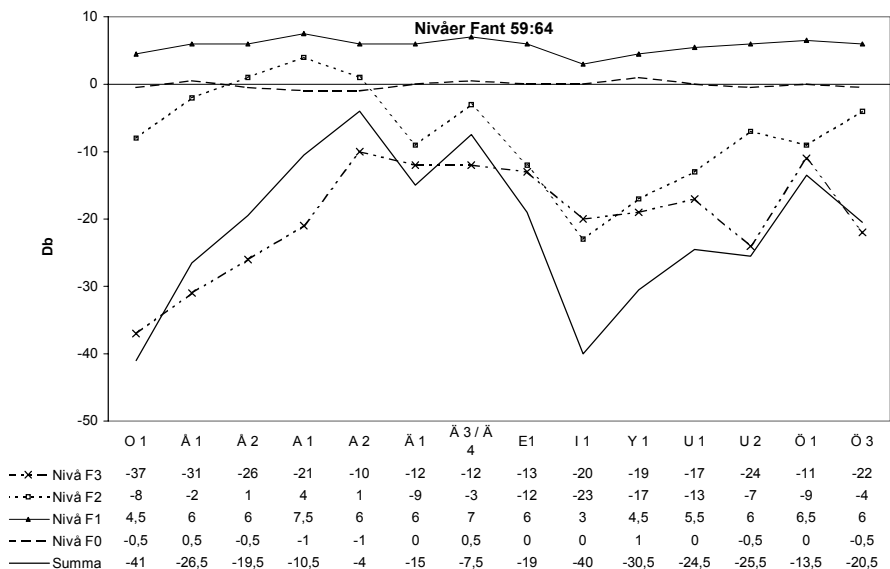
Intensitetsnivåer

1959 redovisade Fant registreringar av nivåvarianser av amplituterna hos olika vokalljud.²⁷⁷ Totalsumman av de tre formanternas nivåer visar sig följa i stort liknande kurva som F_2 och F_1 . Här kan noteras att de öppna vokalerna 'a¹' och 'ä³' ha de högsta värdena och att 'o¹' respektive 'i¹', 'y¹' och 'u¹' uppvisar de lägsta nivåerna.

Hypotetiskt skulle nivåerna kunna tänkas medföra musikaliska konsekvenser i vissa fall, då t.ex. ett särskilt vokalljud skulle kunna initiera en tendens att "svälla" på en ton i kombination med förlängd duration eller i samband med ett melodisprång. Dessa möjligheter undersöks inte närmare här utan presenteras enbart som uppslag för vidare studier och kan hållas i minne vid musik- och framförandeanalyserna.

²⁷⁶ Fant 1969:26-31.

²⁷⁷ Fant 1959:64.



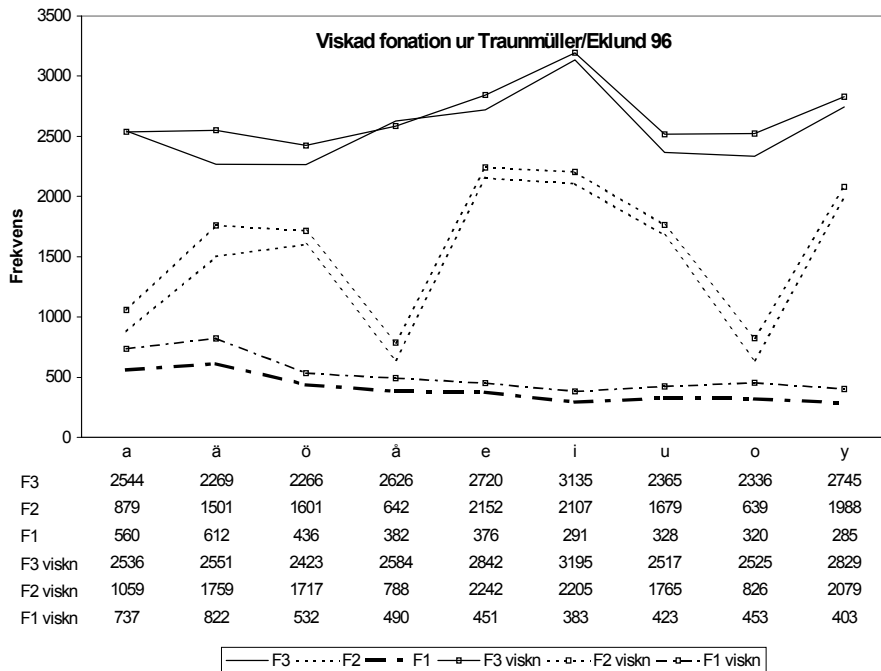
Viskningar och rop

En förhållandevis färsk undersökning av formantfrekvenser för viskad respektive talad fonation publicerades 1997 av Traummüller och Eklund vid institutionen för Lingvistik vid Stockholms universitet.²⁷⁸ Även om deras undersökning endast omfattade långa vokalljud fanns anledning att ställa dessa värden mot Fants tjugo och trettio år äldre undersökningar.

Frekvenserna för talad fonation för F_1 och F_2 visade sig inte skilja sig markant från Fants, förutom att de som helhet var något högre, vilket även Fants resultat från 1969 gjort i relation till mätningarna från 1959. Då Fants mätvärden från 1959 innehåller både långa och korta vokaler valdes ändå att behålla Fants värden från 1959 som grund för analyserna trots att i stort sett dagsfärska undersökningar existerade. Traummüllers studie visade dock att formantregionerna vad gäller de långa vokaler

²⁷⁸ Traummüller, H och Eklund, I. "Comparative Study of Male and Female Whispered and Phonated Versions of the Long Vowels of Swedish", *Phonetica* 54, 97:1-21.

bibehölls förhållandevis konstanta även vid viskning. Detta innebar att det inte fanns anledning att förvänta markanta skillnader i formantvärden i expressiv variation i sångstämman vid viskningsliktande och läckande passager.



[Traummüller/Eklund : viskningsvärden]

Procedurbeskrivning

Frekvensernas värden fördes in som *y*-axel och deras ordningsföljd (tonföljden) som *x*-axel. Melodilinjen kombinerades med de 19 vokalljuds olika formantfrekvenser som redovisats av Fant 1959 efter följande mall:

F 2	730	680	708	825	940	1070	1795	1960	1550
F 1	307	370	402	487	582	680	438	385	606
Vokaler	O 1	O 2	Å 1	Å 2	A 1	A 2	Ä 1	Ä 2 / E 2	Ä 3 / Ä 4
Som i ordet	<i>mos</i>	<i>bonde</i>	<i>kål</i>	<i>olja</i>	<i>mat</i>	<i>matt</i>	<i>ära</i>	<i>även</i>	<i>den</i>
2050	2170	2066	1928	1985	1633	1070	1690	1570	1103
334	300	256	257	300	283	416	363	370	524
E1	I1	I2	Y1	Y2	U1	U2	Ö1	Ö2	Ö3 / Ö4
<i>ek</i>	<i>is</i>	<i>finna</i>	<i>fy</i>	<i>nyck</i>	<i>ute</i>	<i>ull</i>	<i>ösa</i>	<i>kött</i>	<i>för</i>

[*Frekvens värden i Hz för 19 vokalljud ur Fant 1959*]

På så sätt kunde melodilinjen visualiseras tillsammans med F1 och F2 på ett förhållandevis åskådligt sätt. Med detta hade nu en första modell konstruerats, med vilken skaltonernas frekvenser (melodin) kunde sammanföras tillsammans med formantfrekvenser (vokalernas klangliga karaktärer) i en framställning av ett melodiskt förlopp.

Ett antal visors första verser bearbetades. I några fall undersöktes även förloppet över samtliga verser. Kongruens visade sig inte föreligga mellan formantfrekvenser och melodi genom hela melodierna, vilket inte heller var väntat. På tillräckligt många ställen fanns dock kongruenser för att det skulle vara motiverat att fördjupa undersökningen och efterlysa finslipning av analysverktygen. Här uppstod behov av att filtrera det melodiska materialet och skicka det med hjälp av olika egenskaper som t. ex. starka och svaga taktdelar, öppningsrader och nyckelfraser.

En precisering gjordes av möjliga och tänkbart relevanta parametrar enligt följande indelning:

Parallella ansatsriktningar

- till enskild ton från närmast föregående ton
- till betonad ton från närmast föregående ton
- till betonad ton från närmast föregående betonad ton

Parallella kursändringar

- Parallella riktningsvändningar. Här inräknas tre parametrar: höjning, sänkning resp. bibehållande av tonhöjd.

Sekvenser

- Obrutna sekvenser av paralleller som följer på varandra

Konturer

- Längre parallella övergripande konturparalleller. Har tas mindre hänsyn till om en eller ett par enskilda toner bryter den dominerande konturen.

Bälgformation

- Bälgformation av avståndet mellan F_1 och F_2 från betonad del till svag, dvs. att avståndet mellan F_1 och F_2 är markant större vid betonad puls än vid obetonad och resulterar i motrörelse.

Tonsprång

- Parallellrörelser vid tonsprång i melodilinjen

Nyckelfraser

- Här ses efter om paralleller förekommer vid speciella nyckelfraser som t.ex. titelfraser, öppningsfraser eller avslutningsfraser.

Då det var av vikt att formulera en hållbar och lättåskådlig modell slipades verktygen på en enda melodi i inledningsstadiet, för att sedan kunna appliceras på större, men dock ändå av tids- och omfångshänsyn begränsat, material. Ett antal närläsningar gjordes av första versen på Olle Adolphsons *Ge mig en dag* och de slutliga av dem redovisas här. Vidare

undersöktes hur val av visuell presentation påverkade avläsbarhet och tolkning genom att ett flertal olika diagrammodeller provades. En motivation bakom valda modell var att hög grad av visuell lättillgänglighet eftersträvades och att diagrammen, med lite god vilja, skall kunna läsas med musiken i minne. Tillgänglighetsaspekten var som tidigare nämnts anledning till att melodilinjens oktaverats en oktav uppåt för att såväl melodi som första och andra formant skall kunna överblickas i samma uppställning.

Modellexemplet *Ge mig en dag* presenteras först med en allmän karaktäristik, bakgrundsteckning och övergripande diskussion om visan och dess textliga och musikaliska innehåll. Först därpå följer analyser redovisade i diagramform fräs för fräs i vad som kan ses som en demonstration av analysmodellen. Först visas diagrammen utan tolkningssymboler för att ge läsaren chans att bekanta sig med uppställningen. Därefter följer uppställningar där samtliga tolkningsparametrars symboler införts i diagrammen. I övriga undersökta exempel har endast ett mindre urval markeringar införts för att illustrera vad som diskuteras. Analysen följes av kommentarer och resultatanteckningar.

Läsanvisningar och teckenförklaringar

Läsaren tillråds att läsa diagrammen parameter för parameter för att inte förvirras av alla teckensymboler, m a o att följa en parameter från diagram till diagram och sedan gå tillbaka till versens början för att följa nästa. Görs detta i första stadiet av läsningen är det lättare att få överblick över materialet.

Taktnummering

Endast de takter som är textförsedda anges och numreras. Kodningsexempel: 1:3 = takt nummer 1 och ton nummer 3. [observera att tonnummer och inte pulsslags-nummer anges]

Ansats till betonade toner:

Då det är ansatsriktningen från närmast föregående ton som anges räknas inte versens första ton om denna är betonad. I vissa fall när melodin har karaktär av att, som återkommande mönster, utnyttja synkoperade betoningar räknas dessa som betonade trots att de i realiteten infaller på

obetonade delar av betonade pulsslag. I likhet med detta kan även föruttagningar när dessa förekommer räknas som betonade.

Kursändring

Som kursändring räknas även riktningensändring från tonupprepning. Här finns även möjlighet att ha ett något grövre filter, om man låter "kursändringsområdet" inbegripa hela tonupprepningarna och på så sätt ser till större kurvlinjer. Detta görs i visan *Trubbel*.

Tonupprepning


Om formantfrekvenserna ej växlar i samband med tonupprepning räknas detta som parallellrörelse med melodin.


Sekvens

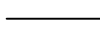
anger obruten sekvensbildning i direkt påföljande toner. Obrutna följer av paralleller mellan formantfrekvenser/melodi mellan starka taktodelar kan i princip även betraktas som en typ av sekvenser.

Symboler


Parallella ansatsriktningar

 till enskild ton


 till betonad ton

 mellan betonade toner


Parallella kursändringar

 Parallella riktningsvändningar


Sekvenser

 Obrutna sekvenser av paralleller


Konturer

 Längre parallella konturer - övergripande

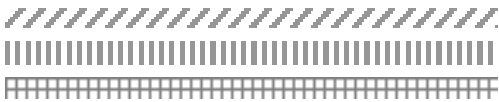
Bälgformation

 Bälgformation - ökat mellanrum mellan F1 och F2 vid betonad takt del

Tonsprång

 Parallell i samband med tonsprång

Nyckelfraser



Titelfraser
Nyckelfraser
Annan anmärkningsvärd
plats

Ge mig en dag : Bakgrund

Olle Adolphsons visa *Ge mig en dag* eller *Österlenvisan* bygger på en Brittisk folkvisa med namnet ”My Bonny lad” publicerad i ”North Countrie Folk Songs” av J.B. Lurven & Co. ltd.²⁷⁹ Om denn förelåg i noterad form eller enbart som text är okänt. Det är idag svårt att finna förlagan till musiken i noter. En genomgång av brittiska folkvisesamlingar visar ett smärre antal visor med samma titel som tillhör andra melodi- och textfamiljer. Sången spelades in 1949 av den brittiska sångerskan Kathleen Ferrier med titeln *Ma Bonny lad*. Det är från denna inspelning Adolphson uppger sig ha lärt visan.²⁸⁰ Den engelska texten finns publicerad i Sverige i en samling från 1955 sammanställd för Radiotjänst av Tom Fletcher, med titeln *All around my hat, English folk songs and dances*²⁸¹ med följande text.

My Bonny Lad
Have you seen ought of bonny lad
Are you sure he's weel, O?
He's gone over land with his stick in his hand
He's gone to moor the keel O.

Yes, I've seen your bonny lad
Upon the sea I spied him
His grave is green, but not with grass
And thou'lt never lie beside him

²⁷⁹ Publicerad under titeln *Maa Bonny Lad* in "North Countrie Ballads, Songs & Pipe-Tunes for use in home and school", ed. W. G. Whittaker, J. Curwen & Sons (London) 1921, Part 2, pp. 112-13. Nytryckt i *Salt Sea Ballads* by Richard Runciman Terry 1931.

²⁸⁰ Telefonsamtal 2000-05-04.

²⁸¹ Fletcher, Tom, *All around my hat. English folk songs and dances*, Radiotjänst Nr 88, Sthlm 1955:52.

En svensk översättning förekommer i Karl Asplunds *Brittiska ballader och visor* från 1972²⁸² med titeln ”Min kära gosse”. Om översättningen skall tillskrivas Asplund framgår inte av utgåvan.

Min kära gosse

*Har någon sett min gosse kär
säg är han frisk och belåten?
Han gick över land med käpp i hand
han gick att förtöja båten*

*Ja, jag har sett Din gosse kär
det var på havet det vida
Hans grav är grön, men inte av gräs
Ej får Du vila vid hans sida*

(ur Asplund, *Brittiska ballader och visor*, 1972)

Denna text finns inspelad 1958 med sångaren William Clausen för Sveriges Radio.²⁸³ På denna inspelning ackompanjeras Clausen av Olle Adolphson på gitarr, och det är troligt att detta samarbete och detta gitarrarrangemang ligger till grund för Adolphsons senare bearbetning. Med titeln *Ge mig en dag* publicerades Adolphsons bearbetning och text i noter i samlingen *Duvan och vallmon* 1966 på Bonniers förlag och i inspelad form året därefter på LPn *Vad tänker jag på?*²⁸⁴

Den korta engelska texten visar sig vid närmare betraktande berätta ett drama i komprimerad och kondenserad form. Sceneriet, som återkommer i Adolphsons variant, är ett kustlandskap. Möjligen även dramatiskt och svårforcerat, vilket antyds av vandrarens färdhjälpmedel, käppen *the*

²⁸² Asplund, Karl, *Brittiska ballader och visor*, Tapiola 1972 Nr 30 s102.

²⁸³ Radioprogram 14.10.58 SR. *William Clauson sjunger engelska ballader i svensk översättning, gitarr ackompanjemang Olle Adolphson.*

²⁸⁴ SLE 14467.

walking stick. Landskapet har uppenbarligen nåtts av oväder och en båt som vanligtvis dragits upp på stranden är i behov av ordentlig förtöjning.

I den engelska versionen uttrycker huvudpersonen oro över sin älskade; ”Are you sure he is weel o?” Karaktären av oro tonas ned i den första svenska versionen; ”säg, är han frisk och belåten? Ordvalet framstår som klumpigt och malplacerat i sammanhanget. Den svenska översättningen visar en hel del brister vad gäller följsamhet till melodin i fråga om metrik och betoningsmelodik.

Den sparsamma engelska texten fodrar ett långsamt och elastiskt fördrag för att dramat skall ges plats att aktiveras, och när svaret på den ställda frågan kommer i den andra versen har innehållets temperatur förändrats. Älskaren som setts på väg genom landskapet för att förtöja sin farkost, har tvärt emot vad som väntats givit sig ut på det oroliga havet kanske i utslag av känslomässig affekt. Varför detta sker är emellertid gåtfullt och antyder att det kan röra sig om ett självmord från dennes sida. Här kan anas ett oupplost drama mellan den kvinnliga huvudpersonen och hennes älskade. Ute på det upprörda havet visar det sig att denne har setts, och möjligen även observerats förlisa i vågorna.

De åtta raderna innehåller inte mindre än tre aktörer. Kvinnan som frågar efter sin älskade, den efterfrågade älskade, samt en tredje person som besvarar kvinnans fråga. Möjligen ingår även en fjärde, en segrande rival som framträder i repliken i visans sista rad och kommenterar ”Thou shalt never lie beside him”.

Här finns tre teman; naturen, kärleken och döden. Tre teman som även återkommer i Adolphsons textsättning. Adolphson beskriver vid ett tillfälle själv sin text ”Ge mig en dag” som bestående av tre strofer; en om världen, en om kärleken och en om döden.²⁸⁵ Naturen är påtaglig i kustlandskapet och den ljusa beskrivningen av vindar och sol ”vid stränder ljusa och klara”.²⁸⁶ Den engelska förlagans orosmoln lyser med

²⁸⁵ Radioprogram P1 85-09-04 *andliga sånger*. Alternativt livet, kärleken och döden. (konsert i Göteborg 010202).

²⁸⁶ Adolphson uppger visan vara resultat av en beställning på en visa med en skånsk koppling till MalmöTV. Han tyckte sig uppleva något skånskt över melodin, och vilket möjligen kan häröra från Danmarks geografiska förbindelser med England.

sin frånvaro i denna ljusa målning. Kärleken är svärmisk under fåglarnas sång, men inte utan en realistisk förankring i att såväl *nöd* som lust blir till i lundarna vid Österlens dalar. Det tredje temat, döden, blir till frälsning och förlösning som bär upp själen mot himmelens vidd med hjälp av "hundra lärkor och svalor".

GE MIG EN DAG

Ge mig en dag av vindar och sol
vid stränder ljusa och klara
Där tystnaden går i kullarnas gräs
vid havet vid Österlens dalar

Ge mig en natt då tiden står still
då trast och näktergal sjunger
då nöd och då lust, då kärlek blir till
i lundar, vid Österlens dalar

Ge mig den stund, ja ge mig den frid
då hundra lärkor och svalor
Flyger min själ mot himmelen vid
på hedder, vid Österlens dalar²⁸⁷
(Olle Adolphson)

Samtliga tre teman som i originalet reflekteras med optimerad dramatik återkommer hos Adolphson i en annan och positivare laddning, som förlösning, befrielse och livsbejakelse. Värt att bemärka är att Adolphson återkommer både till liknande texttema och sceneri i en textsättning av en irländsk folkvisa *Feidhlíms skuta*.²⁸⁸ I denna finns liknande vändning från glädjefylld och hyllande beskrivning av den egna skutan till en dramatisk förlisning. Denna sång har liksom *My Bonny Lad* enbart två korta verser vilkas inneboende karaktärer kontrasterar varandra som åtskilda som av vattentäta skott. I *Feidhlíms skuta* framträder historien till en seashanty-melodi av mer livlig karaktär, vilket resulterar i att texten i sångens andra vers gör att musiken kommer att eka av en tomhet efter den förlista farkosten.

²⁸⁷ ur Adolphson, *Duvan och Vallmon*, Sthlm 1966.

²⁸⁸ Adolphson 1983:129.

Allmän karaktär

Melodin kan karaktäriseras som en övervägande pentatonisk tonslinga utan septima som upprepas med viss variation. Durationsmässigt består den endast av två notvärden, fjärdedel resp. halvnot, förutom på ett enda ställe i versens slutfras, då en punktering inträder och följs av efterföljande åttondel. Rörelsen sker övervägande språngvis, förutom på slingans sista takter där melodin sänker sig stegvis åter ned till grundtonen. Det ursprungligen dansartade

rytmotivet upprepas en gång och konverteras sedan till en längre utvecklad



gestalt i frasens andra hälft. Denna rytmiska figur åstadkommer tillsammans med språngkaraktären en spänst som väl harmonierar med textens naturmotiv och de föreställningar om natur, hav, och rörelsefrihet som beskrivs i de första raderna ”Ge mig en dag av vindar och sol vid stränder ljusa och klara” när den ställs tillsammans med Adolphsons svenska lyrik. Frånvaron av ledtonsverkan i tonförrådet skapar friktionslöshet i förhållande till tonartens grundackord är väl förenlig med textens uttryck.

I folkliga framföranden av den brittiska förlagan återfinns i melodins inledning mer av instrumental dansprägel, dels genom att tempot är betydligt högre än i både Kathleen Ferriers och Olle Adolphsons versioner och dels i att tonupprepningen g,g,g, ersätts av en tersrörelse g,e,g. Man kan notera att den brittiska folkliga versionen genom detta faktiskt följer andra formantens kurvatur just här likaväl som Adolphsons gör i sin kombination av likljudande vokaler och tonupprepning! Intressant är att i en inspelning med Isla Cameron gjord av Alan Lomax inleds visan i snabbt tempo såsom en dansvisa, men saktar av drastiskt, när andra versen inleds och textens stämningsläge förändras, för att avslutas i om möjligt ännu långsammare tempo än Ferrier och Adolphson.²⁸⁹ I den brittiska nutida folksångerskan Anne Briggs senare version hålls ett mediumtempo genom verserna. Här ornamenteras å andra sidan melodin på folkmusikerns vis vid tre ställen: såväl på

²⁸⁹ CD World library of folk and primitive music. Vol 1. England (recorded between 1939 - 1951 (ed. Alan Lomax) Rounder Records 611741.

inledningens tonupprepning, den långa höjdtönen och den avslutande kadensen.²⁹⁰

Österlensvisan visar sig med andra ord erbjuda flera möjliga kopplingar mellan textens semantiska innehåll och melodin.²⁹¹ Språngkaraktären är märkbar genom hela melodin, speciellt i den andra raden där textinnehållet stöds av språngens rörelsekraft. Liknande samverkan finns i visans samtliga tre verser. Såväl text som melodi illustrerar en tämligen friktionsfri uppåtgående rörelse vid första versens ”...Vid stränder ljusa och klara”, vid andra versens ”..då trast och näktergal sjunger” liksom den tredje versens ”...då hundra lärkor och svalor...” Stränderna badar i ljus under klar himmel och åskådarens/aktörens blick sveper uppåt för att registrera detta. Melodins uppåtgående rörelse finns även i de följande två verserna: näktergalen som sjunger i höjden och i de hundra svalorna som singlar sig upp över himlavalvet och ”flyger ens själ.”.

Långa markerade heltoner stöder i andra frasens avslutning, orden ”klara”, ”sjunger” och ”svalor”, och gör rörelsen bärkraftig. Denna faller inte tillbaka som en tömd ballong, utan vilar i höjden innan den stegvis, med bibehållen spänning och balans, mjukt sluter cirkeln genom att stegvis återvända till grundtonen.

Den enkla, upprepande melodilinjens huvudkaraktär av cirkelrörelse samverkar även i viss mån denna med den dubbeltydighet som finns i textens paralleller mellan naturmotivet och den mänskliga livscirkeln. Dubbeltydigheten är tydligast i tredje versens bibliskt präglade dödsmotiv. På liknande sätt som landskapets totalitet omger och inverkar på målarens tolkning av sitt motiv omger musiken textens bilder i Österlensvisan.

²⁹⁰ CD Anne Briggs, *a collection* Topic 504).

²⁹¹ jfr. Jens Peterson som skriver att Adolphsons ”sätt att behandla språk och melodi står i en klass för sig”. (Schlager 81/82 1983 nr23-24:40)

Ge mig en dag (Österlensvisan)

Melodi och gitarrstämman i utdrag ur Duvan och Vällmon, Bonniers 1966

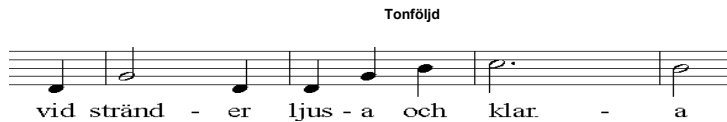
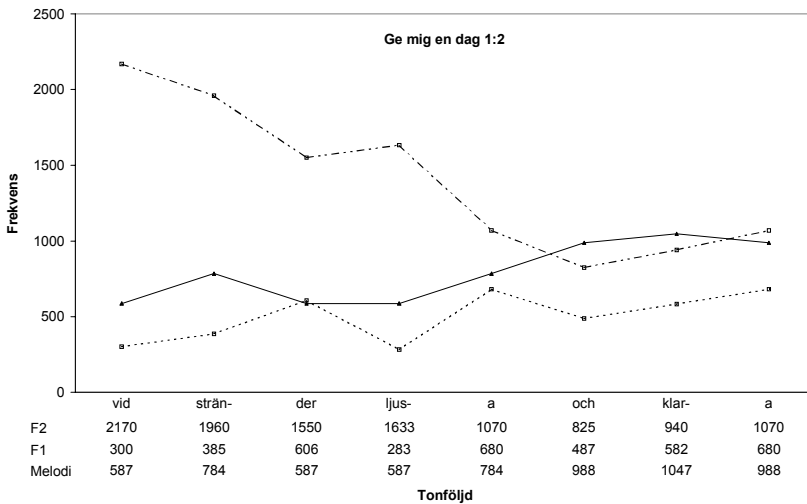
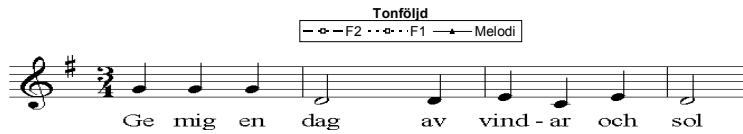
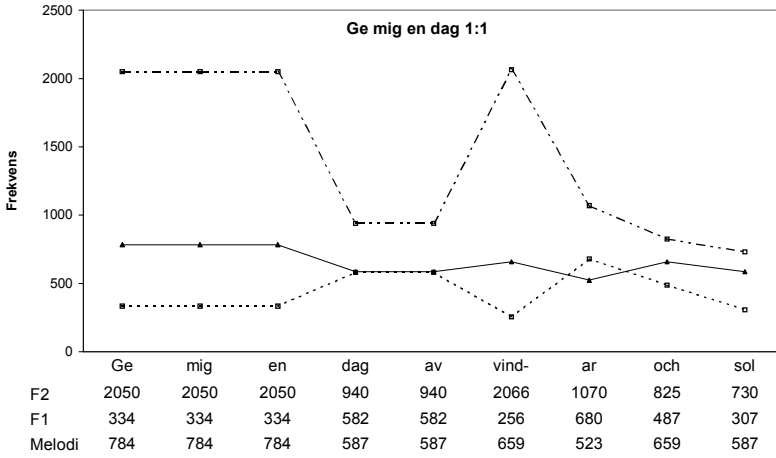
Text: Olle Adolphson / Melodi: Skottsk trad.

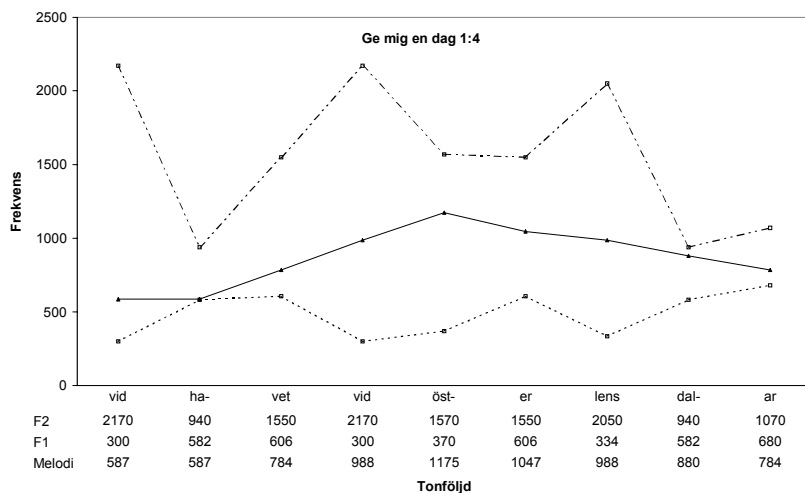
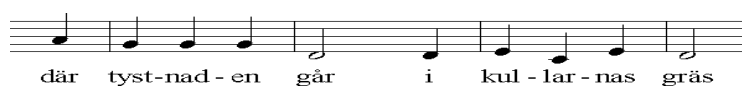
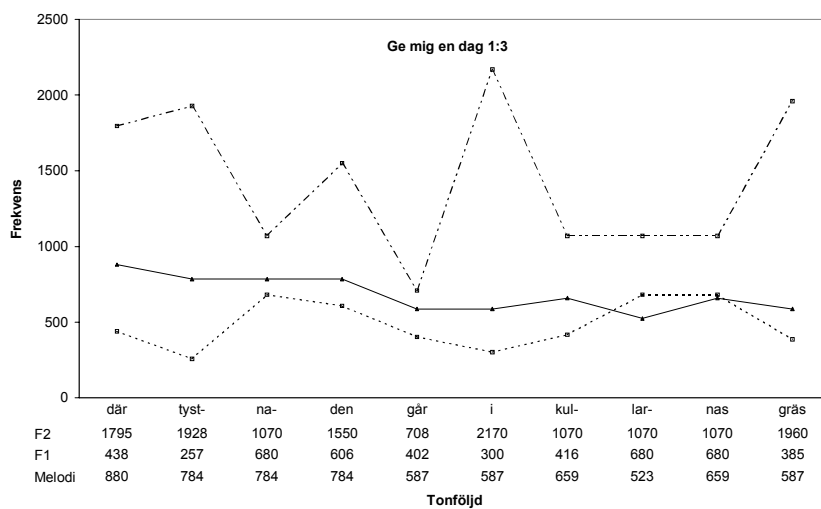
The musical score is written for voice and guitar. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a guitar accompaniment line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are in Swedish. The guitar accompaniment includes dynamic markings such as *p* (piano) and *p.* (piano), and fingering or chord diagrams like *CIV*, *CV*, and *CIII*. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Ge mig en dag av vind - ar och
sol vid stränd - er ljus - a och klar - - -
a där tyst - nad - en går i kul - lar - nas
gräs vid hav - et vid öst - er - lens da - - - lar.

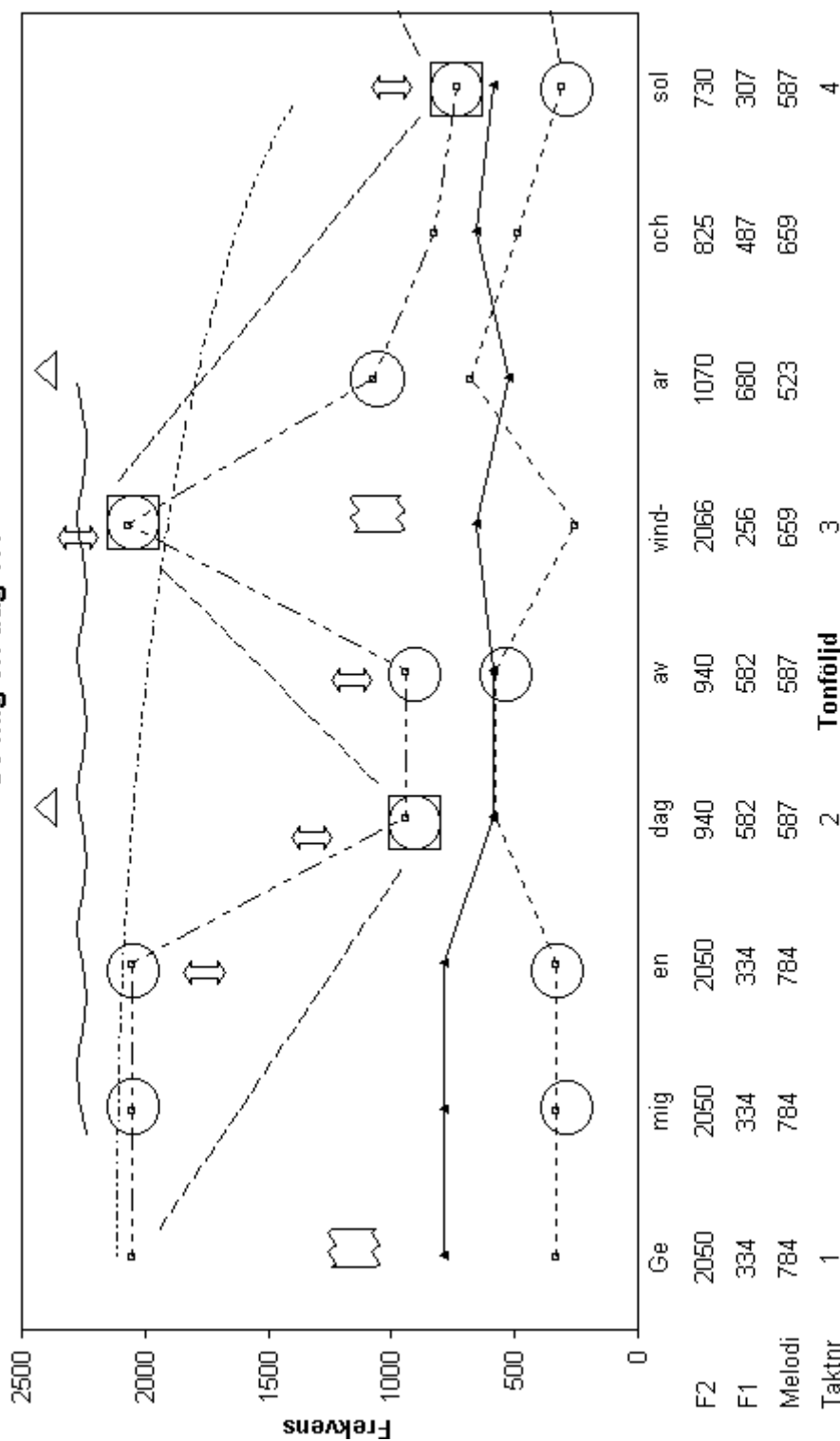
Avläsning

Nedan redovisas grafiskt kongruensavläsningen av *Ge mig en dag* (Österlensvisan)”. Inledningsvis utan tolknings symboler

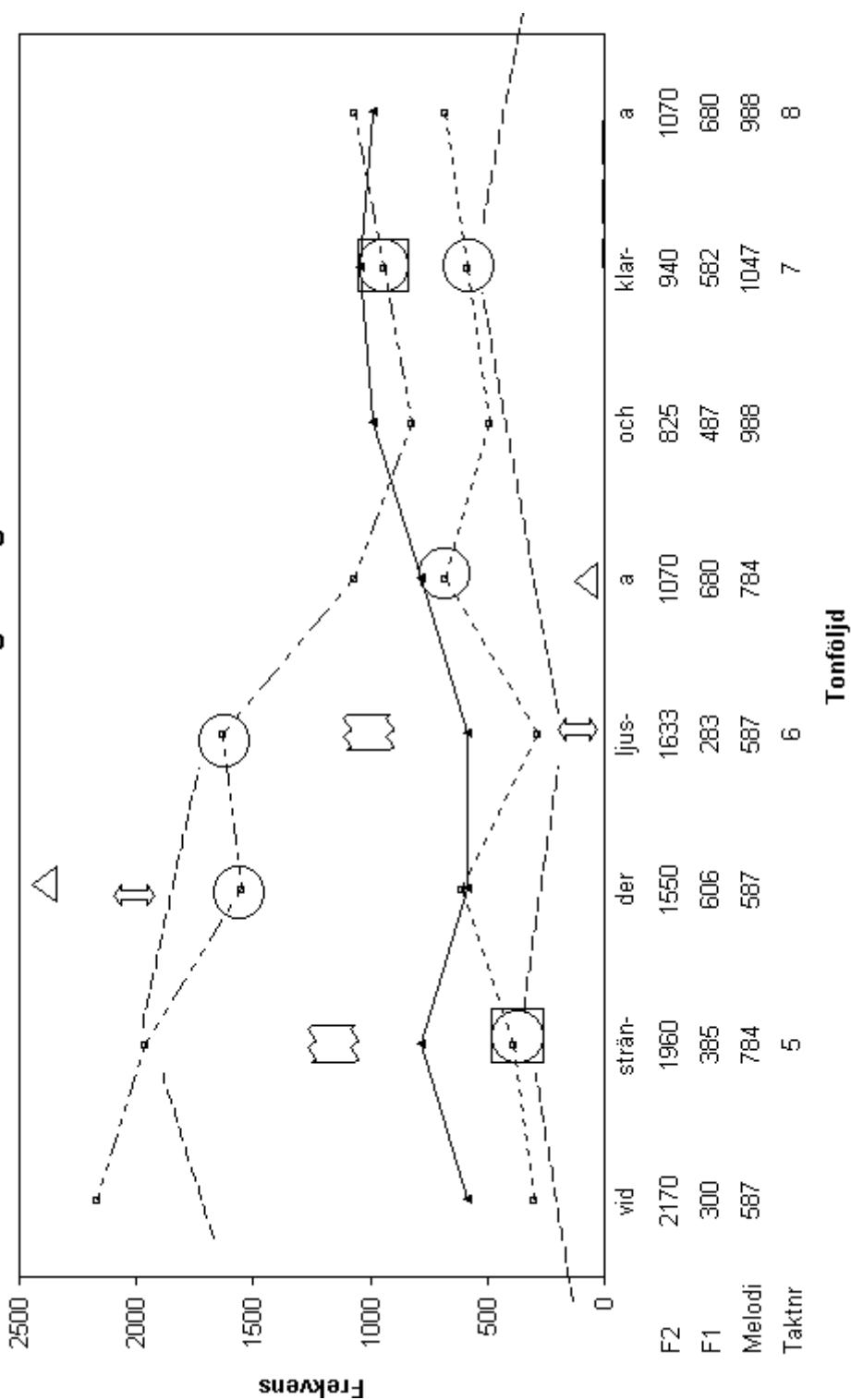




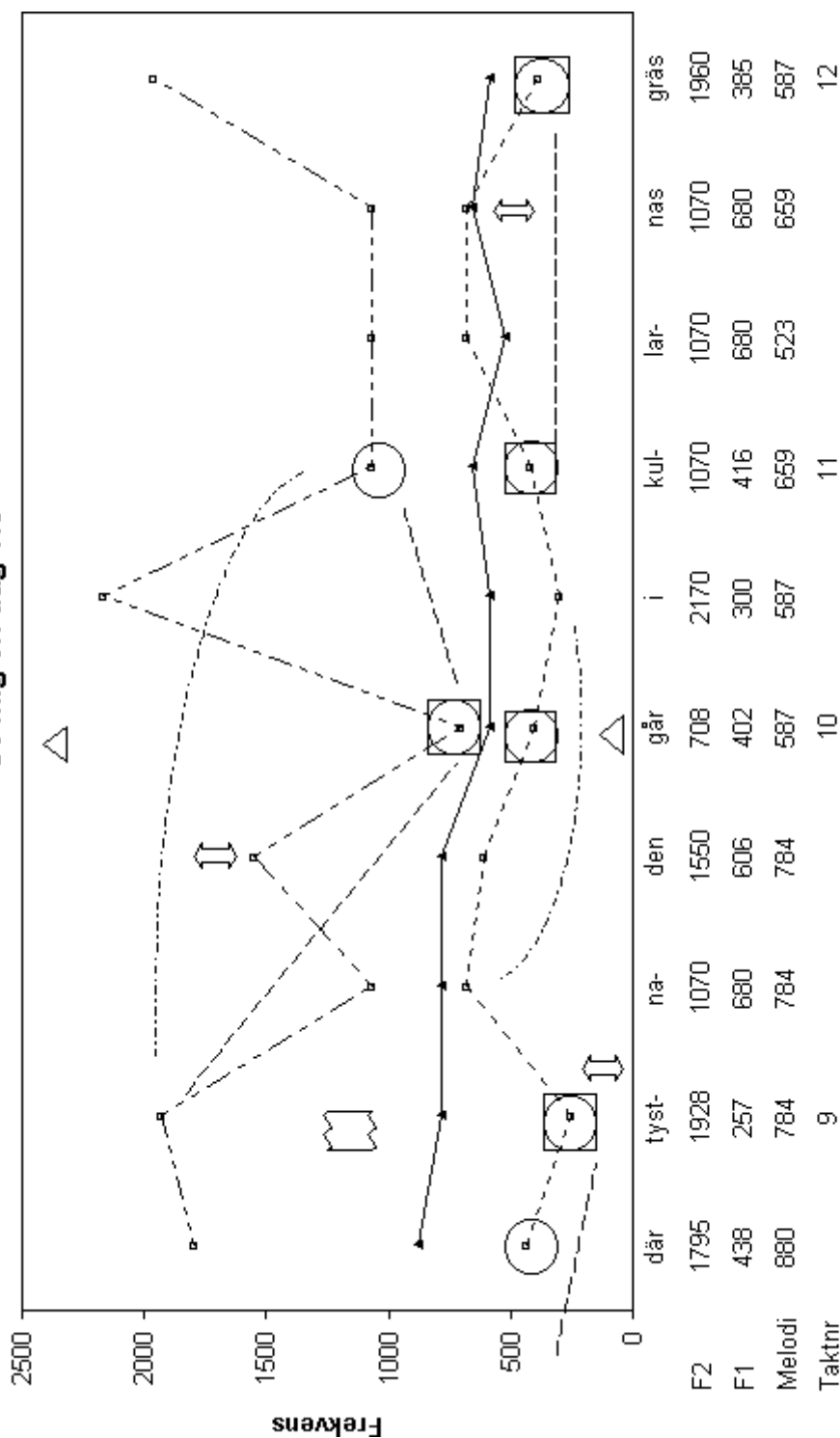
Ge mig en dag 1:1



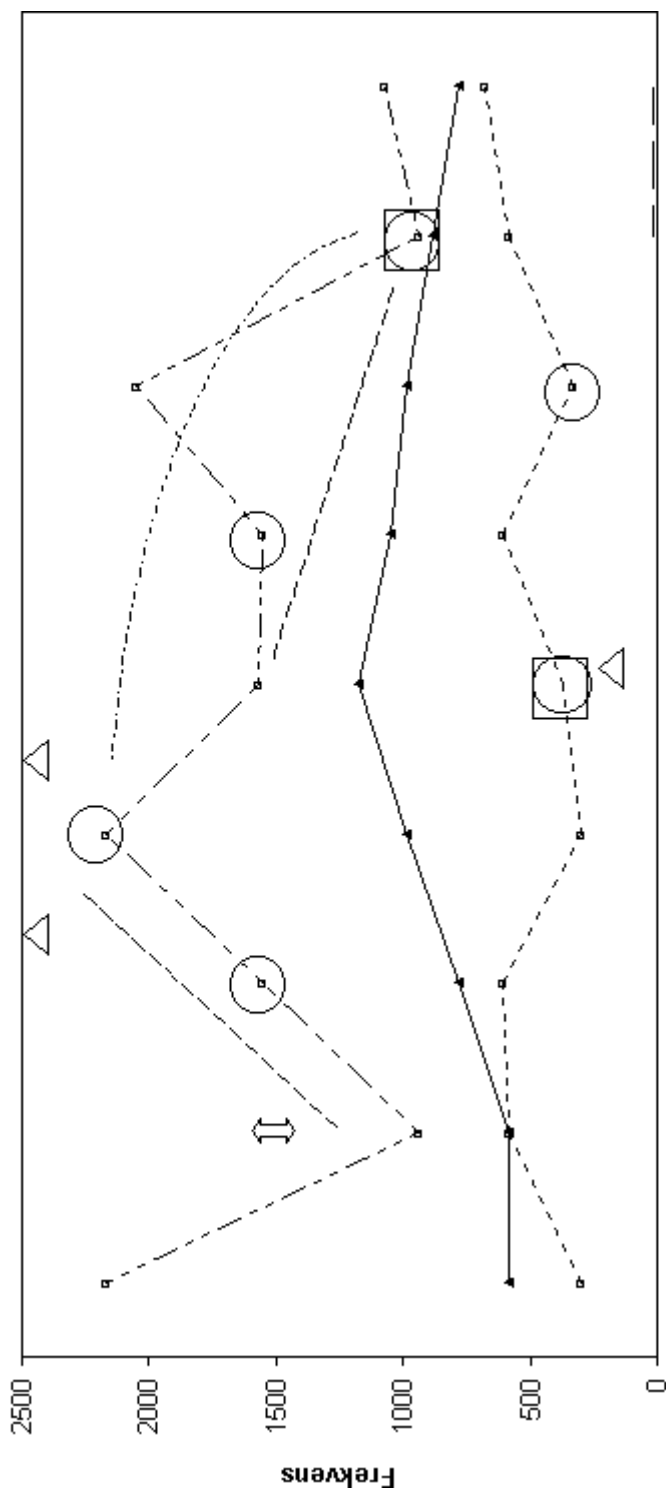
Ge mig en dag 1:2



Ge mig en dag 1:3



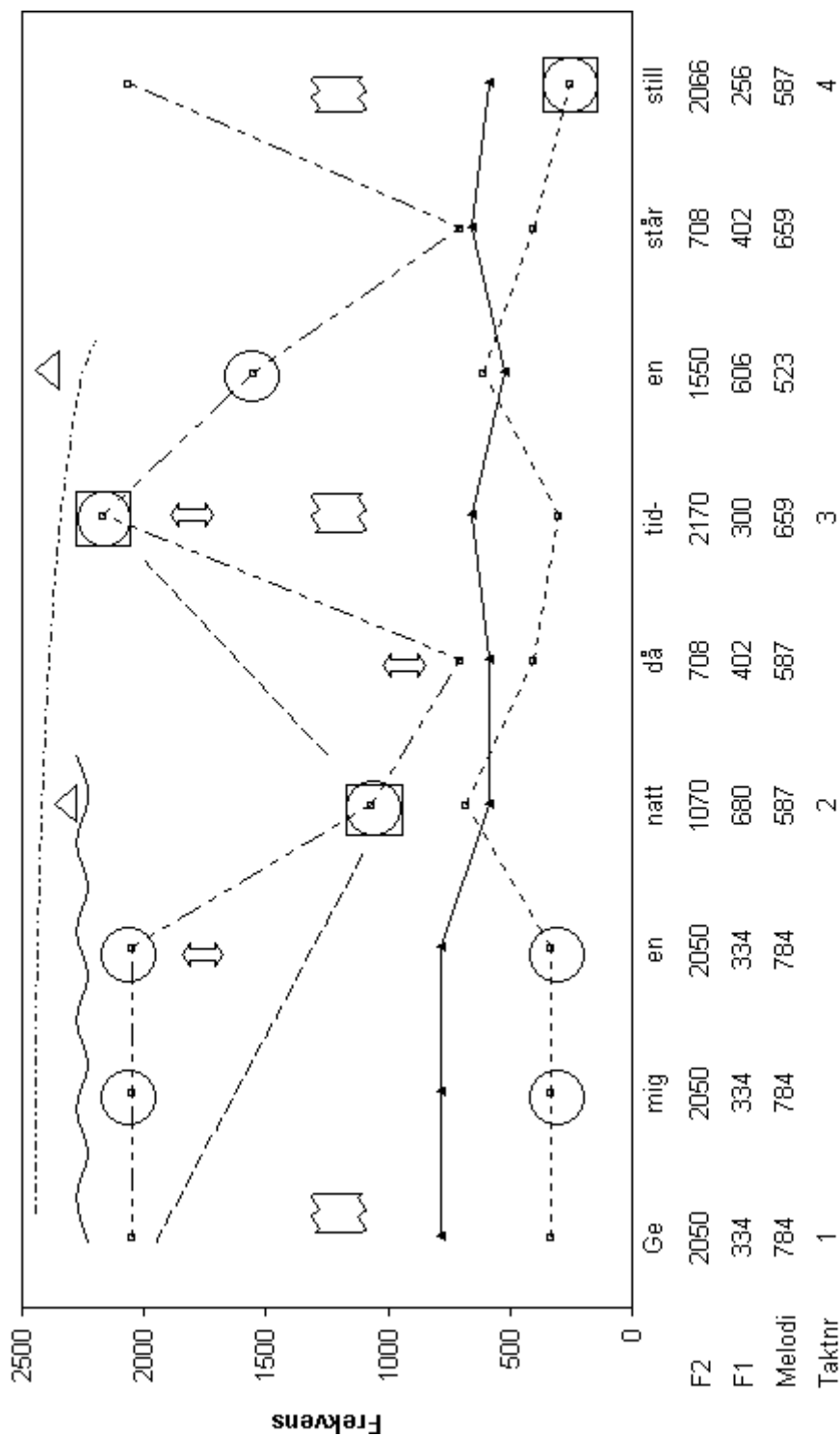
Ge mig en dag 1:4



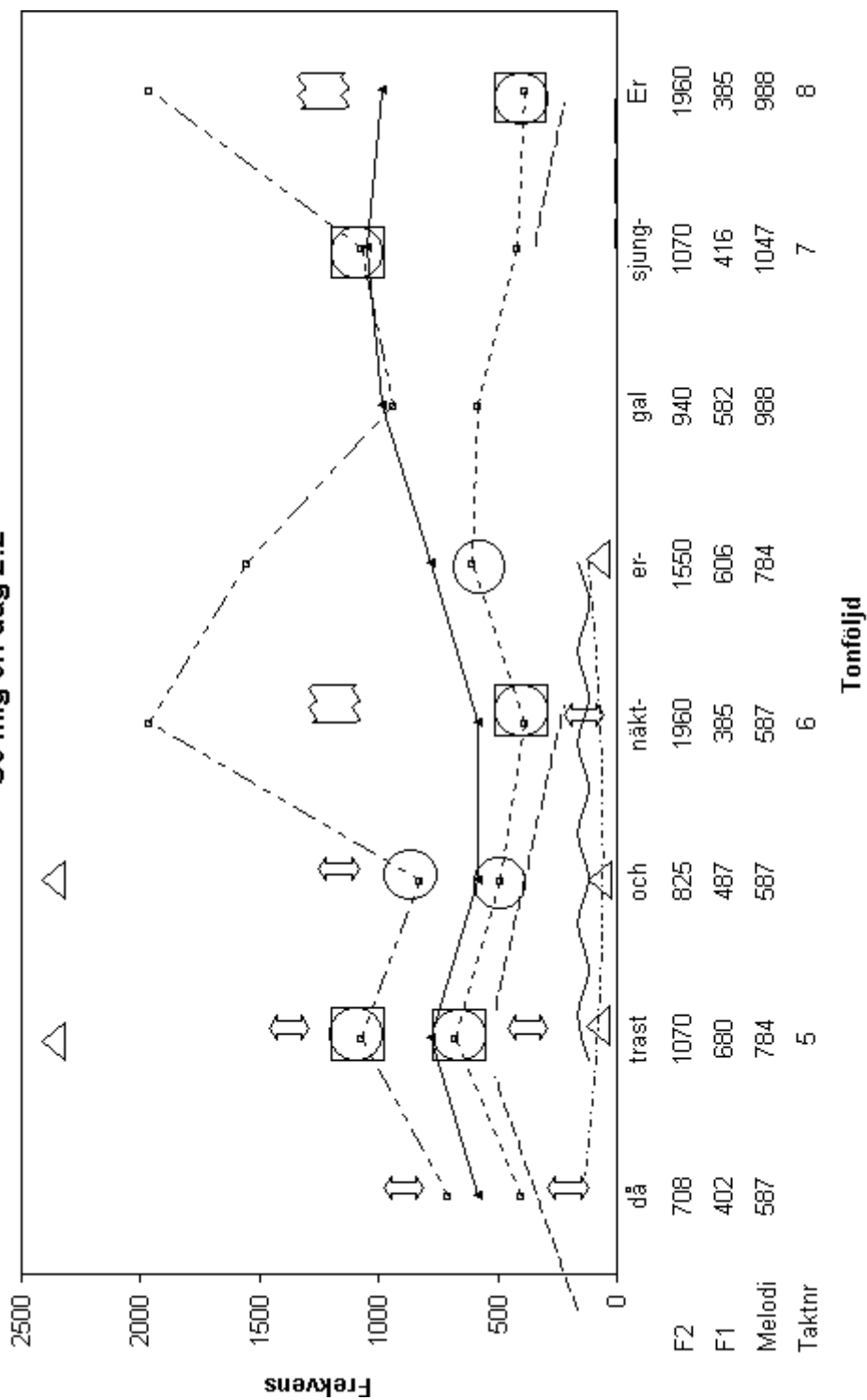
	vid	ha-	vet	vid	öst-	er	lens	dal-	ar
F2	2170	940	1550	2170	1570	1550	2050	940	1070
F1	300	582	606	300	370	606	334	582	680
Melodi	587	587	784	988	1175	1047	988	880	784
Taktnr		13			14			15	16

Tonföljrd

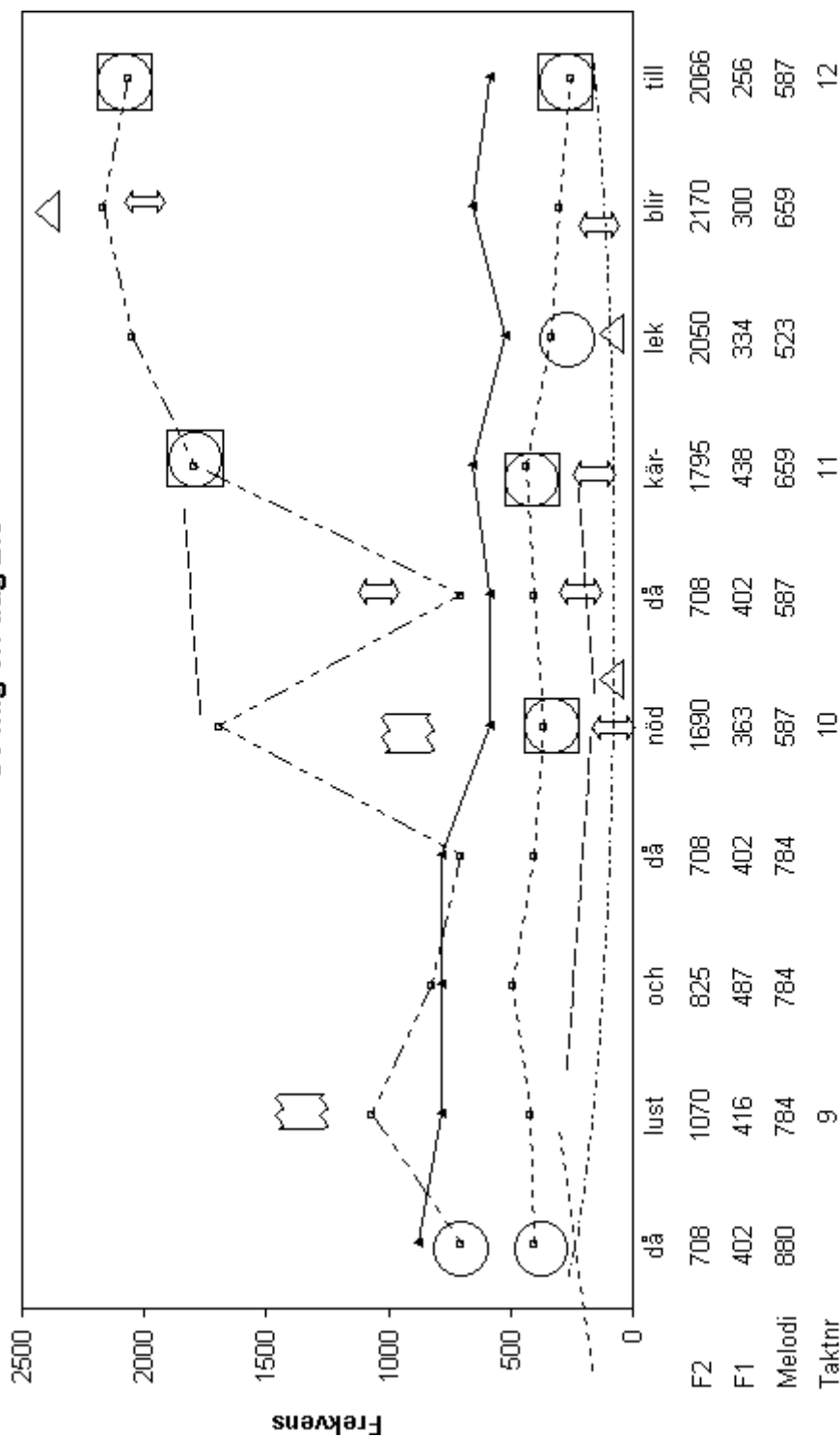
Ge mig en dag 2.1



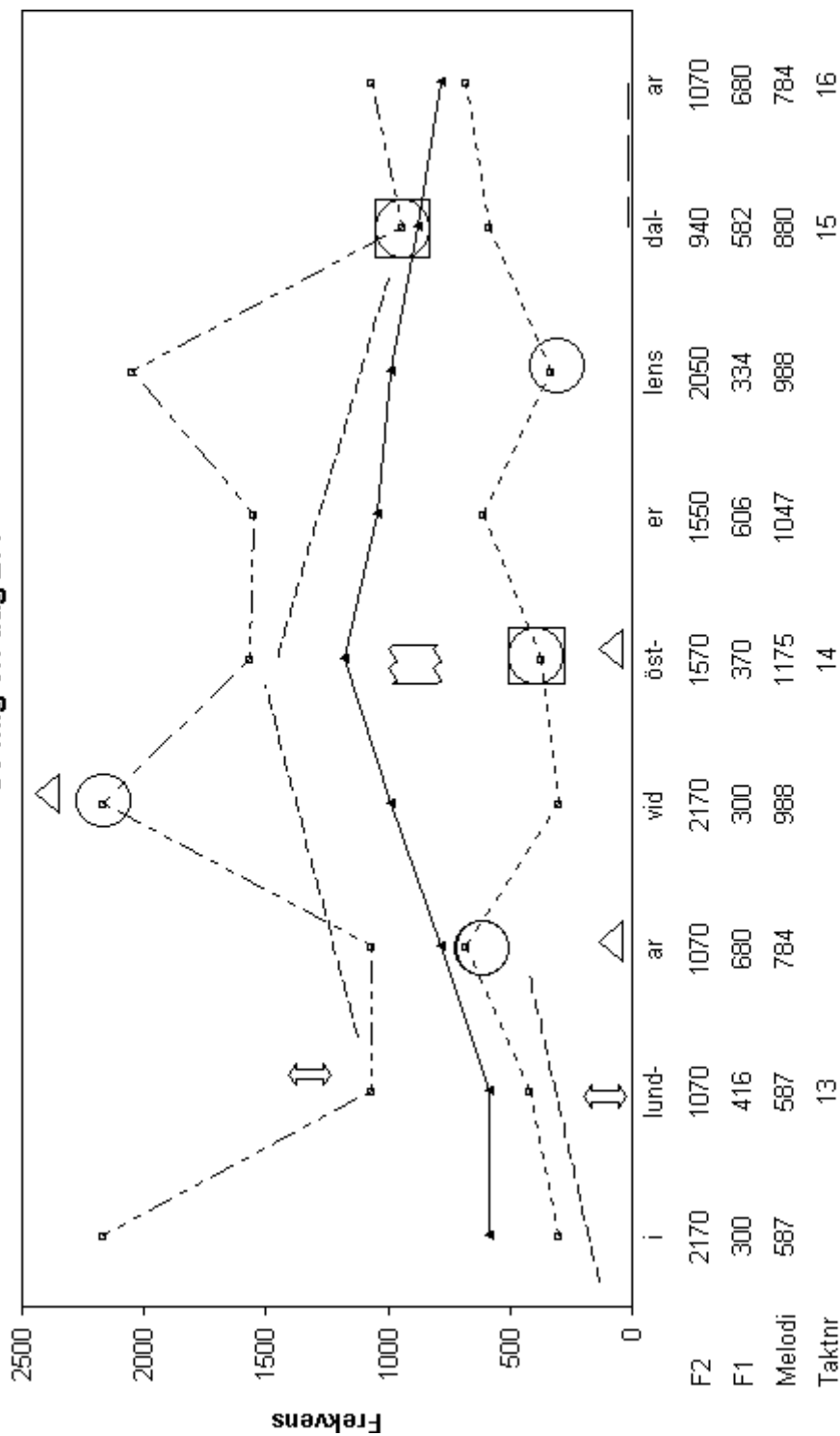
Ge mig en dag 2:2



Ge mig en dag 2:3

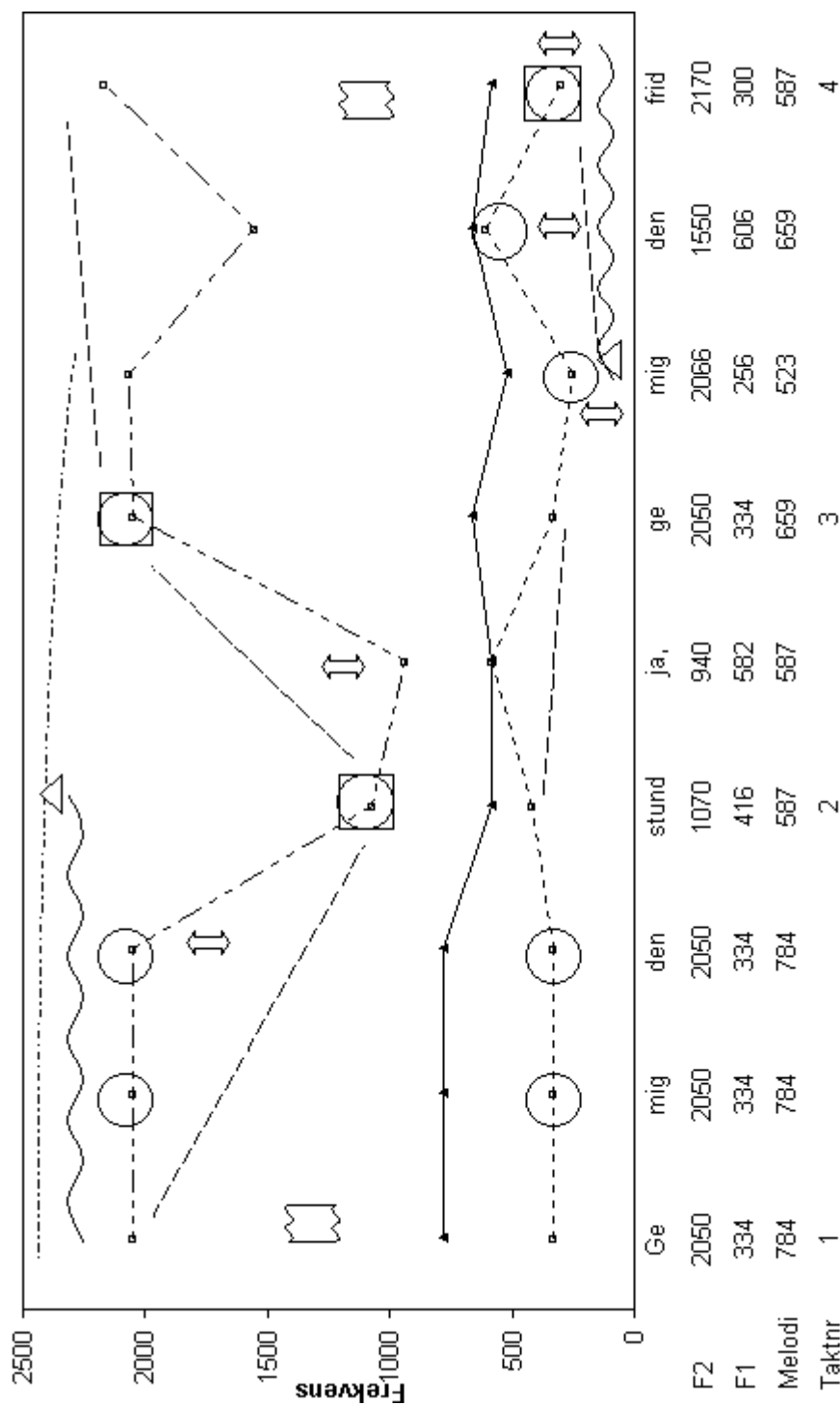


Ge mig en dag 2:4



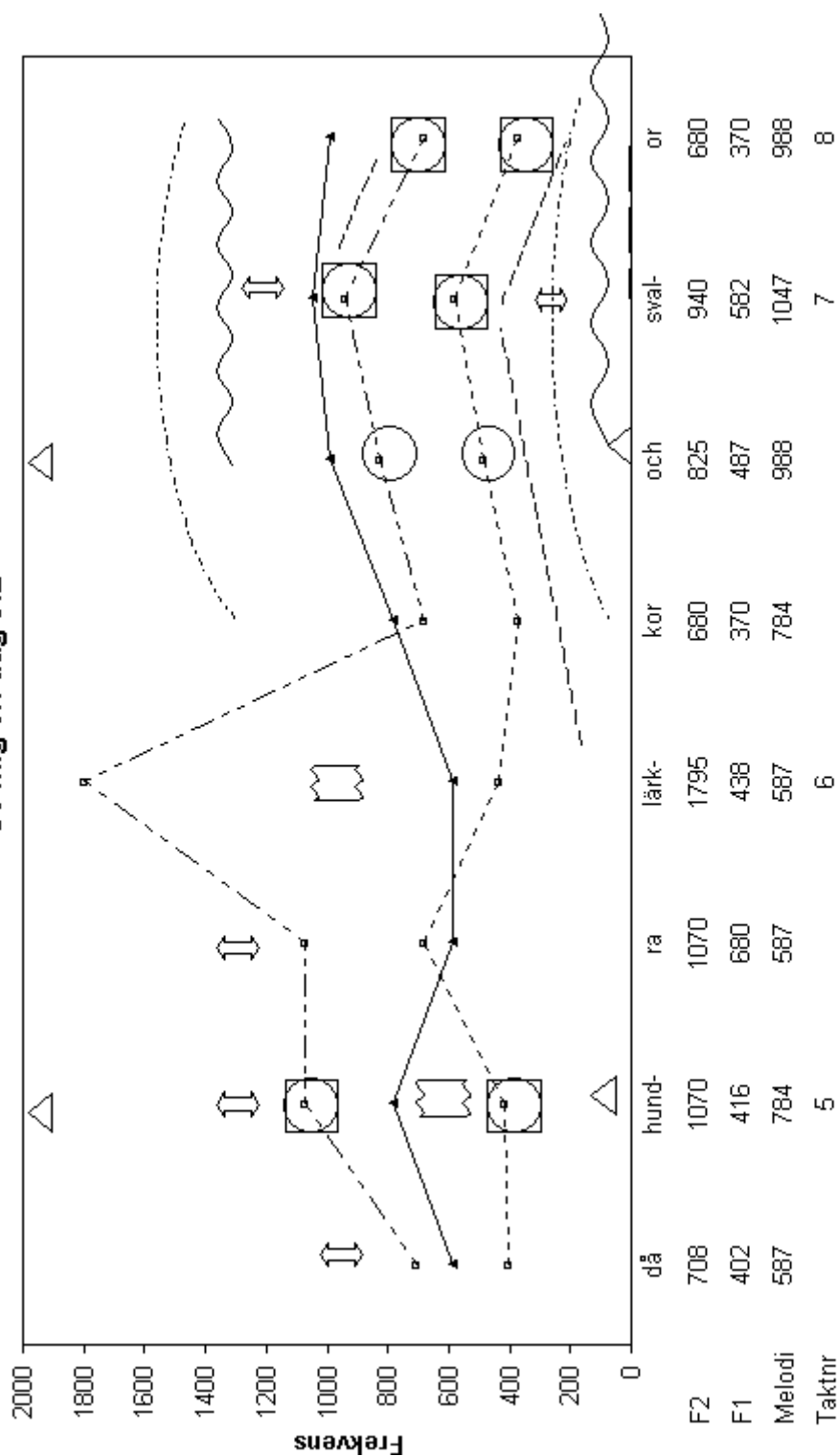
Tonföljd

Ge mig en dag 3:1



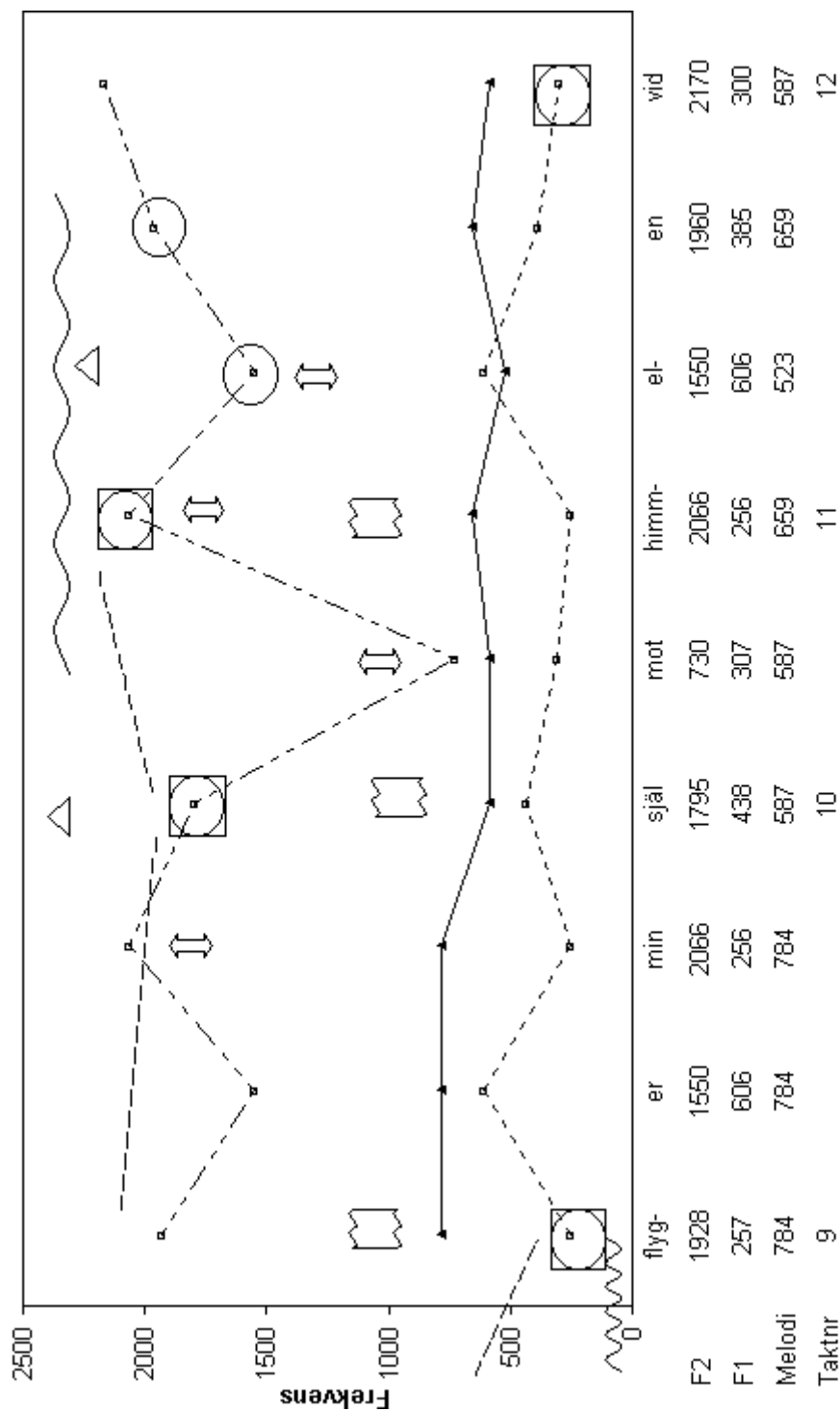
Tonföljd

Ge mig en dag 3:2

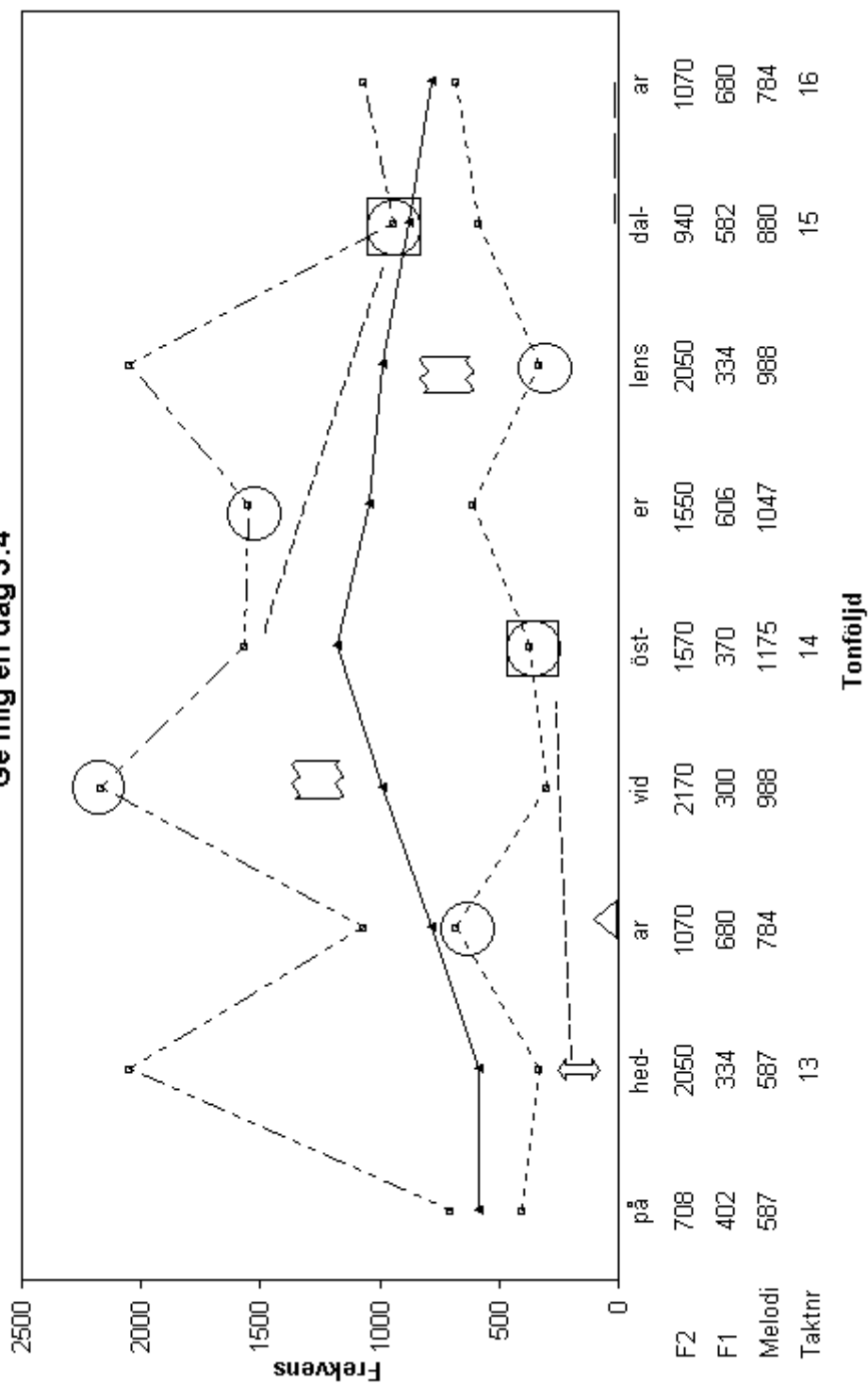


Tonföljd

Ge mig en dag 3:3



Ge mig en dag 3:4



Kommentarer

I den inledande frasen i *Ge mig en dag* framstår de tydligaste samrörelserna mellan melodi (f_0) och f_2 som följs åt riktningmässigt i en parallell kurva. Av denna fras som består av åtta toner (den första exkluderad med tanke på att det är tonansatsens riktning till tonen som undersöks, och ingen ton ligger före den första!) följer andra formanten melodilinjens vid sju tillfällen och vid samtliga starka taktodelar. Hela frasen karakteriseras av en generell parallellitet varav sex kongruenser ligger i en obruten sekvens. När melodislingan återkommer i den tredje frasen så är det i stället den första formanten som följer melodirörelsens i riktningen till alla fyra starka taktodelar. Ansatsriktningen i transitionerna mellan betonade toner (till betonad ton från föregående betonad ton) visar paralleller mellan F_2 och melodi i takt 2, 3, 4, 5, 6, 10, 11, 13 och 15. Med andra ord ganska tät förekomst. Denna löper obrutet fram till och med takt 6 och förefaller sedan tas över och fortsätts i F_1 vid melodins stigning i '...ljusa och klara'. Vid takt 9 återtas parallellen av F_2 fram till takt 11 där den efter en taks frånvaro i stort löper melodin ut. Vid tonsprång hittas paralleller vid 8 tillfällen av 12 hos någon av formanterna med dominans av F_2 paralleller. Det kan också noteras att en viss 'bälg'-formation tycks infalla vid starka taktodelar i avståndet mellan F_1 o F_2 vid takterna 1, 2, 3, 5 och 6.

Det finns en följsamhet i klangfärger i visans inlednings- och titelfras som sedan förs vidare vers till vers i snarlikheten mellan fonemkombinationer från 'Ge mig en dag av vindar och sol', 'Ge mig en natt då tiden står still' och 'Ge mig den stund, ja, ge mig den frid'. De likljudande fonemen 'Ge mig en' ($G_e m_e j \text{ en}$) följs av fall såväl i melodi som andra formant 'dag', 'natt' och 'stund'. Likaledes följes melodins efterföljande stigning i samtliga tre verser '...av vindar...', 'då tiden' och 'ja, ge mig.'. Här finns med andra ord samband mellan fonemsekvenser och melodilinjens i såväl övergripande som detaljerade konstellationer. Vad som tydliggörs och senare styrks av analyser av andra melodier är att om parallellerna slås ut på hela verser, blir i allmänhet inte antalet kongruenser speciellt påfallande, medan man däremot i vissa fraser kan finna sektioner med anmärkningsvärda öar av sekvenser av paralleller. Inte oväntat finns en viss ökning av förekomsten bland nyckelfraser av olika slag.

I den engelska folksångerskan Anne Briggs insjungning av en folklig version av visan²⁹² är tonupprepningen ersatt av en sicksackrörelse där underseptiman får ersätta den andra tonikan . Här används vokalernas klanglighet och formantbilderna utnyttjas, men på ett annorlunda sätt än i Olle Adolphsons svenska utformning. I raden "Have You seen ought of my Bonny lad" återfinns zickzackrörelsen i melodin i växlingarna mellan hög och låg andra formant. De mörka o-ljuden placerats på djup-tonerna. Dessa följs åt riktningmässigt genom i stort sett hela frasen.

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff is labeled 'voice' and contains the lyrics: "Have you seen ought of my bon-ny lad". The melody consists of quarter notes: G4 (Have), A4 (you), G4 (seen), F#4 (ought), E4 (of), D4 (my), C4 (bon-ny), and B3 (lad). There are fermatas over the notes for "ought" and "lad". The second staff contains the lyrics: "Are you sure that he's weel, O?". The melody consists of quarter notes: G4 (Are), A4 (you), G4 (sure), F#4 (that), E4 (he's), D4 (weel), and C4 (O?). There is a fermata over the note for "weel".

Om det har varit melodin som styrt texten eller tvärtom i det engelska originalet torde vara svårt att uttala sig. Konstateras kan dock att exemplet visar att olika texter kan kombineras med samma (eller snarlika) melodi och på alternativa sätt fungera klangligt tillsammans med melodin. I den svenska textsättning som insjungits av William Clausen är det däremot magrare med klanglig samverkan mellan ord och ton, och Olle Adolphson gjorde alldeles rätt som tog sig an melodin på nytt, trots att den redan alltså framförts till svensk text i Asplunds/Clausens översättning: "Säg har Du sett min gosse kär".

I kvartfallet som följer tonupprepningen finns i den tidiga översättningen inte samma följsamhet mellan ord och ton som i Adolphsons *Ge mig en dag*, utan snarare sträv motrörelse mellan bägge formanterna och språnget nedåt i kombination med det klangliga skiftet från 'u' till 'e' "Säg, har Du sett" som inte fungerar lika bra tillsammans med melodin. Likaledes fungerar klusivet 'd' i tonupprepningens avslutning som uppstoppande på luftflödet och blir yxigt ihop med det följande där det korta 'e'-t i sett förlagts på en uttänjd ton, ett nära

²⁹² Anne Briggs, a collection Topic 504

nog omöjligt förfarande. Allt i allt ger undersökningen av *Ge mig en dag* mersmak för att pröva modellen på fler melodier.²⁹³

²⁹³ *En anmärkning angående konstnärlig respektive statistisk signifikans:* Mekanisk programmerad avläsning med hjälp av mjukvara kan inte återge vare sig grad av musikalisk och konstnärlig signifikans och inte ens den statistisk signifikans är i alla sammanhang tillfredställande i att den (i denna undersökning) inte visar huruvida korrelat föreligger i enstaka segment av fraser m.m. Härvidlag visade sig ögats visuella avläsning av diagrammen upptäcka mest information.

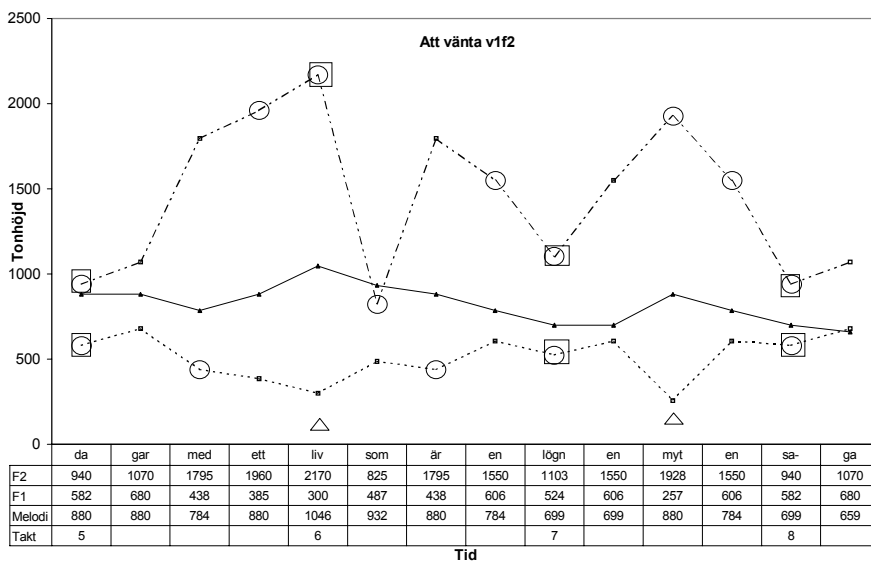
Emellertid kan det upplevas som en besvikelse för forskaren när tydliga samband erfars som synliga för ögat men inte ger utslag i kvantitativa mätningar. Det kan ju bero på hjärnspöken, inbillade samband som frammanats på grund av investering av tid och möda i ett projekt. Men även av att mätverktygen inte tillräckligt precist kalibrerats för sina uppgifter och visat sig otillräckliga. Till exempel innebär inte negativt utslag av en korrelationkoefficient mellan två serier nödvändigtvis att inte segment av dessa serier står i korrelation med varandra. Korrelationkoefficienten mäter genomsnittet av hela serien och återger ej om täta samband föreligger under kortare avsnitt. Den styrs också av storleksgraden av värdeförändringarna. Eftersom jag i denna undersökning efterlyst parallella rörelseriktningar hos formantfrekvenserna i transitioner mellan toner vid musikaliskt signifikativa placeringar, återspeglas inte detta tillfredställande i korrelationkoefficienten. Ett sätt att komma undan problemet är att koda värdena ytterligare, och ersätta all uppåtgående rörelse med ett enda värde t.ex. 3, ton/frekvensuppreppning med 2 och nedåtgående rörelse med 1. Detta gjordes på försök i förstudierna, men löste inte problem med täta korrelat under korta sekvenser i serier, eller den filtrering som behövdes för att kunna avläsa specifika företeelser som tonsprång, starka och svaga takttdelar. Idéen övergavs till förmån för manuellt visuell avläsning av diagrammen. Kvantitativ mätning visade sig med andra ord att ha svårt att ge rättvisa åt de iakttagelser som identifierade paralleller i enskilda fraser. När värden som gäller en enskild fras, där t.ex. tydliga sekvenser av paralleller förekommer, ställs samman med melodins samtliga fraser och slås ut över dessa för att utvinna medelvärden, blev resultatet alltför missvisande för att vara användbart. Kanske är problemet ett typiskt exempel på hur humanistiskt material många gånger är för komplext och mångtydigt för att tillfredställande kunna kvantifieras enligt naturvetenskapliga metoder.

Fler visor undersökta med metoden

Med samma metod undersöktes ytterligare två av Adolphsons visor, *Att Vänta* och *Trubbel* samt tre av Cornelis Vreeswijk, *Ballad på en soptipp*, *Grimasch om morgonen* och *Somliga går med trasiga skor*, och tre av Mikael Wiehe, *Lindansaren*, *Mitt hjärtas fågel* och *Ingenting förändras av sig själv* samt en visa vardera av Evert Taube, Alf Hambe och Ulf Lundell. I samtliga förenas semantisk meningsfullhet med musikalisk känsla i texterna. Översiktlig sammanställning i tabellform av analysvärden finns i appendix IIa. Notbilagor till flertalet av undersökta melodier finns i appendix I.

Olle Adolphsons egen inspelade interpretation av sin visa *Att vänta* kommer senare att behandlas i avsnittet om den vokala gestaltningen. Här skall vi nöja oss med att betrakta text och musik i den skrivna versionen. Liksom i fallet *Ge mig en dag* kan till en början konstateras att en hög grad av ordlighet från vers till vers ger klanglig kontinuitet i texten under visans förlopp. Ser man närmare på den första versen i *Att vänta* så finner man fler överensstämmelser än vad som vore väntat vid en första anblick. I 81 % av tonerna i första versen fanns korrelerat hos någon av första eller andra formanten, ganska jämnt fördelat 47% resp. 49 %. Vid ansatser till stark taktindel fanns vid 73% av tillfällena korrelerat, med övervikt hos första formanten (67%). En obruten sekvens av parallellrörelse hos andra formanten i ansatserna till stark taktindel visade sig hela 5 takter i rad (takterna 4,5,6,7 och 8.)

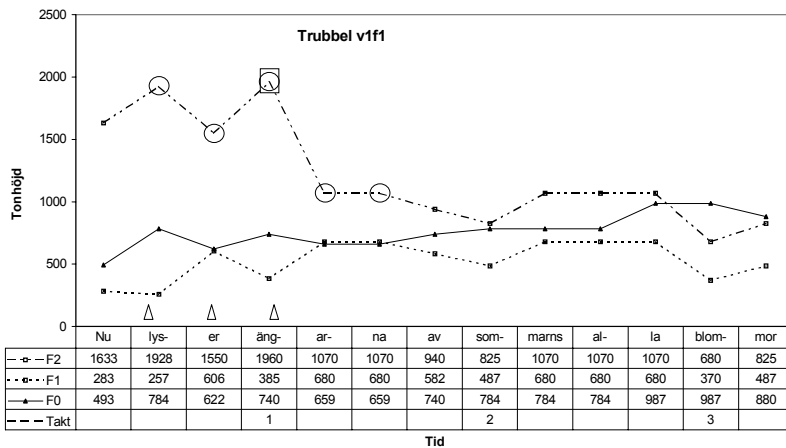
Ett utsnitt från visans andra rad visar hur melodin vid dessa samtliga fyra starka taktindelar ansätts med parallell rörelseriktning i F_2 och att tre av dem samtidigt har parallell F_1 .



Paralleller mellan formantfrekvenser och melodi mellan starka taktdeklar fanns vid 73% av dessa, och här var fördelningen jämn mellan F_1 och F_2 , liksom vid kursändringar i melodin som visade motsvarande kursändring hos någon formant vid drygt hälften av tillfällena. Vad gäller tonsprång, visade sig en anmärkningsvärt hög procent samrörelser (92%), denna gång var det företrädesvis i F_1 som parallellerna ville infinna sig (58% mot 50). Vid höjdtönen i första vershalvan vid bära, liv och myt finns hög F_2 , medan det däremot inte finns motsvarigheter vid höjdtönen i den andra halvan. Alla fyra verserna undersöktes med liknande resultat vilket pekar mot att sambanden även här inte varit helt tillfälliga.

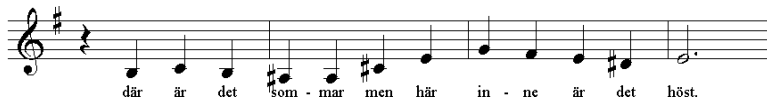
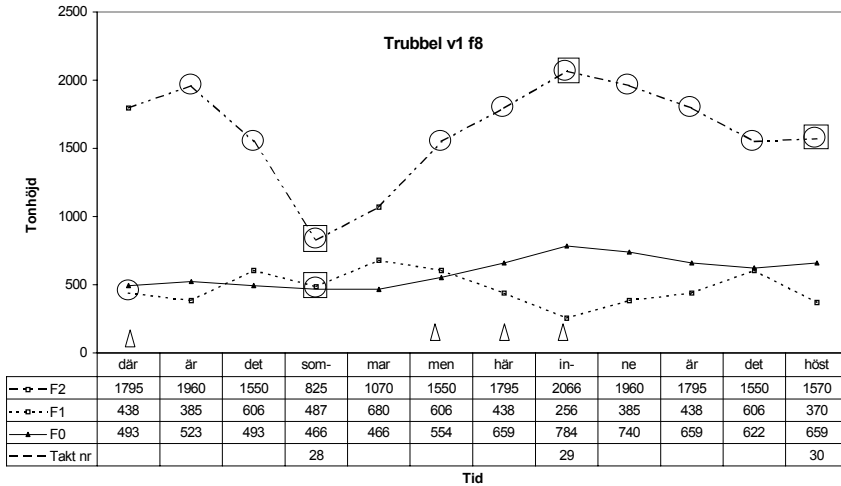
Trubbel är lite annorlunda till sin karaktär med större ordtäthet och längre verser, vilket kunde ge anledning att förvänta sig lägre förekomst av parallellrörelser. Detta visade sig också stämma vad gällde ansatser till enskilda toner respektive starka taktdelar och även vad gällde rörelserelationer mellan starka taktdelar. Däremot visade det sig hända saker vid kursändringarna, där dessa motsvarades av kursändringar hos andra formanten i hela 79% av fallen. Språngparalleller visade sig vid 90% av tonsprången hos den ena eller andra formanten (65% i f2). Vidare uppenbarades flera obrutna sekvenser och längre parallella konturer.

Vid sicksackfigurens språngtoner i melodins upptaktssträcka "Nu lyser ängarna..." finns motsvarande rörelsemönster i andra formanten. Samma sak händer när figuren kommer tillbaka i andra vershalvan "här är det risigt...."



I första vershalvan kan också märkas att det vid många frasslut finns överensstämmelser. Notera det öppna 'a'-ljudet i första vershalvans

slutord "...visset, mörkt och kallt!". En obruten sekvens över 11 toner i f2 kan konstateras i avslutningsfrasen:



Referens: exempel från andra visdiktare

Vad kan då tänkas uppenbara sig om man överför synsättet till några av Cornelis Vreeswijks visor? Är samrörelserna mellan melodi och formantfrekvenser något som är unikt för Olle Adolphson, eller kan liknande observationer göras hos Vreeswijk? Kommer andra tendenser att antydas? För att börja från början undersöktes den första visan på Vreeswijks första LP, *Ballad på en soptipp*.²⁹⁴ I den här visan finns musikaliska influenser av annan karaktär än i Adolphsons visor i avtryck av Dylans melodiska och harmoniska stil och av svarta artister från gränslandet mellan blues och folkvisa som Leadbelly och Josh White.

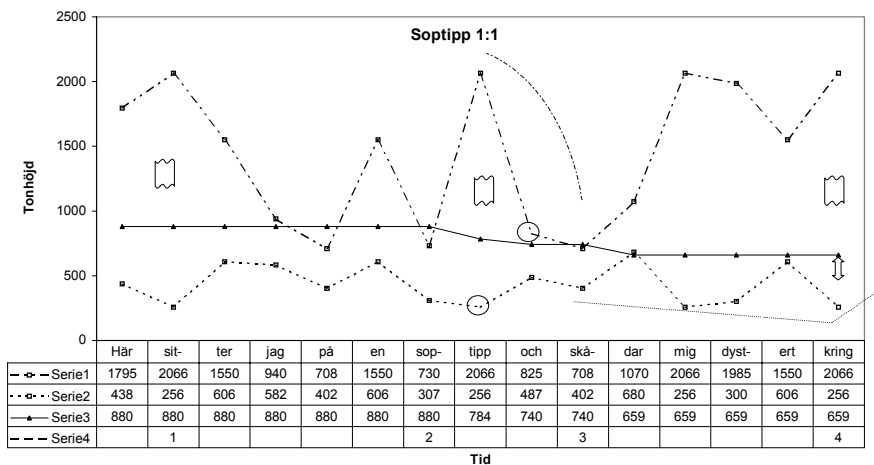
²⁹⁴ *Ballader och oförskämdheter*, Metronome MLP 15152. 1964.

Vreeswijk har tagit upp Josh Whites typiska sätt att abrupt lyfta ut gitarrackompanjemanget mellan sångfraser, i ackompanjemanget ingår även en liten "hammer-on" figur mellan liten och stor ters hämtad från de amerikanska förebilderna, samt en refräng som avtecknar sig mot versen på sätt som inte skiljer sig mycket från Bob Dylans *Blowing in the wind* som även textens tema och perspektiv visar många likheter med. I just detta fall finns faktiskt en engelskspråkig version av Vreeswijk av *Ballad på en soptipp* bevarad med titeln *Ballad in the dust*.²⁹⁵

Melodin i *Ballad på en soptipp* är byggd runt en två takters rytmisk cell som sekvenseras och återkommer i olika konsonanta tonlägen (1, 5, 6 och 8) och har i kombination med tonupprepningar tydlig terrasskaraktär. Då den till stora delar är uppbyggd runt tonupprepningar måste betraktelsesättet förändras något. Taktettorna är en del av föregående tonupprepning i flera av frasernas inledningstakter, vilket medför att undersökningen av Ff-paralleller med melodirörelsen vid ansatserna måste omkonstrueras. Vissa av de företeelser vi sett efter är mindre markanta hos Vreeswijk än hos Adolphson och sjunker undan från synfältet, medan andra träder fram. Detta är tendenser som kan knytas till såväl individuella personstilar som till genrestil.

Vad gäller ansatser till enskilda toner är det i början av versen sparsamt med kongruenser, men dessa tättnar i omkvädesstroforna. I de första fraserna finns samrörelser just vid de terrass-transitioner där tonupprepningarna avlöses av melodirörelser och i samband med ackordbyten. (ackordbytet i t2-3, 4-5, 6-7).

²⁹⁵ CD-box *Mäster Cees Memoarer*, WEA, CDM001.1993.



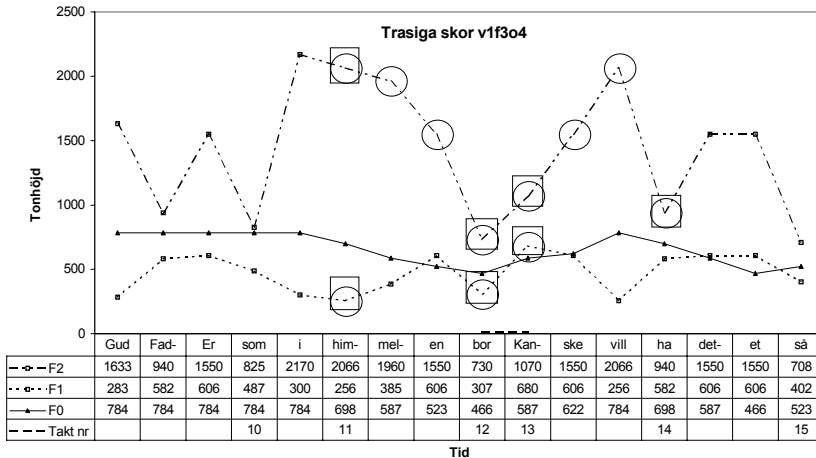
D A7

Här sit - ter jag på en sop-tipp och skå-dar mig dyst-ert kring

Vid samtliga (100%) av versens åtta språngtoner finns medrörelse i någon av formanterna (5 i F_2 och 3 i F_1). 92 % av kursändringarna följs av kursändring i någon av formanterna. 60% av taktettorna karaktäriseras av tendenser till bälgformation i avståndet mellan F_1 o F_2 vid ettorna. Ser man efter hur dessa bälgformationer inträder finner man en viss regelbundenhet som tycks knuten till starka taktdelar, i synnerhet i frasernas första och sista takter. I bägge första fraser förekommer de vid i stort sett varannan taktetta; /...sit-ter.../kring bland.../...tel-(jer) och.../...ting, det.../. I fras tre finns de i samtliga fyra takter; ...till-rar.../...kind-en.../...fylls av.../...-li för...samt i omkvädesfrasen; ...bättre.../...bli, för... (jämför observationerna i samband med analysen av Olle Adolphsons *Sängen*. I omkvädet finns många observationer tätt inmarkerade i diagrammet:

latinamerikansk rytmisk stil. I kombinationen av en mångdimensionell men komprimerad text och flyktigt lättsam musiksättning åstadkoms en slagkraftig låt som inte kunde undgå att beröra.

Vid ansatserna till sex taktetter i *Trasiga skor* finns korrelat i bägge formanter på samma gång, vilket är anmärkningsvärt jämfört med tidigare analyserade sånger. I andra formanten finns en sekvens på åtta paralleller i rad i t11 till t14:



Tid

Gud fa-der som - i him - me-len bor kan - ske vill ha det så.

En iakttagelse som kan göras är att den markanta höjdtönen i t2 *Somliga går med trasiga skor* i fem av sju verser motsvaras i texten av ganska mörka vokaler; *går, som, om, om* och *går* som liksom motverkar uppåtsträvande och överensstämmer med Vreeswijks bluesfärgade intonation. Höjdtönen är också den bluesbesläktade lilla septiman.

Mikael Wiehe är en annan av Sveriges mer betydande visartister, och har sedan sin tid med Hoola Bandoola Band kontinuerligt presenterat nytt material ett stort antal album. Redan tidigt visade Wiehe sig besitta textlig och musikalisk kontroll över sitt material som uppskattades av en bred publik bland den samtida politiska vänstern. Han kan ses som en av flera nutida representanter för svensk visas påverkan av rockmusik. Även om Wiehe i yngre dagar varit orienterad mot jazz- och storbandsmusik²⁹⁷ kom han snart att påverkas kraftigt såväl textligt som musikaliskt av Bob Dylan och även av The Bands inspelningar.²⁹⁸

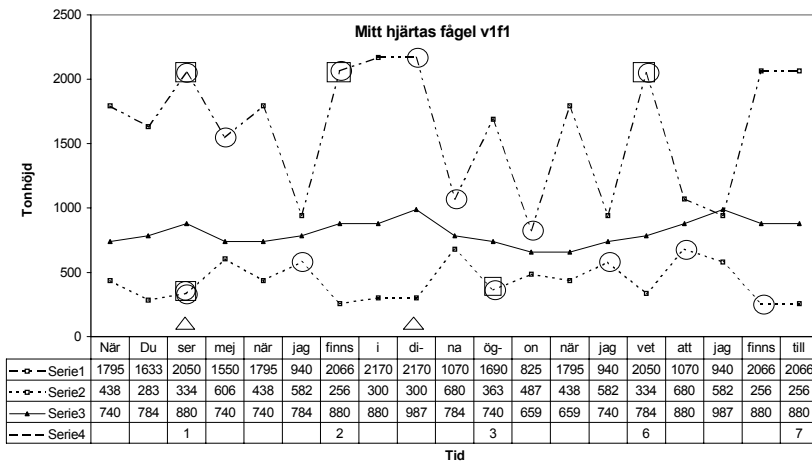
En melodi från HBB-tiden som har mer individbaserat textmotiv än den dominerande delen av repertoaren är *Ingenting förändras av sig självt*. Denna finns på albumet *på väg*, men sjunges inte på inspelningen av vare sig Wiehe eller bandets sångare Björn Afzelius utan av trumslagaren Per-Ove Kellgren. Att visan används i undersökningen beror på att den får tjänstgöra som exempel på en förhållandevis kort och stavelsegles melodi, i kombination med meningsfull och musikaliskt fungerande text.

²⁹⁷ Denna musikaliska bakgrund i storbandsjazz gav Wiehe erfarenheter både som kompositör och bandleadare. En bakgrund som dock stora delar av hans och HHB's publik inte alls var förtrogna med. Wiehe skrev arrangemang själv till blåsorkester, men minns att "man skulle inte kunna noter om man var riktig neger" (Wiehe inbjuden som talare vid Tobias Norlind-samfundets sammankomst i Lund 19/5 1998).

²⁹⁸ Wiehe berättar att han betraktat den nylonsträngade gitarren som kopplad till finkultur medan han och hans vänner snarare tog den stålsträngade och *slog* på den. Wiehe säger sig idag uppleva att det ändå är just visor han hållit på med, och att han bidragit till föra vidare visan stilmässigt. Han anger att det som i efterhand kommer att ses som det nya han o hans generation fört in till den svenska visan är just användningen av den stålsträngade gitarren (telefonsamtal 1998-05-29).

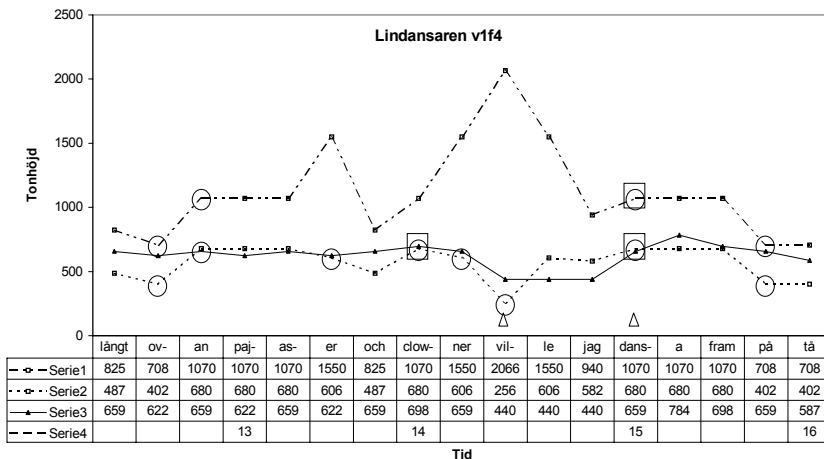
När du ser mig när jag finns i di - na ö - gon när jag vet att jag finns till,

Segmentindelningen reflekteras även i nyckelfrasens ordklanger: "när Du ser mig" och "när jag finns i Dina ögon". I bägge segmenten faller andra formanten samtidigt som melodin faller tillbaka. I visan som är av mer stavelsetät typ än *Ingenting förändras av sig själv* finns lägre frekvens av samrörelser i melodin som helhet, medan det i det inledande och återkommande segmentet finns paralleller först och främst i andra formanten. Väljer man ett mer övergripande synsätt och ser efter längre konturer i melodilinjens i hur taktettornas vokalklanger relaterar till varandra uppenbaras fler överensstämmelser. Det visar sig att i inte mindre än 100% av fallen finns parallella rörelseriktningar hos F_2 (10/10). I 78% av språngtonerna finns även samrörelse hos F_2 . Sammanlagt finns i 90% av sprången medrörelse hos någon av formanterna.



En av Wiehes senare sånger är *Lindansaren* ur albumet med samma namn. Dess mollmelodi rör sig på Dylanskt manér stegvis med en dämpad vågrörelse mellan kvint och liten sext. Visan är förhållandevis stavelsetät och fras efter fras tar vid efter varandra utan längre vilopunkter. Melodin ligger nära talet i sitt begränsade omfång, recitationpräglade typ med relativt låg grad av vertikal rörelse i relation till tidsaxeln. I avslutningsfrasen syns hur melodirörelsen och F2 följs åt samt även en tendens att bitvis samordna melodin med bägge formanterna samtidigt.

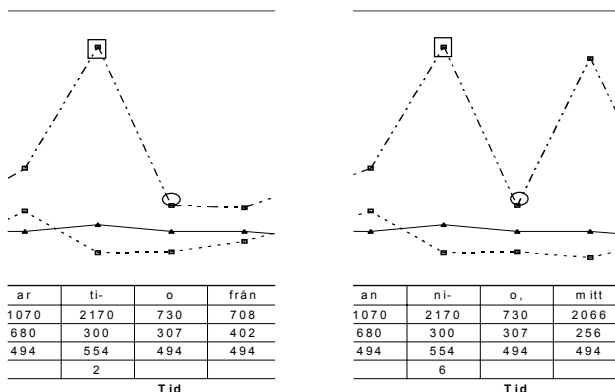
Exemplen ur Wiehes produktion visar även på musikalitet i användningen av ordens klangliga valörer i likhet med Adolphson och Vreeswijk. Möjligen kan uppmärksamheten riktas mot att undersökta exempel antyder en högre grad av följsamhet med första formanten hos Wiehe än hos de andra kompositörerna. Huruvida detta har dialektala orsaker eller andra är oklart.



5 Gm A7 Dm

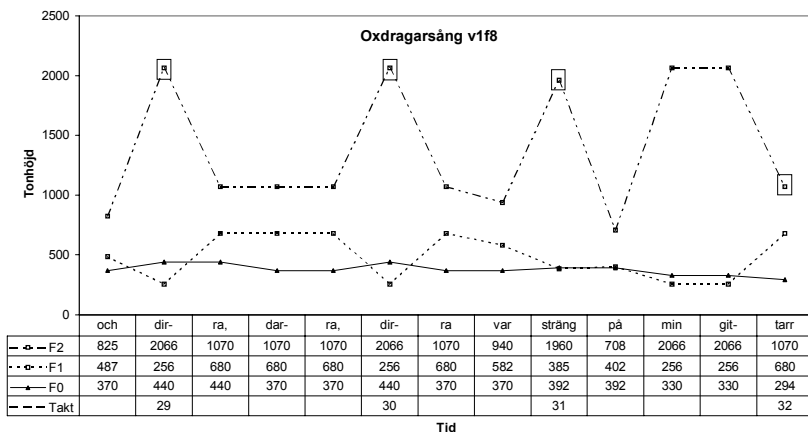
blå. långt o-van på - ja - ser och clow - ner vil - le jag svä - va fram på tå.

Det kan vara intressant att se hur några exempel ur Evert Taubes produktion står sig i sammanhanget. I en visa som *Oxdragarsång* är det inte så hög grad av korrelat från ton till ton som framstår som omedelbart identifierbara. Visan bygger emellertid som många sångtexter på flera element av variation av ljudlikheter mellan fraser, och man behöver inte gå långt in i en detaljerad betraktelse för att observera att vissa växlingar mellan högre och lägre andra formant är placerade i samband med höjdtoner i melodikonturen. Dessa går igen alla fyra gånger i frasens dominanta mittpunkter *ti-o*, *ni-o*, *kär-ran*, *herran* likaledes i andra och tredje frasen i *fyra ton på..* och *spelade för....*



I refrängen däremot möts melodin av ett motstånd hos bägge formanterna parallellt på höjdtönen till stavelserna *ox-e*. Det skulle kunna tänkas passa bra till textens innehåll om det tunga lasset som sakta dras fram, och kan mycket väl ha att göra med hur sången är tänkt att gestaltas.

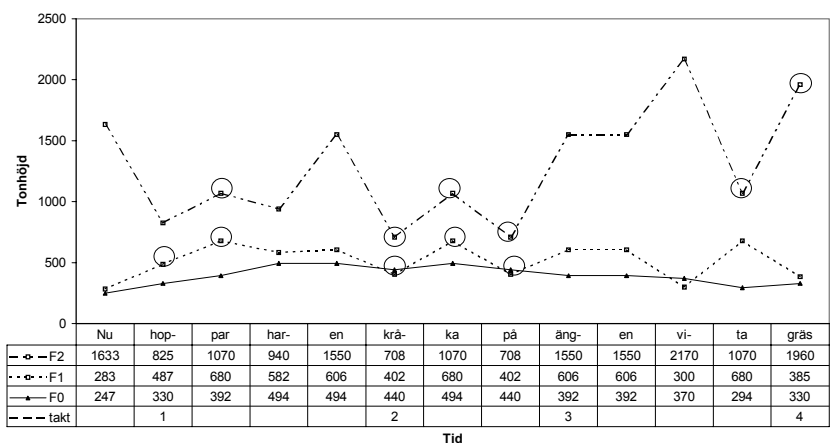
Skruvar man åt perspektivet och ser närmare på ansatser till betonade toner blir en förvånansvärt stor följsamhet synlig: I tjugotre av trettiofyra takter ansätts taktettorna i parallell riktning i andra formanten och i den sista frasen innebär detta att samtliga ettor har korrelat hos F_2 .



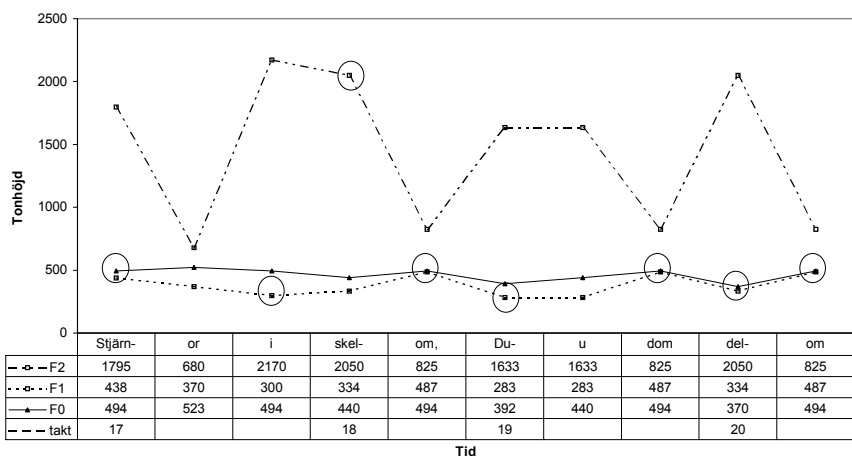
Den vid den halländska kusten bosatte Alf Hambes *Visa i Molom* är säregen med sin mysticistiska text och utformning där diktaren lekt med ordens klanglighet på sätt som drivit dem bort från vardagliga betydelser samtidigt som de omformats till i det närmaste onomatopoetiska ordklanger som följer på varandra. Denna visa om någon har ristat in i Alf Hambes namn i den svenska visans historia.

En visa som *Visa i Molom* pockar på undersökning i detta sammanhang i och med att ordklangerna har stor betydelse i den. Det första som uppenbarar sig är att de klangliga korrelaten inte följer samma mönster som i övriga undersökningar. Vid första anblick förefaller de faktiskt nästan obefintliga! I viss mån förvirras undersökningen av att melodins notering i långsam 2/4 takt medför att de sekundärt starkaste pulsslagen inte blir återges som betonade.

Den inledande stigningen i melodins första fras har emellertid parallell rörelse hos F1 och vid tonsprånget i *hopp-ar* följs båda formanterna åt samtidigt. Ser man sedan på zick-zackrörelsen i melodin i frasen *haren kråk- a på* återfinns samma sicksackrörelse i bägge formanterna parallellt, vilket är anmärkningsvärt. När melodin återkommer en andra gång är inte kongruenserna lika starka.



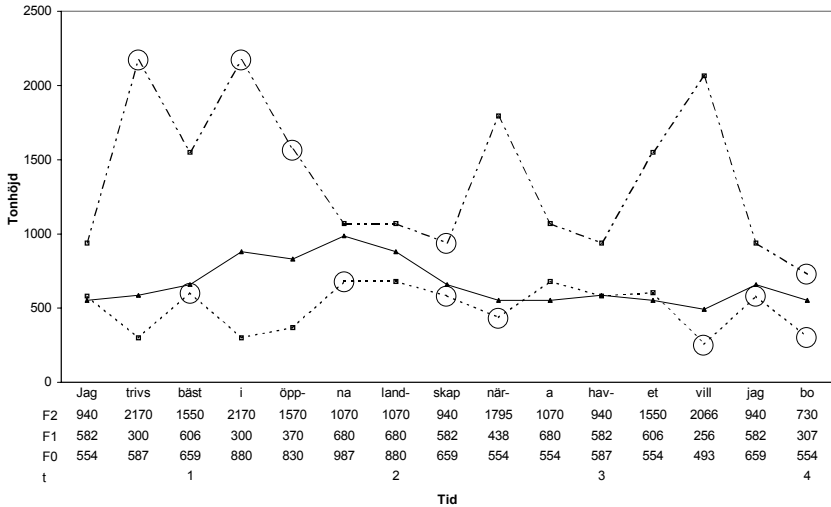
I refrängens första hälft *Stjärnor i skelom, Dudom Delom* finns viss överensstämmelse mellan melodin och första formanten. Möjligen kan man fundera över om inte det faktum att den första höjdtönen c i *stjär-nor* inte finner motsvarande rörelse i formanterna, men å andra sidan fungerar klangligt på ett annat sätt i sin samverkan med den höga andel återkommande mörka vokaler i versen som ger visan en mörk klanglighet i texten som väl kan överensstämna med dess mysticistiska innehåll. I F₁ finns följsamhet genom hela denna fras, speciellt om man tar hänsyn till det utdragna 'u'-ljudet i *du-u-dom*. Hos F₂ går faktiskt däremot frasen i stort sett helt i klanglig motvals, vilket också kan vara värt att notera.



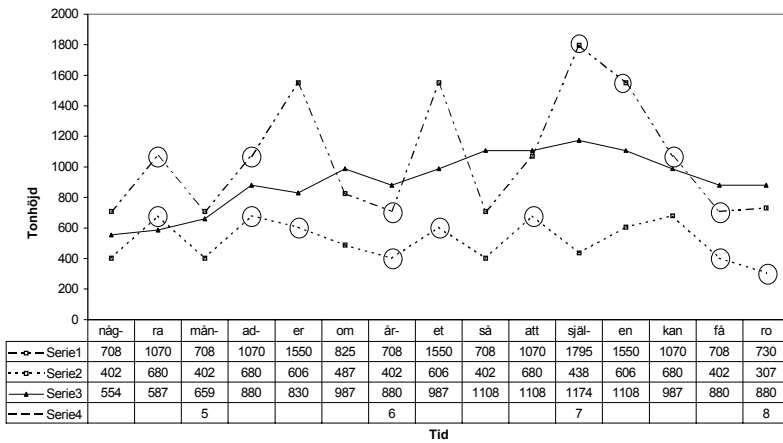
I refrängens andra och avslutande fras *Vind går i fel-om, spel-om!* har samrörelsen förflyttats till F2 som får sista dansen.

Ulf Lundells framgångsrika sång *Öppna Landskap* har en melodi som tagit upp ingredienser från en svensk sång- och vistradition i synnerhet i fråga om melodirörelse. Melodin som bär starka reminiscenser av den gamla *Hör hur västanvinden susar* kombineras i Lundells inspelade version²⁹⁹ med ett framförandeidiom som använder sig av byggstenar från rockmusiken i instrumentering och arrangemang.

²⁹⁹ Här kan påminnas om frågeställningen om verkbegreppet. Är det inspelningen eller notutgåvan som är verket? Vilken äger prioritet?



Inlednings- och nyckelfrasen *Jag trivs bäst i öppna landskap* visar en kombination av zickzackrörelse i melodin som följs i vokalklangerna: Den andra raden visar ännu tätare samstämmighet:



Man kan ställa sig frågan om det finns en tendens hos en rockmusikaliskt skolad artist som Lundell att förlägga många samband mellan melodi och formantfrekvenser på svaga taktdelar som kan

härledas till den starka betoning av takternas svaga taktdelar som hör till den musikaliska stilen. Den "tunga" långsamma rockballaden framförs som regel med kraftigt markerade tvåor och fyror på trumsetets virveltrumma. På så sätt förskjuts den reella tyngdpunkten från ettorna till de svaga taktdelarna och så att säga "skjuter på" i ackompanjemanget på dessa och motiverar aktiverande av dessa även i sångstämman. Denna musikaliska betoningskaraktär är något som överhuvudtaget aldrig används av Adolphson och är sällsynt hos Vreeswijk, men som däremot förekommer i många av Mikael Wiehes långsammare ballader.

Artikulatoriska aspekter: Vad sker i praktiken?

Så återstår att återvända till *Ge mig en dag* och se på vad de undersökta kongruenserna, korrelaten, parallellerna eller samrörelserna, vilken term man nu vill använda, hos formantfrekvenserna kan motsvara i artikulatoriskt sångsammanhang.

Vad är det då som förändringarna av formantfrekvenser fysiologiskt innebär för sångaren i praktiken? Här finns skäl att återvända till Sundbergs forskning. Till en början kan man försöka dela in artikulationen i några olika parametrar, försöksvis käköppning, tungposition och horisontell läppöppning. Sundberg formulerar sålunda följande; "Den första formantfrekvensen är särskilt känslig för ändringar av käköppningen; och ökas denna brukar formantfrekvensen stiga. När tungan klämmer ihop ansatsrörets främre ände vid hårda gommen, intar andra formanten ett mycket högt värde. Om den snörper ihop ansatsröret i trakten av velum blir andra formanten lägre, särskilt om läppöppningen samtidigt rundas."³⁰⁰ Detta innebär att höga värden hos första formanten, såsom vid 'a' och 'ä'-ljud markerar en vertikal käköppning. Höga värden hos andra formanten, såsom vid 'i' och 'e'-ljud markerar längden på ansatsröret, vilket även inbegriper läppöppning respektive rundning och tungryggens läge. F_1 relaterar till tungryggens höjd inversivt så att högre tungrygg innebär lägre F_1 . F_2 motsvaras av tungans horisontala placering så att F_2 ökar när tungan pressas framåt. Generellt resulterar även en rundning av läppöppningen i att sänka samtliga formanter.

³⁰⁰ Sundberg 1986:35.

Sett på exemplet *Ge mig en dag* skulle en detaljerad beskrivning av det fysiologiska förloppet i versens första hälft kunna se ut så här: Vid de inledande 'e'-ljuden i frasen *Ge mig en dag* med sina höga F₂ är tungan relativt långt framåtplacerad i munnen, för att sedan sjunka tydligt tillbaka i det nedåtgående kvartsprånget. Dessutom kan märkas att plosivet 'd' i *dag* som tillfälligt stoppar upp luftströmmen för sedan släppa på den igen när dess styrka laddats upp ger en markerad avstamp åt kvartsfallet. Vid efterföljande fras *...av vindar och sol* stiger tungryggen fram i samband med en bredare läppöppning vid segmentets höjdtön vid 'i'-ljudet och höjer F₂, som sedan faller åter när tungan drar sig tillbaka och läpparna rundas i det att melodilinjens sjunker i kombination med o-ljudet. Fortsättningen...*vid stränder ljusa och klara* erbjuder ytterligare äventyr. Plosivet 'd' -et i *stränder* erbjuder i likhet med det som beskrivits i första frasen, ett effektivt avstamp för melodirörelsens vändning nedåt i segmentet. Speciellt i ljuset av den utdragna ton som både vokalen 'ä' och den efterföljande klingande konsonanten 'n' är placerade på. Denna förlängda klang på konsonanten som lägger upp tungryggen så den ligger mot gommen förlöses genom att plosivet 'd' låter spänningen kulminera genom att temporärt stänga av luftströmmen innan den öppnas igen när melodin faller tillbaka.

Den språngvisa klättringen uppåt i *ljusa och klara* tar sats i de djupa formanterna som hör samman med det mörka 'u'-ljudets tillbakadragna tunga och slutna mun för att sedan hiva sig upp i en zickzackrörelse mellan slutet och öppen läppöppning. Rörelsen landar åter hos tersen efter den utdragna suspensionen på kvarten i kombination med att kaviteten mellan tunga och gom blir optimal i *klara*, munnen öppnas och en avspänning inträder, både fysiologiskt och musikaliskt.

Ett liknande markant "fall" som inleder första vershalvan återfinns i andra vershalvan. Dessutom finns tre rörelser i obruten sekvens från bred läppöppning till slutet som alla infaller från betonad till obetonad takt del. Från *där* till *tyst*...samt från *-aden* till *går* och efterföljande takt *i* till *kullarnas*. Den språngvisa klättringen som följer i *vid havet vid* tar precis som i första vershalvan sats i djupet, i låg F₂ som språngvis rör sig uppåt med melodin och med tungan som etappvis rör sig framåt samtidigt som läppöppningen vidgas i samma mån. En trappvis nedåtrörelse från höjdtönen i *Österlens* finner en trappvis motsvarighet i läppöppningen som motsvarande vidgas i sekvens under segmentet. De sista och utdragna två tonerna som sjunker tillbaka till tonikan finner sin

motsvarighet i tungan som faller ner vid den sista vokalen 'a' i samband med att kaviteten vidgas och F_1 stiger i stiger som flaggan i topp.

En fråga som kan resas är i vad mån tungrörelserna påverkas av tonhöjden i sig. Alltså på vilka sätt eventuellt tungan rör sig annorlunda vid transitioner mellan olika vokalljud *i samband* med sjungandets tonhöjdsväxlingar än vid tal. Vi har redan svaret i en aspekt, nämligen att formanter bibehålls förhållandevis intakta vid olika tonhöjder. Det pekar mot att därmed inte heller tungan bör bete sig annorlunda på avgörande sätt. Det är intressant att syna detta lite noggrannare från en fysisk utgångspunkt. Förlägger man ett vokalljud (för en och samma sångare) i ett antal olika tonhöjder bör man kunna erhålla ett jämförelsematerial. Ställs dessa sedan dels emot varandra som utklippta tårtbitar t.ex. 'e' mot 'a'-ljuden, och dels som inspelade vokalljudsväxlingar vid tonbyte uppåt respektive nedåt bör svar kunna erhållas.

Att rada upp liknande undersökningar som dessa av ett större antal sånger skulle troligen innebära starka påfrestningar för såväl författare som läsare. Emellertid kan ovanstående genomgång tjänstgöra som exempel på hur intrikat ord och musik kan samverka, och bör i all sin begränsning visa att påståenden om brist på klangliga relationer mellan de bägge rimligen bör vara försvagade.

Exkurs I: Läppöppningen

En titt på vilken roll läppöppningen har i sammanhanget kan vara belysande. Läsaren kan prova genom att sjunga själv och smaka på läppöppningens horisontala karaktär / ansatsrörets förkortning. Försök identifiera olika lägen utefter denna axel.

EN PROVISORISK LISTA från bred läppöppning till smal ger följande:

→ I E Ä A² Ö A Y U O Å

Som synes sammanfaller denna lista i mycket med andra formantens, men inte helt. 'Y-et kommer t.ex. på betydligt lägre plats än hos andra formanten. I följande avsnitt rör undersökningen transitioner från öppet till slutet i läppöppningen vid starka taktdelar eller signifikanta toner/ord i *Ge mig en dag*. Dessa förhållanden kan för tydlighets skull betraktas i två skikt för att se huruvida mönster uppenbarar sig; dels ett första skikt

1) läppöppningen vid de betonade taktdelarna, i detta fall: ettorna, och dels ett andra skikt 2) där också nästföljande lager (de obetonade tonerna) undersöks.

Transitionsriktning mellan bred eller smal läppöppning anges med följande markeringar:

/ = taktstreck

* = relativ slutenhet i relation till föregående ton eller markering

- = relativ öppenhet i relation till föregående ton eller markering

Exempel – skikt 1:

/- / * / - / *

Ge mig en /dag av /vindar och/ sol

/ - / * / * / -

vid /stränder /ljusa och /klar/a

/ * / * / * / -

där /tystnaden /går i /kullarnas /gräs

/ * / * / * / -

vid /havet vid /Österlens /dal/ar

Exempel – skikt 2:

/ - - - / * * / - - * /*
Ge mig en /dag av /vindar och/ sol

- / - - /* - * / * /-
vid /stränder /ljusa och /klar/a

- / * - - / * - / * - - / -
där /tystnaden /går i /kullarnas /gräs

- / * - - / * - - / * /-
vid /havet vid /Österlens /dal/ar

Det är i det första skiktet vi kan observera växlingarna från bred till smal öppning som följer en hierarkisk indelning av visans takter, och det är i detta vi även kan se en pendlande växelrörelse som utspinner sig obruten över de sex första takterna. Intressant är att den tätare förekomsten av sammandragningen i versens andra hälft ger viss stegring i intensitet.

Det andra skiktet avslöjar bildandet av *grupper* av vokalljud med likartade läppöppningar. Speciellt visas i den andra vershalvan grupperingar av takter/segment där två förekomster av bredare läppöppning buntas samman och följer taktettornas smalare öppning. Transitionen till relativt slutet vokalljud formas med en muskulär rörelse som åstadkommer relativ slutenhet i läpparna i relation till det föregående läget. Denna kan iakttas med hjälp av videofilmning, eller med hjälp av en enkel spegel för den som är mer praktiskt lagd. Ställs ovanstående två skikt samman och renodlas kan följande uppställning göras. Muskelrörelsen markeras här med tecknet >.

Exempel – transition mot relativ horisontell slutenhet i läppöppningen:

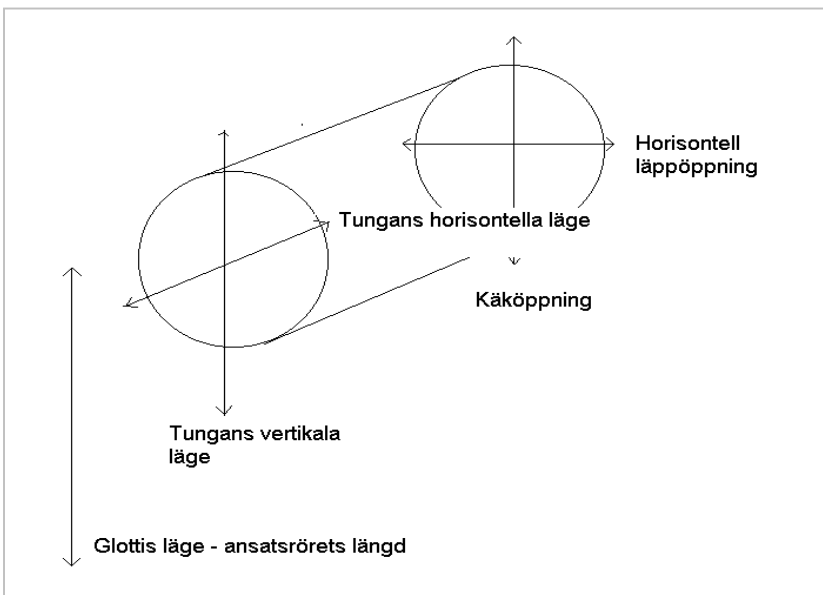
> >
Ge mig en /dag av /vindar och/ sol

> > >
vid /stränder /ljusa och /klar/a

> > >
där /tystnaden /går i /kullarnas /gräs

> > >
vid /havet vid /Österlens /dal/ar

Exemplet visar regelbundenhet i hur muskelrörelsen övervägande infaller vid starka taktdelar och står i samband med melodins tyngdpunkter och puls. Nedanstående provisoriska schema vill visa de diskuterade faktorernas koordination när text och tonbildning ställs mot varandra. Pilarna anges rörelseriktningar för glottis, tunga och läppöppning. Följden av resonemanget innebär bland annat att en hypotes kan formuleras som hävdar att den grad av följsamhet och samverkan dessa faktorer har för att muskelrörelser inte oavsiktligt skall störas eller "snubbla" på varandra påverkar textens och musikens eufona samspel. Ställs detta i ljus av den tidigare undersökningen av hur Adolphson valt att kombinera text och musik i *Österlensvisan* är det inte ologiskt att vi där också funnit en hög grad av överensstämmelser mellan textens klanglighet och melodirörelser. Den musikaliskt lyhörde visdiktaren har kunnat känna in sig i den muskulära följsamheten i sjungandet.



Samverkan mellan olika faktorer när text och tonbildning ställs mot varandra

Exkurs II: Tonal, rytmiska och klangliga kongruenser

Med utgångspunkt i fonetikern Gösta Bruces analyser av ordacenters grundtonsförlopp i svenskan publicerade Claes Witting redan 1979 i STM en uppställning där dessa på lättåskådligt vis ställdes emot melodirörelse i barnvisan *Lasse liten*.³⁰¹ Modellen är onekligen intressant på flera sätt, men ett problem är oklarheter i förhållandet mellan ordens inbördes intonation och satsintonation. Modellen gav aspekter på kongruenser vad gäller grundtonsförloppet, men berättade inte om hur satsintonationen relaterar till melodin, vilken förefaller svårare att fastställa än ordintonationen.³⁰² Dock är undersökningen i sitt begränsade omfång intressant på flera sätt. En sak är naturligtvis konceptet *tonal kongruens* som presenteras. En annan sak är att en obruten kongruens identifieras genom hela visans första fras,³⁰³ vilket stärker tesen att en visa på olika sätt kan födas ur element i en inlednings- eller nyckelfras med tonal kongruens mellan melodirörelse och text, en observation som även är relevant avseende klangliga ord/tonrelationer.³⁰⁴ Witting beskriver sin

³⁰¹ Witting, Claes, Om kongruens mellan text och musik i sång, STM Vol 61:2 1979.

³⁰² Satsintonationen skulle i så fall inte betraktas som statisk, annat än som grundmodell, utan borde rimligtvis vara föränderlig i samband det emotionella uttrycket. Tyvärr är dokumentation om exakt hur intonationsmönstret i Wittings artikel framtagits inte tillräckligt tydligt redovisat för läsaren skall kunna upprepa experimentet. Varken Witting eller Travén i sitt återgivande av dennes text (Travén 1999:50) skiljer anmärkningsvärt nog mellan ord- och satsintonation vad gäller modellens användbarhet.

³⁰³ Använder vi vår egen modell för analys klangliga kongruenser, finner man vad gäller *Lasse liten* inte obruten kongruens i inledningsfrasen men väl i omkvädet "Lasse, Lasse liten".

³⁰⁴ Witting skriver: "För svenskans vidkommande har ganska nyligen mycket intressanta teorier och data rörande ord- och satsintonation lämnats i flera arbeten utgångna från Lunds universitet. Bland dessa är särskilt Gösta Bruce doktorsavhandling, *Swedish word accents in sentence perspective* (Lund, 1977), värd uppmärksamhet, då däri ges en elegant analys av de båda ordacenterna i

modell sålunda: ”Tonrörelse uppåt anges med pil åt höger och vice versa. I kolumnen intill återfinns melodistämmans förlopp återgivet i en likartad, för ändamålet lämpad grov notation. Tilldelas accent I-ordet *Världen* normal betoning, skall grundtonen börja relativt lågt och stiga mot ordets slut. Detta uttal stämmer händelsevis med Alice Tegnér’s tonsättning [...]. Här föreligger alltså en tonal samgång mellan tal och musik, vad man kan kalla en *tonal kongruens*, i figuren markerad med plus. Naturligtvis behöver inte denna samgång sträcka sig så långt som till full överensstämmelse i absoluta tonlägen. Brist på samgång, inkongruens, kan vi, utifrån den givna notationen, konstatera för ordet *större*, som skall ha accent I men som i tonsättningen erhållit nedåtgående rörelse. Analysen fortsätter genom parvis jämförelse av intillstående stavelser, vilket medför att textens allra första ord, som här råkar ha två stavelser, endast ger *en* markering i kongruenskolumnen. På detta sätt kan vilket sångstycke som helst undersökas. I vårt enkla exempelfall erhålls som synes en tonal kongruens på 8/25 eller 32%.³⁰⁵

svenskan – de som av gammalt kallas akut och grav accent, eller bättre accent I och accent II. Dessa accenter har undersökts med och utan satsaccent. Bruce skiljer i princip på tre lingvistiskt relevanta förlopp: ordaccentfallet (som inträffar tidigare för accent I än för accent II), satsaccentstigningen samt terminalfallet. [...] Redan med detta schema för ord- och satsintonation i svenskan kan grundtons-förloppet exempelvis i ”Lasse liten” i huvudsak prediceras. (Witting 1979:13ff.)

³⁰⁵ Witting 1979:13ff.

Ord	Intonation(I)	Melodi(M)	Kongruens I:M
Världen	x ---->x	x ---->x	+
är	x	x	+
så	x	x	-
stor	----->x	-----> x	+
så	x	x	+
stor	x	x	+
Lasse	x (2ggr)	x ---->x	--
Lasse	x (2ggr)	x ---->x	--
liten	x< ----x	x (2ggr)	--
större	x ---->x	x< ----x	--
än	x	x	+
du	x	x	+
nånsin	x ---->x	x <--x	--
tror	--->x	x <---	-
Lasse	x (2ggr)	x ---->x	--
Lasse	x (2ggr)	x ---->x	--
<u>liten</u>	<u>x <----x</u>	<u>x (2ggr)</u>	<u>+-</u>

Tot.8/25

(kopia av Wittings uppställning i STM 61:2/1979)

Använder man Wittings uppställningsteknik för det han kallar *tonal kongruens* i lätt modifierad form på de analyser av klangliga relationer mellan melodin och formantfrekvenser som undersökts i denna avhandling, så får man nedanstående uppställning av klanglig kongruens mellan ord och melodi vad gäller F_2 . Som synes ger uppställningen en klar bild av förhållandena och kan mycket väl användas för en översikt över analysresultat för enskilda fraser så länge man inte är i behov av att strukturera upp det melodiska materialet som gjorts i detta arbete. I kolumnerna F_2 resp. *Melodi* anger + stigande rörelse och – sjunkande, x anger tonupprepning resp. oförändrad frekvens. I kolumnen *Kongruens* anger + att sådan föreligger. Problemet är emellertid att de underliggande strukturer som uppenbarats i flera visor, som t.ex. relationer mellan starka taktdelar, inte syns i modellen men trots detta blir resultatet påfallande positivt i fråga om inledningsfrasen till *Ge mig en dag*.

Ord	F ₂ (F)	Melodi(M)	Kongruens F:M
Ge			
mig	x	x	+
en	x	x	+
dag	-	-	+
av	x	x	+
vind	+	+	+
ar	-	-	+
och	-	+	-
sol	-	-	+
			Tot 8/9

Tonala och rytmiska kongruenser kan alltså kompletteras med klangliga kongruenser, och möjligen även med emotivt/prosodiska kongruenskurvor³⁰⁶ och läppöppningens pendelrörelses förhållande till puls och frasbyggnad.

En följdfråga är vad graden av kongruenser indikerar. Det skulle då ligga nära till hands att hävda att denna skulle visa hur ”musikaliskt” text och musik följer varandra. Med risk för att hamna i en alltför mekanisk och stelbent modell kan ändå antagandet göras att påståendet åtminstone

³⁰⁶ Studerar man relationer mellan ord och ton är det klokt att till en början även göra ganska enkla och övergripande indelningar. Ett exempel på detta är att använda sig av en grov och enkel karaktärisering av musikaliska innebörder i melodirörelsens båge. En enkel beskrivning av olika alternativ för bågens avslutning kan ganska okonventionellt göras enligt följande mall:

·Båge som sjunker tillbaka till tonika vid avslutningen - återslutande, befästande, svar.

·Båge som avslutas i stigning, alternativt på dominant, eller annat ackord – vidareförande, öppning eller fråga.

Modellen faller ytterst tillbaka på musikens periodindelning. Tittar man efter hur textens innehåll infaller i förhållande till melodibågen och gör en lika grov bestämning av textinnehållets innebörder i frasen och använder sig av samma mall, finner man ofta överraskande stor samstämmighet mellan ord och ton. Exempel går att finna i stort sett i alla de undersökta visorna. Anmärkningsvärt är att kombination av dessa grundinnebörder i text och musik återkommer i, om möjligt, än mer renodlad form på flera ställen i Adolphsons mässa.

gäller vissa aspekter av ett klangligt samspel. Men olika musikgenrer hanterar sannolikt relationerna mellan text och musik på olika sätt. Hur ord och ton samverkar påverkas av en lång rad faktorer och kan ske på olika sätt varav endast några är undersökta här. Fältet ligger öppet för forskning för den intresserade.

Sammanfattning

Olle Adolphsons berättelse om tillkomsten av sin visa *Trubbel*, om hur har vaknat med texten ”*nitad*” i huvudet och att texten på något sätt kom ut ur melodin redan färdigskapad, visade sig peka på mer komplexa sammanhang än vad som kunde anas. *Ge mig en dag* blev ett gott avstamp för undersökningen och visade sig väl fungera som modellexempel för synsätt och analys.

Efter att ställt mätvärden för vokalernas första och andra formant, utifrån mätningar av Gunnar Fant vid KTH, mot meloditonernas frekvenser undersöktes hur dessa förhöll sig till melodirörelsens frekvenser i Olle Adolphsons *Ge mig en dag* (*Österlensvisan*). Genom att sortera melodirörelsens olika komponenter kunde förhållanden mellan melodi och formantfrekvenser iakttas. Fras efter fras ställdes upp i diagramform, symboler infördes för melodiska komponenter där parallella riktningar i transitioner mellan vokalljud infann sig. En mängd korrelat visade sig och analyserades. Två andra visor av Adolphson undersöktes med samma metod, och som referenser några melodier av andra visdiktare.

Mycket pekar på att delvis olika klangliga ”strategier” använts av skilda upphovsmän i olika sånger vid specifika rörelser som tonstigningar, (i synnerhet i samband med starka taktdelar), höjd- eller språngtoner. Vanligt förekommande tendenser är att antingen använda sig av det öppna 'a'-ljudet i samband med höjdtoner eller stigande rörelser, detta motsvaras då av en hög första formant, eller att använda andra formanten som ”styrhjälp” så att det som i allmänt språkbruk ofta kallas ljusa vokalklanger i motsats till mörka, förläggs på höjd- eller språngtoner. På motsvarande sätt kan klangligheten utnyttjas vid tonfall och nedåtgående tonrörelser. Det hela kompliceras dock av att även typiskt mörka vokalljud i vissa fall kan fungera som höjdtoner i sammanhang där de bildar ett ”klangligt tak” som manar melodirörelsen att riktas nedåt igen.

Visgenrens förhållandevis talnära sångidiom är vanligen kombinerat med *oegaliserad* sångteknik, i att den inte skolats till den grad att specifika svårigheter för enskilda sångare att utföra vissa vokalljud på olika toner utjämnats eller eliminerats.³⁰⁷ Det talar för att ords klangliga egenskaper hjälper till i den musikaliska gestaltningen och aktivats som musikaliska komponenter.

Samrörelser som framstår som mest iögonfallande sedan medelvärdet tagits fram, tycks sammanfattningsvis uppenbara sig i första hand starkast vid språngtoner, i sekvenser och konturförändringar. Vid en stor mängd språngtoner (ibland nästan samtliga) i materialet motsvarades melodirörelsen av samma rörelseriktningar hos den ena eller andra av förmanterna. Vad gäller fördelningen av paralleller mellan förmanterna vid tonsprång förefaller Wiehes sånger visa kontrasterande tendens mot såväl Adolphsons och Vreeswijks i att föredra en följsamhet i första förmanten. Vid kursändringar i melodierna visar även Wiehes exempel samrörelser med första förmanten. Ser man till samrörelser utspridda över samtliga enskilda toner finns de flesta förekomsterna hos Adolphson, vilket möjligen berättar dels om hans noggrannhet vad gäller detaljer, dels om en musikalisk stil med konstmusikaliska ingredienser, där melodins horisontella rörelser inte lika ofta dominerar över vertikala rörelser som i folkligare stilar. Han förefaller dock i likhet med Vreeswijk att föredra att följa F_2 framför F_1 . Vad gäller sekvens- och konturparalleller är en allmänt dominerande tendens i hela materialet att korrelerat mellan F_2 och melodin är vanligare än mellan F_1 och melodin. De starkaste sambanden med F_1 bland korrelatsekvenser och konturer finns, i inte oväntat, i Wiehes material. Där finns även korrelerat med F_1 vid avslutningsfraser i samtliga exempel och i titelfras i två exempel.

Resultaten relaterades till en rekonstruktion av skeendet i munhåla och läppöppning. Här visade sig läppöppningens samman-dragande och vidgande rörelser musikaliskt samverka med melodin, i att de följde puls- och taktfördelning i regelbundna pendelrörelser. Slutligen konstaterades att det eufona samspelet mellan text och musik tycktes relatera till graden av denna följsamhet och att klangliga kongruenselement kan adderas till tonala och rytmiska. Vi ges goda skäl att anta att den lyhörda musikalitet som kännetecknar en visdiktare som Olle Adolphsons sammanfogande av ord och ton sträcker sig betydligt längre än till enbart rytmiskt/metriskt samspel.

³⁰⁷ Rosenberg 1993:12.

Musikens berättelser

Rubriken på detta kapitel anger en till musiken överförd användning av textbegreppet i bemärkelsen utsaga eller berättelse vars innebörder i olika sammanhang kan avläsas och tolkas³⁰⁸. Begreppet berättelse är ett av flera alternativ att beskriva innebörder och signifierande funktioner i musik. Tillsammans med orden bildar musiken en enhet vars innebörder kan tolkas och avläsas var för sig och i förhållande till varandra. Följande svep över utdrag ur Olle Adolphsons produktion vill ge inblick i tendenser och tekniker som använts i *samspelet* mellan innebörder i ord och ton. Vilka generella observationer av musik och text kan göras, och hur ter sig olika förhållanden mellan dem ut? Kan specifika tekniker inringas? Hur spelar textens klanglighet mot textinnehåll och musikens klingande flöde? Kan tecken på kontinuitet respektive förändringar iakttas? I kapitlet studeras ett urval av Olle Adolphsons visor samt även hans *Mässa på svenska språket*. Urvalet har med nödvändighet begränsats till förmån för aspirationer på skärpa och djup i analyserna, och styrts utifrån avsikten att täcka viss stilistisk och kronologisk vidd. En utgångspunkt har varit att studera material som jag uppfattat vara karaktäristiskt för olika perioder i produktionen. Detta sagt i medvetande om att Adolphson genom hela sin snart halvsekkellånga produktion parallellt omfattat flera olika stilar i sin musik.

Från den första musikaliesamlingen *Aubade* från 1956 har *Nya länder skall jag se* hämtats. Den får företräda en tidig fas, med lyriskt poetisk text, kontrapunktiskt genomarbetat ackompanjemang och historiska anspelningar på medeltida trubadursånger. Som ett exempel på det betydelsefulla samarbete med Beppe Wolgers som resulterat i framgångsrika visor, samt på cabaretvisans kontinentala inflöde har den elegiska *Mitt eget land* valts. Visan *Sängen* är ett exempel på mer humoristiskt berättande visor som fungerat som starka nummer i estrad- och krogssammanhang. *Rim i Juli* representerar den senare produktion som är rik på melankoli och dramatik med mångbottnade och introverta inslag. Slutligen har jag genom Olle Adolphsons försorg fått möjlighet att

³⁰⁸ Se även Lindberg 1995:12ff. ”All songs are narratives” skriver Frith 1996:199

göra en ingående studie av *Mässa på svenska språket* för blandad kör komponerad i början på åttiotalet.

Metodiskt har delvis skilda företeelser framstått som angelägna i olika musikexempel och gjort anspråk på egna angreppssätt. Även begreppsapparat av konventionell musikvetenskaplig karaktär har utnyttjats. Visorna diskuteras huvudsakligen med utgångspunkt i sin skriftliga form, musikalikerna, men där det förefallit relevant har fonograminspelningar också diskuterats. För närmare analyser och resonemang runt inspelade framföranden hänvisas till avhandlingens fjärde sektion *Röst och sångsätt*.

Nya Länder skall jag se

I Aubade ingår visan *Nya länder skall jag se* som den första av *Tre Bilder från Boulogne*. Titel anges vare sig i partitur eller ovanför text, utan endast i samlingens innehållsförteckning.

Visans text är luftigt utformad i korta rader fördelade på tre verser med återkommande omkvädesrader på andra och fjärde raden, en form som anknyter till medeltida balladtradition. I riktning mot historiska kopplingar pekar även textens vandringsmotiv. Pluralformen i ”nya länder” antyder en längre färd, kanske en svensk ynglings pilgrimsfärd mot Mellaneuropa. Den arkaiserande stilen med sina efterbildningar av ålderdomliga uttryck orienterar oss vidare mot historiska associationer.

*Nya länder skall jag se
Än brinner allt ännu en stund
Bortom tiden mig bege
Vägarna är nycklar*

*Vinden vackra dofter bär
Än brinner allt ännu en stund
Gröna lyser fälten här
Vägarna är nycklar*

*Aldrig skall vi träffas mer
Än brinner allt ännu en stund
Vår sista sommar brinner ner
Vägarna är nycklar*

Formmässigt anknyter dikten till den tvåradiga strofformen av den nordiska balladen där andra och fjärde raden utgör omkväden.³⁰⁹

— ◡ — ◡ — ◡ —
Nya länder skall jag se
◡ — ◡ — ◡ — ◡ —
Än brinner allt ännu en stund
— ◡ — ◡ — ◡ —
Bortom tiden mig bege
— ◡ — ◡ — ◡ —
Vägarna är nycklar

De tre korta verserna har stark koncentration och innehåller flera olika motiv. Vandringmotivet anges redan i första raden *Nya länder skall jag se* och förgängligheten anas i *Än brinner allt ännu en stund*. Ännu ”brinner” passionen, likt i *Klingsors sista sommar*. ”Ännu” anger flyktighet i den utmätta tiden. I den tredje raden tillförs inget nytt konkret innehåll utan den löser i stället upp logikens konturer och något av en transcendensföreställning anas i formuleringen *bortom tiden mig bege...* Vägen som målet återkommer i omkvädet *vägarna är nycklar*.

I visans mellersta vers kommer livsbejakelse, blomstring och naturens skönhet till uttryck i orden *gröna lyser fälten här*. I den sista versen inträder dock avskedet *..vår sista sommar brinner ner...*

De enskilda raderna profileras var och en i tur och ordning gentemot de återkommande omkvädesstroforna *Än brinner allt ännu en stund* och *Vägarna är nycklar*. Ömsom förgänglighet och ömsom vandringmannens förtröstansfulla uppfattning om ”resan som målet” inramar och belyser deras innehåll. De tre versernas olika motiv formar en bågrörelse som sträcker sig från öppning, över blomstring till återslutande.

³⁰⁹ Se Jansson, Sven-Bertil 1999:22.

Fri takt, ganska långsamt

Ny - a län - der skall jag se Än brin - ner allt än - nu en stund

Bort - om tid - en mig be - ge Vä - gar - na är nyek - lar.

rit.

[ur *Aubade* 1956:7]

Relationer mellan melodi och basstämma

Redan denna tidiga titel uppvisar en genomarbetad stämföring och något av en kontrapunktisk relation mellan baslinje och melodi. Såväl i inledningen som i slutet finns en fördelning av rytmisk och melodisk aktivitet mellan de bägge stämmorna. Melodin inleds med en melismatisk stegvis rörelse som följs av kvintsprång till ackompanjemang av ett brutet em-ackord. Språnget avlöses i basstämman av motrörelse i andra takten till den stegvis sjunkande melodin. Basen inleder sedan en övergång till subdominantackordet Am med stigande rörelse som fortsätter till dess att melodilinjens landat på tonen f#, dominantackordets kvint. Denna stigande

rörelse i basen som mellanlandar på tersen (takt 1:4) på väg mot subdominanten är något som också återfinns i Adolphsons arrangemang av den gamla *Folian*.³¹⁰

I tredje takten klättrar melodin uppåt i sekundsteg som två och två och följs åt av basstämman i tersparalleller mot nästa harmoniväxling. Därefter sjunker melodin åter stegvis tillbaka till grundtonen e där den befästes två gånger över en fallande figur i basen som anvisar fortsatt framåtriktning och förbereder mellanspelet.

Textens musikaliska komponenter och melodik

I visan kan iakttas vissa överensstämmelser mellan ordens klanglighet och melodins rörelser. Om vi betraktar vokalljudens klangliga karaktärer i texten, genom att relatera dessas formantfrekvenser till melodirörelsen finner vi vid signifikanta tillfällen ”medrörelser” till melodilinjens i transitionerna mellan de olika vokalljudens formantfrekvenser. Melodin hyser endast två tonsprång och bägge dessa motsvaras av språng i första formantens frekvenser. Från för frän ger en preliminär analys av förhållandena mellan vokalljudens formantfrekvenser och melodirörelsen i första versen följande resultat:

I första frasen följer första formanten melodins rörelseriktning hela vägen utom sista tonen. Det markanta kvintsprånget i ”län-der” följs av en motsvarande rörelse i första formanten som efter att kunna klinga ut på det tonande ’n’-ljudet, får sats med hjälp av det explosiva ’d’-et att svinga sig upp till kvinten och det höga ’e’-ljudet. De tre sista tonerna i denna första fras har som komplement även medrörelse i andra formanten, vilket möjligen är ännu mer musikaliskt utslagsgivande. I den andra frasen kan märkas att samtliga fallande steg följs av fallande värden i andra formanten. I tredje frasen sedan följs det första och tredje uppåtgående steget av uppåtrörelser i andra formanten. Från höjdtönen C i slutet på tredje frasen när melodin inleder sin gradvisa sänkning till sista frasens avslutningston e, motsvaras denna nedåtrörelse på flera ställen av en successivt sjunkande andra formant. De flesta konsonanter i ordens begynnelse har förhållandevis mjuk intonation vilket sammantaget med

³¹⁰ *Rim i Juli*, takt 7.

den andra radens dominans av ord med vokalbörjan understöder en mjukt musikalisk och lyrisk karaktär i visan. De två explosiva 'b' i 'brinner' och 'bortom' agerar genom att initialt "stöta ifrån" vid andra och tredje frasens startpunkter.

Resumé

Betraktelsen ger vid handen att lyhördhet inför samspelet mellan ordens klangliga potentialer och melodi finns närvarande redan i detta tidiga exempel. En stämföring med inslag av kontrapunkt i kombination med en melodirörelse med förhållandevis få tonupprepningar, är stildrag som i allmänhet har mer släktskap med konstmusik än med populärmusik och som antyder ett arbetssätt där ett noggrant avvägande av intervallen mellan melodi och basstämma även medför förtydligande och en stärkt betoning av relationerna mellan melodi och vokalernas klanglighet.

Mitt eget land

Ser man till de visor som hör till Adolphsons mest karaktäristiska och framgångsrika av de egenhändigt text- och musiksatta, så visar sig ett påfallande litet antal utgöra kärnan i gruppen. Det är närmare bestämt inte mycket mer än ett halvdussin visor det handlar om. Listan inkluderar *Balladen om det stora slagsmålet på Tegelbacken*, *Trubbel*, *Adam och Vera*, *Sängen*, *Gustav Lindströms visa*, *Råd till Dig och mig*, *En glad Calypso om våren*, *Resan hem* och *Konstnasaren*. Inkluderas även tonsättningarna av Wolgers texter berikas listan: *Okända djur*, *Mitt eget land*, *Det gåtfulla folket*, *Mina båtar*, *Slabang* m.fl. Detta antyder den betydelse Wolgers texter haft i Adolphsons tidiga karriär. Dessa hade stark genomslagskraft med sina vemodiga och drömska stämningslägen. De två samarbetade vid en rad olika sammanhang. Kombinationen av Wolgers-tonsättningar och de egna visorna, bland vilka humoreskerna hade en stark position, blev ett oslagbart kort. Frågan är om inte kombinationen blev den mest karaktäristiska och framgångsrika under Adolphsons karriär. Wolgers texter hade inte blott betydelse för repertoarframgångarna utan även för den artistiska persona Adolphson gestaltade. Wolgers emotionellt laddade texter gav ett kompletterande och starkt material för Olle Adolphsons sätt att dramatisera texter i sitt sångsätt. Här fanns gott om tillfällen att ingjuta kärleksfullhet och värme i rösten vid emotionella textpassager som effektiv kontrast till hans

förmåga att artikulatoriskt karikera distans eller dialektala särdrag i humoristiska och satiriska visor och skärpa rösten för att poängtera undermeningar eller ironi. Detta gav en uttrycksmässig spännvidd och vitalitet åt den artistiska personen där olika uttrycksmoder effektivt kunde spelas ut mot varandra.

Relationer mellan formdelar

Mitt eget land är ett exempel på kontinentala musikaliska stildrag i den tidiga produktionen. Den första inspelningen av visan gjordes 15 november 1959 i Europafilms studio i Stockholm tillsammans med Thore Swaneruds ensemble.

Adolphson berättar om tillkomsten att Wolgers textsatt en melodi till vilken Adolphson bifogat en preliminär nonsensetext. Hur mycket de bägge samarbetat om textens tema och atmosfär är svårt att fastställa. Adolphson säger dock att en av utgångspunkterna låg i en förfrågan från konsumentföreningen Konsum om en visa där den kooperativa tanken och ”tillsammans”-konceptet skulle ligga inbäddat.

Musikaliskt utnyttjas i *Mitt eget land* flera stildrag som var vanliga i äldre fransk schlagermusik. ”Sånger som *Mitt eget land* och *Det gåtfulla folket* har den där kontinentala klangen, med musettedragspel och allt”,³¹¹ säger Adolphson. Ett av dessa drag var att ge versen viss recitativ karaktär med ganska sammandragna strofer, mollackord och inslag av snabbt växlande harmonisk rytm medan refrängdelen fick kontrasterande gestalt. I detta gömde sig ingredienser från operett, romans och zigenarmusik. Avslutning på versen kunde nås genom att ta sig fram till ett dominantseptimackord. Något som ofta i franska schlagers gjorts genom att ta vägen över kvintrelationer. Ett utdraget ritardando på dominantsjuackordet kan sedan förbereda en återgång till tempo i refrängen. Adolphson behåller kontrasterna mellan vers och refräng, men och går tillväga i omvänd ordning i och med att när refrängen inträder efter ritardandot, höjs inte tempot utan *sänks* för att extra understryka det emotionella innehållet.

³¹¹ Gustavson, Klas, *Tonfallet 3/94*.

A

Akkordbeteckningen Fm i originalet skrivs här som Bm:

Mitt eget land

Text: Beppe Wolgers , musik Olle Adolphson

Agitato
6 = D

Jag hör - de mus - ik nå - gon -

stanns som kom från en frus - en or - kest - er Den

kal - las för ter - ror bal - ans och dans - as av öst - er och

väst - er vad bryr jag mig om öst och väst jag vet ju

Gm6

Dmaj7 G6 A7 F#m Bm7

Gm C7 F F7 Bb Gm6

A7 Gm C7 F Bb

bäst För när män - skor - na har var -

Piu Calmo

A7 Gm6 A7 Dmaj7

and - ra bor de al - la i sam - ma land och jag

Em Gm6 Dmaj7

är ju pres - is som and - ra och min hand är så lik din

Bm E7 Gm6

hand. Hel - a lan - det syns från ditt fön - ter hu - vud -

D D D⁺ G6 C

stan lig - ger i ditt rum och i ta - ket gör lyk - tor

G6 Gm6 D - 2 - D⁺ Bm C

mön - ster Det är dumt men jag är väl dum. 1.2. 2.Man

stagn.

sosten.

G6 Gm6 Dmaj7

..har du hört någ - on gång mus - ik - en när jag fat - tar helt

sosten. *tempo calmo*

lätt din hand och i värld - en om - kring finns rik - en

Dmaj7 Em7 Gm6

men dom är al - la sam - - - ma

Dmaj7 Bm D6 E7

land.

Dmaj7

- 3 -

[Mitt eget land ur Trubbel (1966)]

Det var inte heller ovanligt att kontrasterande karaktär i refrängen markerades genom att inledas antingen med en längre bärande ton, eller en klättring under det att ett jämnt tempo sattes in i ackompanjemanget. Varianserna i tempo och karaktär mellan vers och refräng finns i otaliga äldre franska exempel. Jfr. t.ex. Josephine Baker 1930: *J'ai deux amours* (Scotto), Leo Marjane 1941: *Je suis seul ce soir* (musik: Durand - Noel & Casanova) Edith Piaf 1946 *La vie en rose* (Louiguy - Piaf).³¹² I *Det gåtfulla folket* använder sig Adolphson av den långa inledningstonen i B-delen.

träd - - - kung - ens tron. _____ Där

går en poj - ke som skrat - tar åt snö. _____

[Det gåtfulla folket: övergång A – B-del]

I *Mitt eget land* är det klättringen som får inleda och markera övergången: ”för när mänskorna...”. Observera förskjutningen från f till fiss.

om öst och väst jag vet ju bäst. ...för när män-skor-na har var -

[Mitt eget land övergång mellan A- och B-del]

Notutgåva:

Pierson, Alain (ed.) 20 Chansons Françaises (Import diffusion music, Paris) Utgåvan saknar angivet tryckår, innehållsförteckning samt sidnummer.

Harmonik och melodi.

Mitt eget land - A delen :

Fraserna är korta och de första påminner i karaktären om snabbt uttalade fraser i vardagligt tal. Sju fjärdedelar i rak följd avslutas genom att klinga ut i en halvnot.



Tonuppreppningen på fem toner följs av mindre sekundstigning till kvarten, andra gången faller bågen tillbaka något på det kvinnliga slutet.

Den relativt snabbt upprepande tonhöjden kan tolkas prosodiskt som understrykande av angelägenheten att överlämna budskapet så snabbt som möjligt. Ett antagande som stöds av beteckningen *agitato* i noterna. Melodins rytmiska gestalt är besläktad med fanfarmotiv som ger en viss signalfunktion åt frasen. Först mot dess slut inträder en melodisk rörelse, som varierar och utsmyckar budskapet.



[Mitt eget land: De två första frasernas prosodiska kurvatur]

Denna signalfunktion kan ses i ljus av fonetikens koncept om den s.k. *turtagningsprincipen*,³¹³ vilken innebär att replikväxlingar i en konversation manipuleras genom att deltagarna på olika sätt justerar tonfallen i sina repliker med avsikt att tala om att ”nu är det min tur att tala”, ”jag skall alldeles strax säga något mer”, ”nu skall Du hålla klaffen” etc.

Trots att musiken ursprungligen komponerats på piano³¹⁴ visar den noterade gitarrsatsen starkt instrumentidiomatiska drag. Gitarrens E-sträng är i notutgåvan nedstämd till D vilket ger möjligheter att använda

³¹³ se Lindblad, *Rösten*, Sthlm 1995:176.

³¹⁴ Telefonsamtal 2000-04-04.

denna som bordun. Gitarristiskt idiomatiska ackord dominerar och parallellförflyttningar av en del fingringsättningar används. Den harmoniska rytmen är förhållandevis tät och växlar i praktiken i varje takt även om en fingringsättning kan hållas kvar över två takter, som i versens två första takter (inledningen oräknad). Harmonierna är förhållandevis komplexa t.ex. Gm6/e | Gm6/a.

B delen :

I B delen inträder D-tonen i basen som får fungera som orgelpunkt vilket teoretiskt komplicerar harmoniken ytterligare. Denna bidrar till att skapa harmonisk helhet i refrängen som profileras i relation till versen. Denna klangliga indelning mellan vers och refräng överensstämmer med textinnehållets indelning av stämningsslägen mellan vers och refräng. I verserna berättas om oro och fragmentering, om terrorbalans i första versen, om att ”de säger att ensam är fri, den frie lär vara den starke” i den andra och om raketerna som skall gå mot en främmande himmel i den tredje. Samtliga utsagor fungerar som tidstecken med antydningar om rädsla inför skenande utveckling i det moderna samhället och hotande undergång. Versen beskriver alltså på flera sätt splittring, vilket kan ses som analogt med olika musikaliska ingredienser som den snabba harmoniska rytmen och de korta staccatolika fraserna. Det inledande musettedragsspelets snabba löpningar med kromatiska inslag i Adolphsons inspelning introducerar välkända tecken som styr tanken inte bara mot kontinentala associationer utan även mot cirkusmusik, pariserhjul och karuseller. I ljus av visans text anknyter detta i sin tur såväl till den mänskliga livscykeln, tidens och utvecklingens skenande i det moderna samhället samt skildringen av jordklotets eviga cirkelrörelse i Lars Forssells *Snurra min jord*.

När refrängen därefter inträder kontrasteras oro av andra stämningsslägen i texten: utsagor om gemenskap och mänskliga värden. Det sårbara, den öppna handen och ”svårigheterna att få tag på orden” ställs mot en vision om övervärldslig enhet. Visionen har musikalisk analogi i att harmonierna i partiet underställs en större helhet i tonikans bordunklang. I tillägg till detta sänks tempot *piu calmo* och fakturen blir luftigare, analogt med det intimare individperspektiv som texten här reflekterar. Cirkelmotivet i texten återfinns musikaliskt i melodins båg- och vågrörelse där höjdpunkten konstitueras av en plåtå som består av tre toner och inte av en enstaka höjdtön.

Det skenbart enkla musikaliska flödet understöds av förhållandevis komplex harmonisk uppbyggnad: Dmaj7 | Em/d | Gm6/d | Dmaj7 Hm/d | E7/d | Gm6/d | D. En teoretiskt enklare variant för den uttolkare som inte ville stämma ner sin E-sträng vore att bortse från borduntonstanken, och att spela Dmaj7, Em, A7, Dmaj7. Detta vore emellertid enklare blott i teorin, då inte samma möjligheter till parallellförflyttade fingringsättningar skulle erbjudas.³¹⁵ Denna *harmoniska dubbelexponering* ger tvåfaldiga dissonansrelationer. Dels uppstår dissonanser mellan melodi och underliggande ackordtoner och dels uppstår dissonanser mellan melodi och bordunton.

Ser man först på melodins relation till underliggande harmonier kan ett ord nämnas om dissonanserna i refrängens andra takt resp. takterna sex, tio och tretton. I förhållande till ackordtonerna ligger melodin kvar en halvnots tidsenhet på kvarten resp. septiman och kvarten respektive en fjärdedel på sexten. I och med sina förhållandevis långa tidsvärden blir de första tre mer betydelsefulla än om de varit kortare genomgångstoner och ger på så vis viss ytterligare elasticitet åt melodin. Betraktar man i tillägg också nu tonerna i deras relation till borduntonen D uppstår nya intervall och andra dissonanser (markeras med 'o' över noterna. Av partiets 34 toner är exakt hälften (17st) dissonanta med borduntonen medan bara 8 är dissonanta med ackorden.

[B-del: Dissonanser i mellan melodi och bordunton (o) resp. ackord (x).]

³¹⁵ Liknande förhållande återkommer ofta i Adolphsons gitarrangemang. Även om arrangemangen ursprungligen komponerats på piano så är gitarratserna anmärkningsvärt gitarridiomatiskt konstruerade med parallellförflyttade fingringsättningar och enkla men funktionella barrégrepp.

I B-delens andra hälft inträder i ackompanjemanget en kromatiskt stigande o fallande mellanstämma samtidigt som bordunen lyfts upp en oktav. Den harmoniska rytmen blir även i viss mån dubbelexponerad i och med bordunen. I en dimension är den mycket långsam medan den i en annan rör sig makligt framåt. Dock halveras den rörliga variantens rytm mot delens slut och förbereder ett avstannande och ingång till efterföljande vers.

Harmonisk progression:

D | D+ | G6/d | C/d | G6/d | Gm6/d | D | D+ | Hm/d | C/d]]

Resumé

Flera stildrag från fransk chansontradition går igen i visan såsom t.ex. profilerade kontraster mellan vers och refräng. Dessa har betonats i arrangemanget på flera sätt melodiskt, rytmiskt, harmoniskt, i fråga om täthet och karaktär, liksom även i ackompanjemanget och instrumentering på Adolphsons inspelning. Ritardandot mellan vers och refräng är även hemtamt i franska sammanhang.

Vi har konstaterat närhet till talintonation i versfrasernas signalfunktion som anger en relativt hög angelägenhetsgrad. När kontakten etablerats med lyssnaren, sänks tempo och tontäthet i refrängen så att textens mer eftertänksamma innebörder kan förmedlas i intimare lågmäldhet. Dominans av mjuka och klingande 'm' och 'n' ljud i refrängen i kombination med återkommande öppna a-ljud, liksom frånvaro av markerade tremulanter ('r'-ljud) och hårda konsonanter kontrasterar även dessa mot versens karaktär. De musikaliska kontrasterna mellan vers och refräng återfinns även i textens växling mellan olika perspektiv och stämmningslägen, i en växling mellan oro och fragmentering å ena sidan och enhet och gemenskap å den andra. En bordunfunktion i refrängens baslinje hjälper till att understryka "helhets"-tanken³¹⁶ och ger samtidigt dubbelverkande harmonisk grund genom

³¹⁶ Kanske även förutseende visioner om kretslopp, återanvändning och förhoppningar om återbäring för sina medlemmar i 50-talets konsumentkooperativ!

vilken två parallella uppsättningar dissonanser uppstår. Även den harmoniska rytmen blir på detta sätt *dubbelexponerad* och rör sig framåt i parallella lager med olika hastighet.

Det skall märkas att texten är skriven av Beppe Wolgers till Adolphsons melodi, och att den textliga och musikaliska lyhördheten inför samspelet mellan text och musik i visan därför skall tillskrivas Wolgers i första hand. Detta samspel har dock karakteristiskt gestaltats av Olle Adolphson och belysts av hans artistiska persona och är ett gott exempel på hans produktion som kompositör. Det finns ändå anledning att se samspelet mellan text och musik i visan som frukt av en samverkan mellan dem. Intressant vore emellertid att se hur mycket av textens slutgiltiga klangliga karaktär som eventuellt fanns i antydd i Adolphsons ursprungliga nonsensetext.

Sängen - I Odyssevs kölvatten

Adolphson bekänner sig i likhet med Evert Taube till ett klassicistiskt bildningsideal³¹⁷ och kan som denne beskrivas som förvaltare av en europeisk bildningstradition.³¹⁸ Taube utnyttjar till exempel i sin visa *Fritiof i Arkadien* ur ”Himlajord” allusioner på motiv som förekommer i Homeros *Odysséen*. Taubes Fritiof Anderson, som på Colla Bellas höjd i Arkadien vandrar ostörd utan kläder, med fikonlöv kring magen, har satt sig ned för att dricka sitt vin och får oväntat besök av tre nakna gracer som ”skrattade och jazzade på ängen”. Ett möte som inte är helt olikt en scen i Odysséens sjätte sång, när Odyssevs på stranden väcks ur sin vila av ljudet av unga badande flickors röster i ett pastoralt landskap:

*Kvinnorop ekade kring mig nyss – det lät som av flickor, nymfer tror jag, som
dväljs under bergens stupande kammar, invid de källor där floder föds, och på
gräsrika ängar.*

*snabbt, efter fattat beslut, kröp den gudalike Odyssevs ut ur busken; han bröt
med sin starka hand från den täta skogen en lummig gren och dolde könet med
löven.*

³¹⁷ TV-dokument 950418 *Gäst i hemma*.

³¹⁸ Brolinson och Larsen, 1994:169 samt 179.

sådan, i all sin nakenhet, men tvingad av nöden trädde Odyssevs fram inför skaran av lockiga flickor”³¹⁹

Även hos Adolphson gömmer sig referenser till litteraturens klassiker. I sina dikter kan han inte sällan använda sig av antika versmått.³²⁰ En av Adolphsons visor som liksom Taube bygger på motiv ur Homeros Odysseen är visan om *Sängen*. Denna beskriver hur en smed som bedragits av sin hustru som tillsammans med sångens berättarjag tillbringat en sommar i älskogens tecken. Texten bygger på en berättelse som sjungs av Demokódos, skalden som en Gud skänkt sångens makt att fröjda människors sinnen. Demokódos är i Odysseéns åttonde sång inbjuden av Alkinoos för att underhålla Odyssevs som är på besök. Han sjunger en visa som berättar om Afrodites älskog med Ares krigsguden (Mars hos romarna), hur dessa i hemlighet låg med varandra i maken, smeden Hefaistos hus, och om hur Ares med gåvor vunnit hennes gunst och därefter skändat mannens bädd. Dessvärre blev de iakttagna. Om vem som gjorde iakttagelsen tvista de lärde. Iakttagelsen gjordes av Helios, solens Gud, i Björkesons översättning av Homeros och av Apollon, ljusets, klarhetens och sångens Gud, hos Alf Henriksson i hans verk *Antikens historier*. Vem det än må vara som avslöjade de älskande, så blev resultatet detsamma. När gemålen fick höra: *”orden som grymt stack i hans hjärta, gick han, mörk ihåg och med lömska planer, till smedjan, ställde på kubben sitt stora städ och smidde ett fångstnät, oupplösligt och obrytbart, för att snärja dem båda. Ursinnig formade han den sinnrika fällan på städet....*”³²¹ I Henriksons variant hängdes därefter de bägge älskande upp i nätet att beskådas offentligt inför olympen. När de omsider blivit frisläppta ur sin belägenhet förvandlade Ares i vrede sin tjänare Alektryon till tupp. Alektryon hade ombetts hålla vakt utanför kärleksnästet, men somnat på sin post. Som straff beordrades tuppen att gala varje gryning till världens ände.³²² Hefaistos, smidekonstens uppfinnare och eldens Gud, var så ful till utseendet att hans moder Hera

³¹⁹ Björkeson 1995:88.

³²⁰ Ulmert 1996.

³²¹ Björkeson 1995:112.

³²² Henriksson 1958:255.

kastat ut honom ur Olympen, när hon efter födseln fått se honom. Han hämnades senare modern genom att åt henne tillverka en stol utformad som en fälla, inte heller denna helt olik Adolphsons hopfällbara säng.³²³

Adolphson har transformerat berättelsen till att förläggas i Sverige, av rollfigureernas dialekt att döma är det troligast att dramat utspelat sig någonstans på söder i Stockholm. Berättarjaget har i visan tagit har tagit Ares plats, Hefaistos har blivit ”sme’n” som hade en underbar fru. Det fångstnät av järn som skulle snärja de älskande hos Homeros har blivit till en snillrikt utformad, mekaniskt hopfällbar säng.

Man kan fråga sig hur det kommit sig att Adolphson utnyttjat detta motiv till att konstruera en visa. Beppe Wolgers hade redan 1955 sammanställt en egen ”återberättelse” av Homeros storverk i bokform, *Odyssévs irrfärder*, i sin tur gjord utifrån en engelsk översättning och tolkning, *The Odyssey of Homer* av Alfred J. Crutch.³²⁴ Möjligen kunde här finnas en ledtråd till huruvida Homeros historia figurerat i diskussionerna mellan vännerna. Anmärkningsvärt är dock att just denna episod, själva återgivandet av textinnehållet i Demokodos sång, är utlyft från Wolgers version och lyser där med sin frånvaro. Därmed ges inget konkret stöd åt tankegången. ”Det är klart att man kan sin Iliaden och Odysséen”, säger emellertid Olle Adolphson och tillägger att vägen i själva verket var ganska kort mellan Homeros och *Sängen* och närmare bestämt gick över Hjalmar Gullbergs *Terziner i okonstens tid*³²⁵ som han läste just när han var i behov av ganska handfasta visor till sin repertoar.³²⁶

³²³ Henriksson, 1958:254.

³²⁴ Wolgers 1955, 1991.

³²⁵ Gullberg, Hjalmar, 1958:14.

³²⁶ Telefonsamtal 2000-05-04.

KÄRLEKSKONSTEN (Ars Amandi)

*En gång låg jag, låg Ares mållöst stum
med var kommandoton i strupen kvävd,
och hon som föddes åter av vitt skum*

*för var gång hennes jungfrudom blev hävd
blev in i purpurmusslan en klump is,
en slipprig fallgrop för min styrka grävd.*

*Hefaistos hade smitt oss en syrpris.
Han drog osynligt nätet åt om oss
mitt i en kärleksakt. Nu fanns bevis.*

*Där låg vi snärjad och kom inte loss,
den ena tejpade mot den andres skinn.
Ner från Olympen steg ett tåg med bloss.*

*Åt en av nektar och ambrosia stinn
familjefars tristess blev synen skänkt.
Zeus' barn och blomma fyllde vårt krypin.*

*I hånflabb blev min största seger dränkt.
Det finns en skam som aldrig blir sköljd bort.
Där låg jag med min blick i hennes sänkt.*

*Vi mötte aldrig mer. Den stund var kort
som konsten skildrat: Ares och hans brud.
Där låg jag med en kvinna av min sort,
utskrattad av varenda djävla gud.*

Ur Terziner i okonstens tid.

Liksom Gullberg har Adolphson vänt på perspektivet och satt sig själv i den älskandes, och bestraffades och så småningom löjliggjordas ställe. Denna omkastning av rollerna förhöjer komiken i berättelsen och erbjuder möjligheter till en inlevelsefull och emfatiskt passionerad skildring av förälskelsen med viss erotisk laddning.

Sängen

Allegro

Text och musik Olle Adolphson

1. En dag när jag gick ner - åt smed - jan en sväng, så kom
 sme'n ut på går - den och ro - - - pa kom hit får du
 se på en hop - fäll - bar säng som jag just nu har gjort åt min
 fru. Den här kan man vi - ka på mit - ten så
 här. och så tryck - te han till på ett stäl - - - le. När jag
 hjälpt hon - om upp och han nå - got - så - när pus - tat ut ef - ter
 shock - en och smäl - - len tog han sin säng och bar
 in den till sig och så sat - te han ner den på kam - - -
 marn. Prak - tisk och bra tänk - te jag och sa hej! Han var

45 D7 G7 C D7
 fif - fig och kne - pig för sju! Han ha - de en

50 G7 C 1, 2, 3 *al Fine* Em A7
 und - er - bar fru! Just det och där tar his -

56 D Dmaj7 Fdim Em7
 to - ri - en slut. Sens - mor - al och sånt där är ju löj - - -

61 A7 D Fdim A7
 ligt. Hur det gick sen får ni själv räk - na ut, för nåt

66 E7 A7 D E7
 mer - a be - rät - tar jag ej: Det blir mel - lan

71 A7 D *Fine*
 hen - ne och mig...

[Sängen : melodistämman och ackord]

Visan ger exempel på Adolphsons kapacitet som historieberättare. Spel mellan förväntningar och överraskningsmoment driver historien framåt med hjälp av replikskiften och associerande textbindningar. Avstånd mellan det förväntade och det oväntade blir gap över vilka händelseförloppet effektivt svingas framåt. I Adolphsons variant blir texten en kärlekshistoria, berättad med en smittande entusiasm, men med oväntat slut, till vilket förändringar bifogats tidigare i historien.

Musikaliska och textliga betoningar

En lättsam och informell ton ansätts redan i första frasen ”En dag när jag gick nedåt smedjan *en sväng*” och antyder flanörens planlösa och obekymrade promenerande. Smeden kommer ut på sin gård och ropar till betraktaren, implicerande att de är bekanta med varandra sedan tidigare och med detta även yttre socialt sammanhang, en form av social gemenskap, om än bedräglig. Smeden vill visa den utmärkta säng han konstruerat åt sin fru. De skiljs åt;

”Praktiskt och bra, tänkte jag, och sa hej!

Han var fiffig och knepig för sju”

Här kan anas såväl viss beundran för smeden, liksom en godmodig sinnesstämning i ordvalet i uttrycket ”fiffig och knepig för sju”. Sedan kompletteras och kompliceras händelseförloppet helt oväntat med ett konstaterande som i sig inbegriper hela historiens kommande utveckling: ”*Han hade en underbar fru!*” det sista ordet levereras betonat med emfas på kadensens målton, tonikan och följs av en konstpaus som understryker effekten av orden och frilägger markören från omgivande text och musik.



Att denna förstärkta musikaliska betoning sammanfaller med det oväntade i texten, är något som återfinns i flera andra visor, i synnerhet av burleskare snitt. Inte sällan placeras nyckelord just på en ton som på ett eller annat sätt är markerad genom ett relativt sett längre tidsvärde, eller/och placering som höjdtton i en melodisk kurva.³²⁷ Hela slutfrasen är i visans samtliga verser betonade som *poäng*er i historien med kulmination på det sista ordet, och därmed på frasens avslutningston;

...Han hade en underbar fru!

...Och där gick vi båda i spinn!

...För sent, för vi satt redan fast!

...Och sen bar han ut oss på går'n!

³²⁷ jfr Holm 1986:87 samt Ullmert 1997.

De musikaliska stroforna i melodien, som förlöper över åtta takter vardera och består av löpande, obrutna fjärdedelsrörelser fram till strofornas sluttoner, kontrasteras i slutkadensen genom att versens slutstrof är uppdelad i två korta rappa och likadana fraser. Kontrasterande element i musiken och kontrasterande element i texten understryker och förstärker varandra.

Han var fif - fig och kne - pig för sju,

Han ha - de en un - der - bar fru!

Den lilla basfiguren ger i detta sammanhang en bastant understrykning åt textraden som om den musikaliskt sade "just det!"



Ett karaktäristiskt mönster i melodiken består av kombinationen av tonupprepning efterföljd av melodirörelse, och är dominerande genom hela visan.

Prak - tisk och bra tänk - te

Detta mönster ges viss stegring när det i avslutningsfraserna efterföljs av en upprepning av rörelsemomentet innan halvnoten sätter punkt ordentligt.

Harmoniskt är melodin byggd runt en kvintgång som förekommer i tre varianter i tre olika tonarter som befinner sig i mediantiska tersrelationer; G, E och C dur, den sista inleds dock inte med grundackord utan med subdominantparallellen Dm7. Melodin inleds i G-dur, tonarten transponeras sedan till E-dur för att avslutas i C.

Kameraväxlingar och tonartsmodulationer

Tonartsbytena understryker en indelning av versens tolv rader som bestående av tre block eller partier. Som vi skall se utnyttjas transponeringarna och modulationerna till att parallellt låta textens stämninglägen skifta och föra berättelsen framåt. Gör man, efter att ha infört en indelning av versernas olika delar i 1a, 1b och 1c etc., en preliminär karakterisering av hur förändringar i textinnehåll utformar sig i samband med modulationerna, visar det sig att dessa ofta sammanfaller med perspektivförskjutningar i textens innehåll. Ett exempel är växlingen mellan versdel 1a och 1b, där perspektivet förskjuts från att ha varit överblickande och allmänt introducerande till en konkret närbild i smedens demonstrerande replik ”Den här kan man vika på mitten så här...” I samband med att sångaren tar smedens replik i sin mun händer tre saker: Adolphson spänner teatraliskt gomseplet och tränger samman strupen för att signalera att han härmar smeden och kommer på så sätt att låta lite extra stursk, tonarten skiftar och en åttondelsrörelse tillkommer i ett ackompanjerande dragspel som i och med det ökar andelen ”snabba toner” i ackompanjemanget, och sätter fart på musikens rörelsekaraktär.

Därefter neutraliseras temperaturen igen när ”han något så när pustat ut efter chocken och smällen” i samband med att tonarten åter förändras, denna gång till C dur. Del 1c ges en lite uppbromsande och drömsk karaktär genom att inledas med ett mollackord som övergår till att vila två takter på ett Cmaj7. I kombination med en återgång till långsammare markeringar i dragspelets stämma, förlänar på Adolphsons inspelning musiken viss utplanande och neutraliserande karaktär åt textinnehållet.

→öppning

- 1.a *En dag när jag gick neråt smedjan en sväng
så kom sme'n ut på gården och ropa:
Kom hit får du se på en hopfällbar säng,
som jag just nu har gjort åt min fru!*

→närperspektiv, aktivitet

1.b *Den här kan man vika på mitten, så här. . .
Och så tryckte han till på ett ställe.
När jag hjälpt honom upp och han någotsånär
pustat ut efter chocken och smällen,*

→perspektiv ut igen, neutralisering

1.c *tog han sin säng och bar in den till sej
och så satte han ned den på kammarn.
Praktiskt och bra tänkte jag och sa hej !
Han var fiffig och knepig för sju.
Han hade en underbar fru.*

*

→fortspinning

2.a *Hon var skön som en huldra och rak som ett träd
och hon förde sig som en gudinna.
Jag tändes, och hela mitt inre bröts ner
från den dan då jag först henne såg.*

→fördjupning, utveckling av innehållet

2.b *Det var som om himlen med blixten mig slog
och till stoft och till aska mig brände.
Sedan, var gång när en flicka jag tog tänkte jag ej på annat än henne*

→förändring, fullbordan

2.c *Sen gick det fort, på en kvart blev hon min
för en sommar, å gud vilken kvinna'
Var gång han gick ut och det smällde i grinden
steg jag uti kammaren in.
Och där gick vi båda i spinn!*

*

→fortspinning

3.a *Å, vår kärlek stod flammande vallmoblomsröd
var gång smeden var ute med gänget.
på kammaren blåste vi under vår glöd
och begrep ej att fanken var lös.*

→uppbromsande, onda aningar

3.b *En afton vid tröskeln det knarrade till och det pysslade utanför dörren.*

*Någonting knäppte, och sen blev det still,
och sen visste vi ingenting förrän*

→drastisk förändring, olyckan ett faktum

3.c *något drogs till som man skjuter ett spjäll.*

*Det var någon som räck i ett snöre!
Sängen for plötsligt ihop med en smäll
och jag gjorde ett jättelikt kast.
För sent, för vi satt redan fast!*

*

→förlösning, förklaring

4.a *In kom smeden och skratta: Det här var just snyggt!*

*Det gick visst inte helt som ni trodde.
Vi låg ini sängen som sme'n hade byggt
-det var bara min fot som stack ut.*

→närperspektiv

4.b *Där låg vi och tryckte, och allting var svart,
och vi vred oss som maskar och snodde.
Och sen hördes från fönstret förskräckliga skratt,
och där stod hela gänget och glodde!*

→tillbaka till smedens repliker

4.c *Vad tycker ni att vi ska ta oss till.
Jag fick göra det endaste rätta.
Det här ska bli något för folk att berätta'.
Sa smeden och bet mig i tån!
Och sen bar han ut oss på går'n.*

→skifte till reflekterande perspektiv

4.d *Just det. Och där tar historien slut. Sensmoral och sånt där är ju löjligt,*

*hur det gick sen får ni själv räkna ut,
för nåt mera berättar jag ej,
Det blir mellan henne och mej...*

Tematiska förändringar i textinnehållet sammanfaller alltså med skiften mellan tonarter och mellan formdelar. Detta är ett av de sätt som används i denna visa, genom vilka text och musik ställs i ömsesidigt befruktande och förstärkande förhållande till varandra. Modulationerna fungerar som en slags musikalisk styckeindelning, vilken med förkärlek infaller i samband med perspektivförskjutningar mellan närperspektiv och översikt, förskjutningar i intensitet, replikskiften, modusförändringar från berättande till replik, hopp i handling eller tanke. Adolphson har i *Sängen* låtit sin berättelses framåtrörelse och uppbromsning få hjälp av relationen till musiken, harmoniskt, och arrangemangsmässigt.

Alliterationer

Bruket av alliterationer står i nära relation till musikens periodicitet och rytmiska mönster. Adolphson utnyttjar alliterationer som sammanfaller med periodindelningen i melodin. Den första radens 'n'-ljud infaller bägge på tvåan i takten för att sedan följas av fyra alliterationer i 's'-ljuden. Av dessa sammanfaller tre med takternas betoningar på ettorna. Dessutom förekommer en alliteration mellan upptakten till tredje raden och dess efterföljande betoning. Liknande mönster är synliga i efterföljande fraser. 'H' i tredje raden respektive 'j'-ljuden i den fjärde infaller också på varannan taks etta. I fjärde raden finns en förekomst mellan upptakt och betoning men tar sig denna gång en något annorlunda gestalt. Denna gång infaller den mellan trean och ettan, medan i rad två den alltså inföll mellan tvåan och påföljande etta.

*En dag när jag gick neråt smedjan en sväng
så kom sme'n ut på gården och ropa:
Kom hit får du se på en hopfällbar säng,
som jag just nu har gjort åt min fru!*

I den andra strofen återkommer det periodiska mönstret på rad två och upptakts-allitterationen i rad tre.

*Den här kan man vika på mitten, så här. . .
Och så tryckte han till på ett ställe.
När jag hjälpt honom upp och han någotsånär
pustat ut efter chocken och smällen,*

Ett liknande mönster av allitterationernas sammanfallanden med musikens meter, samt av upptakt/betonings kombinationer uppenbarar sig i den tredje strofen.

*tog han sin säng och bar in den till sej
och så satte han ned den på kammarn.
Praktiskt och bra tänkte jag och sa hej !
Han var fiffig och knepig för sju.
Han hade en underbar fru.*

Vokalljudsfördelning och formanttransitioner

En blick på vokalljudens fördelning visar viss mönsterbildning i transitionerna mellan svaga taktdelar, där rörelse från hög till låg andra formant tillsammans med rörelse mot minskad läppöppning tycks utgöra ett dominant mönster. Detta visas genom icke-kursiverade bokstäver:

*En dag när jag gick neråt smedjan en sväng
så kom sme'n ut på gården och ropa:
Kom hit får du³²⁸ se på en hopfällbar säng,
som jag just nu har gjort åt min fru!
Den här kan man vika på mitten, så här. . .
Och så tryckte han till på ett ställe.
När jag hjälpt honom upp och han någotsånär
pustat ut efter chocken och smällen,
tog han sin säng och bar in den till sej
och så satte han ned den på kammarn.
Praktiskt och bra tänkte jag och sa hej !
Han var fiffig och knepig för sju.
Han hade en underbar fru.*

³²⁸ I detta fonempar är i och för sig frekvensrörelsen i F2 omvänd, men här finns ändå en korrelation med den transition till mindre läppöppning som karaktäriserar de övriga.

Presenterar man dessa sammanfallanden mellan melodi och andra formanten i en konventionell notbild syns hur mönstret infaller i musiken. Vi kan då se att de tätaste förekomsterna finns i början och slutet av versen. Urvalet ger en ganska nätt liten kompstämma. Kanske något för en sentida ny arrangör?

Sängen vers1: Transitioner från högre till lägre F2 på svaga taktdelar

The musical score is written for a single melodic line in 3/4 time. It consists of six staves. The key signature starts with one sharp (F#) and changes to two sharps (F# and C#) at measure 17, and finally to three sharps (F#, C#, and G#) at measure 25. The melody features a series of notes that generally move from higher frequencies to lower frequencies, with specific transitions marked at measures 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33, 37, 41, 45, and 49. The notation includes rests, quarter notes, and eighth notes, with some measures containing longer note values.

Resumé

Det kan märkas att tendenser till olika mönsterbildningar i samspelet mellan text och musik tycks föreligga även i en visa av denna humoristiska karaktär. Trots att denna lite ekivoka historia rimligtvis huvudsakligen bärs fram av sitt narrativa innehåll, så gömmer sig här på flera nivåer korrelerat mellan text och musik.

I tillägg till metrisk kongruens mellan text och musik har vi här kunnat konstatera tendenser till korrelerat i ytterligare följande hänseenden:

- Markanta ord i texten betonas extra av att infalla på toner markerade genom förhållandevis förlängd duration, eller genom att utgöra höjdtoner.

- Versernas avslutningstoner som samtidigt är måltoner för kadenserande rörelse mot tonikan har kombinerats med enfatisk betoning i texten.

- Transponeringar och övergångar mellan sektioner i melodin sammanfaller med förändringar i textens karaktär och perspektiv.

- Alliterationer sammanfaller med melodins periodicitet.

- Transitioner mellan vokalljud på svaga taktdelar bildar rytmiska mönster.

Det kan finnas anledning att fundera över om de kombinationer av olika parametrar i samspelet mellan text och musik samverkar till en underliggande textlig/musikalisk eller *fonetisk/melodisk idé* i en visa också konstituerar grunden till den ”oupplösliga helhet” som ofta tillskrivs kombinationen text/musik, när denna upplevs som sammanstämmande.

Folia

Textliga och musikaliska trådar till uråldrig dårskap

Folia eller Folli'a betyder egentligen 'dårskap' *Folies d'Espagne* (spanska dårskaper). Folia är en av melodierna till en mycket gammal portugisisk karnevalsans, "en ursprungligen vild dans",³²⁹ som utfördes av män, vanligen skrudade i kvinnokläder. Folian var en fruktbarhetsdans som enligt Adolphson dansades med liderliga, utsökta rörelser, tidvis förbjuden av kyrkan. Senare blev Folia benämningen på en mer värdig dansform som stod sarabanden³³⁰ och pavanen nära,³³¹ och som med tiden via Spanien spreds över Europa. Den återfinns i en notbok från 1570-talet, men kan enligt vissa uppgifter vara äldre. Melodins suggestiva mollklanger är den mest troliga förklaringen till dess popularitet, skriver Holm.³³² Till detta kan läggas dess växlingar mellan parallelltonarter, från moll till dur och tvärtom, som medger förändringar mellan olika textmässiga och musikaliska stämningsslägen som kan infoga en stegring eller förlösning i det harmoniska växelspelet. Melodin har genom tiderna använts upprepade gånger som tema för variationer, i synnerhet i kombination med en fast och återkommande basfigur. Corellis *Variation över Folia för violin och basso continuo* (sonat nr 12) senare bearbetad för orkester, melodin har även använts av Bach i en aria i *Bondekantaten*, av Liszt i *Rhapsodie Espagnole* samt av Rachmaninov i *Variationer över ett tema av Corelli*. Folian spreds under 1700-talet som folklig vismelodi i Sverige under namnet "Sinclairsvisan" och kom ut 1739 med text av Anders Odel (död 1773). En variant "vilken kom att bli omåttligt populär och även öva stor psykisk påverkan på den allmänna opinionen inför 1741-års ryska krig."³³³

³²⁹ Brodin 1948:69.

³³⁰ Brodin 1948:69.

³³¹ Adolphson 1983:7.

³³² Holm 1986:91.

³³³ Sundqvist, Rudolf "Skinnarbygd" *Malungs Hembygdsförenings Årsbok 1953* utlagd på Internet 990611, www.abc.se/~gor

Rim i juli
(Folia)

*Solen lyser och molnen går
vinden tar i träden
Träden bugar, grinden slår,
Skuggor far på heden.*

*Tiden rusar, livet flyr,
livet i sin sommar.
Det står en man i skogens bryn
och väntar att jag kommer*

*Sol och blåst och snabba moln
ljus som jämt förvandlas.
Någon ropar långt ifrån,
Sommarns dagar samlas.*

*Ropet kvävs i vindens brus
i vinden bor det vrede.
Oro vankar kring mitt hus
I vreden bor det glädje.*

*Vråken seglar kring molnens rund
han skriar och han klagar.
Vila har jag varje stund
oro alla dagar.*

*Träden bugar och molnen far
och skuggan ljuset jagar.
Och duvan ropar, och göken gal
långt in i julis dagar.*

Rim i juli

The musical score is written in G major and 3/4 time. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are in Swedish and describe the summer season.

7
Sol-en ly-ser och mol-nen går
vi - den tar i trä - den Trä - den bu - gar grin - den slår Skug - gor far på

12
hed - en Ti - den ru - sar li - vet flyr li - vet i sin som - mar Det
⊕

17
står en man i sko - gen bryn och vänt - ar att jag kom - mer

[ur *Folia* 1984]

Melodin användes även av Carl Michael Bellman i Fredmans sång nr 5b
Välment sorgesyn/Se svarta böljans vita drägg med tillägg till rubriken

”imagnationsvis förklarad vid häroidens i Bacchi Ordenskapitel Johan Glocks avgång från jordeklotet, av von Ehrensugga, om aftonen på Förgyllda Draken d.11 juli 1770.³³⁴

*Se, svarta böljans vita drägg,
ack, se hur Charon stretar!
Han vrider vattnet ur sitt skägg
och med sin båt arbetar;
med åran vill han vågen slå
men vågen slår tillbaka,
och himlens fönster öppna stå,
och alla skyar braka.*

*Förgänglighetens fält jag ser
fast mörkret mig förblindar,
min Glock i Charons båt går ner,
och vräks av storm och vindar.
Farväl med vin och dubbelt öl!
Och bort med glas i handen!
Rätt nu min vän så är Din köl
vid eliseiska stranden.*

Det är i Sinclairsvisan, vars melodi även Bellman använt, vi finner de påtagligaste musikaliska likheterna med Adolphsons variant. Här finns en rytmiserad melodi, här finns A-delens tonikaslut (takt 8) i stället för det dominantiska i andra varianter, och här finns utformandet av B-delens melodi som en variation av A-delen men med början på kvinten (takt 13).

Samma kombination av förgänglighetsmotivet i *Rim i Juli* med sommarlandskapet och grinden som slår i vinden förekommer i Harry Martinsons dikt *Länge sedan* ur ”Cikada” .

*...och drängen visste vad det var
att det var slut på livets dar*

361 Hassler 1995:238.

*Han tog sig hårt mot hjärtat
och allt blev evig söndag
där under björk och lind.
han lade tungt sin ena kind
mot gröna sommarmarken.
I vinden slog en grind*

I denna kombination av Bellman och Martinson kan grundfundament till Adolphsons *Rim i juli* sökas. Hos Adolphson finns en kronologisk bestämning till juli månad liksom hos Bellman, hos Martinsson den ”gröna sommarkvällen”. Påtagligt är förgänglighetstemat och Charons, färjekarlen över dödens vatten, kamp med de svarta vågorna. Bellman har, trots sin skämsamma ingress, målat upp en hotfull bild ”med åran vill han vågen slå, men vågen slår tillbaka” ett påtagligt och skrämmande hot som kan jämföras med en diffusare underliggande hotbild i Adolphsons text. Även i den välkända Sinclairsvisan text från 1700-talet av Axel Odel finns motiviska ingredienser som går igen i *Rim i juli*.

*....så mötte jag en gammal man
beprydd med silverhåren
Han såg mig ganska gunstigt an
och hälsade "Godmåren".³³⁵*

För att ge en bild av hur *Rim i juli* i melodiskt hänseende förhåller sig till olika varianter av Folia-melodin, och varianterna till varandra, görs här en sammanställning i en gemensam notbild. I noterna återges överst Corellis variant i form av ett utdrag återgivet i Bonniers Musiklexikon 1983, därefter i följd därpå en variant av Sinclairsvisan upptecknad i Malung 1953, följt av en folklig barnramsevariant *Katta och killingen* meddelad av Hjalmar Matsson, även han från Malung, också denna från samma källa. Dessa följs av den variant Adolphsons återgivit som referens i förordet till hans dikt- och musikaliesamling *Folia* från 1983, Bellmans *Välment sorgesyn/Se svarta böljans vita drägg* och slutligen en tidigare textsättning utav Adolphson av Folia med titeln *En folkvisa*

³³⁵ Sundqvist. Rudolf, art. La Folia-Sinclairsvisan "Skinnarbygd" Malungs Hembygdsförenings Årsbok 1953, utlagd på Internet av Göran Sundqvist på URL <http://www.abc.se/~gor/musik/Folia.html>.

följd av *Rim i juli*. Samtliga exempel är för översiktens skull transponerade till G-moll. Jämförelsen ger vid handen att de instrumentala varianterna i rytmiskt hänseende har glesare melodi-rytmiska gestalter än textsatta exempel vilket kan bero på att de är att se som melodistommar med utrymme för improvisation. Anmärkningsvärt är att ingen av de senare har det dominantiska slut på första åttataktperioden som finns i de instrumentala versionerna. Ramsan skiljer sig från de andra exemplen i rytmiken genom att den givits en vitalitet i det att varannan takt består av en zickzack figur som inleds med ett åttondelspar som ger synkoperad danskaraktär.

Adolphsons bägge varianter är i stort sett identiska med Sinclairsvisan och harmoniskt följs i stort sett samma mönster som hos Bellman, om än i mer sofistikerad form i *Rim i Juli*. Exempelvis kan framhållas den andra versraden *..han vrider vattnet ur sitt skägg...* där Bellman/Olof Åhlström harmoniserat melodin med molltonikans durparallell (ackordet Bb-dur i tonarten G-moll) i grundläge där Adolphson i stället lagt bastonen på tersen för att kunna fortsätta med en successivt fallande basgång. B-delens fyra första takter (från takt 13) är hos Bellman harmoniserade så enkelt och effektivt som möjligt med tonika och dominantsjuackord, medan Adolphson istället infört mer komplexa harmonier.

Folia / Sinclair-visan / Katta och killingen / Bellman / OA referens melodi / En folkvisa / Rim i juli

Corelli

Sinclair

Ramsa

Bellman

OA ref

Folkvisa
OA

Rim

7

Corelli

Sinclair

Ramsa

Bellman

OA ref

Folkvisa
OA

Rim

jäg bäst lär - kan hör-de, så kom till mig en gam-mal man, be-prydd med silver-hären här-en, han
slänge na ut-i väl-ling-en
med sin båt ar - bet-tar Med är - an vill han vä-gen slå Men vä-gen slår till - ba-ka Och
lyck-an mänd mig för-a. Där dan-sa flick-or i ett stort tal, de sjöng och gjord-e sig glad-a så
Skuggor far på hed-en. Ti-den rus - ar li - vet flyr li - vet i sin som-mar Det

13

Corelli

Sinclair

Ramsa

Bellman

OA ref

Folkvisa
OA

Rim

såg mig gan - ska gunst - igt an och hål - sa - de "God mår - en".
him - lens fön - ster öpp - na stå och al - la sky - ar bra - ka (Se)
kom då hit och ök ut vår rad de jung - frur til mig sa - de
står en man i sko - gens bryn och vän - tar att jag kom - mer

Inspelningar av Rim i Juli

Rim i juli är den andra av två egna textsättningar av Folia-melodin som Adolphson publicerat i inspelad form. Den första gick under det enkla namnet *En folkvisa* och presenterades 1961 på EP-skivan UX 5001 och 1968 på LP-skivan *Olle Adolphson sjunger egna och andras visor* till ackompanjemang av Hans Wahlgrens orkester TRS 11045. Karaktären på denna inspelning är helt annan än den som uppträder 23 år senare under namnet *Folia/Rim i Juli* på CDn *Olle Adolphson Göteborgs kammarkör* (Prophone PCD 013) utgiven 1984.

På inspelningen av den tidigare *En folkvisa* gör sig folkloristisk stämning närvarande redan i inledningsstroforna som byggts på väl igenkännbara formler ur äldre balladtradition. ”*Jag gick mig ut en morgonstund för att min oro förstöra. Så kom jag i den gröna lund dit lyckan månd mig föra*”.³³⁶ Texten spinner i arkaiserande språkbruk därefter vidare på motivet om sångaren, som bland unga dansande flickor i lunden den gröna, får syn på sin hjärtans kära och friar till henne, som till hans stora glädje besvarar hans kärlek. I en formulering som ”Dig allenast på vår jord, jag älskar utan all smärta” gömmer sig dock en nästan vemodigt drömsk föreställning om den ogrumlade kärleken, och den vision om förlösning från vardagens fjättrar denna kan innebära för individen.

I den pastischartade texten till *En Folkvisa* finns ingen gnagande oro och inga mörka moln. Här staplas frikostigt, dock inte helt utan distans, nationalromantiska klichéer av den typ som det finns många prov på bland olika konstarter. Den enda anknytning till realism som kan spåras, finns i antydningen av hot mot lyckans sårbarhet i slutstrofens uppmaning; ”All den glädje jag vunnit har, den får Ni aldrig förrycka”. De två textsättningarna står i det närmaste i totalt kontrasterande relation till varandra, samtidigt som den svenska midsommaren binder dem samman. Dock är det i fallet *En folkvisa* viktigt att inte se texten som autonom textlig utsaga, utan att beakta den i sin koppling till musiken i högre grad än vad gäller *Rim i juli*. *En folkvisas* text skall ge vokalt stöd åt en funktionsmusik, som skall kännas som dansmusik, och är inte tänkt

³³⁶ Se även Holm 1986:90ff.

att ställa alltför stora anspråk på lyssnarens uppmärksamhet, utan blott ganska mildt tillföra bilder med en eller annan samstämmighet med det musikaliska flödet.³³⁷

Den utgivna inspelningen av *En folkvisa* har snabbare tempo än inspelningarna av *Rim i Juli* och musiken har givits en dansant valsprägel som för tankarna till midsommarskildringar i Alfvéns eller Zorns anda. Här finns en enklare harmonisering, med större andel harmonier i grundläge, och i slutkadenserna markeras ingen dursubdominant som i *Rim i Juli* utan däremot den i folkvisesammanhang konventionella mollsubdominanten.

Instrumentalt består ackompanjemanget och arrangemanget på inspelningen av *En folkvisa* av en mindre stråkensemble med träblåsinstrument. Den rytmiska grunden består av stråkar som med konventionella markeringar ackompanjerar vokalstämman i A-delen på takternas 2:or och 3:or, medan basen slår an ettorna. I B-delen (takt 13) tar som kontrast längre svepande linjer vid. I fråga om *Rim i juli/Folia* i dess åttiotalinspelning finns anledning att även betrakta den i ljus av dess placering på CDn *Olle Adolphson/Göteborgs kammarkör*.³³⁸ Den ligger där som andra spår i en bukkett med fyra visor som samtliga har tematisk uppbyggnad runt tidens flykt och livets förgänglighet. *Ge mig en dag*, *Folia*, *Rätt nu min tid* och *Så går vi bort*. Visorna som ursprungligen har helt olika sammanhang kommer på så sätt att belysa och förstärka varandra. Körsatsens betoningar och upprepande av vissa rader på inspelningen, tillsammans med en långsam övergripande puls hos alla fyra visorna, där tempot snarare ytterligare tidvis dras ned än intensifierats, understryker textliga ingredienser och förstärker en stämning av angelägenhet, allvar och eftertänksamhet.

Melodin föreligger alltså i flertal versioner med Adolphson själv. Texten *Rim i Juli* (daterad 1977) framträder för första gången i en av Adolphson okommenterad utgåva på en helsida i Expressen 1981, tillsammans med fem andra kortare dikter.³³⁹ I musikalieform uppträder

³³⁷ jfr Björnbergs resonemang kring Roland Barthes teorier om *Plaisir* och *Jouissance* i sång (STM 1990:69).

³³⁸ Olle Adolphson Göteborgs kammarkör SLT 33264 Swe Society 1984.

³³⁹ Expressen 810420.

den först i notutgåvan i *Folia* 1983. Körarrangemang för försångare och kör finns utgivet i häftet *Körvisor 3* på Bokförlaget Korpen från 1984, samt inspelat på CDn *Olle Adolphson och Göteborgs kammarkör* samma år. Slutligen föreligger även en radioinspelning från 1982, utgiven på skiva, där Adolphson ackompanjerar sig själv på piano.

Genom alla dessa versioner kan man följa en successiv utveckling mot större upplösning av formen, liksom tendenser att textmässigt innehåll i högre grad illustreras med musikaliska medel. I *En folkvisa* är utformningen förhållandevis strikt hållen och rytmiskt regelbunden utan att mer äventyrliga utflykter tillåts, vare sig i fråga om rubaton eller harmonik. Som vi sett ges i utgåvan av *Rim i juli* i *Folia*-samlingen en kontrasterande omtolkning. I pianoversionen har tolkningen givits en impressionistisk karaktär som står och väger mellan form och upplösning. I denna version inryms en riklig halt av rubaton och långsamt utklingande pedal-klanger. I körversionen slutligen uppvisas ytterligare uttjänning av visans gestalt där kören interfolierar melodin och understryker innebörder genom både klangliga färgningar och inlagda repriseringar.

II 1. 2. Fine
 Flög 7 Flög 12
 vän-tar att jag kom-mer. kom-mer.
 p Nå-gon står i
 III IV V
 sko-gens bryn och vet att jag skall kom-ma.
 Crescendo f
 Sol och blåst och snabba motn ljus som jämt för-vandlas. Nå-gon ro-par långt i-från.
 O- O- O- O-
 p Nå-gon ro-par långt i-från

3

Rim i juli: utdrag ur körsats i OA's handskrift, Bokförlaget Korpen, 1984

Arrangemang

Gitarrarrangemanget till *Rim i Juli* i Folia-samlingen är illustrativt för hur Adolphsons arrangemang kan påverka visans innebörder genom att understryka, motverka, lägga till eller dra ifrån. Exempelvis hur harmoniken understryker uppbyggande av den potentiella 'förlösning' som melodin rymmer, i den tvetydighet i växlingar mellan dur och moll den besitter trots sina få intervall. I ljus av textens innehåll blir arrangemanget en viktig ingrediens för uppfattandet av visan som bidrar till att optimera spänningsförhållandet mellan text och musik.

Något om hur dessa relationer tar form i visan, skall jag redovisa i följande inzoomning mot ett detaljperspektiv på arrangemangets musikaliska komponenter.

Arrangemangets harmoniska struktur

(Förtydligande: De raka vertikala strecken markerar taktstreck, de sneda markerar tillagda bastoner. Kommateringarna markerar taktdelar där det funnits behov för detta. När första respektive andra taktdelen består av ett enda brutet ackord anges detta endast som ett ackord och inte som två olika lägen. Understruken ackordssymboler anger förändringar i harmonisering i förhållande till vers 1.)

Harmonikens struktur:

1.

Intro: Em | H7+9 | Em | Hm

Vers: Em | H7/f# | G6 | D7/a | G/h | D7/a | G6, ,H7/ f# | Em

Em7+9 | Em7+9 | Am6/e | Am6/e | Em | H7/f#, ,G6 | A, , H7|

2.

Intro: Em | H7+9 | Em | Hm

Vers: Em | H7/f# | G6 | D7/a | G | D | Em, H7 | Em

Em7+9 | Em7+9 | Am6/e | Am6/e | Em | */f#, H7,G6 | A, , H7|

3.

Intro: Em | H7+9 | Em | Hm

Vers: Em /H7/f# | G6 | D7/a | Cmaj7 | G maj7 | Am, H7 | Em

Em7+9 | Em7+9 | Am6/e | Am6/e | Em | H7/f# (f# i mellanstämma),

G6 | A, , H7| Em

Visan har noterats i tonarten Em, en tonart som på gitarr ger möjligheter till en riklig användning av lösa strängar, och här görs också flitigt bruk av gitarrens lösa E-sträng som får fungera som bordunton i flera partier, i synnerhet under intro/mellanspel samt under versens B-del. Adolphson understryker sin användning av borduntonen genom att lyfta ut det dominantiska slutet på första vershalvan som vi sett hos Corelli, och i stället i likhet med Bellman låter bägge vershalvorna återvända och avslutas på tonikan.

Redan i introduktionens andra takt noteras instrumentidiomatik i barrégreppet på andra bandet (ett rakt finger som läggs tvärs över greppbrådan på gitarrhalsens andra band åstadkommer det i sammanhanget förhållandevis komplexa ackordet H7+9.) Den harmoni detta resulterar i skulle förefalla ovanligt komplex i sammanhanget, om man bortsåg från dess, för gitarristen, greppvänliga karaktär.

Samma sak gäller i versens andra del. Där ger instrumentidiomatiken möjlighet till förstärkning respektive undergrävande av textinnehållet genom skapandet av mot-påstående, när melodin tar sats ifrån den höga h-tonen till orden ”Tiden rusar, livet flyr, livet i sin sommar”. I stället för att harmonisera detta konventionellt i folkvispräglad vistradition genom att låta Em ackordet ”förlösas” genom övergå i sin durparallell G dur, låter Adolphson här istället harmonin störa och bromsa upp den melodiska välklangen genom låta basen ligga kvar på den djupa e-tonen och hålla kvar jordbundenheten, medan ödesmättad friktion skapas genom tillägget av den tillagda sekunden f#. Allt detta görs med hjälp av ett halvt barrégrepp med pekfingeret på gitarrhalsens sjunde band. I stället för att låta detta disharmoniska ackord följa den harmoniska rytm som går igenom visan, ett ackordbyte per takt, får det disharmoniska ackordet ligga kvar oförändrat över två takter. Liknande gäller i stort för kommande två takter där harmonin kan tolkas som ett Am6/e med den stora sexten förlagd i mellanstämman. Låter man E- tonen i basen styra tolkningen får vi ett E-kvart-sext-sekund-ackord på detta ställe. Bägge dessa ackordbildningar klingar dubbelt så länge som visans övriga harmonier, vilket styrker tolkningen att det här rör sig om en medvetet

hållen, och kvarhållen disharmoni. ”De små basgångarna kan vara nödvändiga för att man skall förstå vad visan handlar om”, säger Adolphson själv, och detta är ett exempel så gott som något.³⁴⁰

Harmoniska förskjutningar från vers till vers

Lägg märke till de små varianser i harmoniseringen som förekommer från vers till vers. Dessa skulle kunna betraktas som försumbara och tillskrivas den normala varians mellan olika verser som i allmänhet i praktiken åtföljer en vistolkning. Adolphson har dock valt att minutiöst ange dessa små förändringar till priset för den mer utsträckta, svåröverskådliga och komplexa notbild detta medför. Vad händer då textmässigt vid de i de olika verserna *förändrade* harmonierna?

Vers 2: Till textraderna ”Någon ropar långt ifrån, Sommarns dagar samlas” byts första versens ackordsekvens [| G/h | D7/a | G6, H7/#f | Em] ut mot den enklare varianten [| G | D | Em, H7 | Em], vilket resulterar i att den successivt nedåtgående basstämman [h, a, g, #f, e] bytts mot grundtonerna [g, d, e, h, e], som alltså präglas av kvintrelationerna g – d och e – h. Kvintintervallet bär en harmonisk tvetydighet eller obestämbart i och med att det inte styr åt något specifikt håll i dur- eller molltonalitet. Kvinten kan tillskrivas viss tomhet i klangen, vilken i många fall i samband med parallellrörelse tenderar att uppfattas som icke önskvärd i den traditionella kontrapunktik som ligger till grund för konventionell visharmonisering. Ytterligare konnotationer (om än avlägsna) som kan kopplas till det parallella kvintintervallet är associationer till medeltida musik då de parallella kvinterna ännu inte var förbjudna frukter enligt tidens skolning och välklängsideal, och till detta intervall kan även i samband med diverse rekonstruktioner av medeltida musik och ”den mörka medeltiden” göras en viss koppling (om avlägsen så ändå befintlig) till medeltida dödssymbolik som ”liemannen”. Medan det tidigare ”melodiska” alternativet har denna successivt sjunkande baslinje är denna här utbytt mot dessa ”tomma” intervall. Skall man leta efter någon tanke i detta, kan man säga att det handlar här om att, istället

³⁴⁰ Eriksson 1983:10.

för vad som är den konventionella tekniken att successivt bygga upp en sång, och låta den utvecklas mot en stegring i någon form, så ges i stället en urholkning av det harmoniska stödet som symboliserar textens innehåll, om urholkning av stöd i det mänskliga livet.

___ Vers 3: I vers tre har samma strof fått ytterligare en alternativ harmonisk färgning. Här har raden ”Vila har jag varje stund, oro alla dagar” , till samma melodi som tidigare, nu harmoniserats med | Cmaj7 | Gmaj7 | Am, H7 | Em. Varför har Adolphson infört denna harmoniska förskjutning? Handlar det om allmänt musikantisk variation, eller obeslutsamhet? Det ligger nära till hands att tolka detta som försök till medveten optimering av visans uttryck. ’Vilan’ förläggs till drömska maj-ackord, vilka ger en viss svävande utplaning i ljus av föregående stigande och uppmanande rörelse när ”Vråken seglar på himlens rund, han skriar och han klagar”. När oron återkommer tar musiken med bestämdhet fart igen i basrörelsen a – h – e till ackorden Am, H7 och Em. Här har musikaliska medel använts för att understryka relationen mellan den tillfälliga vilan och oron som återges i textmotivet.

Tre intervallnivåer

För att utröna hur melodin förhåller sig till fler harmoniska plan skall här även göras en analys av melodins intervall på *tre skilda nivåer*:

- 1) Förhållandet mellan *melodilinje* och *baslinje* i den gitarrharmonisering Adolphson publicerat till visan..
- 2) Förhållandet mellan *melodilinje* och *grundharmonier* i en så enkel visharmonisering som möjligt i enlighet med konventionell visharmoniseringstradition. Denna ligger nära såväl Bellman som Adolphsons tidigare variant *Folkvisa*
- 3) Förhållandet mellan *melodilinje* och *tonartens grundton*. Då denna tidvis utnyttjas som bordun spelar den en så aktiv roll för intervallbildningen att det motiverar undersökning.

Inledningsvis analyseras intervallerna i Adolphsons harmonisering:

1. *Intervallanalys melodi – baslinje*

Intro: |3 |5 |1 |3

Vers, A-del: |8 |6 |6 |3 |6 |6 |6 |7 |6 |8

B-del: |5 |4 |3 |2 |1 |2 |3 |4 |3 |3 |2 |2 |3 |2 |1 |-7 -6 5 1 |-6 -7 1 -7 |1

Här kan konstateras att versens A-del till övervägande del består av konsonanser och särskilt sextparalleller. B-delen kan karaktäriseras av nedgående tersintervall samt av de tydliga disharmonierna i dess fjärde takt.

Hur skulle en enkel konventionell visharmonisering se ut som jämförelse? Frågan motiveras vi letar efter en grundläggande harmonisk gestalt såsom underliggande mönster. Följande förslag, i vilket ackord i övervägande grundläge används, och där baslinjens stämföring neutraliseras, ger en bekant nordisk folkvisekaraktär och ser ut som följer:

Intro: Em |H7 |Em |H7
Vers, A-del Em |H7| Em | D7 | G | D7 | Em H7 | Em
B-del: G | Em | D7 | H7 | Em | H7 | Am H7| Em

2. Intervallanalys melodi – grundharmonier, enkel visharmonisering

Intro: |3 |5 |1 |3
Vers, A-del: |1 |3 |1 |3 |1 |3|1 2 1 3|1
B-del: |3 2 |3 2 1 |3 4 5 4 |-6 5|3 2 1 |3 2 1 4 |3 5 5 3| 1

Generellt sett ökar konsonansen i denna version om än inte dramatiseringen. A-delen i stort sett helt konsonant, med ganska jämn fördelning mellan grundtoner och terser, och saknar helt sextintervall.

B-delen fortlöper i konsonant karaktär och först mellan den tredje fjärde takten uppstår i stället en mindre markant förhållning i D-ackordets genomgångskvart omvandlas till att bli H7-ackordets förminskade sex i fjärde takten som upplöses i kvinten i samma takt. Delen avslutas utan harmoniska spänningsmoment.

3. Intervallanalys melodi – tonartens grundton

Intro: 3 |2 |1 |-7
Vers, A-del: |1| -7| 1| 2| 3 |2| 1 2 1 -7|1
B-del: |5 4| 3 2 1|2 3 4 3 |3 4 |3 2 1| -7 -6 -5 1 |-6 -7 1 -7 |1

Vad som här kan utläsas är disharmonierna, sekund- och septimintervallen i introduktionen och mellanspel, och att dessa faktiskt är reella även i Adolphsons harmonisering på sina ställen då den lösa E-strängen efter anslaget klingar kvar som bordunklang även in i efterföljande takter. Att frasen inte avslutas med konsonans utan med septimans dissonans signalerar kommande disharmoniska stämningar i texten.

I denna ”underliggande” struktur kan vidare ses den långsamt stegvisa rörelsen i A-delen, en malande vågrörelse i sekundsteg som i beaktande av sitt läge aldrig lämnar sin jordbundenhet. I B-delen tar dock människans ande sats uppifrån från kvinten och ger sig ut på en fallande rörelse som dock förefaller sluta disharmoniskt redan på halva vägen, efter ett andra men svagare försök till stigning. I sista frasen sjunker rörelsen ned för att avslutningsvis förenas med jorden igen.

Musik i texten och text i musiken - Perspektivskiften

Zoomar vi tillbaka från resonemang om musikens inre intervallrelationer ut mot lyriken igen ses hur motiv och perspektiv skiftar och förändras i samband med musikaliska växlingar mellan versernas olika delar. Holm konstaterar förflyttningar mellan olika perspektiv i lyriken, uppifrån och nedåt: solen - molnen - vinden - träden- grinden - skuggor.³⁴¹ Det kan vara intressant att studera hur dessa förhåller sig till melodirörelse och i viss mån det musikaliska växelspelet mellan dur och moll respektive harmoni och disharmoni.

Den första versen inleds med ett sommarmotiv med konkreta bilder av olika komponenter i landskapet som satts i rörelse av kraftig vind. Träd som bugar och en grind som slår. Därefter växlar perspektivet och riktas uppåt mot eviga värden, mot tiden som rusar och liv som flyr, samtidigt som B-delen inträder i musiken och melodin tar sats från höjden på kvinten, bromsas upp av disharmonien som ersatt det väntade durackordet, och återgår till markperspektivet och det hot som utgörs av den väntande mannen vid skogens bryn, samtidigt som melodin återgår till sitt grundläge.³⁴²

Andra versens A-del inleds med en vy över landskapet. I dess andra halva söker örat efter att identifiera ett rop någonstans i landskapet. När B-delen med sin höga inledning inträder är perspektivet förflyttat uppåt igen, mot vinden som kväver ropet (samtidigt som stämrörelsen avstannar i disharmonin), för att sedan återvända till markperspektiv, och oron som vankar kring huset, samtidigt som melodin återgår sitt lägre läge. Den

³⁴¹ Holm 1986:92.

³⁴² jfr Larson 1984:12 och Holm 1986:92.

tredje versen erbjuder även denna synfälts- och perspektivförflyttning mellan de fladdrande motsättningarna mellan oron i vråkens flykt, jagets vila och oro å ena sidan, och det förlåtande landskapsperspektivet å andra sidan, som återkommer i de bugande träden och molnens flykt. I visans avslutningsrader är det duvan som ropar och göken som gal, långt in i julis dagar. Den okände mannen, den avlägsna rösten och det inre hotet har dragit sig tillbaka, och vi är tillbaka i förförisk bild av svensk sommar.

Vokalklanger och textinneböjder

Rimorden i *Rim i juli* domineras av förhållandevis mörka vokalklanger, och har egentligen bara på två ställen ljusare rimpar: träden/heden och vrede/glädje.

går/slår	träden/heden
flyr/bryn	sommar/kommer
moln/långtifrån	förvandlas/samlas
brus/hus	vrede/glädje
rund/stund	klagar/dagar
far/gal	jagar/dagar

Visan har hög andel slutna vokaler; korta och långa å, o, och u ljud som ger dominans åt en dämpad klangkaraktär. Speciellt de manliga slutna på första och tredje raderna tycks återkommande vilja knyta samman och bromsa upp radernas klangliga spel. Vokalklangen på den inledande höjdtönen i B-delen kan tolkas olika i de tre verserna. Sammanfallandet med i-ljudet och den höga h-tonen i första versen sammanfaller med höjd och ljus i perspektiv av uppåtriktning mot ”himlens eviga värden”, tid och liv, medan klangen är beslöjad och dov vid motsvarande tillfälle i andra versen. ”Röpet kvävs i vindens brus”. Det finns ett korrelat här till det dämpade, kvävda ropet, i o-ljudet med sin slutna läppöppning och framskjutna tungrygg, som balanserar och motverkar höjdtönen som sedan dras tillbaka i relativ avspänning när det efterföljande ’ä’-ljudet inträder. I den tredje versen är åter en ”ljusare” klang tillbaka på motsvarande plats, ’ä’-ljudet, vilket infaller på kvinten och h-tonen när textperspektivet växlar bort från självet ut mot landskapet i orden *Träden*

bugar och vinden far. Förbindelseänkarna mellan vokalklanger, melodirörelse och textinnehåll i *Rim i juli* visar sig vid närmare betraktande alltmer ha form av en komplex målning i ord, rytm, timbre och ton.³⁴³

³⁴³ En personlig anteckning i marginalen om att vokalt tolka *Rim i juli*: Adolphson säger att först efter 5-10 år är hans visor etablerade, men att han då själv redan hunnit gå vidare. Ibland kan det även ta lång tid innan en visa uppenbarar sig ordentligt för enskilda lyssnare. *Rim i juli* är en visa som kommit att stanna kvar i mitt medvetande någonstans sedan jag för första gången hörde den vid en konsert på Uppsala slott på sjuttioalet. Dess märkligt mättade stämning, med sin bild av människans annalkande förgängelse i form av gestalten som står och väntar i skogen bryn etsade sig in, och klistrade sig fast utan att jag egentligen var medveten om det.

Vid omläsning av Brita Holms analys av *Rim i Juli* kände jag igen mycket av de egna upplevelserna i hennes tolkning. Så plötsligt, uppenbarade den sig på nytt, när jag halvt omedvetet börjat nynna den och upptäckt andningen i den, som långsamt och balanserat flyter utan ansträngning. "It should be emphasised that ease of breathing signifies enjoyment of the beauty of breathing, and this is the inalienable aesthetic quality of the very nature of a songful melody." säger Vladimir Zak. (Zak 1985) Om sångaren låter lungorna avspänt fyllas, för att sedan, i en och samma rörelse, tillåta luften att strömma ut med visst läckage, som när man andas när man kommer ut i frisk luft efter längre tids vistelse inomhus. Läckaget resulterar i en kroppslig medvibration till fonationen i och med lätt sammanträngning av luftvägarna. Inte oväntat kommer denna andning i visan till sin fulla rätt just i a'capella utförandet, trots det intrikata gitarrangemanget i *Folia*-samlingen. Med tillåtandet av en långsam medrörelse med den inneboende pulsen i melodin kan gestiken i stroforna komma fram. Den besitter en potential att röra sig i vågor, från ansats till uppbromsning, i strof efter strof. Ansats, frihet och avstannande, som om den fundamentala rörelsen av födelse, levande och döende låg ingjuten i själva ord/ton-kombinationens uppbyggnad. Dock kan påminnas om att vi inte talar om annat än en helt konventionell bågformsmelodik och dessutom kan det hävdas att inget innehåll överhuvudtaget kan finnas inneboende i ett musikstycke, men ordens och melodins belysning av varandra i visan erbjuder dock å andra sidan rika möjligheter till tolkning.

Resumé

Sammanfattningsvis kan sägas att *Rim i Juli*, som här får stå som representant för en senare fas i Adolphsons produktion, visar utveckling mot *förstärkning* av ett mångdimensionellt samspel mellan ord och musik och de innebörder som uppstår mellan dem. Det instrumentala arrangemanget har konstruerats för att spela en ökad roll i förhållande till textens innehåll. Detta understryks också av att Adolphson valt att variera det från vers till vers, om än med små medel. En instrumentidiomatik finns som är anmärkningsvärd i beaktande av att arrangemanget ursprungligen utformats på piano. Harmoniskt förekommer för sammanhanget komplexa ackordbildningar.

Genom att betrakta intervallrelationer på tre plan: relationer till baslinjen, relationer till underliggande enkel grundharmoni samt relationer till tonartens grundton och bordun har ”dubbelexponering” av harmoniken frilagts, genom att melodin samtidigt relaterar harmoniskt till tonart, ackord, orgelpunkt och baslinje, som spelar roll för att kunna göra en bedömning av melodilinjens i förhållande till harmoniskt sammanhang, när detta i förlängningen ställs mot textinnehållet. Här kan påminnas om den dubbelexponerande harmoniken i *Mitt eget land*. Liknande förekomst av kopplingar mellan textliga kameraväxlingar eller perspektivskiften och musikaliska indelningar som iakttagits i analysen av *Sängen* har kunnat konstaterats. Vissa korreler mellan vokalklanger, textinnehåll och melodirörelse har även kunna antydast. Allt i allt kan sägas att analysen kunnat styrka att, åtminstone i detta fall, en närstudie av vad som framstår som en ”enkel visa” med folklig melodi, har kunnat erbjuda en innehållsrik resa som indikerat komplexa nätverk av olika variabler i samspel mellan ord och ton.

Mässa på svenska språket

Texttolkande element och ord/ton relationer

I Olle Adolphsons *Mässa på svenska språket* finns en fortsättning på den lyhörddhet inför ord/ton förhållanden som påvisats i hans viskonst. Här finns ytterligare exempel, kanske ännu mer renodlat än i visorna, på hur ord och ton medvetet ställts i samverkan med varandra. Som kommer att framgå finns i mässan exempel på täta samspel mellan innebörder, betoningar, ordens vokalklanger och musik. Musiken styr, understryker eller kompletterar löpande innebörderna i mässans ord, samtidigt som texten parallellt likaledes styr och ger liv och innehåll åt musikaliska förlopp. Genom att ställa mässans traditionella textupprepningar i musikflödets skiftande ljus tillförs nya betydelser och färgningar till de urgamla texterna. Partituret är signerat *Maglehem April 1983*

Kyrie

Läsanvisning vad gäller notexemplen och partiturhänvisningarna: *Analyserna har utförts med utgångspunkt från det handskrivna partituret kompositören vänligen ställt till mitt förfogande. Som orientering för läsaren används här ett system som direkt hänvisar till sida, notsystem och takt i partituret. Kyrie 1:3:2 anger sålunda Kyrie notblad 1, system 3, takt 2. Detta då löpande taktnummering inte finns inskrivet i partituret. I texten används klammer [...] där referenser till notexemplen görs. Parenteser används där referenser till partituret görs som ej motsvaras av notexempel.*

The musical score is arranged in four staves. The top two staves are for Soprano (S.) and Alto (A.), both of which are empty. The third staff is for Tenor (T.) and the fourth for Bass (B.). The Tenor part begins with a piano (*pp*) dynamic and the lyrics "Her - re Her - re Her - re Her - re Her - re Her - re Her - re". The Bass part begins with a piano (*pp*) dynamic and has a dynamic marking of *p* followed by a crescendo to *f* and then back to *p*. The score is in 4/4 time and consists of six measures.

[Kyrie 1:1:1-6]

Kyriet inleds försiktigt i basar och altlar som i *pp* anropar *Herre, Herre* [Kyrie 1:1:1]. Den naturliga fallande betoningen i talspråkets 'Herre' går igen i melodifiguren, som genomgående när ordet 'Herre' förekommer, också är fallande. Denna lilla tematiska cell består i ett tersfall och dess harmoniska uppbyggnad i de sammantagna stämmorna varierar senare av soprannerna i sjunde takten genom att från att ha inletts utan inneboende ackordskifte, endast omvändningsbyte, förvandlas till en växling mellan moll och durters (i relation till inledande G-durklang) samtidigt som kvartsstapeln blockförflyttas ned en liten ters. En mindre dynamisk och melodisk stegring i 1:2:3 interfolierar ett F7ackord med Gm o G/d klangerna, och ger modal klang åt partiet.

Bönen om nåd inleds därefter med en kromatiskt sjunkande tonupprepning i parallellförflyttade ackord. När bönen ”förbarma Dig” upprepas för tredje gången gillt, betonas orden extra genom att den punkterade rytmiska gestalten förändras till nedåtgående raka fjärdedelar som markerar angelägenhet i orden och ger karaktär av uppmaning (se diskussion om detta under Agnus Dei 3:6:1). Som avslutande pendang på Kyriets första avsnitt ger en mer lyrisk harmonisering ett sext-ackord, som löser upp de sträva modala klangerna, och avrundar Kyriets första del med en mjuk kadensering [Kyrie 2:1:1].

The image shows a musical score for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 4/4 time, key of G major. The lyrics are: "oss, för bar - ma dig o - ver oss!". The score includes dynamic markings *mf* and *p*, and a fermata over the final note of each line. The melody is characterized by a descending line in the first part, followed by a more lyrical, chromatic descent in the second part.

[Kyrie 2:1:1-4]

Den fallande cellen återkommer i en omvandlad form i nästa parti i 1:3:8 *Kriste, Kriste* (förbarma Dig), denna gång i form av en stigande sekvens som kunde indikera människans rop riktat upp mot himmelen.

I Andante poco pesante och *mf* inleder därefter basarna följande avsnitt med ett monotont mässande och rytmiskt ostinato på a-tonen, *Kriste, Kriste* [Kyrie 3:1:1]. A-tonen är kvint i Dm-tonarten i detta parti. Reciterandet dubblas av flera basar en kvart högre – på d-tonen. Denna mörka munkkör ekar av reminiscenser från medeltidens organum duplum. Efter några korta rytmiska punktinsatser *Förbarma Dig* från tenorerna, kommer så altar och sopraner in på parallell kvint och prim. Tenorerna gör enstaka uppstickare till den lilla septiman. I dessa terssprång uppåt samverkar det öppna a-ljudet i första formantens frekvenser. I takten 3:3:1 stegras så intensiteten genom sopranens förflyttning uppåt till septiman.

The musical score consists of two systems of four staves each, labeled S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3:3:1. The lyrics are as follows:

System 1:

- S.: Kris te! Kris te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te!
- A.: Kris te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te!
- T.: Kris-te! För-barm - a - dig! Kris - te! För-barm - a Dig! För-
- B.: Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te!

System 2:

- S.: Kris te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te!
- A.: Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te Kris-te Kris-te Kris-te
- T.: barm - a Dig! Kris te! Kris-te För - barm - a Dig
- B.: Kris te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te! Kris-te!

[Kyrie 3:1:1]

Tonförrådet har här modal karaktär.³⁴⁴ Det envist upprepande *Kriste, Kriste, Kriste* blir ett mantra som spinner om och om igen och manar fram associationer till tidiga kristna församlingar. Korta insatser i tenorerna från partiets inledande avsnitt återkommer i sopran och altstämmor, nu med större kraft än tidigare. Med hjälp av införda svar från basarna skapas ett trångföringsliknande förlopp som, istället för att resultera i en kulminerande kadens, utmynnar i en stigmatisering av klangskiftet mellan 'i' och 'e'-ljuden i *Kriste, Kriste* när samtliga stämmor i avslutningen står stilla och ”slår” på samma ton och upprepar namnet *Kriste* som regelbundet återkommande ljusreflektioner i ett glaspärlespel. Ett *diminuendo perdendosi* i tenorer och basar fullbordar det rytmiska förloppets avstannande och för in mot andaktsfullhet. Därefter avtonar Kyriet i ett *adagio* där den fallande melodcellen d – h återvänder från inledningen till en bas på e-tonen liksom inledningens melodiska material. Sextförhållningen från [Kyrie 2:1:3] och den lyriska kadenseringen som landar på en Hm-klang avslutar Kyriet.

Gloria

I Gloria-satsen spelar Adolphson mellan olika fakturer i kombinationer av olika stämmor och den uttryckskraft detta erbjuder. Denna sats bygger också direkt på en tidigare komponerad visa *Jag älskar dig*. Början av satsen är ackordisk, sammanhållen och lugn. En stillastående bas på f# ger en mjuk växling mellan harmonierna f#m och G/f#. Kören proklamerar *frid på jorden och till människorna ett gott behag* till en välljudande klang, vilken med avslutande mollters ändå inte saknar strävhet. *Till människorna ett gott behag*, bär befrielse och förlösning inte olika den som Adolphson beskrivit i flera visor med skildringar av långsamt och motsträvigt vaknande nordisk vår.³⁴⁵ Tidigt införs en

³⁴⁴ Uttrycket ”modalt” används här för att beteckna en skala utan utpräglad dur eller moll karaktär, samt i vidare mening tonalitetssystem som präglar primitiva folks liksom utomeuropeiska kulturers musik (jfr Bonniers musiklexikon 1983:296).

³⁴⁵ Jfr t.ex. *Råd till Dig och mig, En glad calypso om våren, Om våren*, tonsättningen av Wivallius *En klagevisa över en torr och kall vår*.

melodisk fras ifrån visan *Jag älskar Dig* (1:2:4) som sammanhållande temahuvud. Denna visa är en av Adolphsons musikaliskt mest komplexa och tillika textmässigt mångbottnad med motsägelsefullt innehåll som med få ord berättar om ensamhet, smärta och uppbrott. Någon inspelning med sin upphovsman finns inte utgiven, men är visan är publicerad i noter i *Folia*-samlingen. Dock finns en inspelning av Sveriges Radio där Adolphson framför visan ensam till eget pianoackompanjemang, en anmärkningsvärd inspelning där Adolphson gör en uttrycksfull vokal och instrumental tolkning.

Voc

Jag älskar dig Him - len är tom och klar.

Piano

Voc

Allt är ö - ver nu är all - ting bor - a

Piano

[Jag älskar Dig. t 4 – 8]

Den inledande frasens ”Jag älskar Dig” melodiska kontur används i olika omvandlingar både i visan och i mässans Gloria-sats.

I visan förskjuts frasens form på olika sätt. Först avslutats den korta frasen med kvartfallet Bb – F, vilket återkommer som C - G i pianot. Nästa gång konturen uppträder skjuts, som ett interfolierande påstående, en bisats mitt inne i frasen, in det tersfall som kom att användas i mässan. Efter konstaterandet ”nu är allting borta” kommer kärleksförklaringen

”Jag älskar Dig” tillbaka och vokalstämmans kontur är med detta gestaltad i den form den slutligen kom att utnyttjas i Gloria-satsen.

The image shows a musical score for a vocal part and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It starts at measure 10. The lyrics are "Jag älskar dig". The piano accompaniment consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords in the bass line.

[Jag älskar Dig, t10-13]

The image shows a musical score for a vocal part in 3/4 time. The key signature is one flat. The lyrics are "Vi lo - ve Dig, Vi väl - sign - e Dig, Vi till - bed - je Dig." The score consists of a single staff with a treble clef. The melody is a simple, rhythmic line with some rests.

[Gloria 1:2:1, sopran]

Orden *jag älskar Dig* förvandlas i Gloriat till *Vi love Dig, vi välsigne Dig* [Gloria 1:2:1]. Kören upprepar den korta figuren, först mycket svagt i sopranerna sedan successivt växande i och med att kören fylls på, stämma efter stämma. Utan att harmoniken förändras mässar människorna malande sin tillbedjan. Från enskilda individers röster växer bönen långsamt på djupet och fyller upp klangrummet till dess att kören tillsammans utgör en stor församling. Avsnittet kulminerar i *vi prise och äre Dig* i *ff* vilket stegras när hela kören stämmer in i en upprepning av lovprisningen, tillsammans med tenorstämman som rör sig i en båge högt i sitt register och landar på subdominantackordets grundton och därmed indikerar ackordbyte, trots att det fullständiga ackordsförändringen inte fullbordas. Kompositören avstår från frestelsen att lämna den harmoniska tvetydigheten. Denna kulmination har omsorgsfullt förberetts genom att temafiguren med sitt avslutande tersfall upprepat sig femton gånger oförändrat innan fallet nu ersätts med en stegring i stället.

Avsnittet avslutas med utplaning, såväl dynamiskt som melodiskt till tacksägelsen *vi tacke Dig för Din stora ära*. En tacksägelse som riktar sig inåt, och får mer och mer av ödmjukhet över sig allteftersom utplaningen

försiggår. I *pp* upprepas så, knappt hörbart de sista orden *Din ära*. Liksom i många andra partier av mässan kan ligga här en hög grad av texttolkning i Adolphsons tonsättning.

Vid 2:1:5 inträder en tonartsförändring till Em och en tydlig imiterande mollkaraktär där sopran och tenor resp. alt och basstämmor parvis agerar. Temat *O herre Gud, konung, Gud Fader allsmäktig* ansätts av sopranoer och tenorer och flyttas därefter i sopranstämmorna till kvintläge. En fallande rörelse med dubblad kvintparallell i höjden i de högsta stämmorna fastslår Guds allsmäktighet *Gud Fader allsmäktig* i *ff*.

Därefter utnyttjar Adolphson liksom tidigare dynamiken och ett långdraget diminuendo för att beskriva en eftertänksamhet som successivt väckes när kören svagare och svagare smakar på orden *Jesu Kriste* i olika kombinationer och belysningar. Den avslutande gången antyds slutligen ett bestående genom starkare volym i tenorerna.

I bönen (Du som borttager världens synder) *Förbarma Dig över oss* utnyttjas språkliga komponenter musikaliskt genom en motsvarande melodisk rörelse till andra formantens frekvenshöjning hos 'i'ljudet i *Dig* [Gloria 3:2:1]. Talspråkets betoningar i 'förbarma' och 'över' understryks också musikaliskt genom de punkterade åttondelarna.

bar - ma dig ö - ver oss

bar - ma dig ö - ver oss

för bar - ma dig ö - ver oss

för - bar - ma dig ö - ver oss

[Gloria 3:2:1]

Mot slutet återvänder temat *Vi love Dig, vi välsigne Dig*. Denna gång är processen omvänd och fakturen tunnare ut successivt och avslutas med en enda ensam röst.

Credo

Efter trosbekännelsen ansätts en traditionellt svensk folkviseton som inleder Credot med en vallåtsliknande melodi. En melodi som kunde vara en hornlåt ifrån Dalarna med karakteristiska formler med omväxlande liten och stor septima. Tonslingan överensstämmer med vallåtstradition bl.a. med sina tätt återkommande tersintervall. Toner som är lättfingrade på näverflöjter.



[Vallåtsmodus: tonförråd i äldre folkmusik ur Ternhag och Lundberg 96:113]

Dan Lundberg och Gunnar Ternhag talar i sin *Folkmusik i Sverige* om ett vallåtsmodus och hänvisar till Ahlbäck. I återgivningen ovan av deras schema anger halvnoten viloton och ges funktionsbeteckning 1. Författarna undviker i resonemanget att använda de vanliga uttrycken ters och kvint m.m. utan använder istället ett siffersystem där ”vilotonen” anges med siffran 1 och intervall över eller under denna anges som t.ex. 2 eller -2. Detta motiveras av den harmoniska tvetydighet som uppträder i detta ”vallåtsmodus” och kan kännas igen i Credots melodi.



[Credo 1:1:3]

Såväl melodin i sig själv som den harmonisering den givits av Adolphson kan tolkas harmoniskt på olika sätt. En möjlighet är att se den som växlande mellan ett dominantseptimackord och molltonika i första frashalvan och sedan modulerande till D, T^o till DD. Detta stöds också av harmoniseringen. En annan möjlighet som ligger inneboende i slingan är att utgå från d-tonen som grundton. Då finner man att slingan inleds med rörelsen ned från oktaven till -2 och språnget ned till -4. Då visas också i

andra frashalvan att vallåtsmodusets variabla tonplatser –2 (sept) och –6 (ters) ryms bägge två inom slingan.

I lätt omvänd ordning finns kombinationer av tonmaterial och intervall som är nära besläktade med klassiker i folkton som *Ack, Värmeland, Du sköna* och liknande melodier. Den från fäboden ensam klingande melodin tas sedan upp av hela kören som inträder med förhållandevis stillastående klang då basstämman inte lämnar d-tonen stora delar av partiet. När Kristi namn nås fram till i bekännelsen, inträder en sekvens med kromatiskt sjunkande parallellförflyttade ackord som majestätiskt förkunnar frälsarens namn och avslutande modulerar till en D-dur klang.

Mansrösternas auktoritet i unisona tenorer och basar utnyttjas i deklamationen *född av Fadern före all tid* [Credo 2:3:1]. Här används tonmaterial från andra halvan på Credots första fras.

Genom att insättas i nytt sammanhang får det som förut varit ett vallåtsornament en helt annorlunda funktion av modal kantilering.



[ex 1, Credo 1:1:2]

[ex 2, Credo 2:3:1]

I nästa anmärkningsvärda parti i Credot åstadkoms med musikaliska medel analogier till en skildring av ett rum som fylls av andligt ”ljus” *Gud av Gud, ljus av ljus*. Belysningen börjar i basar och tenorer. Dessa utbrister *Gud av Gud* i en ren E-dur treklang, denna svaras och fylls på en oktav högre i en E-moll klang av sopraner och altar. Nästa gång upprepas frasen till orden *ljus av ljus*, en oktav högre i tenorer och ytterligare en oktav högre sopraner. Ackordet kvarstår. Rummet fylls så på av ljus i vertikal riktning. Detta följs av horisontell påfyllnad när frasen upprepas allt tätare. Till slut är hela rummet uppfyllt av ljus. Tillvägagångssättet påminner om Kyriets upprepade *Kriste, Kriste* och på ett liknande sätt åstadkommes även här en motsvarande frysning av det rytmiska klangskiftet i orden *ljus av ljus*. Partiet avslutas med en kromatiskt sjunkande sekvensering av tersfallsfiguren som i Credots inledning hade en så utpräglad vallåtskaraktär.

I stycket *Genom den Helige Ande* (5:2:1) återinträder den folkloristiska karaktären, och här finns också direkt melodicitat från visan *Vårvindar Friska* [Credo 5:2:4].

He - li - ge - An - de - den - Hel - i - ge An -
 ..ka och visk - a lund - er - na om likt älsk - an - de par.

[Credo 5:2:4 och Vårvindar Friska]

Credosatsen, som är den längsta i mässan, utvecklar därefter, i olika stäm- och textkombinationer, det musikaliska material som presenterats i dess första partitursidor. Ytterligare dramatiserande och texttolkande musikaliska element förekommer ymnigt, och det finns en kontinuerligt tät förbindelselänk mellan textens innehåll och det musikaliska förloppet.

Med tanke på vanligheten att inom skolastisk kontrapunktik först komponera en instrumental kontrapunktisk sats enligt konstens alla regler, och sedan först därefter textsätta den med mässans text, reflekterar *Mässa på svenska språket* ett i det närmaste totalt kontrasterande förhållningssätt.

Sanctus

I Sanctus-satsen inträder en transcendensskildring där rörelse upphävs och en förnimmelse av helhet omsluter oss. I det handskrivna partituret kan läsas att stycket avsetts att inledas med klockklang från Skeppsholmskyrkans klockor. Med tunn handstil står inskrivet ”innerligt lyriskt” och ”mkt lugnt”. *Helig, Helig* sjunges *lento* såsom solo i bärande långa toner. Därefter imiteras frasen av alt och tenor i tur och ordning allterftersom en ackordisk klang växer fram. Även om de inledande tersfallen ger viss anstrykning av svensk folklöre, har Sanctus-satsen något av Palestrinas klanglighet över sig med sin överjordiskt rent klingande faktur [Sanctus 1:3:1].

The image shows a musical score for the Sanctus, specifically the section 1:3:1. It consists of four staves. The top three staves are for vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor), and the bottom staff is for the basso continuo. The music is in 4/4 time and the key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The lyrics are: "He e - lig Her - re - Gud - alls - mäk - tig". The vocal parts enter with a long note on the first syllable of "He". The basso continuo line starts with a half note on the first syllable of "He" and then has a series of notes that support the vocal line. Dynamics markings include *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte).

[Sanctus 1:3:1]

Reminiscenser av Palestrina gör sig gällande i den höga fallande sopranstämman i [4:1:1] vars kurvatur påminner om den karaktäristiska begynnelsen på *Missa Papae Marcelli* där en liknande kombination finns av fallande rörelse som leder in mot en kadensering. Stora kompositörer stjälar inte, har Adolphson sagt, de tar. Dock tillhör inte Adolphson dem som vare sig ”tar” eller ”lånar” obetänkt eller i smaklös kvantitet. Det ”smultron” denna figur utgör återkommer inte heller.

Pesante Hä - - - ä - - - *Ritardando* rlig - het.
 här - - - lig - - - het. hä - rlig - het
 ä - - - ä - - - rlig - het, hä - rlig - het
 ä - - - ä - - - rlig - het. hä - rlig - het.
 ä - - - ä - - - rlig - het

[Sanctus 4:1:1]

[Palestrina *Missa Papae Marcelli: Kyrie t3*]³⁴⁶

Inledningsfrasen [1:1:1] används i olika gestalter genom satsen

He - lig, He - lig.

[Sanctus 1:1:1 (s)]

Con solo: Ho - si - a nna.

[Sanctus 5:3:2]

He - lig, He - lig

[Sanctus 2:2:2]

³⁴⁶ Klaverutd. ur Edition Eulenberg No 963.

Specifikt texttolkande element finns i satsen: när kören sjungit *Hosianna i höjden* och därefter upprepar *Hosianna!* så görs detta i form av en lång stegvis stigning i både bas och sopran-stämma (4:2:3 - 6). En liknande och möjligen ännu tydligare texttolkning finns i satsens avslutning när tutti sjungit *välsignad vare han som kommer i Herrens namn*. Då sträcker sig en stigande förbindelselänk mellan jord och himmel språngvis upp från de djupaste basarna till den högsta sopranen [Sanctus 6:2:3].

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Each staff has the lyrics "Her - rens na - amn." written below it. A long, thin, curved line starts from the lowest note in the Bass staff and extends upwards to the highest note in the Soprano staff, illustrating the "stepped ascent" mentioned in the text. The music is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature.

[Sanctus 6:2:3]

Den branta stigningen kulminerar i en vibrerande förminskad klang Bb,Db,C.Ab,F där disharmonins övertoner står och slår emot varandra lika oupplöst som frågan om Guds ansikte, eller människan som knackar på himlens portar. Satsen borttonar därefter i en avklingande upprepning av orden *Hosianna i höjden*.

Agnus Dei

Första anblicken visar på förhållandevis täta taktväxlingar. Rytmskt följer musiken deklamationen metriskt och betoningsmässigt minutiöst vilket resulterat i bitvis täta taktväxlingar. Från att inledas i 5/4 i de första tolv takterna inträder en tätt återkommande taktartsvariation från takt 13; 6/4, 4/4, 5/4,6/4, ,8/4,5/4, ,6/4,5/4 osv.

The image shows a musical score for the hymn "O Guds lamm". It consists of four staves, each representing a different voice part: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is written in 5/4 time and a key signature of one flat (B-flat). Each staff has two measures of music, with the lyrics "O Guds lamm" written below the notes. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The lyrics are written in a simple, sans-serif font.

[Agnus Dei 1:1:1]

Satsen inleds lugnt med en syllabisk ostinatoupprepning av *O Guds lamm* [Agnus Dei 1:1:1]. Endast smärre förändringar i tenorstämman tillför variation. I denna stämma interfolieras den formelartade deklamationen ...*som borttager världens synder*.. Denna tas senare upp även av soprانerna (1:3:2) I bägge dessa fraser används transitioner i ordens klanglighet från ”djupare” ljud som ’u’ i ”Guds” och ’o/å’ i ”borttager” till det öppnade ’a’-ljudet som infaller på höjdttonerna.

Som svar till det kontemplativt upprepade *O Guds lamm* införs en liknande kontrasterande fallande kontur ...*förbarma Dig över oss*... (2:1:1) som förekommit tidigare i mässan. På liknande sätt som i andra satser införs här ett parti där temat kontrasteras mot en längre sjunkande rörelse som avslutning. I Kyriet och Credot hade detta markant kromatiska inslag, (Kyrie 1:3:1 och Credo 2:2:1 resp. 3:3:2). Den sjunkande, avstannande, och inåtvändande dynamiska gestalten förekommer både med och utan kromatik (jmf. Gloria 2:1:1 och Sanctus 2:1:1 och 3:1:3)

En ensam basstämma kantillerar därefter solo med långa melismer på ’O’-ljudet *O Guds lamm borttager världens synder* (3:1:1-5). Därefter upprepar tenorer och basar samfälligt besvärjelsen *O Guds lamm* (3:6:1), första gången prövande (”Guds” och ”lamm” infaller på obetonade taktdelar, sedan lite säkrare (frasen förskjuts delvis mot starkare taktdelar) och till sist befästade (samtliga stavelser infaller på betonade taktdelar) [Agnus Dei 3:6:1].

Agnus Dei 3:6:1

O Guds lamm, Guds lamm, O Guds lamm, O Guds lamm.

[Agnus Dei 3:6:1]

Detta sätt att med musikaliska medel beskriva en successiv förändring i tolkning av det sjunga ordet, från ett tvekande, över ett smakande och prövande av dess innebörd från olika vinklar till en befestelse och ett fastställande är något vi funnit på flera håll i mässan, jfr [Kyrie 1:3:2].

Kyrie 1.3:1

Her-re för-bar-ma dig för-bar-ma dig för-bar-ma dig

[Kyrie 1.3:1]

Ställer man dessa utsnitt mot varandra, frilagda från tonhöjder förtydligas deras rytmiska uppbyggnad i så avskalad form som möjligt..

Her-re för-bar-ma Dig för-bar-ma Dig för-bar-ma Dig.

O Guds lamm Guds lamm O Guds lamm O Guds lamm

[Frilagd rytmik]

Detta befestande fortsätter senare i tutti när höga sopraner tar över frasen (4:2:1) och från den harmoniska mångtydigheten i satsen, via en kadensering planterar ett E-dur ackord stadigt i jorden två hela gånger. Därefter förklarar ”änglarna” genom de högsta sopranerna att borttagandet av världens synder är fullbordat. Som ett utklingande efter denna vision återvänder perspektivet till människans lott. Människan ber om förbarmande *förbarma Dig över oss*, men efter kontakten med det

Gudomliga sker det nu till mjukt sjunkande harmoniskt klingande moll- och dur-klanger.

Ostinatot från satsens början återinträder tonklusterliknande med karaktär av talkör i sina dissonanta intervall (5:3:1). Denna gång utmynnar detta i en bön från människorna till Gud *Ge oss fred*. En bön som syllabisk oupphörligen upprepas och växer till en obändig och naken maning som med bestämdhet upprepar FRED!, FRED! FRED! i ***forte fortissimo***.

Resumé

Exemplen från mässan torde vara tillräckliga för att illustrera hur Adolphson även i sin mässa låtit språket och musiken stå i en både medvetet och intuitivt hållen relation till varandra. Den lyhördhet inför språkets och musikens samspel som kommit till uttryck i många av hans visor bekräftas i detta verk. Kapaciteter som utvecklats i vismaterialet bidrar med en grund för en personlig och genomarbetad musikalisk tolkning av den kyrkliga texten.

I mässan växlas mellan diatonisk och kromatisk melodik. Folkviseartade drag kontrasteras av modalitet med inslag av disharmonier och synkrona små sekundintervall som tidvis ger klangen anslag av tonklusterkaraktär. Även om mässan i sin helhet domineras av en syllabisk ackordisk sats finns en rad inskjutna imitativa partier. På flera håll inflikas polytonal harmonik där treklanger, disharmoniska till varandra, staplas tillsammans. Den successiva musikaliska förändringen i tolkandet av en textlig utsaga, som rör sig från tvekande till befästande, är en typisk personstilskomponent. Ytterligare en är känslostormar som planar ut och successivt vänder inåt mot introspektiv reflektion.

Adolphson har alltid varit känd för att vara noggrann i komponerandet av sina visor. Här skall inte fuskas! har han yttrat vid flera tillfällen, och i detta förnekar han sig inte. Här är gott om preciserade anvisningar med avsikt på dynamiken. Inte oväntat rör det sig ofta om musikaliska uttryck som inte tillhör de vanligaste.

Som nämnts på annat ställe, har ett särdrag visat sig vara en förkärlek för att återanvända begränsat material. Material som tidigt inkorporerats i repertoaren, och därefter i olika gestalter fått ge näring åt nya visor genom åren. Detta har kommit väl till användning i mässarbetet. Korta

temahuvuden i mässans skilda satser utvecklas och används på nya sätt inom den enskilda satsen, mer än att ett enda tema utvecklas genom hela mässan. Olika kontrasterande ingredienser, takt-, tempo-, faktur och tonartsförändringar håller stycket vid liv, och vittnar om noggrann genomarbetning. Resultatet är ett verk som trots avancerade klanger och komplicerade lösningar, dock aldrig lämnar siktet på sångbarhet, musikalisk och uttrycksmässig tydlighet och precision.

Likaväl som verket utgör en trosbekännelse, gör musikens emotionellt laddade färgningar det även till ett bejakande av konstens och konstverkets humanistiska uttryckspotentialer. Ett ställningstagande *för* det mänskligt kommunikativa, och *för* ett allvar i individens förhållande till sin egen och mäsklighetens existens och de gemensamma förutsättningar vi alla delar. En åkallan, inte bara av högre makter, utan även en åkallan, bön och uppmaning om individens *varsamhet* på *alla* plan, ett *allvar* inför livet. En allvarsamhet som kanske äger störst kraft av tillgängliga makter att ge människan värdighet.

Sammanfattning

En kontrapunktiskt färgad ackompanjemangssats vittnar musikaliskt redan i den tidiga *Nya länder skall jag se* om kännedom om klassisk gitarr-repertoars etyder och renässansstycken. Spår av konstmusik visar sig i många av Adolphsons melodier i en förhållandevis hög förekomst av melodins vertikala rörelse i förhållande till den horisontella. Vad gäller eufona samspel mellan ord och ton märks musikalisk känslighet för följsamhet mellan textens latent formantfrekvenser och melodisk rörelse. I *Nya länder skall jag se* förstärks en lyrisk öppen karaktär av placeringen av konsonanter med tonande eller mjuk ansats, och av ord med vokalinledning. I *Mitt eget land* har förhållandet varit det omvända mot *Ge mig en dag (Österlensvisan)*, där Adolphson textsatt en existerande melodi. *Mitt eget land* är en melodi Adolphson komponerat som textsatts av Beppe Wolgers för att framföras av Adolphson och stildrag från fransk chanson går igen i form och arrangemang. Adolphson utnyttjar i många visor nedstämd bas-sträng, så även här. Andra typiska drag är delvis kromatiskt sjunkande mellanstämmor. En dubbelexponering av harmoniken konstaterades i melodins förhållande till bordun och ackordens växlingar. Kontrasterande innebörder och

stämningsslagen i texten mellan vers och refräng samverkar med formdelarnas likaledes kontrasterande musikaliska karaktärer. Maj7-ackord ger elegisk drömsk atmosfär åt refrängens ord. Både i den bastanta visan *Sängen* och den mångbottnade textsättningen av *Folia*-melodin överensstämmer perspektivskiften och karaktärsförändringar i texten med transponeringar och övergångar mellan olika segment av musiken. I *Sängen* har uppmärksamhet på vokalernas formantfrekvenser visat att transitioner mellan olika vokaler på de svaga taktdelarna bildat rytmiska mönster i en återkommande rörelse från hög till låg andra formant som tillsammans med återkommande rörelse mot minskad läppöppning utgör ett dominant mönster. Alliterationer visade sig inte heller vara slumpmässigt införda utan sammanfaller ofta med melodins puls och periodicitet.

Den mångbottnade texten i *Rim i juli* motsvaras i Adolphsons instrumentalsats av ett spel mellan strävt komplexa harmonier som hänger kvar och stannar upp musikens flöde och av en mjukt rörlig ackordprogression. Mörka och ljusa vokalklanger spelas ut mot varandra. Sammantaget åstad kommer text och arrangemang ett laddat drama av den gamla *Folia*-melodin.

När Olle Adolphson 1983 lägger den sista handen på sin *Mässa på svenska språket* har han trettio års erfarenheter som visdiktare och kompositör i ryggen och mycket av detta kommer till uttryck i detta körverk. Det visar sig i ett intimt och odiskutabelt samspel mellan ord och ton. Bön, åkallan och lovsång återspeglas i musiken. Musiken ger vid flera tillfällen mästtextens upprepningar olika innebörder alltifrån tvivel till befästelse bland annat genom rytmiska förskjutningar. Såväl talspråkets och kantilleringens prosodiska linjer musikaliserar i verket.

Allt i allt har kunnat konstateras en rad exempel på att *innebörder i text står i interaktiv relation till musiken* i de undersökta text- och tonsättningarna; likaledes kan konstateras att uppmärksamhet på klangligt samspel och mellan ord och ton kan integreras i bredare upplagda musikanalyser.

Exkurs: Melodiska och harmoniska variabler i Olle Adolphsons visor kodade till databasmaterial – översikt

En mindre undersökning byggd på en databas-sammanställning av några musikaliska variabler i Olle Adolphsons visor får här som komplement åskådliggöra några idiomatiska drag. Jag har valt ut tre notsamlingar med skilda utgivningsår, *Aubade* (1956), *Trubbel* (1964) och *Slagsmålet på Tegelbacken* (1966) och gått igenom melodik och harmonik från ett antal perspektiv. Urvalet kan diskuteras och det är inte omöjligt att resultatet skulle sett annorlunda ut vid ett annat urval. Kodningen av melodiernas egenskaper till databasmaterial har gjorts efter en modell som utgår dels från generella linjer presenterade i Alf Björnbergs avhandling från 1978 *En liten sång som alla andra*³⁴⁷ och dels från Alan Lomax *Cantometrics*-projekt från 1968³⁴⁸. Med dessa som startpunkt utarbetade jag en besläktad databasmodell i vilken olika parametrar kunde kvantifieras och jämföras. Jag vill inte ställa mig bakom en övertro på liknande metoder samtidigt som jag måste medge att en del nyttig information kan utvinnas som kan tillfredsställa mer kalenderbitande sidor hos en musikforskare.³⁴⁹

³⁴⁷ Björnberg 1987.

³⁴⁸ Lomax 1968.

³⁴⁹ *En metodanmärkning*: En dylik genomgång innebär en dyrköpt erfarenhet av hur mycket som undflyr betraktaren vid jämförelser av mer eller mindre kvantifierbara variabler. Vissa iakttagelser kan göras som kan vara brukbara vid en personstilsbeskrivning, men de flesta ger en förvånansvärt ordinär bild av vad som är mer eller mindre allmänt gångbara ingredienser i västeuropeiska populärvisor. Det är betydligt svårare att med hjälp av en dylik apparat inringa de specifika personstilskomponenter som skiljer den ene från den andre. Dock ges med en databas över melodiska och harmoniska variabler god insikt i materialet och vissa observationer kan ändå göras som skulle vara svåråtkomliga annars. Det nagelfarande förknippat med en sådan genomgång kan medföra att man tvingas betrakta materialet på nytt sätt och uppmärksamheten kan ledas in på närliggande information även om denna endast indirekt visar sig i databasmaterialet.

Observationerna ställs därefter i relief till Cornelis Vreeswijks material. Jag lät 15 visor vardera ur bägges debutsamlingar samt ett mindre urval från något senare datum i deras respektive produktion jämföras.³⁵⁰ Utdrag ur detta material redovisas i avhandlingens appendix för den intresserade.³⁵¹

En sak som inledningsvis slår en är att treklangspartier och treklangsuppningar är helt frånvarande i *Aubade* och att melodierna där är starkare bundna till stegvisa rörelser än i det senare materialet. Treklangsrörelserna som kommer in i *Trubbel-samlingen* för att blomma ut ordentligt i *Slagsmålet på Tegelbacken* ger vitalitet och är förmodligen en indirekt frukt av flitiga estradframträdanden där denna vitalitet är funktionell och välbehövlig och kan användas teatraliskt/retoriskt vid gestaltning av visorna. *Trubbel-samlingen* skiljer sig även musikaliskt från *Aubade* på flera sätt. Tidig musik och solostycken för gitarr gör sig påmindra på många håll i den förra medan *Trubbel-samlingen* visar en blandning mellan ingredienser av kosmopolitisk schlager och nordisk folkvisa.

I *Trubbel* är verserna generellt sett längre och mer ord- och tonrika än i *Aubade*. Även detta speglar möjligen att Adolphsons ställning som estradör och underhållare stärkts och berättande visor kommit att få större plats i repertoaren. Fler och kortare taktindelningar kan noteras i förhållande till den första samlingen. En annan sak som kan avläsas vad gäller *Trubbel-samlingen* är att avtryck av västerländsk romantisk musiktradition ersätter inslagen av tidig musik i *Aubade*. Detta syns inte minst i ett intensifierat användande av kvintgångar och av mer eller mindre konventionellt uppbyggda helkadenser.³⁵² Bastonerna består emellertid här mestadels av ackordens grundtoner och visar inte samma partier av självständiga rörelser som tidigare.

³⁵⁰ Adolphson, *Aubade* (1956), *Trubbel* (1964) samt Vreeswijks *Ballader och oförsämdheter* (1964) och *Mäster Cees memoarer* (1993) urspr. publ på *Ballader och grimascher* (1965).

³⁵¹ Se appendix,

³⁵² För övriga konstateras att *Aubade-samlingen* visar flest avsteg från slutkadenser som bygger det konventionella mönstret: T | SD | D | T.

Det är överhuvudtaget lätt att konstatera avtryck av konstmusikaliskt intresse (och skolning). I *Aubade*-samlingen finns flera inslag av äldre lutstycken i gitarrackompanjemangen. I själva titelsången, mollvisan *Aubade* är en dursubdominant inlagd i mellanspelet för att ge rätt stilkänsla. I *Drottning Blanka Maria* stöds textens ålderdomliga sagomotiv av kombinationer av molltonika, molldominant och en dursubdominant som dessutom får agera finalis, ett recept som anknyter till medeltida musik. Adolphsons använder även i flera visor i första samlingen omkväden på sätt som har släktskap med medeltida ballader.

Den efterföljande samlingen *Slagsmålet på Tegelbacken* som utkom 1966 innehåller många av Adolphsons starkaste nummer och vittnar musikaliskt om en upphovsman i högform med både rutin och självförtroende. Formen i visorna tycks stabiliseras och ackompanjemanget rationaliseras: I de berättande humoristiska visorna är harmoniken rustik med stadig grundtonsbas medan komtemplativare visor som *Post festum* och *Gumman på Skanörs ljung* visar större harmonisk öppenhet och mångtydighet.

Inslag av vitala tonsprång som kontrasterar mot stegvisa rörelser är påtagliga i denna samling, liksom treklansrörelser och fanfar- eller reveljmotiv i visor som *Slagsmålet på Tegelbacken* (tempobeteckning: "Marsch markerat"), *Adam och Vera* (tempo-beteckning: "Marsch markerat") och Gustav Lindströms visa (tempo-beteckning: "Med stuns"). I *Slagsmålet på Tegelbacken* ger också inledande uppåtgående språng studs och energi åt melodin tillsammans med att likaledes skarpa nedåtgående språng i refrängen³⁵³ får retorisk funktion i den avslutande raden "för att skipa rätt" som blir extra barskt. Detta är något av ett retoriskt signum som kan återfinnas på liknande sätt i visor som *Trubbel* och *Gustav Lindström*.

Melodiska finesser i form av kromatiska altereringar i melodilinjens dyker upp lite här och var i samlingen medan de varit sparsamt företrädda i *Aubade*, som t.ex. inskjutandet av en liten septima som harmoniseras av en molldominant i slutet på refrängen i *Slagsmålet på Tegelbacken*.

I *Gustav Lindströms visa* blåses till revelj omedelbart i inledningen och fanfarmotivet lägger ett rappt anslag som manar till lystring innan

³⁵³ refr: t2 och 6 oktavsprång ned t7 nona språng ned.

melodin lugnar sig och nyanseras i refrängen. Uppenbart har Adolphson insett komiska potentialer i militärmusiken då liknande recept används i *Adam och Vera* där han använder en marschmelodi som mycket väl även kunnat ha använts i något av 1800-talets alla bravurnummer för piano³⁵⁴. Om möjligt är detta en ännu tydligare revelj än i *Gustav Lindströms visa* som inleder melodin och ställer lyssnaren i givakt. I *Gustav Lindströms visa* kulminerar fanfaren i en rapp tonupprepning (liknande en trumvirvel) medan den i *Adam och Vera* kulminerar i extra långa höjdtoner; bägge varianterna är förknippade med komiska poänger. Melodins militära karaktär får en särskild komisk effekt ihop med textens beskrivning av den unge löjtnanten ”vid flygarkåren.” Komiken betonas även när något senare ryktet om ”hans fruntimmersaffärer runt på stan” omnämns, så görs detta till en melodi-linje som börjar med ett rappt terssprång uppåt och militäriskt följer visans puls.

I *Adam och Veras* första fras finns en vågartad melodikontur med två höjdtoner, en konturtyp som återkommer i både *Post Festum* och *Konstnasaren*. I *Konstnasaren* utnyttjas monotonin i den fåtoniga melodin och de två höjdtonerna i melodins andra rad till att uttrycka (tillvarons) malande upprepande. I varje vers i *Konstnasaren* ger melodins cirkelrörelse på denna rad kompletterande dimensioner till texten som på så vis får extra tragikomiska innebörder.³⁵⁵

Olle Adolphsons tonsättning av Beppe Wolgers *Mina båtar* stämmer väl med textens motiv av den eviga floden och den anspråkslösa enkelheten i framställningen. Den fallande melodilinjen saknar helt stegring under versens uppbyggnad och de få tonerna återger den glesa syllabiska strukturen i texten med mycket liten rörelseenergi. Den harmoniska rytmen blir emellertid flerdimensionell i *Mina båtar* där å ena sidan ackorden skiftar relativt snabbt, (två gånger per takt i melodins första hälft och fyra gånger i den näst sista takten) men å den andra

³⁵⁴ Den inledande fanfarfiguren upprepas i sista frasen och de tersfall som följer går igen i alla fyra fraserna. Räkna vi även den efterföljande takten sjunkande rörelse från c till a som en enskild melodisk modul så kan man se att melodin är byggd som varianter på dessa.

³⁵⁵ Se även Ullmert 1997.

samtidigt binds samman av kvintrelationen. Den blir på så vis harmoniskt dubbeltydig på liknande sätt som i *Mitt eget land*.

I *Gumman på Skanörs ljung* används den lite udda kombinationen av molltonika och dursubdominant som även finns i *Drottning Blanca Maria* och *Konstnasaren* som i sitt avsteg från konventionell molltonalitet ger ett ålderdomligt modalt drag. Trollgrytans hopkok speglas musikaliskt av ett harmoniskt hopkok som låter både dominant och subdominant hinna uppträda i både dur och mollform i den korta melodin.

Samlingens två sista nummer *Helga, jag älskar dig* och *Kärlek och pepparrot* återger bägge kärleksförklaringar av personer utan tillgång till mer nyanserat verbalt språk och som därför uttrycker sig i formler som har något av en komisk tafatthet och klumpighet över sig. Vilket inte innebär att underliggande känslor skulle vara mindre intensiva eller genomgripande. Lyriken till *Kärlek och pepparrot* är skriven av Björn Lindroth, men en expressiv dubbeltydighet i kombination med besläktade motiv är ändå något som också blivit ett av Adolphsons signum och som går igen i flera visor.³⁵⁶ Språkets begränsade kommunikationsförmåga när det gäller att uttrycka känslor är något de flesta erfarit och Adolphson tar fasta på det komiska och spelar upp detta med hjälp av musiken i dessa visor. I tonsättningen av *Kärlek och pepparrot* återfinns även den tidigare kommenterade upprepade höjdtönen. En tonslinga med minimalt omfång maler "Krabat kallar jag en sån som du..." i barskt reciterande och understöder textens retorik. Ovanstående genomgång antyder att själva kombinationen av text och musik här liksom i ett flertal visor blir till ett retoriskt verktyg som höjer de berättande och komiska värdena i texterna och därmed blir ett av de viktigare kännetecknen för Adolphsons personstil.

³⁵⁶ Bl.a. *Fröken Frensen*.

Några jämförelser med Cornelis Vreeswijks visor.

Ett av problemen med en jämförelse mellan dessa två visdiktare/-kompositörer ligger i att medan Olle Adolphson egenhändigt komponerat och noterat såväl melodi³⁵⁷ som ackompanjemang är Cornelis Vreeswijks visor transkriberade från skivinspelningar och arrangerade för noter av icke namngiven person i den ursprungliga notutgåvan. Detta innebär att en del parametrar i de noterade ackompanjemangen inte är möjliga att rättvist jämföra med varandra. Detta till trots ledde nyfikenhet på om något kunde utvinnas att jag fann jämförelsen motiverad att genomföra. Hos både Olle Adolphson och Cornelis Vreeswijk finns i det undersökta materialet visor av olika och delvis motsägelsefull karaktär, och därför har det varit av vikt att iaktta försiktighet med alltför generaliserande slutsatser. Några huvuddrag i observationerna skall ändå redovisas här.

En av de saker som står fram i jämförelsen med Vreeswijk är tätare förekomst av harmoniska utvikningar, tonartsbyten och mediantiska relationer som kontrasterande element i melodierna hos Adolphson medan Vreeswijk så gott som undantagslöst håller sig till sina visors utstakade tonarter, utan att ge sig in på harmoniska utflykter. Detta visar sig på ett detaljplan i melodierna i att det skiljer ej heller mycket i antalet använda tonplatser från melodiernas totala omfång, och att få altererade toner och ackord använts. En annan skillnad i visorna är andelen tonupprepningar. Tonupprepningar förekommer hos bägge två, men i betydligt mindre grad hos Adolphson än hos Vreeswijk. I hans material upptar tonupprepningar endast 23 procent av det totala antalet toner medan medeltalet hos Vreeswijk visar hela 45 procent tonupprepningar. Man kan i förlängningen undra om det i detta avseende är någon speciell skillnad mellan dur- och mollvisor? Olikheterna är inte speciellt markanta i detta material men pekar åt att förekomsten av tonupprepningar i durvisor tenderar att vara något högre än för mollvisor för båda två. *Tonsprång* som överstiger ters-språng kompletterar sparsamt den huvudsakliga stegvisa rörelsen i båda fallen, men är förhållandevis ovanliga inom enskilda frasernas melodikurvor, i synnerhet för Vreeswijks del. När de förekommer är det oftast i samband med

³⁵⁷ såvida det ej rör sig om befintliga melodier.

övergångar mellan fraser och som upphämtningstoner vid frasöppningar. En anmärkningsvärd skillnad mellan Vreeswijk och Adolphson gäller uppåtgående signifikanta språng som visar otvetydigt tätast förekomst hos Adolphson. En annan uppenbar skillnad är att förekomsten av rena treklansrörelser (utan mellantoner) som är påtaglig i Adolphsons senare material, men knappt förekommer alls hos Vreeswijk och att hans inslag av tonsprång är betydligt mindre äventyrliga.

I flera av Olle Adolphsons gitarr- och pianoarrangemang skapar kromatiskt stegvisa rörelser i mellanstämmor harmonisk kontinuitet i harmoniseringen. Detta sker i visor som *Trubbel*, *Mitt eget land*, *Nya länder skall jag se*, *Trädgårdsinteriör*. Många gånger inträder dessa stegvisa rörelser först en bit in i visan. Likaledes visar materialet att Olle Adolphson tenderar att använda sig av en blandad harmonisk rytm som tättnar mot slutet av melodierna i ackompanjemangssatsen. Mönstret är i och för sig inte vare sig ovanligt eller ologiskt, och återfinns även hos Vreeswijk, men inte alls lika utpräglat och är där för det mesta en fråga om ökning av ackordväxlingarna i slutkadenserna, medan ökningen av den harmoniska rytmen hos Adolphson tenderar att insättas betydligt tidigare och således bidrar till en mer genomförd harmonisk och dramaturgisk uppbyggnad.

Eftersom Olle Adolphson själv skrivit ned sina ackompanjemang på noter medan Vreeswijk själv inte var notkunnig³⁵⁸, är det inte oväntat att finna en mer utarbetad harmonik hos Adolphson. Denna visar sig också i att basstämmorna i många visor givits en bitvis relativt självständig roll i förhållande till melodierna. I den mån basstämmorna har försetts med melodiska figurer hos Vreeswijk sker det företrädesvis i kortare stegrörelser vid ackordbyten och små inlånade basornament från amerikansk folksångs och countryblues-tradition. Något som i och för sig inte är oviktigt vid beskrivning av hans personstil.

³⁵⁸ Vreeswijk ger i förordet till sin första notsamling till rådet den spelande att denne har att : ”...ta hänsyn till en massa noter, som någon vänlig människa organiserat dit. Och den människan är inte jag. Medborgare det ska du veta, för jag kommer väldigt illa överens med noter och dylikt. Förresten kan jag ju visorna förut...” (Vreeswijk, *Ballader och oförskämheter*, 1964.)

Olle Adolphson använder på flera håll harmoniskt mer avancerade ackordbildningar av typen dim- och maj7ackord, i synnerhet i de kontinentalt influerade tonsättningarna av Wolgers texter. Dim-ackord förekommer i och för sig även hos Vreeswijk men handlar där som regel enbart om kortare genomgångsharmonier, inte sällan i kadenserna. Även om det i båda fallen är relevant att anta att harmoniken till dels styrs av en kombination av greppmässigt lättillgängliga ackord och upphovsmannens musikaliska intentioner, så är Vreeswijk nog den som i högst grad varit underställd fingrarnas lagar.

Vreeswijk å sin sida har i motsats till Adolphson influerats starkt av amerikanska svarta folkbluesartister i tillägg till den västeuropeiska allmänna vistradition som haft starka fästen i Frankrike och influerat såväl honom som Adolphson. Han kombinerar redan på sin första skiva bluesinslag i sina mollvisor med amerikansk folkvisetradition framför allt i sina durvisor. Bluesinslagen är inte så framträdande i själva melodierna eller ens i visornas formuppbyggnad. Den lilla septiman har emellertid i flera fall placeras på centrala positioner, inte sällan som höjdtton i den melodiska kurvaturen. Bluesingredienserna återfinns, förutom i de textliga motiven, i större grad i Vreeswijks framföranden i sig. Detta framför allt i form av tånjningar (blue notes) eller stiltypiska ackompanjemangsfigurer i gitarrackompanjemangen och i den vokala intonationen.

Sammanfattningsvis kan sägas att denna lilla jämförelse mellan melodiska och harmoniska variabler hos Adolphson med Vreeswijk styrker uppfattningen att Adolphsons melodier generellt är mer komplext konstruerade både vad gäller melodik och harmonik än Vreeswijks, även om undantag finns på bägge sidor. Liknande förhållande gäller visornas arrangemang. Påståendet kan dock granskas från olika håll och skall inte sammankopplas med en värdering av materialet.

Röst och sångsätt

Om sångsätt, röstgestik och innebörd

På bråkdelen av en sekund känns en röst igen, i telefon, radio, i ett rum eller på en skiva. Innan ens en språkmelodi hunnit ta form kan en person identifieras på röstens timbre och ansats. Utan problem görs detta snabbt som vinden, men svårare är det att verkligen kunna säga vad identifikationen består i. Vi noterar tonfall och stämmingslägen nästan lika snabbt, inom loppet av några sekunder har vi skapat oss en föreställning om vem vi talar med, ålder, kön, social tillhörighet, sinnestämning, det direkta verbaliserade budskapet och det indirekta icke-verbaliserade budskapet. Rösten säger på en gång vad som finns på andra sidan tråden, vare sig det är den indignerade rösten som med sitt tonfall säger ”varför har Du inte hört av Dig på så lång tid, Du bryr Dig inte om mig” eller vitala rösten ”jag glad och stark och intresserad av kontakt med omvärlden”, eller den korta formella rösten som så neutralt som möjligt förmedlar ”det är från försäkringskassan”, eller den inställsamme försäljaren.

Beroende på mottagarens kompetens eller inkompetens att avkoda yttrandet kan det paralingvistiska innehållet avläsas och tolkas. Det har sagts att ”rösten ljuger inte”, vilket är en sanning med modifikation. Visst kan rösten ljuga, den kan kontrolleras och manipuleras med olika hög grad av framgång beroende på talarens skicklighet och fallenhet för den medvetna eller omedvetna röstmodulationen. Rösten kan förföra och ljuga för både självet och omvärlden.³⁵⁹ De utomspråkliga aspekt-erna ger oss en mängd information: perspektivisk (riktning och avstånd till talaren), organisk (ålder och kön) och expressiv (talstyrka, fonationssätt,

³⁵⁹ jfr.Frith 1996:197

talhastighet, mm), samt social information av olika slag.³⁶⁰ Rösten är ju även sångarens gestaltningsverktyg, och med små förskjutningar kan betydelser i sångens text understrykas eller kontrasteras av röstens indirekta utsagor.

Visan realiseras och blåses till liv först av den levande sångrösten. Att visframföranden kan misslyckas vet alla, och att det lätt går att skapa en uttrycksmässig katastrof av det bästa material. Visframförandet bestäms även av en tredje faktor förutom exekutör och publik, nämligen situationen. Alla tre måste harmoniera med varandra. Det finns ingen enhetlig gyllene nyckel till hur detta åstadkommes, men klart är att samtliga faktorer samverkar.

Ofta anmärks på vissångares brist på utpräglad sångröst i konventionell mening. Detta har sagts om Olle Adolphson, om Cornelis Vreeswijk, Bob Dylan, Ulf Lundell, Evert Taube och otaliga andra. Ändå kan deras röster som få förmedla innehåll i sina sånger till mången stor publik. Allt medan skolade operasångare kan misslyckas med samma uppgift. Begreppet sångröst som kvalitetskriterium kan upplevas monopoliserat och knutet till alltför fast betydelse i många sammanhang, speciellt inom konstmusikalisk sfär. Idag är många överens om att de mer talnära sångsätt som uppträder i samband med populärvisa och rockmusik handlar om utövande av en konstart i lika hög grad som skolad opera- eller romanssång, en framförandekunst, i bästa fall högst personlig och individualiserad sådan. Artikulatoriska komponenter blir med andra ord till en konstart i sig där de bästa artisterna utvecklar sina egna personliga artikulatoriska "språk" och uttryck som kompenserar för vad som konventionellt skulle ses som brister i röstbehandling. I populärmusik och visor kan konstateras att man använder sig av språkljudens olika klangfärg i stämningsskapande syfte, och att språkets musikaliska element är viktiga ingredienser.

³⁶⁰ Traunmüller 1999,1996.

Alan Lomax skrev om de folksångare han mött och spelat in i Storbritannien i samband med det stora inspelningsprojektet av Child ballads på femtio- och sextiotalen ”... all possess the true ballad art in some respect - the way of spinning the story and the poem together, not with the crude drama of the concert singer, but with the subtle nuance and understatement that is fitting to to ballad art. [...] they sing in their traditional country ways, conforming to vocal styles which in many cases predate concert singing and are far more appropriate to their material [...] Their art, for they have an art, is to mould the words and tune together into a whole, introducing subtle variations into the melody and shading their intonation as the song runs on.” (*Songs of courtship*, Topic LP, 1961) Brolinson och Larsen uttrycker en annan aspekt av förhållandet mellan sångare och material: "Medan den gode konstmusikaliske vokalartisten ställer sin personlighet i verkets tjänst, så tar rocksångaren, liksom många folksångare, låten i sin tjänst för att överföra sin artistiska framtoning".³⁶¹ Iakttagelserna står nära Lars Forssells konstaterande att visan behöver "uttolkare, människor som kanske inte har så mycket till sångröst men så mycket mer av känslighet, närhet, livserfarenhet och intelligens, och som, framför allt, kan lyssna och få andra att lyssna."³⁶² Brita Holms beskrivning av Olle Adolphsons sångsätt kan införlivas i diskussionen: "Någon stor sångare är Adolphson inte, men hans röst är uttrycksfull, han mejslar fram visornas texter [...] med sitt högst personliga rubato målar Adolphson stämningar och lägger genom sitt framförande ytterligare en dimension till visorna".³⁶³

Richard Middleton skriver om den populära balladkonsten: "To a considerable extent, the music is a vehicle for the singer's intimate, conversational address to the individual listener".³⁶⁴ Tre koncept figurerar tillsammans hos Middleton: *intimate*, *conversational* och *individual*.

³⁶¹ Brolinson och Larsen 1981b:44. Författarna ger i andra delen av sin gemensamma avhandling en strukturerad och innehållsrik översikt över aspekter och terminologi på vokal gestaltning inom rockmusikens stilområde.

³⁶² Forssell, Lars *Jag står här på ett torg. Lars Forssells sångbok* 1979 s6. citerad i Holm 1986:89.

³⁶³ Holm 1986:89.

³⁶⁴ Middleton 1990:229.

Urvalet är inte förvånande och ger ett slags skalmått som anger området var vi befinner oss. Simon Frith använder sig av samma term *vehicle* när han talar om sångtexters ord som ”farkoster för rösten”, och om hur den allmänna värderingen av popsångare ofta åberopar sig mer på klang än på ord som sjungs, och på ”the noises around the words”. En trovärdighetsuppfattning av budskapet bygger i större grad på *hur* det sägs än på vad som sägs. ”In songs, words are the sign of a voice. A song is always a performance and song words are always spoken out. Vehicles - for the voice . . . structures of sound that are direct signs of emotion and marks of character [...] Pop songs celebrate not the articulate but the inarticulate, and the evaluation of pop singers depends not on words but on sounds - on the noises around the words.”³⁶⁵ Även Olle Edström använder sig av Friths observationer: ”Songs are more like plays than poems; song words work as speech and speech acts, bearing meaning not just semantically, but also as structures of sound that are direct signs of emotion and mark of character. Singer use non-verbal as well as verbal devices to make their points.”³⁶⁶ Många skribenter åberopar i sammanhanget den franske Roland Barthes få, men mycket uppmärksammade ord om sångrösten och hans koncept *The grain of the voice*.³⁶⁷ Barthes talar om två slags njutning i anslutning till upplevelsen av sångrösten och benämner dessa *Plaisir* respektive *Jouissance*. Den första är kopplad till avnjutande av kulturellt etablerade koder med fasta betydelser, det andra till njutningen i att lyssna till en röstklang utan att nödvändigtvis behöva koncentrera sig på dess verbala budskap. Middleton tar fasta på Barthes tankar, och menar att jouissance-aspekten är viktig i vokalmusik där *individualiserade performativa* drag spelar en viktig roll.³⁶⁸

Den svenske litteraturforskaren Ulf Lindberg betonar sångrösten och dess intonering som central och betydelsebärande. Detta reflekteras i hans

³⁶⁵ Frith 1981:35. Jfr Frith 1996:186 där han citerar Libby Holman som säger ”My singing is like flamenco. Sometimes it’s purposely hideous. I try to convey anguish, anger, tragedy, passion. When you’re expressing emotions like these, you cannot have a pure tone” (Gregory Sandow. ”Tough Love”. Village Voice, januari 13, 1987, p71. citerad i Frith 1996:186.)

³⁶⁶ Frith 1988:120, Edström 1992.

³⁶⁷ Middleton, Edström, Lindberg, Björnberg m. fl.

³⁶⁸ Björnberg 1990:69.

beskrivning av sångröstens entré i inspelningen av Bruce Springsteens *The River*. Han skriver: "Ett löfte infrias, ett nytt ges. Den förväntade sångrösten bryter in och med den texten. Och det är inte bara en röst utan *röstens grand*, för att tala med Barthes: en hes, resonant, sårbar maskulin stämma, vars möte med språket omedelbart drar uppmärksamheten till sin överflödande materialitet, upprättar en fysisk illusion av den Andres autenticitet och sjösätter ett hot mot den diskursiva meningen. Men sångrösten har också kulturella konnotationer. Det är en countryröst i sin narrativa (snarare än 'explosiva') behandling av texten, men en svart röst i sin råa intensitet".³⁶⁹

Lindberg återger i perspektiv av Barthes koncept även Stefani som preciserat sin uppfattning om orsakerna till njutningsupplevelsen och med detta lagt till ett annat perspektiv: "A singing voice corresponds to the principle of pleasure, as a talking voice does to the principle of reality. Oral melody is the voice of pleasure; nature teaches us so from childhood. Why? First, because of the conditions of production: a pitched voice requires relaxation of the muscles in phonation, and this implies an emotive state of quiet, peace and tenderness in the person. A singing voice is therefore a love voice. Secondly, pleasure is also to be found in perception [...] because such a type of voicing requires less effort to listen to."³⁷⁰

Genomgående redovisas i dessa observationer olika aspekter på den mänskliga sångröstens konnotationer och kommunikativa kraft och det Stefani beskriver som den sjungande röstens *love voice* är en central faktor i denna kraft. Något som akustiskt kunnat profileras i allt högre grad under senare år allteftersom inspelningsteknik och PA-teknologi förfinats. Idag behöver ingen skrika för att höras över en orkester. Till och med över den mest larmande rockbandsbakgrund kan en näst intill viskande sångstämma höras. Detta har inneburit utökning av den musikaliska akustiska paletten.

³⁶⁹ Lindberg 1995:130.

³⁷⁰ Stefani, 1987:23f A popular perspektive PM 6 nr 1, citerat i svensk övers. Lindberg 1995:15. Här kan med fog invändas att den sjungande rösten kräver även anspänning e.g. en balans mellan anspänning och avspänning för att fungera. Man får anta detta är vad Stefani syftar på.

Brolinson och Larsen ägnar den andra delen av sin gemensamma avhandling åt text och vokalgestaltning inom rock- och popmusik. De skriver: "Här förenas textliga och musikaliska element på ett sätt som ibland gör dem svåra att åtskilja. Vissa element i den vokala gestaltningen återgår på den autonoma textens fonetiska substans, dvs. utgör en gestaltning av de i fonetisk mening distinktiva dragen i textens uttryck"³⁷¹ De använder sig av en begreppsapparat med rötter hos Alan Lomax för att beskriva sångröstens klangliga kvaliteter i sin analys. De gör distinktion mellan klang och melodisk linje, men menar att dessa inte bör betraktas självständigt från varandra. De klangliga faktorer de funnit huvudsakligen applicerbara på rockmusik grupperas under beteckningarna *fränhet*, *nasalitet*, *register*, *volym* samt *vibrato-tremolo*. Med utgångspunkt i dessa ges stickprovsexempel på karaktäristiska vokala stildrag inom genren.³⁷² Under den första rubriken *fränhet* återfinns de iakttagelser som till störst del fokuserar röstens timbre. Konceptet täcker allt från en volymstark, pressad och spänd röst till en volymsvag, läckande röst med avspänd artikulation. Grunden till denna sammanslagning av extremer ligger i synen på den komplexa och orena röstklängen som uttrycksförmedlare och som motpol till ett "rent" röstideal, och kan motiveras som övergripande koncept,³⁷³ men blir otillräckligt för att beskriva röstens finare timbremässiga varianter.

Andra exempel på uppmärksammande av det sjunga ordets klanglighet i populärmusik finns i Mike Daleys studier. I en analys av sångerskan Patti Smiths insjungning av Van Morrisons "Gloria", publicerad i tidskriften *Popular Music*,³⁷⁴ kompletteras sångstämman melodilinje med ett tomt notsystem i vilket Daley, utifrån en skala över den andra formantens frekvenser, icke angivna som precisa frekvenser, blott graderade i en skala från 'ljusst' till 'mörkt', ritat in dess rörelser på notlinjerna (högt-lågt) som illustration av Smiths färgning av vokalljuden

³⁷¹ Brolinson och Larsen 1981b:20.

³⁷² Brolinson och Larsen 1981b:56 – 76.

³⁷³ Brolinson och Larsen 1981a::186.

³⁷⁴ Daley 1998.

i framförandet. Det skall emellertid här påpekas att det är framförandet, och inte den skrivna textens klangliga material i sig som Daley analyserar, vilket han dessvärre inte markerar någon distinktion emellan.³⁷⁵ Inte heller redovisas metoder och verktyg som använts i studien, utan enbart att en fonetisk transkription gjorts. Detta gör det svårt att närma sig analysen på detaljerat plan och att värdera den ordentligt. Dock åstadkommes en visuell framställning av röstens klangmässighet som är överskådlig, om än till priset av brist på precision. I en studie av Dylans vokalistil under rubriken *One who sings with his tongue on fire*³⁷⁶ har han vidareutvecklat och fördjupat sina metoder. Här visualiseras Dylans säregna glissandon med hjälp av frekvensgrafer, och altereringar mellan öppen och slutna tonbildning exemplifieras i spektrogram. Iakttagelserna sammanställs med lingvistisk teoribildning i Michael Hallidays system för tolkning av betydelse i intonationsmönster i talet. Att Dylans texter hade stor betydelse för form och innehåll i populärmusikens sånglyrik under 60-talet och därefter är omvittnat, men bör inte överkugga det starka inflytande som även hans speciella sångsätt haft och den skolbildning som uppstått i dess efterföljd. Han utnyttjar tillfullo ett tal/sång kontinuum där den talmelodiska intonationen sammanvävs med konventionell melodibildning. Detta är på intet sätt unikt inom rock-, pop- och folkmusik, men är tydligt markerat i detta fall: "Dylan often manipulates his voice quite extremely to serve some affective or rhetorical goal, and his devices for getting a phrase or word across are both subtle and consistent",³⁷⁷ säger Daley, Den mänskliga rösten kan ses som index över mänskliga relationer och när musikens logik sammanvävs med ordens logik blir resultatet ofta överväldigande komplext, konstaterar han.³⁷⁸

³⁷⁵ Med tanke på Smiths personliga sångsätt, i vilket hon tenderar att teatraliskt tänja och böja orden klangligt hade detta ytterligare kunnat belysas genom att ställa i texten i sig, mot framförandet, och på så sätt kunnat frilägga det ena från det andra.

³⁷⁶ Daley 1997.

³⁷⁷ Daley 1997:3.

³⁷⁸ Daley 1997:21.

Hur rösten används på olika sätt i olika musikrepertoarer och varierar från individ till individ i styrka, register och tonbildning konstateras i en färsk undersökning av Sundberg tillsammans med Margareta Thalén³⁷⁹ där röstbruk inom olika sångstilar jämförs. Hittills har sångröstforskning mest inriktats på "klassisk" operasång, menar författarna, medan röst användning i andra stilar såsom jazz, blues och pop i stort negligerats.³⁸⁰ De undersökte tonbildning vid fyra bestämda tonhöjder vid mjuk respektive mellan och stark fonation i samband med fyra olika sångtyper: klassisk, pop, jazz och blues och fyra parametrar studerades. Till resultaten kan räknas ett konstaterande av samband mellan klassisk sång och flödig fonation, mellan pop- och jazzstil och talnära sångsätt, och mellan bluessång och pressad röst användning. "It is tempting to speculate that the similarities found between styles and phonatory modes relate to the different musical characteristics of these styles." säger Sundberg. "For example, the emphasis on melodic lines in the classical repertoire may require a voice with minimised variation of timbre across the entire pitch range [.....] In the nonclassical repertoire on the other hand, timbral contrast is frequently used as an expressive means".³⁸¹ Talnära sångsätt i popballader sattes i samband med att text ofta ges mer prominent utrymme där än i klassisk repertoar. Sundberg föreslår även att blues-stilens återkommande gestaltning av känsloladdat innehåll går att sammankoppla med ett högt subglottalt tryck, lång stängningsfas i glottis och förhållandevis svag grundtonshalt i klangen.

Observationer som dessa utgör viktiga komponenter i formulerandet av en röstestetik som kan återspegla stiltypiska drag för såväl övergripande genrer som enskilda utövare. Studien är begränsad i så motto att den inte involverar relationer med musikaliska sammanhang, då den utförts på isolerade autonoma ljudbildningar där en enda sångerska framställt olika röstkaraktärer. Ett frågetecken är i hur hög grad dessa

³⁷⁹ J, Sundberg och Margareta Thalén, A method for describing different styles of singing: A comparison of a female singer's voice source in "classical", "pop", "jazz" and "blues" i TMH-QPSR 1/00 45-54. Anm. Undersökningen gjordes på en enskild sångerska som sjöng enligt olika stilidiom.

³⁸⁰ Sundberg och Thalén 2000:45.

³⁸¹ Sundberg och Thalén 2000:53.

stora stilområden kan ses som stilmässigt homogena. Bluessång till exempel kan variera i allra högsta grad vad gäller röstkälla och timbre mellan olika sångare även om stiltypiska drag kan skisseras. Bluesartisters röster är ju oftast högst individuella och klassiska bluessångare som Snooks Eaglin och Bukka White har inte mer röstklang gemensamt än vad Evert Taube och Cornelis Vreeswijk har. Detta gör att även om kunskapen utvidgas om typisk röstkaraktär vid olika sångsätt, kan frågas i hur hög grad metoden verkligen kan användas att beskriva sångstilar såsom rubriken anger. Emellertid bör snart huvuddrag i en karta kunna tecknas med hjälp av fler liknande undersökningar.

Röstens gestik

Vad som ger en sångröst liv är förmågan att åstadkomma en vokal gestik som är meningsfull och vital. Sångaren kan göra detta med hjälp av ett antal olika sätt att modulera sin röst på. Johan Sundberg beskriver sångrösten som en "översättningsmaskin från kroppsgestik till röstgestik",³⁸² och han säger att rösten förmedlar en gestik som kan höras men inte ses. I sången samsas semantiskt innehåll med klangliga och gestiska gestalter. Han skriver: "vi har alla rika erfarenheter av vilket röstmönster som motsvarar en viss gestik. Detta verkar vara av alldeles grundläggande betydelse för sång och musik i allmänhet. Rösten ger oss koden för hur musiken skall tolkas i rörelsetermer, och ljuden kan bli meningsfulla i en vidare bemärkelse, eftersom de kan anspela på olika rörelsetyper".³⁸³

I Olle Adolphsons sångsätt utnyttjas en rik röstgestik diskret men med påtaglig effekt. Sångaren låter oss veta vem är och betydelsen av vad han har att säga. Tonfall som markerar auktoritet i vissa strofer kompletteras i andra av uttryck av öppen hjärtig värme. Ofta gestaltas motsättningar

³⁸² Sundberg, 1986:164.

³⁸³ Sundberg 1986:164.

mellan textinnehåll och röstlig gestik som inte sällan åstadkommer både komik och skärpa. Materialet dramatiseras och aktiveras med små medel, men balansen är hårfin. Överspel på fel ställen resulterar ofelbart i plumphet. Visan blir skådeplats för en osynlig skådespelartrupp som dirigeras av sångaren själv.³⁸⁴

Betoning och avspänning används med konsekvens och skapar kontrastrika spel mellan olika uttryck där prosodin intar en betydelsefull roll. T.A. Sears skriver i *Some neural and Mechanical aspects of singing*: ”It is generally held that the speaker or singer determines the intensity of the sounds he wishes to produce by his sense of vocal effort in producing them.”³⁸⁵ Anspänning blir ett medvetet verktyg att optimera gestik och uttryckskraft i framförandet, något som inom konstmusikens klassiska röstskolning brukar betraktas som skadligt och oönskat. Sears skriver om olika sätt denna ansänning kan utnyttjas: ”The sense of vocal effort in singing is expressed both in the prosody associated with the linguistic or emotional meaning of the words, especially in dramatic works, and also more generally in singing *piano* or *forte*, *crescendo* and *decrescendo*, *staccato* and *legato*, in *mesa di voce*, indeed, whenever sound intensity is modified in a particular matter. The sense of vocal effort is also essential for a correct vocal attack, be this *coup de glotte*, the normal (clear) attack, or *mezza voce* (breath) attack. For the latter the tension in the vocal cords is slackened to allow the passage of a small amount of breath which does not contribute to the vibratory sound; the effect of this is to give light touch to the voice and to create, as a Lieder singer may wish to do, a dreamy or romantic mood.”³⁸⁶

³⁸⁴ Jämför den beskrivning av Lille Bror Söderlundhs sångsätt som Cristina Mattson återger i sin bok *Lille Bror Söderlundh tonsättare och viskompositör*. ”Det är absolut inget snarvackert över Lille Bror Söderlundhs framställning. Inget som hör ihop med lättvunnen popularitet. Den är diskret, ja, rentav tillknäppt mitt i all sin känslighet. Dess väsen är förfining och kultur i förening och en omisskännlig äkta värme och en sådan klar och ogrumlad naturlighet som man inom konsten endast påträffar hos drivna artister. Därtill väljer han sina nummer med intelligens och smak och - vad som inte är minst viktigt - ett utmärkt textuttal. (ur Hufvudstadsbladet 15/ 2 1943 citerat i Mattson 2000:99)

³⁸⁵ Sears 1977:82.

³⁸⁶ ff.

Vad har Olle Adolphson själv att säga om sångsätt? Egentligen har jag inte funnit många formuleringar i det material jag kunnat uppbringa. Man får söka trådar som förtäljer om olika aspekter. Hans egna observationer av Evert Taubes sångsätt berättar om en sångare som tränats och format sitt sångsätt efter de framförandesituationer han konfronterats med: Många framföranden utomhus, ofta i dåligt väder och med bristande återgivningsresurser. Senare när sådana blev tillgängliga fortsatte Taube att "misshandla sin stämma, han sjöng som han var".³⁸⁷ Taube drabbades med tiden av bristande hörsel och astma, och kunde inte kontrollera sitt röstläge, påpekar Adolphson och tillägger att detta var lönlöst att förklara för folk. Att sjungandet i krogssammanhang kan vara en påfrestande sysselsättning för såväl sinne som röst, hade Olle Adolphson själv upplevt." Jag gjorde det själv ett par gånger, för trettiofem kronor och fri förtäring, och det var en pärs. Särskilt nere i källarvalven där man kunde stå och illskrika över ett bord utan att gästerna ens märkte att man var där".³⁸⁸

Olle Adolphson har vid flera tillfällen hävdats att en målsättning för honom varit att skriva så att såväl text som musik skall kunna ha egenvärde och stå för sig själva, och han nämner hur bristfälliga många vis-texter framstår när de betraktas utan sin musik och vice versa. Brolinson och Larsen påpekar dock att autonomi "i den vi kallat autonom text kan vara mer eller mindre reell".³⁸⁹ Precis som det kan konstateras att en artist som Owe Thörnqvist betraktad som diktarmusiker, "singer-songwriter", är intimt förbunden med sina låtar rent vokalt och i många fall att gestaltningen i det närmaste är att betrakta som "verket". Samma sak kan hävdas om Olle Adolphsons visor, vilket gör det extra intressant att undersöka de vokala framförandena.

På samma sätt som alla talande röster är unika är den sjungande rösten unik, såväl i fråga om ljudkälla som ifråga om klanglig bearbetning. Språkbruk för enskilda talare skiljer sig från varandra, även om de talar samma dialekt. Hartmut Traummüller använder begreppet *idiolekt* i detta

³⁸⁷ Taubesällskapets årsbok 1998:223.

³⁸⁸ Taubesällskapets årsbok 1998:225.

³⁸⁹ Brolinson och Larsen 1999:21.

sammanhang³⁹⁰, och möjligheterna att identifiera några av de parametrar och karaktärsdrag som formar 'sångidiolekten' för en vokalartist som Olle Adolphson skall diskuteras och undersökas i följande studier.

Om innebörder

Ett återkommande tema i den musikvetenskapliga diskursen är frågan om innebörder och uttrycksfullhet i samband med musikverk och framföranden. Den ständiga frågan är: Hur mycket ligger förborgat i verket respektive hos lyssnaren, och hur interagerar dessa? Idag ligger närmast till hands att betrakta betydelser som något som tar form först i mötet mellan verk och konsument. Kan man överhuvudtaget tala om att musik inhyser innehåll eller frambär uttryck? Frågorna är lika klassiska som komplexa, berör kommunikationsteoretiska spörsmål och tycks dessutom vilja frammana stridsberedda kombattanter ur skilda läger. För att gardera sig mot att bli missförstådd och för att markera sin position är det lätt att vilja ställa sig på den ena eller andra barrikaden.

I frågan om vad som kan förmedlas och uppfattas av innebörder i sjungen text är det förslagsvis fruktbart att i operativt syfte inledningsvis dra en demarkationslinje mellan semantiskt innehåll och känslomässigt uttryck såväl i text som i realiserat framförande. Charles Seeger skiljer mellan att i vardagligt tal ha syftet att vilja åstadkomma en affektmässig "effekt" hos lyssnaren/mottagaren å ena sidan, och å den andra *a tendency to reason*, ett resonerande genom vilket man helt enkelt önskar förmedla ett logiskt innehåll. I det första alternativet, vilket han kallar "*rapsodize*", ställs exaktheten i utsagan på sekundär plats medan denna i det senare blir den primära.³⁹¹ På liknande sätt kan förhållandet mellan innebörd och affekt i sånger betraktas, även om interaktion och överlappande mellan bägge inte skall underskattas.

Dikotomin finns på flera plan och kan ses på olika sätt. På ett grovt plan reflekteras helt enkelt skillnaden mellan berättande och lyriska visor. På finare nivåer börjar överlappande och samverkan mellan element ge sig till känna. Vi kan exempelvis både notera hur vissa komponenter i en

³⁹⁰ Traunmüller 1996.

³⁹¹ Seeger 1994:59.

berättande utsaga kan framstå som ämnade att åstadkomma känslomässig påverkan på lyssnaren. Det är också lätt att konstatera att förmedling, liksom uppfattande, av innehåll påverkas av såväl musikaliska sammanhang som av nyanser i vokal gestaltning.

Seegers uppdelning mellan resonerande och effekt har paralleller i distinktionen mellan innebörder och uttryck. Begreppen pockar emellertid på definitioner. Man talar om känsla och uttryck, men vad innebär egentligen dessa koncept? Som Sylvie Mozziconacci påpekar i sin avhandling *Speech and Emotion* (1998) måste man inte bara ta ställning till vad "känslor" är, utan även i vad mån dessa är att se som avgränsade entiteter, positioner utmed ett kontinuum³⁹², eller kombinationer av olika känsloladdningar. Kunde detta göras mätbart blev man tvungen att använda någon vedertagen psykologisk modell att utvinna kvantifierbara värden. Jag väljer dock att utnyttja humanistens poetiska frihet i detta sammanhang, för att inte intvinga resonemangen i alltför profana och torftiga fallor. Begreppet känslor brukas med den elasticitet det används i allmänt svenskt språkbruk, i enlighet med Teddy Brunius tidigare nämnda "kulturord som till arten har öppen innebörd".³⁹³

Känslobegreppet refererar till känslomässiga tillstånd och dispositioner som i sin tur relaterar till fysiska tillstånd som påverkar tal och sång, och är ett komplext fenomen med såväl biologiska, sociala och personliga komponenter. Den individuella solörösten i musiksammanhang kan i tillägg till olika känslomässiga tillstånd även manifesteras *attityder*, t.ex. tendenser att värdera något såsom positivt eller negativt, som meddelandet/textens innehåll, situation eller publik. Känslor uttrycks på många olika sätt av skilda individer beroende på faktorer som ålder, kön, kultur, språk, social bakgrund och situation, och varje individ har egna strategier för att uttrycka känslor.³⁹⁴ En av musikvetenskapens uppgifter är att bidra till kunskap om sådana strategier hos musikaliskt kreativa människor.

Vad gäller innehåll respektive känslomässigt uttryck i sånggestaltning går det inte att undvika att detta knyts till frågan om den rent

³⁹² Mozziconacci, 1998:3,167.

³⁹³ Brunius, 1986:3.

³⁹⁴ Mozziconacci, 1998:168, Hoene 1996.

instrumentala musikens möjligheter och förmåga att tjänstgöra som känslöförmedlande agent. Alltså det tema som stötts och blötts alltifrån antikens musikbegrepp via affektläran till föreställningar om ”absolut musik”

Då den eviga frågan huruvida musik överhuvudtaget kan förmedla känslor eller äga inneboende känslö- och uttrycksmässigt innehåll kan leda till i stort sett outtömliga resonemang, är detta arbete inte dess rätta plats. Däremot finns anledning att ta upp några aspekter av musikens uttryckspotentialer som har att göra med dess förhållande till den mänskliga rösten.

Reception av sjungen vers respektive instrumental musik

Roland Barthes ger en beskrivning i sin skrift *Empire of signs*, skriven under en vistelse i Japan, av hur en resenär kan uppfatta sina sinnesintryck vid besök i ett främmande land där denne inte har närmare kännedom om landets språk, seder eller koder. Förhållandet att den resande inte har möjlighet att i sinnet sortera alla dualiteter och distinktioner ifråga om språk, klass, hierarkier m.m. i den nya miljön tillåter medvetandet att under vissa betingelser ”descend into the untranslatable”,³⁹⁵ enligt Barthes. Den resande kan erfara att befinna sig ”in an auditory film which halt all the alienations of the mother tongue: the regional and social origins of whoever is speaking, his degree of culture, of intelligence, of taste, the image by which he constitutes himself as a person and which he asks you to recognize. Hence in foreign countries, what a respite! Here I am protected against stupidity, vulgarity, vanity, worldliness, nationality, normality.”³⁹⁶

Musikforskaren Barbara Engh kopplar samman dessa utsagor med musik i sin artikel ”Loving it: Music and criticism in Roland Barthes” i Ruth A. Solies antologi *Musicology and difference*. Engh skriver ”Freed of familiar politics altogether, one is ”without words,” enveloped in a protective ”auditory film” of *significance*, in a state of music.”

³⁹⁵ Barthes 1970:6, Engh i McClary (Ed) 1995.

³⁹⁶ Barthes 1970:9.

Detta är ett betydelsefullt perspektiv som förklarar mycket av den genomslagskraft Barthes fått hos musikforskare. Han talar om ett tillstånd där uppspaltningen av tillvaron minskar i kraft. Detta sinnestillstånd - ett tillstånd av musik – är något som är lätt att erfara när vi lyssnar på musik och möjligen lättast när vi lyssnar på instrumental musik. Lyssnaren ställs inför delvis annorlunda krav på egen insats när det gäller att tillgodogöra sig musik med sjungen text, där texten omedelbart drar in oss i sammanhang och händelseförlopp. Då kan man inte på samma sätt befinna vid klangens ytskikt. Något av upplevelsekonflikt uppstår när vi tenderar att dras in i textens innehåll och hur detta spelar mot musiken.

Instrumental musik besitter vad man kunde kalla en ”det-het” (it-ness) som den vokala (i synnerhet den solistiskt framförda) har svårare att erbjuda. Vi kan njuta enbart klangliga och rytmiska förlopp genom auditiva sensationer. Vi kan koncipiera instrumental musik som den ”oreducerbara” helhet den danske musikern och författaren Peter Bastian presenterar i sin bok *In i musiken*.³⁹⁷ Detta är på sätt och vis lika omöjligt att göra med en vokal musik, som att med intellektet samtidigt koncipiera två konkurrerande gestalter i en ”omöjlig” geometrisk figur, eller att iakta det egna ”inre öga” som uppfattar och registrerar tankar, föreställningar och synintryck m.m. Man talar om 'optisk konst' med omöjliga geometriska figurer och vissa konstnärer som t.ex. M. C. Escher har ägnat hela liv åt detta. Det har på liknande sätt laborerats med omöjliga musikaliska figurer, men de får dock aldrig samma starka effekt i och med att musik utspelar sig kronologiskt i tiden. Däremot kan som antyttts olika upplevelsenivåer stå mot varandra i musik och ta form av något som kan liknas vid omöjliga auditiva och musikaliska gestalter. Beroende på erfarenhet, musikalitet och motivation är det individuellt hur många skikt av musikaliska händelser en lyssnare synkront kan vara medveten om. Förhållandet gäller även relationer mellan text och musik som vanligen upplevs som ett komplett och komplext paket. Det är nästan omöjligt för lyssnaren att spalta upp de olika skikten, än mindre 'förstå' dem samtidigt.

I samband med vokal musik som framförs av en solöröst (som sjunger på bekant språk) ställs lyssnaren inför nämnda valsituation. Den

³⁹⁷ Bastian 1987.

instrumentala musikens ”det-het” konfronteras med ett annat sätt att lyssna. Detta påverkas i viss mån av hur dominerande vokalstämman är i relation till musiken. Här skiljer sig olika musikstilar. Stilar som opera eller rockmusik erbjuder rika utbud av mellanlägen, då vokalstämman i allmänhet underställs musikalisk helhet i högre grad än inom typiska visframföranden. I fråga om instrumental musik kan vi dechiffrera strukturer och händelser, utan att ta ställning till semantiska utsagors narrativa *innebörder*, men så fort den sjunga texten kommer in skjuts detta förhållande i sank.

Ytterligare aspekter av Bastians ”oreducerbarhet” kan appliceras på samspel mellan text och musik. I lyssningsögonblicket uppfattas text och musik *synkront* som ett mer eller mindre odelbart helt. Påtagligt sällan upplever man att den och den låten har bra text men dålig musik, eller tvärtom. På något underligt sätt tycks det ena ofta föra med sig det andra. Upplevs *antingen* text eller musik som undermålig på ett eller annat vis, blir i allmänhet omdömet kort och gott att ”den låten inte var bra”. Att betydelser av språkets enskilda ord är kontextberoende är lätt att konstatera: ”Det är inte den enskilda meningen som har exakt betydelse, utan hela den situation i vilken meningen förekommer. I sin yttersta konsekvens får språket sin exakthet genom en fullständig förståelse av vår situation som människor, av en fullständig förståelse av oss själva, och då befinner vi oss paradoxalt nog på en plats där språket inte intresserar oss längre”, säger Peter Bastian.³⁹⁸ Bastian gör en indelning i två komplementära förhållningssätt när det gäller beskrivning av olika objekt, som han kallar det *kartesiska* respektive det *holistiska*. I det första åsyftas ett detaljstudium av enskilda företeelser utan större intresse för de sammanhang de befinner sig i. Det *holistiska* betraktelsesättet däremot ser i första hand till objektets relation till kontexten, till kontextens helhet, och ser objektet som en av komponenterna i denna. Inget av beskrivningssätten räcker för ett tillfredsställande närmande utan bör kompletteras av varandra, konstaterar Bastian.³⁹⁹ På samma sätt är ord och musik beroende av varandra i lyssnarens konception, och på samma sätt måste både ord och musik, helhet och detalj observeras.

³⁹⁸ Bastian 1987:22.

³⁹⁹ Bastian 1987:23.

Överlappande mellan hermeneutik och tekniska analysmoment har varit ofrånkomligt i denna avhandling och texten innehåller också många hermeneutiskt präglade utsagor. Självt är jag av uppfattningen att de två inte behöver utgöra motpoler i en dikotomi. Det är lätt att se de hermeneutiska komponenterna som mindre tillförlitliga men de utgör en nödvändig del i en humanistisk diskussion om konstnärligt uttryck. Leo Treitler talar om två typer av hermeneutik, *hermeneutics of trust* respektive *hermeneutics of suspicion*.⁴⁰⁰ Med den senare förstås den hermeneutiska tolkning som avser att avtäcka och skapa förståelse för underliggande, dolda budskap och ingredienser. Exempelvis kan nämnas försök att avtäcka och dechiffrera utpräglat kommersiellt syftande musikprodukters manipulativa ingredienser såsom t.ex. i fallet med Philip Taggs semiotiskt upplagda avhandling om 60 sekunder av filmmusiken till TV-serien *Kojak*.⁴⁰¹ *Hermeneutics of trust* är vanligare inom mer eller mindre traditionell musikvetenskap och bland nyare exempel kan Laila Barkefors avhandling om Allan Petterson *Gallret och stjärnan* räknas. Även om förhållningssätten i praktiken ofta överlappas, är indelningen avslöjande. Ofta används diametralt olika metoder och terminologier i angreppssätten.

Musik måste alltid betraktas unikt, aldrig generellt, säger Barthes. Enligt Barbara Engh uppvisar Barthes skrivelser om musik "the impossible science of the unique being", en vetenskap "without method".⁴⁰² Hon kallar detta "A lover's discourse". Trots allt hjälper inte Barthes koncept "The grain of the voice" någon som aldrig hört en musik att förstå den, hur detaljerade analyser och beskrivningar än må vara. "A lover's discourse" Uppskattning och intresse är motivet bakom 'tillitens tolkning' i både Barthes "lovers discourse" och "hermeneutics of trust".

Då tolkning av innebörder i såväl text som musik visat sig ofrånkomlig, kan en kortare diskussion om hermeneutik i musiksammanhang åtminstone flyktigt återges. Adolphson har uttryckt misstro

⁴⁰⁰ Treitler, *Hermeneutics, exegetics or what*, paper till Musikforskarkonferens År 2000 i Århus.

⁴⁰¹ Tagg 1979.

⁴⁰² Engh 1995:75.

mot hermeneutisk tolkning, då han själv menar sig blivit missförstådd.⁴⁰³ Det är av naturliga skäl lätt att föreställa sig en reservation mot att en skribents subjektiva, och kanske även felaktiga tolkning av ett verk ges tolkningsföreträde till och med över upphovsmannens egna åsikter och intentioner. I upphovsmannens plats är det lätt att föreställa sig upplevelse av frustration och vanmakt.

Vad menar vi med tolkning och hermeneutik? Relaterade begrepp kan ställas bredvid varandra: hermeneutik, tolkning, betydelser, innebörder, mening, semiotik, semantik. Alla har visst släktskap och överlappar delvis varandra. Ibland kan några av dem till och med ersätta varandra. Det metodiska sammanhanget styr vilket vi använder.

I vissa fall blir det hela oproblematiskt, i de fall där kompositören själv har inställningen att betydelser i hans verk genereras på en neutral plattform utanför hans egen sfär, på en massmedial eller estradartad mötesplats, där musik möter lyssnare som, med hjälp av egna unika och kollektivt skapade tolkningsapparater och referenser, låter betydelser utforma sig. Kompositören kan hävda att verket *i sig* inte alls innefattar några betydelser, annat än för honom själv som privat individ, att han *inte* försöker kommunicera specifika innebörder. Lyssnarens upplevelse skulle därför vara ett autonomt fenomen som huvudsakligen består av privata psykologiska komponenter. Detta är en position som föredras av många artister och kompositörer, som säkerhetsventil för att gardera sin egen integritet. Den irländske sångaren Van Morrison säger "I'm sure there are people at universities sitting around trying to figure out what James Joyce meant on the twenty-third page or whatever but I'm not interested in that. . . You've only got to read my lyrics to see for yourself that they're pretty straightforward. They are precisely what they state and nothing more than that. That's all there is. If there's anything beyond that then it is in your head and you're taking it on from there."⁴⁰⁴

Det finns dock flera alternativ ur såväl kompositörens som lyssnarens perspektiv:

⁴⁰³ Samtal med Olle Adolphson 2000-04-04.

⁴⁰⁴ Mills 1994.

Upphovsmannen:

- A. anger sig *inte* avsett några betydelser alls (sant eller inte)
- B. har avsett betydelser som inte uppfattas eller uppfattas fel av lyssnaren.
- C. har avsett betydelser som uppfattas relevant av lyssnaren

Lyssnaren:

- A. läser in betydelser och hävdar att dessa skulle vara knutna till verket.
- B. läser in betydelser men hävdar *inte* att dessa för den skull skulle vara knutna till verket.
- C. läser in betydelser som avsetts av upphovsmannen/eksekutören

Verket har för det mesta betydelser/innebörder för kompositören. Dessa är i grund och botten privata. Vissa kan kompositören emellertid avse att förmedla till lyssnaren. Hur detta lyckas är beroende av ett flertal faktorer. Lyssnarens upplevelse är också privat, men kan i bästa fall (ur kommunikationsperspektiv)⁴⁰⁵ åtminstone delvis sammanfalla med upphovsmannens intentioner. Frågan är hur intressant kommunikationsfrågan är? Sett ur vissa perspektiv framstår den som fullständigt ointressant, ur andra kan den vara ytterst central. Bland annat vad gäller de konstnärer som nästan enbart är förmögna att uttrycka sig via sin konst, och på andra plan är mer eller mindre socialt handikappade. I de fallen, om några, bör inte kommunikationsteoretiska aspekter försummas. Detta är dock inte utmärkande i Olle Adolphsons fall samtidigt som inte kommunikativa aspekter bör negligeras.

Ofta upplöses emellertid frågeställningens angelägenhet i en allmän, men otillfredsställande, fråga: i vad mån kan verket betraktas som meddelande? Hur relevant är det att betrakta musik som kommunikation, och som överföring av meddelanden? Kommunikationsproblematiken är aspekter av musikverket och dess väg till lyssnaren. Aspekter som ibland är huvudaktörer och ibland befinner sig på mer undanskymd plats.

Vad gäller kommunikationsfrågan och en estradör som Olle Adolphson, står klart att många i hans publik upplever starka moment av

⁴⁰⁵ används musiken t.ex. i reklamsammanhang för att förleda en publik att köpa en vara de inte behöver, så är konsekvenserna mer negativt laddade.

kommunikation under ett framträdande. Åtminstone vad gäller mer känslomässigt orienterat material. Att även artisten själv värdesätter upplevelsen av kommunikation, när denna behagar inträda, framgår när han beskriver en särdeles gynnsam konsertsituation som ett "tankfullt samtal mellan publik och artist"⁴⁰⁶ Obestriddigt är att den kommunikativa aspekten inte är försumbar vad gäller Adolphsons artisteri.

Röst, musikuppfattning och melodik

Det är inte avlägset att argumentera för antagandet att människoröstens omfång, dess akustiska rum om man så vill, kunde ligga i botten för uppfattningen om det klangliga rum – rymd eller utrymme vi har tillgång till att röra oss med i våra musikaliska uttryck. Högt och lågt, starkt och svagt, spänt och avspänt. Alla dessa kan ses som mått människan genom sin rösts förutsättningar fått inpräglade som grundläggande "kretskort". På kretskorten finns utgångspunkter givna för vår melodiuppfattning som realiseras i musicerande och komponerande. Utifrån sådant resonemang skulle man kunna anta att det i musik skulle finnas, i tillägg till diverse syntagmatiska och prosodiska samband med språket, även röstligt/rumsliga förbindelselänkar som förbinder musikaliskt uttryck med röstens realiteter av t. ex högt eller lågt. Hypotesen kan relateras till teorier som hävdar att mänsklig musikuppfattning har med kinetiska aspekter och vårt fysiska rörelsespektrum att göra. Det vill säga att kroppsrörelser och upplevelser av dessa, som sträckning, sammandragning, högt och lågt, tungt och lätt etc. har korrelerat i musikaliska sammanhang. Sundberg finner det t.ex. inte långsökt att "anta ett nära samband mellan de kroppsrörelser, som man kan se med ögat och dem, som är dolda för ögat. Rörelser av det senare slaget finns uppenbarligen i röstorganet, både i artikulation och fonation; i stället för att se dessa rörelser kan vi höra dem, i den mån de påverkar röstljudet. Om det är så att en viss gestik kännetecknar en viss sinnestämning, borde man kunna vänta sig att en viss sinnestämning kännetecknas av ett visst röstljudsmönster."⁴⁰⁷ Liknande tankar har framförts på andra håll. Det tillägg till tankegången

⁴⁰⁶ Adolphson, *Om visans väsen*, Sthlm 1990:7.

⁴⁰⁷ Sundberg 1986:163.

jag vill göra hävdar att röstens ”rumslighet” kan fungera styrande på melodik i allmänhet och i synnerhet på konstruktion av vokala melodistämmor i sånger, vare sig denna är utmejslad i detalj eller enbart utformad som melodiskt skelett relaterande till en harmonisk progression. Inte minst bör tanken kunna bidra till förståelse av underliggande uppbyggnad och funktion i melodibildning i mycket populär- och rockmusik. En konsekvens är att man bör observera hur en sångmelodi inte *abstrakt* konstruerats på ett notpapper utan i stället i många fall kommit till med utgångspunkt i upphovsmannens egen sångstämma, tillsammans med kollektivt nedärvda formler (i sin tur styrda av rösten, dess begränsningar och kvaliteter). Det kunde vara intressant att studera om det i en melodi kan gömma sig vissa vändningar vid specifika tonhöjder, just för att de ligger bra till för dess upphovsmans egen röst respektive om andra vändningar, som av röstfysiologiska och andra skäl inte passar denna sångare, undviks och helst lyser med sin frånvaro.

Lilliestam är inne på liknande tankegångar: ”Det är för övrigt slående att många av nutidens stora låtskrivare, som de uppräknade, liksom många svenska visdiktare – exempelvis Evert Taube eller Olle Adolphson – på likartat sätt är begränsade sångare men har både säregna röster och ett mycket starkt personligt uttryck i sina sångstilar. Orsakerna till detta kan man bara fundera över. Koncentrerar man sig på att skriva låtar för att man upplever sig ha en speciell röst? Blir låtarna slagkraftiga därför att man inte lägger fokus på vokala svårigheter utan på uttrycket och på melodier och texter som passar ens vokala begränsningar?”⁴⁰⁸ Resonemanget medför att på ett mer detaljerat plan, i syfte att fastställa personstilkarakteristika, så kan det vara intressant att observera vilka toner, som för en sångare/kompositörs röstläge innebär höjdtoner som medför en hög grad av fysisk anspänning och att undersöka vad som inträffar musikaliskt och röstmässigt vid dessa i framförandet. Flera saker kunde vara härvidlag beaktas, bl.a.. *relativa styrka* hos 1) höjdtoner med olika duration. 2) centraltoner "recitationstoner", 3) talröstens grundtonsläge.

Vad som blir intressant är omständigheten att när den konstmusikaliskt skolade sångaren lärt sig parera olägenheter genom röst-

⁴⁰⁸ Lilliestam 1998: 262. Se även Frith 1996:195.

kontroll och kan neutralisera skillnader i styrka mellan olika toner,⁴⁰⁹ så har inom folk-, rock- och visidiom röstens speciella begränsningar och egenskaper oftare fått fungera styrande, inte bara på tolkning, utan även på själva musikstilen i sig. I en viss sångare/kompositörs omständigheter kanske vissa toner bara kan utföras på givna sätt. Kanske krävs att ansättningen av tonen underlättas av speciella egenskaper i kompetens styrka eller karaktär. En möjlighet är också att vissa toner i sångarens omfång passar bättre att framföras tillsammans med vissa fonemkombinationer än andra.⁴¹⁰ Detta skulle i så fall kunna uppenbara sammanhang mellan vissa vokaler, formantfrekvenser och timbrekvaliteter för en speciell sångare. Det skulle i så fall vara intressant för förståelsen av samspel mellan formantfrekvenser och melodirörelse.

I förlängningen finns även möjlighet att undersöka i hur hög grad man kan finna kopplingar till olika *uttryck och innebörder* i samspelet mellan text, ton och fonemkombinationer i ett givet exempel. Genom att kombinationer av vissa tonvändningar och fonemkombinationer medför olika röstfysiologiska konsekvenser för olika sångare är det inte omöjligt att dessa kombinationer tenderar att knytas till en eller annan uttryckskaraktär för denne. Anslutningsvis kan konstateras att den ofta diskuterade tesen om musikens analogier till språkets "horisontella" syntagmatiska uppbyggnad kan kompletteras med hypotesen att melodiskt "vertikala" aspekter i musik har förbindelselänkar, till röstorganen och röstens fysiska förutsättningar.⁴¹¹

Röstens roll i melodiskt och musikaliskt uttryck berörs av Davies när han säger "In response, it might be suggested that the expressiveness of music rests on a resemblance not with the speaking voice but with wordless howls, groans and the like. Such vocal 'expressions' have inflections that might be imitated by music, though these inflections are not those of measured speech". Vad Davies dock diskuterar är de speciella tillfällen när musik mer eller mindre härmar den mänskliga röstens icke-verbala "djuriska" läten. En begränsning som bortser från sammanhang mellan rösten som styrande faktor i melodibildning, musikstil och musikuppfattning i allmänhet. Ett komp-

⁴⁰⁹ jfr Sundberg och Thalén, 2000. Se även Rosenberg 1993.

⁴¹⁰ Brolinson och Larsen 1981b.

⁴¹¹ jfr Sundberg 1986:162 och 2000:85.

letterande perspektiv finns hos ryssen Zak: ”The fact [is] that popular intonation is based on the clear expression of primary processes of human vital activities (The self-same sigh, moan, cry etc.). But contacts between man and a work of art do not end there – they are only just beginning. A sigh, a groan, a cry – these are primary impulses which are cardinally transformed by music into a multitude of characters, ennobled by the intellect.”⁴¹²

För att försöka landa någorlunda mjukt efter dessa vidlyftiga resonemang får Stefani påminna oss om nödvändigheten att ha motvikt till alltför fragmenterande detaljteckningar: ”Just as the line of speech, filled with articulations by consonants, is similar to the movement of walking, so the line of vocal melody, being continuous, flowing, relaxed and free from resistance, is similar to the movement of flying. Flying and dreaming: the longing to escape, the pleasure from escape from harsh reality . . . musical melody becomes a symbol of the same profound thing involved in the flying dream.”⁴¹³

Om analys av ljudande musik : en bakgrund

Utarbetande av verktyg för att kunna analysera och fördjupa kunskapen om ljudande framföranden ställer musikvetenskapen inför problem i vilken genre det än må vara och inte minst gäller detta populärmusik av olika slag. ”Populärmusikforskarna har föga uppmärksammat realiseringsaspekterna av musiken”, skriver Brolinson och Larsen, och konstaterar att det saknas ”användbara analysmodeller och intressanta försök till systematisering och terminologi”.⁴¹⁴ Transkription till noter kan deskriptivt hjälpligt återge melodiska, rytmiska och harmoniska förlopp, men säger mindre om de reella klangliga och auditiva

⁴¹² Zak, ”The wondrous world of popular intonation”, in *Popular Music Perspectives 2*, Göteborg 1985:68.

⁴¹³ Stefani 1978a:23-4 citerat av Middleton 1990:263.

⁴¹⁴ Brolinson och Larsen 1981b:49.

sensationerna.⁴¹⁵ Det ideal som säger att en riktigt musikalisk människa inte ens behöver *höra* musik för att tillgodogöra sig den, äger sällan relevans i populärmusikens värld, och detta inte enbart beroende på bristfällig notkunnighet. I allmänhet fungerar notframställningar av populärmusik mest som strukturellt stöd till exekutören som i sin tur är starkt beroende av sin stilkännedom. Problemet är i och för sig likartat inom olika former av konstmusik då noterna även där i allmänhet enbart förmedlar något av ett musikaliskt skelett som i sig kräver ytterligare insatser om de skall bli till levande musik. Konsekvensen är att analyser av populärmusik med utgångspunkt i notbilder likaledes tenderar att bli förhållandevis fattiga. Den som intresserar sig för musikvetenskaplig analys av folk, rock- och populärmusik ställs således ofta inför att själv finna mer eller mindre verifierbara metoder för att beskriva och analysera de ljudande förloppen.

Om inte Edison hade uppfunnit fonografen 1877 skulle musikeknologin aldrig uppstått, har det påståtts. Åtta år efter Edison uppfann Alexander Ellis 1885 mätverktyg för att mäta tonhöjdsfrekvens och därmed började bollen sakta röra sig. När portabla (läs: släpbara) bandspelare började konstrueras kunde sedan musikeknologiska fältstudier med mikrofoner i handen ta fart på allvar. Den amerikanske uppfinnaren och musikforskaren Alan Lomax, som på 60-talet initierade det omfattande och tvärvetenskapligt upplagda *Cantometrics*-projektet, samlade information och inspelningar från hela jorden. Han intresserade sig först och främst för människorösten som han lät utgöra ett nav för hela sitt projekt. Under två och ett halvt år gick man igenom 3500 sånger. Man analyserade inte bara egna inspelningar, utan även grammofonskive- och bandutgåvor från jordens alla hörn. Ett av delprojekten hette *Phonotactics* och i detta undersöktes bl.a. hur assonansmönster i sjungen vers kunde kvantifieras och ställas upp i diagramform. Här undersöktes även dominant klangplacering i munhålan för olika vokalljud typiska i

⁴¹⁵ I en del nutida sångböcker inom rockgenren göres dock försök att ge mer eller mindre detaljerade anvisningar för klangliga varianter, (speciella ljudkaraktärer på t.ex. synthar och gitarrer) tillsammans med anvisningar för spelsätt, fingringsättningar m.m. (se t.ex. rockgruppens Red Hot Chili Peppers *One Hot Minute* Milwaukee 1996)

skilda samhällen och detta ställdes mot samhällstyper.⁴¹⁶ Det stora Cantometrics-projektet har mött kritik för sina generaliserande och svepande slutsatser och sitt ofantliga, kanske överambitiösa omfång, men kan ändå ses som en av musikforskningens milstolpar.⁴¹⁷

Redan 1958 användes den s.k. melografen som registrerade melodisk rörelse i studier av norsk folksång. Dessa studier mötte entusiasm från andra sidan atlanten hos Charles Seeger (1960:b42).⁴¹⁸ Transkriptionens många aspekter, möjligheter och omöjligheter kom att bli ett flitigt debatterat ämne inom musiketnologin. Bruno Nettl skrev 1983 ändå att människan är oslagbar över maskinen i att uppfatta musikaliska händelser, och listade argument för örats fördelar framför teknologin. Han menade att: 1) den västerländska notationen är välkänd över i stort sett hela jorden och därför utgör en mer eller mindre universell modell som kan avläsas av ett stort antal människor, 2) för såväl musikvetenskapen som ämne, som för den enskilde forskaren är det viktigt att förmågan att höra och registrera ljudhändelser hålls i trim, 3) den manuella transkriberingen övar även upp en behärskning av materialet. 4) den kan fungera preskriptivt, så att det går att (med viss förståelse) framföra musik utifrån den. Till sist konstaterade Nettl att

⁴¹⁶ Bland de saker Lomax ansåg sig komma fram till var att när det sociala nät som håller samhällen samman blir större och mer finmaskigt, kräver varje individuell handling, såsom den utspelas i sångtexter, större mått av förklaring, diskussion och rationalisering. I ljuset av detta menade han att även balladens utveckling kunde ses. Vidare utvann han ur sitt material att det var vanligt i enklare uppbyggda samhällen att sångare sluddrar över konsonanter, medan i komplexare samhällsstrukturer stavelser tenderade avgränsas av markerade konsonanter i högre grad. Komplexa kulturer visade, enligt Lomax, förkärlek för moderation i volym och presentation och med detta större talnärhet, med röstklangsideal som företrädesvis inte skulle vara vare sig för starka eller för avslappnade. (Lomax 1968:132)

⁴¹⁷ Lomax 1968:131. Anm: Daley sammanställde i sin Dylan-studie (Daley 1997) en databas utifrån en uppsättning parametrar hämtade från Lomax Cantometrics-projekt med hjälp av vilka varianser i Dylans framföranden kunde jämföras.

⁴¹⁸ Nettl 1983:76.

5) automatiken aldrig kan särskilja vad som är signifikant eller inte på samma sätt som människan.

Ingmar Bengtsson publicerar i en festskrift till Olav Gurvin år 1968 en artikel med titeln "Anteckningar om 20 sekunder svensk folkmusik", och rapporterade om en undersökning av ett 16 takters avsnitt ur ett framförande av en polska på spilåpipa, taget mitt i låten. Bengtsson kallade själv experimentet en "mikroundersökning som kan ses som en etyd i mätandet av en analog (grafisk) registrering".⁴¹⁹ Bengtsson beskriver kortfattat undersökningen som gjorts med hjälp av melodiskrivaren *Mona* vid Uppsala Universitet 1967. Han hade tillsammans med en seminariegrupp undersökt 20 sek av en polska, och diskuterar en del av de frågeställningar och problem som uppstått rörande registreringen. Den större delen av studien behandlar avläsning av durationsvärden och deras proportioner. Då han finner att den gängse använda terminologin inte räckte till för en lämplig beskrivning inför han själv en del nya beteckningar. Han låter t.ex. beteckningarna "dii" –"dio" –"doi" stå för skilda durationsfaser i spelet mellan tonernas insvängning och utsvängning. (*dii*: duration insvängning till insvängning = en ton till nästa, *dio*: in – out = ljudande del, *doi*: out - in= mellanrummen mellan ljud).

Några av de frågor som Bengtsson ställer rörande frekvensförloppet var huruvida tonplatserna intonas på samma sätt vid stigande som vid fallande melodirörelse, och om tonerna intonas på samma sätt vid stegvisa rörelser som vid språng. Ett intressant, men kanske inte helt oväntat, resultat blir rörande tonplatsernas variabilitet, att den genomsnittliga differensen i frekvens är betydligt mindre vid grundton, ters och kvint än vid övriga tonplatser. Bengtsson som, enligt egen utsago, drömt om att bli atomfysiker innan han började sin bana inom musikvetenskapen ger här exempel på sin naturvetenskapligt orienterade detaljskärpa.

En aspekt i sammanhanget när det gäller relationer mellan notation, den här typen av registreringar och musikuppfattning är den s.k. *Sapir-Whorfiska hypotesen* som hävdar att tanken influeras av språkets

⁴¹⁹ Bengtsson 1968:32.

struktur.⁴²⁰ Utifrån detta synsätt kan argumenteras för att den västerländska musikuppfattningen på liknande sätt influeras av vårt notationsystem. Genom att kombinera detta med olika varianter av melografiska registreringar kan vi dels i någon mån komma under ytan på denna styrning, dels studera mikroförlopp i musiken. Trots uppenbara vinster har inget stort antal arbeten publicerats med melografiska transkriptioner, och motståndet har också varit märkbart. Såväl Bruno Nettle som Jaap Kunst konstaterade att det inte ligger långt i fjärran att driva exaktheten och detaljrikedomen så långt att man snart kommer till en punkt där man inte kan se skogen för alla träd.⁴²¹

Den centrala frågan måste bli vad som auditivt verkligen kan uppfattas, medvetet eller omedvetet. Konsekvensen blir att i dialektiskt samspel mellan auditivt uppfattande och tekniska mätningar, låta bägge utgångspunkterna ge näring åt varandra. Det första steget är att lyssna och försöka identifiera vad som kan vara relevant för undersökningen på makronivå, formulera detta och därefter se om det går att finna stöd för iakttagelserna i de visuella återgivningarna. I nästa steg kan graferna även ge uppslag till nya observationer som det auditiva lyssnandet i sin tur i bästa fall bekräftar. Sedan Bruno Nettle sammanställde sin lista över argument för örats överlägsenhet 1983 har mycket hänt, och inte minst har en revolution ägt rum inom informationsteknologin. Endast indirekt har denna revolution dock ännu givit resultat i musikforskningen, trots det uppenbara i att mjukvaruindustrin genomgått lavinartad utveckling, inte minst i anslutning till MIDI-relaterade musik- och audioinspelningsprogram för persondatorer.

För övergripande redogörelse av huvuddrag i transkriptionens problematik rekommenderas även Ingmar Bengtsons kapitel ”Men je förstår int’ me på däm da prickar, Om att uppteckna folkmusik”, i Jan Lings och Gunnar Ternhags *Folkmusikboken*⁴²². En annan översikt ges i Helen Myers antologi *Ethnomusicology 1*: Se t.ex. Ter Ellingsons ”Tran-

⁴²⁰ Whorf 1940:213-214.

⁴²¹ Nettle 1983:77 citat efter Kunst 1959:39.

⁴²² Bengtson, Ingmar, ”Men je förstår int’ me på däm da prickar” Om att uppteckna folkmusik, Ling, Jan och Ternhag, Gunnar, (Red) i *Folkmusikboken*, Stockholm 1980: 297-312.

scription" och "Notation" samt Stephen Blums "Analysis of musical style".⁴²³ Bengtson skriver: "Det finns emellertid viktiga aspekter på det konkreta utförandet, som blir åsidosatta i sådana på själva melodin inriktade transkriptioner i vanlig notering [...] hur långt man än eftersträvar att gå i detalj blir det dessutom kvar ett antal icke-noteringsbara faktorer, som antingen måste utelämnas eller beskrivas på annat sätt. Dit hör i synnerhet röstklang och klangkaraktär vid instrumentalspel. De kan vara viktiga, och ibland höra till det mest utmärkande, men kan inte "noteras" annat än grovt genom att ange röstläge resp. instrumenttyp."⁴²⁴ "Vocal mannerism is the hardest and the most neglected branch of our studies"⁴²⁵ säger Curt Sachs. Problemen är närvarande inom de flesta delområden inom musikvetenskapen, men har speciellt upplevts som påtagliga inom områden som ägnar sig åt musikformer där konventionella notbilder inte har lika central position som inom konstmusikalisk verkstradition.

Anna Johnson har samarbetat med Johan Sundberg och detta har resulterat i ett kapitel med röstfysiologiska och akustiska undersökningar av den levande kulningen i hennes avhandling om svensk fäbodmusik. Där studeras röstorganens användning med avseende på fonation och artikulation samt formantfrekvenser vid kulning. Forskarna fick med sig två livs levande kullor in i försökslaboratoriet och kunde där mäta subglottalt tryck och formantfrekvenser. Med hjälp av röntgenutrustning kunde röstorganens disposition under kulningen observeras. I några avslutande reflexioner konstaterar Johnson att det är faktiskt är möjligt att undersöka den sjungande rösten och skriver: "Här öppnar sig vida forskningsfält; hur frambringar den islamske böneutroparen sina bäriga, tonstarka melismer eller samensin sin jojk; vad karaktäriserar den traditionella kinesiska operans speciella vokalteknik; hur anpassar rocksångaren sitt röstbruk till den moderna mikrofontekniken, etc. Sådana studier skulle utan tvekan ge oss bättre förståelse för människoröstens enorma flexibilitet och dess unika kapacitet som musikinstrument. Men det tycks mig också angeläget att sätta in sådana

⁴²³ Myers 1992:153-231.

⁴²⁴ Bengtson 1980:298.

⁴²⁵ Sachs, C, *The wellsprings of music*, 1962:85 citerad i Johnson 1986:259.

undersökningar av experimentell art i ett vidare musiketnologiskt sammanhang - att relatera beskrivningarna av hur någon sjunger till frågan varför han/hon sjunger så."⁴²⁶

Påfallande ofta slås man av hur svårt det är att vetenskapligt beskriva sångsätt och bristen på exakt terminologi är märkbar. I allmänhet kan sägas att beskrivningar som bringar förståelse för den som hört det beskrivna mer sällan fungerar för den som inte gjort det. Förhållandet är svårt att undgå, och gäller sannolikt även för denna avhandling. Problemet bör dock nämnas för att påvisa det dunkel som orden famlar i i detta sammanhang.

I en nyligen publicerad studie av *Folklig koralsång* har Margareta Jersild och Ingrid Åkesson beskrivit och analyserat inspelningar av folkliga sångare i kapitlet "Den sångliga gestaltningen hos inspelade utövare".⁴²⁷ Författarna har sammanfattat egna iakttagelser med andras forskningsresultat i en uppställning av stiltypiska drag för svensk folklig sång. Några punkter kan här återges: "Röstläget ligger nära talrösten och överhuvudtaget i ett läge som är naturligt för individen; ofta relativt lågt för kvinnoröster och relativt högt för mansröster, även om undantag förekommer. *Röstklang*: Klangfärgen är ofta ljus. [...] Klangen placeras relativt långt fram i huvudets resonansrum, ibland ganska nasalt. Hos kvinnor är *bröstklang* (och vad som brukar kallas blandklang) vanligare – även i något högre röstläge – än s.k. huvudklang, som dominerar i skolad sång. *Tonkaraktär och artikulation*: Tonen så gott som alltid rak och vibrationsfri. *Tonansatsen* är ofta markerad, särskilt i början av ett ord eller en fras. Detta till skillnad från den mjuka ansatsen i skolad sång. Somliga sångare har en utpräglad hård tonansats. Susanne Rosenberg använder begreppet 'upphämtning' för en tydligt urskiljbar tonansats nedifrån upp till huvudtonen.⁴²⁸ *Tonstyrkan* är i folklig sång betydligt mera konstant än i t.ex. klassiskt skolad sång. Man håller ofta ut frassluttoner, och i synnerhet strofsluttoner, med konstant tonstyrka, utan avfrasering. *Textbehandling*: Många sångare sjunger på tonande konsonanter [...] Uttalet av språkljuden ligger nära talet. [...] Somliga

⁴²⁶ Johnson, Anna, 1986:259-260.

⁴²⁷ Jersild och Åkeson 2000.

⁴²⁸ Rosenberg 1986:75.

sångare vokaliserar konsonanter i vissa sammansättningar och i vissa lägen. Konsonanterna får då efterljud (t.ex. *some, have*).”⁴²⁹ Som synes kan en hel del av dessa observationer vara applicerbara vid diskussioner om nutida vissång och populärmusik.

Ett utdrag termer i Jersilds & Åkesons beskrivningar av enskilda sångares sångsätt illustrerar metoder och vad uppmärksamhet riktats på: röst placerad långt fram, tonen aningen spänd, tonen vibrationsfri, markerad ansats, tydliga upphämtningar, vokalisering av konsonanter. God sångare med bärande röst.⁴³⁰ Ett annat exempel: ”klar och smal röstklang placerad långt fram, lite nasalt, röstläge *a-d*², ljus klangfärg och relativt rak tonbildning, ibland dock med tydlig ansats.”⁴³¹ Återkommande är: tonplacering, spändhet, vibrato, ansats, upphämtningar, vokalisering av konsonanter, nasalitet, klangfärg, rak eller melismatisk tonbildning. Denna palett är effektiv inte minst vid allmänt beskrivande av undersökta sångsätt och röstkvaliteter hos olika sångare och fungerar i katalogiserande syften där sångarnas individuella särdrag relateras till varandra.

I ett kompendium om äldre folksång i Sverige har Susanne Rosenberg punktvis sammanställt ett antal stiltypiska drag för folksligt sångsätt under sju huvudrubriker.⁴³² Några av dessa kan vara relevanta här. Under rubriken ”Om röstläge och klang” nämnes *Flexibelt struphuvud* (struphuvudet är rörligt och följer melodins rörelse upp och ned i tonhöjd), *Oegaliserad klang* (i stället för att sträva efter att språkljuden skall bli lika varandra, som är fallet i s.k. skolad sång, så använder man sig istället av de olikheter som finns i språkens ljud och förstärker dem). Konceptet oegaliserad klang är intressant i och med att det även pekar på att olikheterna mellan vokaler och konsonanter inte är lika neutraliserade i folksång som i den skolade.

⁴²⁹ Jersild och Åkeson 2000:123-124.

⁴³⁰ Jersild och Åkeson 2000:126.

⁴³¹ Jersild och Åkeson 2000:129.

⁴³² Rosenberg 1993.

Jämförande analys av två tolkningar

av Evert Taubes Dansen på Sunnanö

Inledning

En väg att försöka komma åt att bestämma personspecifika komponenter i vokala framföranden är att göra en jämförande närstudie av två sångares insjungning av samma sång. Ett gott tillfälle till detta erbjuds i Adolphsons och Vreeswijks insjungningar av Evert Taubes *Dansen på Sunnanö* eller *Vals på Sunnanö* gjorda i ungefär samma tidsperiod. Evert Taube publicerade visan 1953 i en samling som stoltserade med den självsäkra titeln *Sju Taube-Triumfer, 7 stycken förnämliga visor av vår tids största trubadur, Evert Taube*.⁴³³

Det emotionella stämningläget i *Dansen på Sunnanö* kan närmast beskrivas som ett bitterljuvt romantiskt modus som bägge sångarna tar fasta på i sina framföranden. I Taubes text utspelas en närapå omärklig förskjutning från svärmisk och drömsk skildring av sommar och romans till diskret omskriven utsaga som berättar om personlig isolering i det egna jaget, utanförskap och ensamhet. Nästan utan att det märks övergår den måleriska och förföriska scenen på pensionatets bal i ett inte helt smärtlöst vemod, när Taubes alter ego Rönnerdahl, trots att han blek och skön ”spelar som en Gud”, ser sin drömda kärlek valsa iväg med en annan man, fänrik Rosenberg. Textens laddning åskådliggöres enkelt genom att första och sista verserna ställes i relief mot varandra:

⁴³³ *Sju Taube-Triumfer, 7 stycken förnämliga visor av vår tids största trubadur, Evert Taube. Pianostämmor med sångstämmor och analyser. Arrangemang Nils B. Söderström, Schlagerförlaget Musik AB, 1953.*

Där går en dans på Sunnanö,
där dansar Rönnerdahl
med lilla Eva Liljebäck
på pensionatets bal,
och genom fönstren strömmar in
från skärgårdsnatten sval
:/: doft av syrener och jasmin
i pensionatets sal :/:

.....

Och lilla Eva dansar ut
med fänrik Rosenberg,
och inga fräknar syns på hyn,
så röd är hennes färg.
Men Rönnerdahl är blek och skön
och spelar som en gud
:/: och svävar i en högre rymd,
där Eva är hans brud, :/:

Adolphson har tolkat visan vid flera tillfällen på fonogram. Första gången den uppträder är på LPn *En stol på Tegnér* från 1962 (Telefunken BLE 14246), denna LP finns återutgiven i CD-boxen från 1995 *På gott och ont, 51 Adolphsonare* (EMI 4751692). Andra gången visan dök upp var på LPn *Visor under tio år* Telestar TR 11032 från 1967. Det tredje tillfället förelåg i samband med Adolphsons insjungningar av större delen av Taubes visrepertoar i mitten på 70-talet som finns återutgiven på CD från 1988 på ett album med titeln *Karl Alfred, Fritiof Andersson och jag, Olle Adolphson sjunger Evert Taube*, (Swe Society SCD 3005). Inspelningen var gjord 1974, tekniker var Rune Andreasson och producent var Frank Hedman. Det är denna inspelning som här skall jämföras med Cornelis Vreeswijks inspelning som publicerades på LPn *Cornelis sjunger Taube*, (MLP 15347) inspelad och utgiven året 1969 och producerad av Anders Burman.

I syfte att frilägga stildrag i respektive artisters vokalframföranden, deras teknik och olika sätt att återge både texten och sina egna förhållningssätt till den, skall här granskas vokalinsatserna på inspelningarna, ställda mot varandra. Då objektivet måste zooma in ordentligt kommer i första hand analysens tyngdpunkt att begränsas till ett studium av visans första vers. Undersökningen utförs på en mikronivå där segment efter segment undersöks och beskrivs.

Jämförelser av insjungningarna transkriberade till noter

För att få referens och bakgrund till de audiovisuella avläsningarna inringas först framförandet genom transkription till noter. Detta lägger en grundval av övergripande deskriptiv information. Även om hänsyn tas till att notskriften fungerar som en typ av durationsmässig kvantifiering av musiken, av den typ som känns igen från diverse sequenserprogram för MIDI-musicerande, och som innebär att musikaliska händelser som inte inträffar ”på slaget” får en förskjutning framåt eller bakåt mot att ”hamna rätt” tidsmässigt, kan ganska många upplysningar registreras i noter (även utan att använda 64-dels noter). Liknande förhållande gäller för tonhöjder. För att kunna identifiera speciella musikhändelser har möjligheten att gå igenom audiosignalen bit efter bit utnyttjats på samma sätt som vid de amplitud-, duration- och frekvensavläsningar som senare presenteras i undersökningen.

Adolphsons och Vreeswijks framförande har ställts mot Taubes publicerade noter. Dessa är tagna ur klaverutdraget till Evert Taubes samling *Sol och vår, Ballader, visor och dikter* i urval av Sven-Bertil Taube och redigerad av Inga-Britt Fredholm, Stockholm 1978. Arrangemanget till visan är gjort av Nils B Söderström. Transkriptionerna av Vreeswijks och Adolphsons framföranden har gjorts av mig. Vreeswijks version går i C-dur, men har för jämförelsens skull transponerats till D. Som hjälp för läsaren har markörer införts i notbilden där avvikelser från Taubes melodi föreligger.

I Taubes noterade version är den tredje och fjärde versen annorlunda tonsatt än övriga och fungerar som en typ av stick. Dock tar vare sig Adolphson eller Vreeswijk hänsyn till detta, utan sjunger alla verser på samma melodi, varför detta ”stick” inte heller återfinns i denna analys.

Dans på Sunnanö

Taube
noter

Adolphson
framförande

Vreeswijk
framförande

ET

OA

CV

7

7

7

13

13

13

19

19

19

Det går en dans på Sunn - an - ö, där dans - ar
 Det går en dans på Sunn - an - ö, där dans - ar
 Det går en dans på Sunn - an - ö, där dans - ar Rön -
 Rön - ner - dahl med lil - la E - va Lilj - e -
 Rön - ner - dahl med lil - la E - va Lilj - e -
 ner - dahl lil - la E - va Lilj - e - bäck
 bäck på pens - ion - at - ets bal. Och ge - nom
 med
 bäck på pens - ion - at - ets bal. Och ge - nom
 på pens - ion - at - ets - bal. Och ge - nom
 föns - tret ström - mar in från som - mar - nat - ten sval
 föns - tret ström - mar in från som - mar - nat - ten sval
 föns - tret ström - mar in från som - mar - nat - ten sval

ET
doft av syren - er och jasmin i pensio -

OA
doft av syren - er och jasmin i pensio -

CV
doft av syren - er och jasmin i pensio -

ET
nat - ets sal, doft av syren - er och jas -

OA
nat - ets sal, doft av syren - er och jas -

CV
nat - ets sal, doft av syren - er och jas - min

ET
min i pensio - nat - ets sal.

OA
min i pensio - nat - ets sal.

CV
i pensio - nat - ets sal.

Som synes gör både Adolphson och Vreeswijk rikligt med avsteg från ursprungsmelodin.⁴³⁴ Den förre vid sexton tillfällen och den andre tjugotvå gånger. Adolphson tar fasta på den dansanta rytmen och

⁴³⁴ anm.: Vreeswijk sjunger dessutom ”skärgårdsnatten” i stället för sommarnatten, vilket dock författaren inte lyckats övertyga notationsprogrammet att acceptera.

förskjuter fjärdedelen till att mer bli en åttondel med upptaktsfunktion inför nästa starka taktadel. Vreeswijk å sin sida lämnar inte riktigt gravitationen i början, utan etablerar efter tonupprepningen på tersen en linjäritet och återhållenhet genom att undvika höjdtönen sexten på samma sätt som senare i takt 13, och i stället låta melodin återvända nedåt.

Ingen av de bägge uttolkarna följer Taubes noter upp på g-tonen i *Rönnerdahl*. Däremot rör de sig mjukt stegvis dit i nästa fras via f# vilket inte Taube angivit. Även i denna fras tar Vreeswijk sats ”från botten” från dominantackordets grundton a, samt skyndar sig igenom slutstavelserna i frasens bägge halvor *Liljebäck* och *pensionatets bal*. Han förbigår även helt höjdtönen 'h' här och håller en lågmäldare profil. Däremot går han i nästa fras upp till oktaven nästan på en gång och etablerar så en högplatå från vilken melodin sedan i stegvis avspänning sänker sig, elastiskt med sin punkterade tvåa. I frasens slutdel i *sommarnatten sval* upprepar Vreeswijk sänkningens huvudkontur och förbiser helt Taubes kvintsprång, vilket Adolphson gestaltar fullt korrekt. Möjligen kan det i detta finnas spår hos Vreeswijk av en viss förkärlek för just platåformade melodityper där recitativiska tonupprepande segment förflyttas mellan olika ackordegna toner (jfr t.ex. *Ballad på en soptipp*).

I versens sista rad gör både Adolphson och Vreeswijk ett gemensamt markant avsteg från Taubes rytmik i och med att bägge undviker att placera det första ordet ”doft” som den upptakt Taube angivit. Vreeswijk synkoperar dessutom på två ställen och avslutar med en kromatisk stigning till det sista ordet ”sal”, inte helt utan en viss jazzkänsla. I reprisen lösgör han sig ordentligt från originalmelodin och gör två återbesök till oktavens högplatå. Adolphson å sin sida ligger ganska nära den skrivna melodin, förutom att han ger versen en värdigt dansant och elastisk avslutning genom punkteringen av 'pensionatets' första stavelse.

Datorn som verktyg att identifiera musikhändelser

Efter denna återgivning i noter av tolkningarnas grövre fraserings- och tonhöjdsvarianser riktas uppmärksamheten mot enskildheter i framförandena för att med hjälp av vågformsgraf identifiera musikhändelser.

Materialet har genomgått följande procedur i PC-miljö: Signalen från CD-spåren har förts in i audioredigeringsprogrammet *Soundforge 4.0* i form av wavefiler. Därefter har dessa samplats ned från CD formatets

44.100 Hz stereo till 22.050 Hz, 16-bit mono för att göra filen lätthanterlig och möjlig att senare föra in i andra analysprogram. Det ursprungliga avsnittet som innehöll hela första versen varade lika länge för bägge tolkningarna, cirka 50 sekunder. Efter att inspelningarna normaliserats till jämförbara nivåer har de lagts bredvid varandra. På så sätt får man möjlighet att bit för bit markera, lyssna av spåren, samtidigt som man visuellt kan iaktta olika musikaliska händelser amplitud- och durationsmässigt. De olika markeringarna har ”fotograferats” av med hjälp av bildprogrammet Paint Shop Pro. Ur dessa ”foton” har lämpliga utsnitt markerats, kopierats och klistrats in i Word. Audio-avsnitten med enskilda fraser har även sparats som separata filer, så att de skall kunna användas som länkade referenser vid behov. För att få ut frekvensavläsningar och spektrogram har de utsnittade fraserna som wavefiler förts över till *Speech Analyzer*. Där har sedan i sin tur ytterligare utsnitt gjorts efter behov för att få fram spektrogram och frekvenskurvor. Sångrösten kan acceptabelt isoleras från ackompanjemang i och med att tröskelvärden kan ställas in på programvarans känslighet. Något som låter sig göras i och med att rösten i den musik som här undersöks i allmänhet dominerar över ackompanjemangen som är förhållandevis lågmälda.

En central och sammanlänkande faktor i arbetet har varit att kunna utnyttja datorkraft. På sätt som inte tidigare varit möjliga kan nu växlas mellan olika framställningar av ett framförande, och mellan auditiva och visuella representationer. På så sätt kan dessa belysa och ge perspektiv åt varandra. Datorn analyserar inte själv framförandet, men erbjuder möjligheter till *avgränsning* av enskilda segment som underlättar *identifikation* av olika parametrar. När företeelser som hörs med örat kan friläggas och ge visuella korreler bör det kunna räknas som framsteg då därmed ökad möjlighet till precision och verifierbarhet i observationer ges.

Något om vad grafiska representationer kan berätta om

Efter en tids bekantskap med analysverktygen stod det snart klart att en mekaniskt applicerbar steg-för-steg metod inte vare sig var lämplig eller fruktbar att anamma, utan att olika företeelser krävde olika angreppssätt i och med att skilda egenheter dominerade de olika framförandena.

En lyssnare upplever ett framförande som en helhet, men för att dess komponenter skall kunna identifieras tvingas man dela in observationerna i ett mindre antal *parametrar* eller *variabler* som genom sin mätbarhet framstår som centrala, nämligen *frekvens*, *duration*, *amplitud* och *timbre*. Den fjärde är mest problematisk av de fyra och svårast att bestämma. I och för sig är timbrens mest primära karaktär, nämligen själva språkljudet i sig – vokalen eller konsonanten, mätbar med hjälp av formantfrekvensernas placering i spektrogram, men dithörande kvaliteter såsom raspighet, läckage och heshet är svårare att bestämma med hjälp av de verktyg som står till buds, utan tycks i stort ännu bäst kunna uppfattas auditivt och därefter beskrivas i språkliga satser. De musikaliska aspekter som man hittills har kunnat betrakta visuellt/grafiskt utan alltför stora problem är:

Duration

Kan synliggöras på vågformsgraf
Jämförelser med andra versioner möjliga
Jämförelser med notation möjliga

Tonhöjd/Frekvens

Glissandon och variationer på enskilda toner
kan bserveras i frekvenskurvor

Amplitud

Enskilda toners styrka/betoning i fraserna
åskådliggörs i vågformsgraf
Olika deltoners och formanters relativa styrka
syns i spektrogram och spektrum.

Timbre

Vokalfärg i ord och fraser återspeglas i
spektrogram liksom diftonger och ord som
glider in i varandra

Aspekter som efter behov kan belysas är:

1. *Duration*: Frasering och timing, Relationer mellan vokaler och konsonanter. 2. *Tonhöjd/Frekvens*: Tonhöjdsvarians a) vid tonansatsen b), under tonens förlopp och c) vid tonens avklingning. Skillnader i olika toners stabilitet. Glissando vid in- resp. utsvängning. Relationer mellan vokaler och konsonanter, vad gäller stabilitet och glissandi.

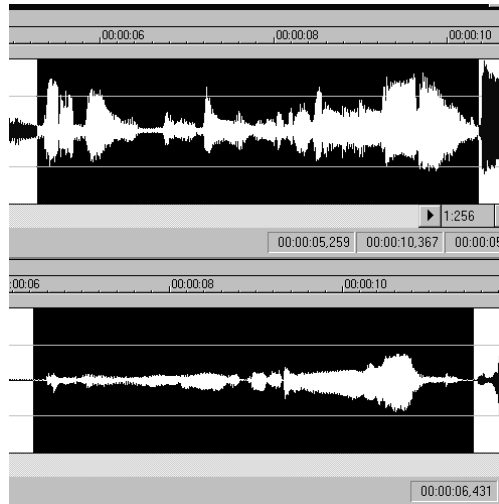
3. *Amplitud* relationer mellan vokaler och konsonanter, mellan skalans/melodins toner, vid centrala nyckeltoner, höjdtoner och avslutningstoner. 4. *Timbre* Klangegenskaper som raspighet, läckage, press och t.ex. fonationsöppning på starka taktdelar resp. frasöppningar kan identifieras.

Alla dessa parametrar kan sedan betraktas, där så förefaller relevant beroende på vad studien fokuserar på, i ljuset av textinnehåll i undersökta segment, som i sin tur belyses av sångens text som helhet.

Jämförelser med utgångspunkt i vågformsgrafer

I följande grafiska återgivningar kan Adolphsons tolkning ses överst och Vreeswijks underst. Graferna anger amplitudregistrering av monosignal. Tidsförloppet löper från vänster till höger. Tjockleken i de vita markeringarna återger signalens styrka. I båggen fallen framförs visan med soloröst till så lågmålt gitarrackompanjemang att detta endast ger ett så svagt utslag att vokalstämmans dynamik ändå acceptabelt kan friläggas och återges.

Det går en dans på Sunn - an - ö,
Det går en dans på Sunn - an - ö,



Dansen på Sunnanö; 1:a frasen Där går en dans på Sunnanö...överst i Adolphsons tolkning, nedan Vreeswijk.]

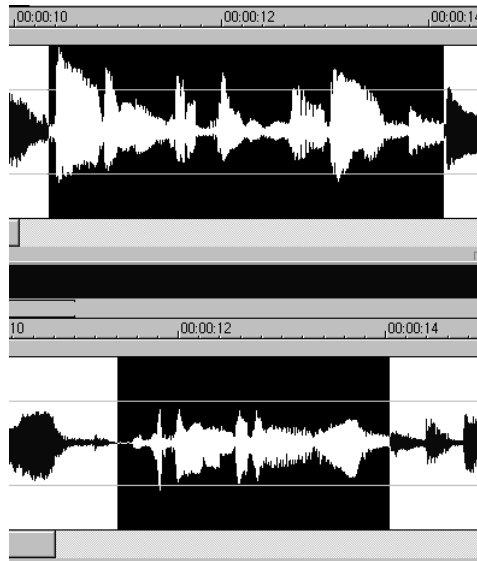
Med de två tolkningarna ställda mot varandra kan redan i första strofen uppenbara skillnader iakttagas. Hos Adolphson både hör och ser vi tydlig dynamisk markering av konsonanterna i upptakten och av starka taktdelar genom att styrkan försiktigtvis lyfts ut i de svaga för att släppas på i frasens stigning. Hos Vreeswijk däremot kan man avläsa ett jämnt legato

som nästan helt utan avbrytande toppar successivt stiger ifrån nästan ohörbart till en ganska brant dynamisk höjning vid ett frisläppande av en tillbakahållen spänning i frasens sista stavelse ..*Sunnanö*.

Medan vi hos Adolphson finner stark markering av tremulanten (’r’-ljuden) är dessa undertryckta och beslöjade hos Vreeswijk. De första orden *där går ...* sjungs med mycket svagt tryck av Vreeswijk, han låter rösten falla tillbaka mot en knarrighet som i motsats till Adolphsons engagemang och entusiasm indikerar oberördhet eller kanske hellre ett lojt tillbakalutande. En lojhet som i och för sig kan tolkas innehålla viss sinnlighet.

där dans - ar Rön - ner - dahl

där dans - ar Rön - - - ner - dahl



...*Där dansar Rönnerdahl...*
Adolphson överst och Vreeswijk nedan]

Liknande skillnader syns i fortsättningen i orden *där dansar Rönnerdahl*. Överst Adolphsons ”friska” kamratliga betoning och där inunder Vreeswijk som med betydligt lägre subglottalt tryck knappt orkar, eller bryr sig om, att bära upp tonerna, vilket han inte heller gör utan helt sonika sänker melodikonturen och mer eller mindre pratsjunger den. Dessutom drar han ihop frasens slutdel, så den blir till ett kort konstaterande istället för att ha sin fulla längd (som hos Adolphson) och låter denna ersättas av en kort interfoliering av gitarren (Denna syns under 00:00:14 vid det markerade området högergräns). Detta handlar naturligtvis om framställningssätt som har ingredienser av jazzmusikens fria förhållningssätt och skissartade fraseringar och Josh Whites gitarrfrasering.

med lil - la E - va Lilj -

med lil - la E - va Lilj - e - bäck

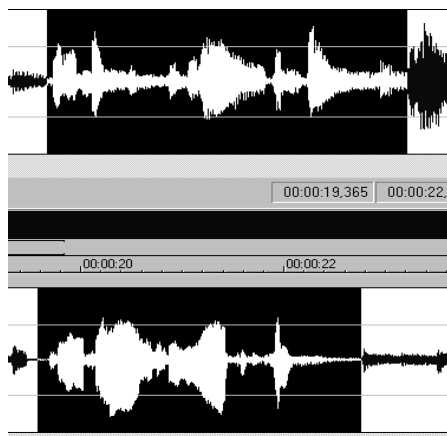


...med lilla Eva Liljebäck...
Adolphson ovan och Vreeswijk nedan]

Även i nästa fras ...med lilla Eva Liljebäck.. syns en jämt pulserande dynamik hos Adolphson, som med ganska bärig ton i botten markerar de starka taktdelarna med förhöjt subglottalt tryck. Ser man lite närmre på dessa visar det sig att de starka taktdelarna här har rundad och mjuk dynamisk kontur. Hos Vreeswijk kontrasteras detta av, inte lika markerade insatser men vassare avslutningar och inte lika mjukt utklingande betoningar som hos Adolphson. Vidare ses en karaktäristisk sammandragning, inkortande och tidigareläggande av de sista stavelserna, samtidigt som dessa ökar i styrka. Det här är samma mönster som vi såg i den första radens sista stavelser i *Sunnanö*. Denna kombination av det tillbakahållna, den dynamiskt tyglade kurvan och det snabba och förhållandevis branta påsläppandet av fonationstrykan, ger en upplösning, ”utlösning” eller frigörelse som kan indikera frustration och psykologisk laddning.

på pens - ion - at - ets bal.

på pens - ion - at - ets bal.



...på pensionatets bal...
Adolphson respektive Vreeswijk

Frasens fortsättning ...*på pensionatets bal...* sjungs av Vreeswijk "tillbakalutat" och arrogant suckande. Det finns en motsättning mellan sångaren, genren och materialet hos Vreeswijk i detta exempel. Denne lyfter fram visan med arrogans som några år tidigare hade varit otänkbart och enbart signalerat avståndstagande inför visan, men nu i stället signalerar något annat. Vreeswijk tillförde en stilmässigt mer eller mindre sanktionerad tolkningsfrihet inför ett material som redan var väletablerat hos publiken. Hos Adolphson som personligen kände Taube, varit gäst i hans hem och personligen hade samarbetat musikaliskt med honom tycks även finnas en vilja till *rekonstruktion* av innebörder i Taubes visor som de kan ha tett sig för upphovsmannen själv. Hos Vreeswijk däremot är *tolkningen* det centrala. I hans fall handlar det om att gestalta materialet med ett verktyg som heter Vreeswijk själv, hans egen jazz- och bluesbakgrund (en musikalisk bakgrund som inte hade mycket med Taube att skaffa), vilket medför en komplettering av grundmaterialet med element från andra och senare stilepoker. Andra verktyg är självsäkerheten från hans position i svenskt musikliv, hans egen artistiska persona och samarbetet med musiker ur eliten i branschen.

Adolphson sjunger orden ...*på pensionatets bal...* som om han själv varit där och tyckt om det, medan Vreeswijk tillför en ironiskt "Lidingösk" ("lizzingözzk") nasal betoning som för att indikera att på pensionat bor en överklass som han själv befinner sig på långt avstånd ifrån. En markör för polarisering mellan hans eget jag och "de andra".

Föredraget hos Adolphson är lättsamt i denna fras vilket illustreras av relativt starka betoningar på taktettorna som följs av lätta och luftiga dynamiska "urholkningar". När Vreeswijk sjunger samma fras målar han i rösten upp ovan nämnda polarisering mellan jaget och de andra: han tar kraft djupt i magen, vilket syns i motsvarande "svällkropp" i grafen, i början av frasen och går upp mot en överdrivet nasal betoning av de avslutande 'a'-ljuden i *pensionatets bal*. På det sista ordet *bal* är denna nasalisering visuellt identifierbar i och med att tonen ansätts med viss svaghet i styrka följt av en övergång från glottal fonation till övervägande nasal. Ljudkällan avtar i styrka och kvar är enbart den nasala gesten.



Och ge - nom fön - tret ström - mar in från som - mar - nat - ten sval



Och ge - nom fön - tret ström - mar in från som - mar - nat - ten sval



..och genom fönstren strömmar in från sommar- (skärgårds) natten sval.. Adolphson resp. Vreeswijk

När Adolphson sjunger *...och genom fönstren strömmar in från sommarnatten sval...* så är redan det första ordet bärande i tonen, och pausen mellan detta och nästa tydligt markerad. Samma tydliga jämnt successiva avtagande i dynamik från starka till svaga taktdelar som tidigare visat sig i Adolphsons tolkning framträder, medan hos Vreeswijk så flyter stavelserna ihop dynamiskt. Hos Adolphson ser vi hur den harmoniska moduleringen till dominanten sammanbinds med ett avtagande i styrka, en riktning mot lyssnande, såväl inåt som utåt mot ”sommarnatten sval”.

Skillnaderna mellan starka och svaga ingredienser i signalen hos Vreeswijk är mindre markerad än hos Adolphson och de relativa

styrkekoncentrationerna är jämnt fördelade över takterna. Det förefaller här som att hos Vreeswijk röstens jämna klangflöde blir styrande. Det finns anledning att tänka på den talmodulationprincip som beskrivits av Traunmüller. Enligt denna teori betraktas talsignaler som ett resultat av att en bärsignal, vars egenskaper är givna av organiska och expressiva faktorer, som modulerats med språkliga talrörelser.⁴³⁵ Det förefaller som att det i Vreeswijks tonbildning på detta ställe finns drag av att just denna ”bärsignal” eller ”bärvåg” är styrande och att moduleringen av vokalljuden blir sekundär i förhållande till denna.

Alldeles efter den sista stavelsen interfolieras ett ’bakvänt’ gitarrarpeggio lika förkortat, tidigarelagt och markerat som vokalstämman i de första frasernas avslutningsstavelser. Detta är en av Vreeswijks personstilsmarkörer, som han använt sig av i en rad andra visinspelningar. För Vreeswijk har sommarnatten även fått preciseringen skärgårdsnatten, avsiktligt eller inte.

⁴³⁵ Traunmüller, Internetsida ”En tur i fonetikens marker; talmodulationsteorin”

doft av syr - en - er och jas - min i pen - sio -

doft av syr - en - er och jas - min i pen - sio -

rit.

00:00:32 00:00:34 00:00:36 00:00:38 00:00:40

00:00:32 00:00:34 00:00:36 00:00:38

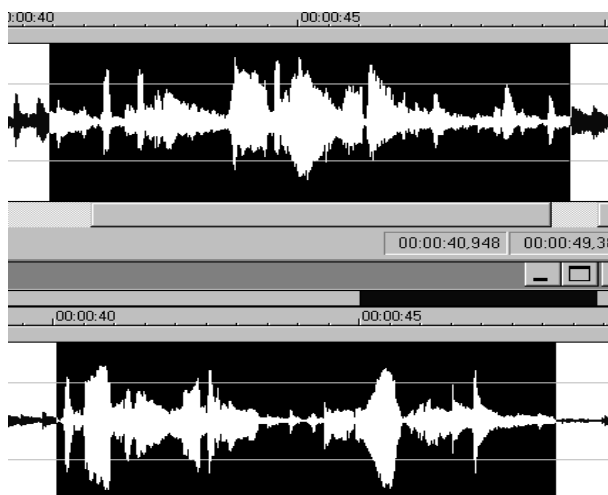
00:00:32 00:00:34 00:00:36 00:00:38

doft av syrener och jasmin i pensionatets sal
Adolphson och Vreeswijk

När Adolphson sjunger *..doft av syrener och jasmin i pensionatets sal..* gör han det med en välklingande artikulation av 'sj' ljuden i *jasmin* och inför ett inlevelsefullt och tankfullt ritardando innan pulsen kommer tillbaka. Vreeswijk å sin sida sväller till ordentligt, nästan aggressivt, på *syrener* (syns som den största "bullen" i den nedre grafen) och uttalar 'sje'-ljudet brett och gutturalt som en hamnsjåare. Han visar i denna fras upp samma språkliga dualitet som diskuterades tidigare i anslutning till frasen *..i pensionatets sal..* Blomdoften besjungs som om det vore honom något främmande, om än vackert, men kontrasteras därefter i uttalet totalt av en nasalisering även denna gång vid uttalandet av *pensionatets sal*. Här framträder en social polarisering mellan "jag" och "dom eller "vi" och "dom", de rika och de fattiga, över- och underklass, i ett dialektalt

skifte av tonfall. Vi finner samma rörelse från jaget till ”de andra” som i den tidigare frasen. Men även inom utsagans första halva ryms alltså en distansering inför blomsterdoften, det goda, som sångaren inte riktigt kan eller vet hur han skall befatta sig med. Denna följs så av en andra, och mer markant distansering inför det yttre ”andra”.

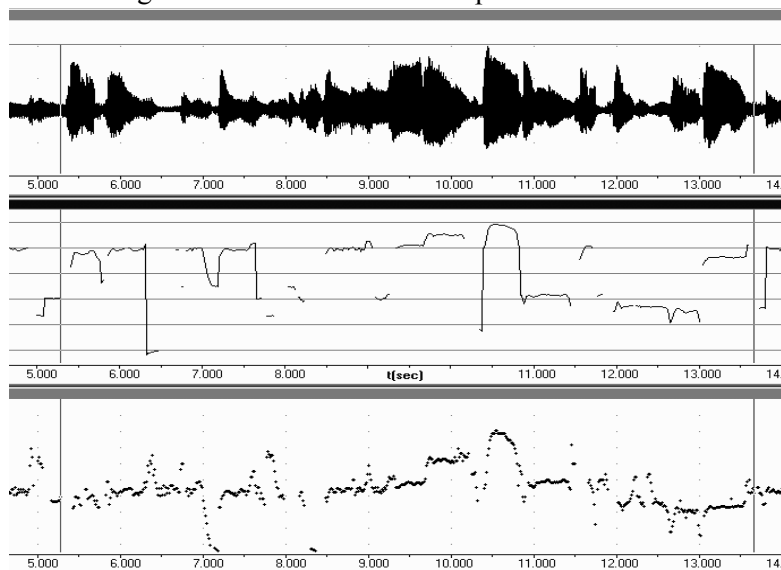
I reprisen av sista raden kan observeras hur Vreeswijk betydligt förstärker de bägge ’a’-ljuden i *doft av syrener och jasmin i pensionatets sal*. Adolphson åstadkommer en amplitudmässig bågkontur med kulmen i mittpunkten *jasmin*, som sedan mjukt avtonar i versens slut. Vreeswijk gör tvärtemot och visar istället en urholkningkontur: han betonar i stället mycket kraftigt i en synkoperad ”omstuvning” av det rytmiska materialet, ordet *av* som egentligen befinner sig på en obetonad taktindel i melodin, och låter frasens mittpunkt *jasmin* bli helt obetonad styrkemässigt och istället komma med som ”av en släng”.



Repris av *doft av syrener och jasmin i pensionatets sal* OA resp CV

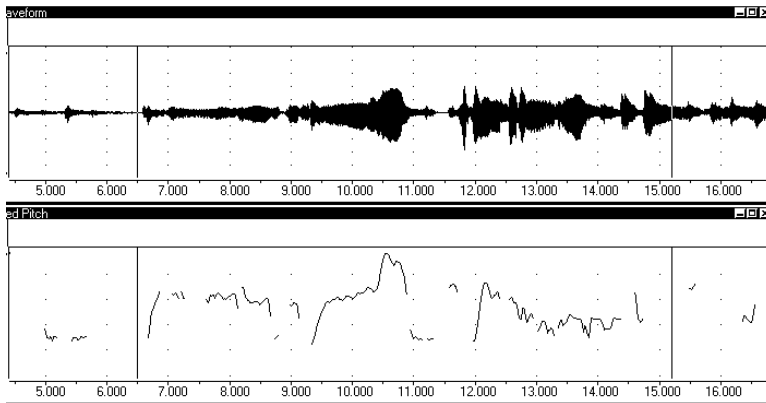
Detaljobservationer av frekvenskurvor och spektrogram

Görs efter detta även en frekvensanalys på materialet uppenbarar sig ytterligare komponenter i det vokala framförandet. Även om amplitudregistreringarna visat sig hjälpa till att inringa oväntat många aspekter kan andra typer av registreringar belysa och komplettera dem. Nu för vi in wavefilen i programmet *Speech analyzer*. Där finns möjlighet att förutom amplitud-teckningen även få fram en frekvensregistrering i olika filtreringar, inklusive filtrering av denna till en någorlunda utjämnad kurva som motsvarar melodilinjens. Nedan ses ett exempel på denna frekvensregistrering med vågformen återgiven ovanför som referens. I mitten en av programmet utvunnen *melograph* och därunder de registrerade frekvenserna som punkter.



*Där går en dans på Sunnanö Där dansar Rönner dahl
Adolphson Fras 1:a*

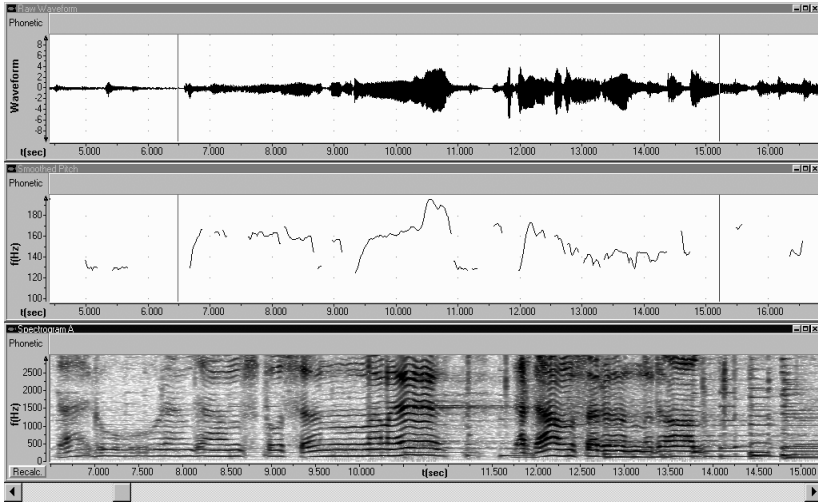
I Adolphsons version ser vi exempel på ett fallande glissando på sista stavelsen i *Sunnanö*. Detta hämtas upp direkt av ett snabbt glissando tillsammans med press i det glottala trycket, en glottisstöt. Likt en boll på en vattenpelare, till höjdtönen i *där dansar Rönnerdahl*.



*Där går en dans på Sunnanö där dansar Rönnerdahl
Vreeswijk Fras 1:a*

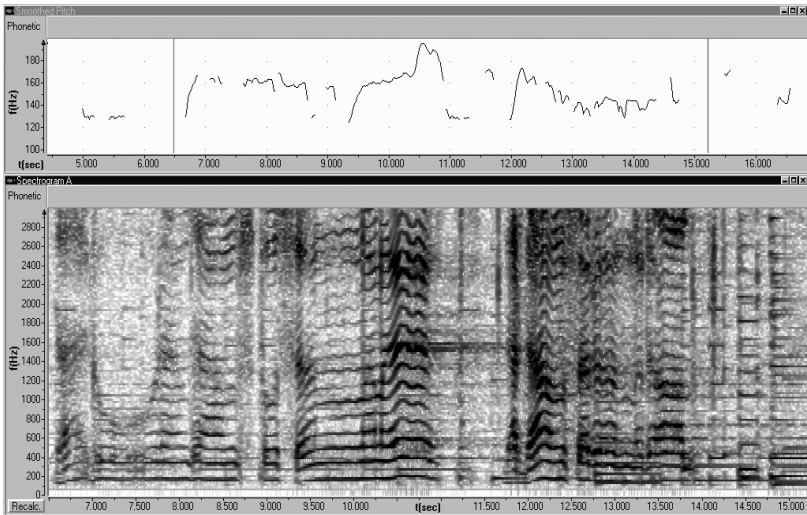
Hos Vreeswijk däremot finns toppen i sista stavelsen av Sunnanö och den efterföljande betonas inte alls, utan behandlas i stället som avspänning.

I *Speech Analyzer* finns även möjlighet att utvinna spektrogram såväl i smal- som bredbandsutförande. Bredbandsupplösningen medger återgivande av formanternas spridning över spektrumet och smalbandsupplösningen återger övertonernas staplar ovanför varandra. På bilden nedan ses utsnitt av hela första strofen *Det går en dans på Sunnanö, där dansar Rönnerdahl* sjungen av Vreeswijk. Överst finns amplitudregistreringen, därunder en något filterad frekvenskurva, och underst ett smalbands-spektrogram.



Vreeswijk fras 1

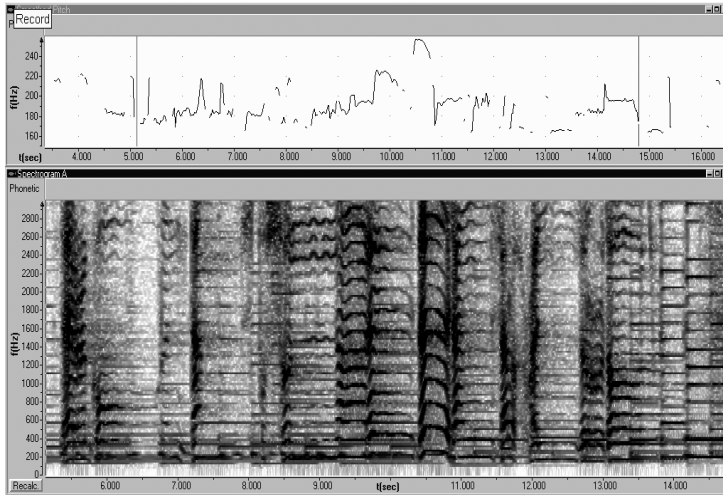
Vi behåller frekvensåtergivningen som referens och förstörar upp spektrogrammet:



Vreeswijk fras 1 närbild

Då får vi fram vad som inom musiketnologin sedan länge betecknats *sonagram* och som är ett smalbands-spektrogram. I denna variant syns övertonspektrat särskilt tydligt.

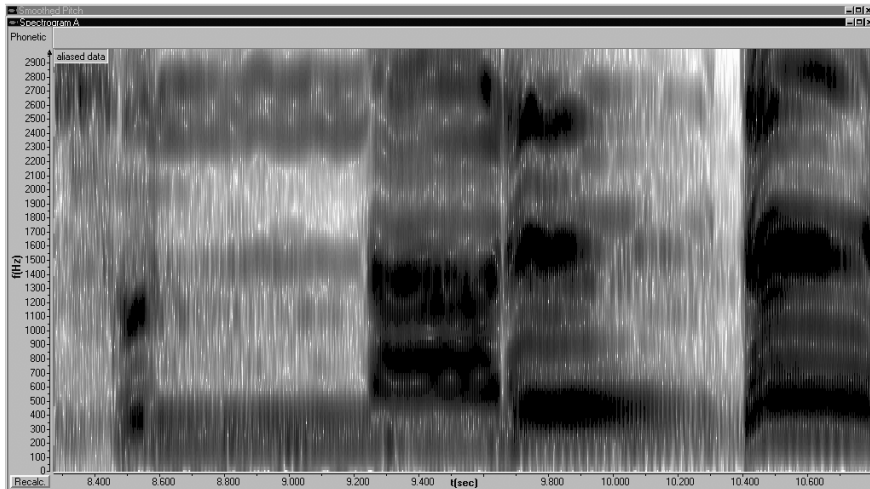
Den svaga, lite svajande första frasen *Det går en dans på Sunnanö*...och dess stigning i intensitet och tonhöjd i den sista stavelsen syns ungefär i mitten på sonagrammet, därefter ses det utplanande ...*där dansar Rönnerdahl*. Motsvarande frekvensregistrering av Adolphsons tolkning ger följande bild:



Adolphson fras 1

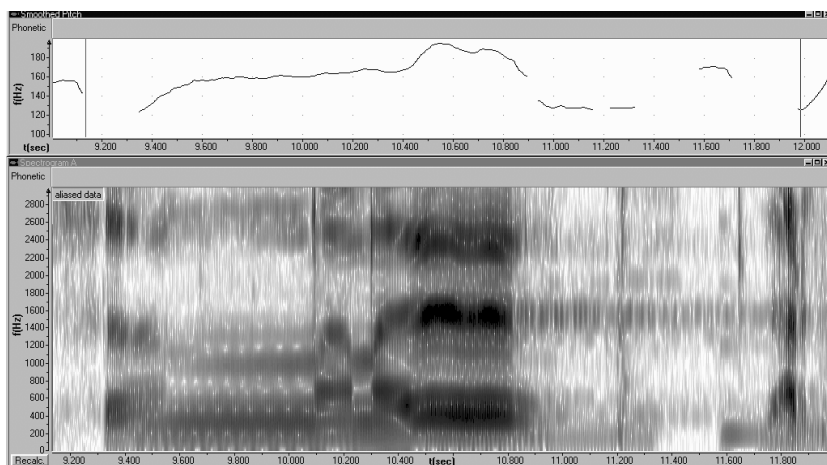
Här är frasen fördelad över sonagrammet på ungefär liknande sätt som i förra exemplet. Här kan amplituden ses extra reflekterad i svärtan i övertonernas ”ränder”. Ungefär i mitten (vid 10.000 sek) syns *Sunnanö* i den lite längre fallande bågen. Därefter är det lätt att lurats av ögonen, och tro att den starkare svärtade och brantare kurvan är en fortsättning nedåt. Men det är den inte, utan det är stigningen och höjdtönen i *där dansar* ... som återges.

Går man med hjälp av spektrogrammen in på närbilder av kortare segment ges möjlighet att ingående studera olika förlopp. En närbild på Adolphsons insjungning av ordet *Sunnanö* ser i ett bredbands spektrogram ut som följer.



s - u - nn - a - n - ö , där
 Adolphson *Sunnanö* spektrogram

Här finns de första formanterna tydligt inplacerade och deras frekvenser stämmer väl med de värden vi tidigare i sektion II använt från Gunnar Fants undersökningar från femtiotalet. Läser vi bilden ifrån vänster till höger syns längst till vänster 's'-ljudet som skär tvärs över hela frekvensspektrat, följt av en kort toning på det korta 'u'-et, därefter ett uthållande klingande 'n', så 'a'-et som stiger upp till 'ö' i *ön*. Ett uppehåll följer och så kan vi till slut se det markerade 'ä'-ljudet i *där dansar*.... Detta spektrogram visar oss också ett tillfälle av samrörelse mellan F2 och melodi. Hela den melodiska stigningen vid ordet *Sunnanö* finns inbakad i den andra formantens placering genom fonemflödet. I Vreeswijks framförande av samma ord ser det ut på följande vis. Här finns frekvensanalysen med som referens och påminnelse längst upp:

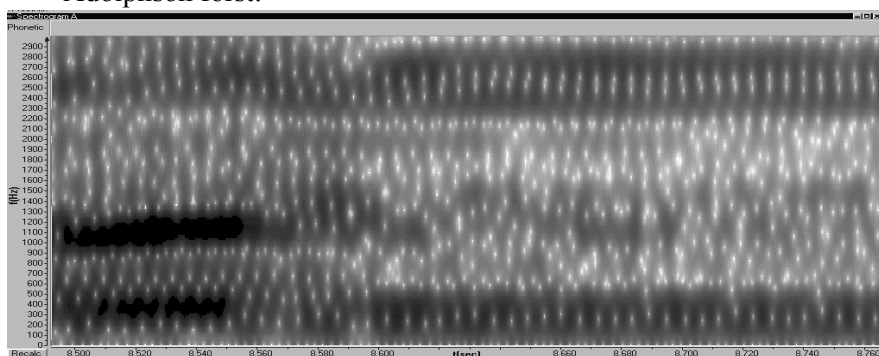


S- u- nn a- n - ö där

Vreeswijk *Sunnanö* spektrogram

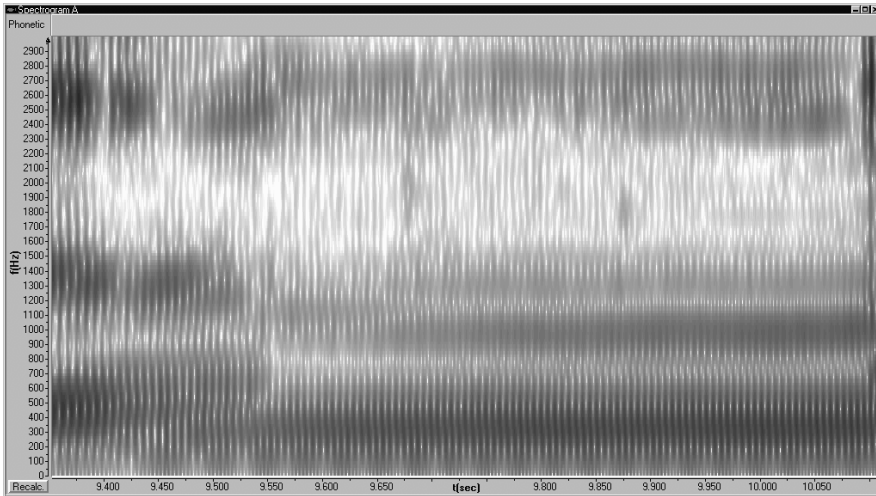
Även här ses 's'-et skära tvärs över spektrat, ett förhållandevis kort 'u' följs av ett långt klingande 'n'-ljud. Tvärt emot hos Adolphson kan skönjas det återvändande 'n'-ljudet efter ett kortvarigt 'a' i *Sunnanö*. 'ö' klingar fram starkt och tydligt, men skärs av ganska snabbt. Därefter en paus före nästa fras. En närmare titt på enbart transitionen mellan 'u' och 'n' ljudet i *..sunn-...* visar hur Adolphsons klarare artikulation profilerar sig gentemot Vreeswijks beslöjade, där 'u' och 'n'-ljud i detta exempel omärkligt glider in i varandra.

Adolphson först:



Adolphson, transition mellan 'u' och 'n'-ljud i *Sunnanö*.

Därefter Vreeswijk:



Vreeswijk , transition mellan 'u' och 'n'-ljud i *Sunnanö*.

Hos Vreeswijk är transitionen mellan ljuden betydligt mindre markerad. Utsnittet får tjänstgöra som ett litet exempel på skillnader i vokala vanor och uttryckssätt hos artisterna.

Jämförande uppställning

Korsbelysningen av ett 50 sekunder långt musikavsnitt med hjälp av olika kombinationer av de använda verktygen har visat sig kunna ge utökad detaljkunskap om sångsätt i de två framförandena av Evert Taubes *Dans på Sunnanö*. En sammanfattande uppställning av de enskilda observationerna kan avslutningsvis vara illustrativ:

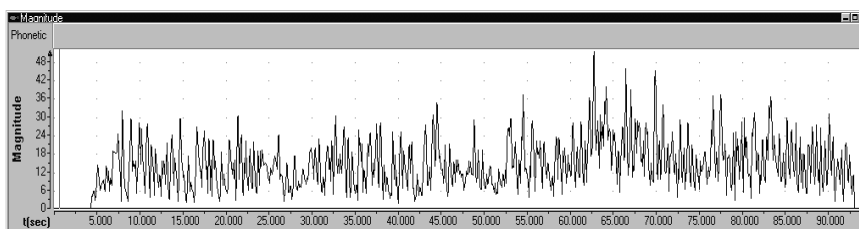
<p><i>Adolphson</i> Mindre ändringar av melodin, i första hand rytmiska (punkterade) förskjutningar inom enskilda takter.</p> <p>Tar generellt fasta på danspulsen och betonar denna i rösten.</p> <p>Tydlig o regelbunden pulsmarkering i stämman medför större amplitud skillnader mellan stavelsers starka och svaga delar</p> <p>Vital fraserings med förhållandevis stark fonation.</p> <p>Tydlig artikulation med betoning av tremulanter</p> <p>Rytmiskt markerade konsonanter</p> <p>Bärande tonbildning - en ganska jämn kombination av press och starkt subglottalt tryck</p> <p>Frasernas avslutningstoner faller på plats med tillbörlig tyngd</p> <p>Inledande glottisstöt följt av nedåtgående glissando ger liv och styrka åt höjdtoner</p> <p><i>Adolphson signalerar vitalitet, hälsa och emotionellt engagemang i visan med öppen röstkaraktär och spel mellan försiktigt avtagande i styrka på obetonade takt delar och ökad styrka och press när han vill betona textliga innebörder</i></p>	<p><i>Vreeswijk</i> Ändrar melodin rytmiskt och intervallmässigt över större segment i högre grad än Adolphson</p> <p>Undviker i stort att markera danspulsen i sin röst, utan spelar snarare improvisationsrikt mot den</p> <p>Svag pulsmarkering i rösten.</p> <p>Snarast mycket loj fraserings med svag fonation som bitvis släpper fram styrka mot frassluten</p> <p>Legatoövergångar mellan både fonem och mellan toner, beslöjade tremulanter</p> <p>Underbetonade konsonanter</p> <p>Tillbakahållande av styrka som ökar successivt mot frasens slut i kombination med durationsmässig sammandragning - tillfällig tempoökning</p> <p>Föruttagningar av frasers sluttoner</p> <p>Amplitudmässig neutralisering av höjdtoner</p> <p><i>Vreeswijk markerar distansering till materialet genom att inta något av vokal pokerfaceattityd och sjunger genom en orörlig mask av oberördhet. Detta hörs i inspelningen och resulterar i förhållandevis svaga käk- och läpprörelser som ger ganska jämn, men slutet klangfärg. Dock kan distanseringen ses som tveeggad, då det emotionella engagemanget givits ett omvänt, inverterat uttryck</i></p>
--	---

Vokallidiom - karaktär, kontinuitet och förändring

Vilka möjligheter finns att identifiera något av hur det Adolphsonska vokallidiomet gestaltats genom åren? I ett försök att se hur särdrag gestaltar sig skall jag undersöka kontinuitet och förändring genom hans produktion. Kan en förändringsprocesser iakttas, och hur skall de betraktas i ljuset av mer konstanta särdrag? Vilka särdrag kan överhuvudtaget konstateras och hur kan de formuleras? Låt oss börja med några av de tidigaste inspelningarna.

På den första inspelningen av *Okända djur* sjunger Olle Adolphson med lättsamt, öppet och lätt nasalt föredrag med övervägande huvudklang. En något tunn och ung röstkaraktär kan konstateras i ljuset av senare inspelningar. Ledigt ansatta toner och muntert korta lite avhuggna frasslut antyder lekfullhet. I refrängen kontrasteras fördraget inledningsvis av inträdande av mer markerade och något förlängda tremulanter i 'r'-ljuden, tillsammans med tilltagande styrka i kombination med en lätt sammanbitenhet i rösten. *Du tror inte på det här eller hur, men visan handlar om okända djur* som för att understryka kraftansamling hos sångaren enlighet med refrängens text som på skämt låtsas förefalla förutsätta misstro och motstånd av lyssnaren.

Styrkeskillnaden när refrängen inträder är lätt att konstatera:



..... sen frampå vårkanten.

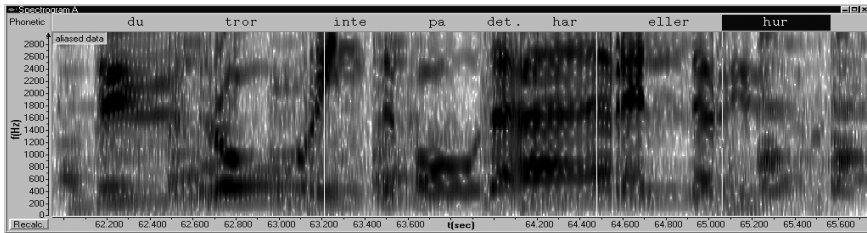
Du tror inte på det här...

I spektrogram kan såväl styrkan i enskilda vokalljud identifieras, liksom spel i frekvenser i andraformanten som sjunker betydligt från stark till svag takt del som klangligt ”lunkande” i ”Du tror inte på det här eller hur”.⁴³⁶

⁴³⁶ Jfr. analysen av *Sången* i avhandlingens tredje sektion *Musikens berättelser*.

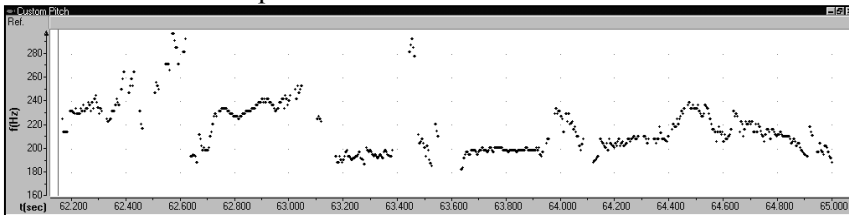
Du tror inte på det här eller hur

[Ill: fallande F2 mellan stark o svag taktindel]



[ill: spektrogram Okända djur refräng]

En frekvenskurva på samma avsnitt ser ut så här:



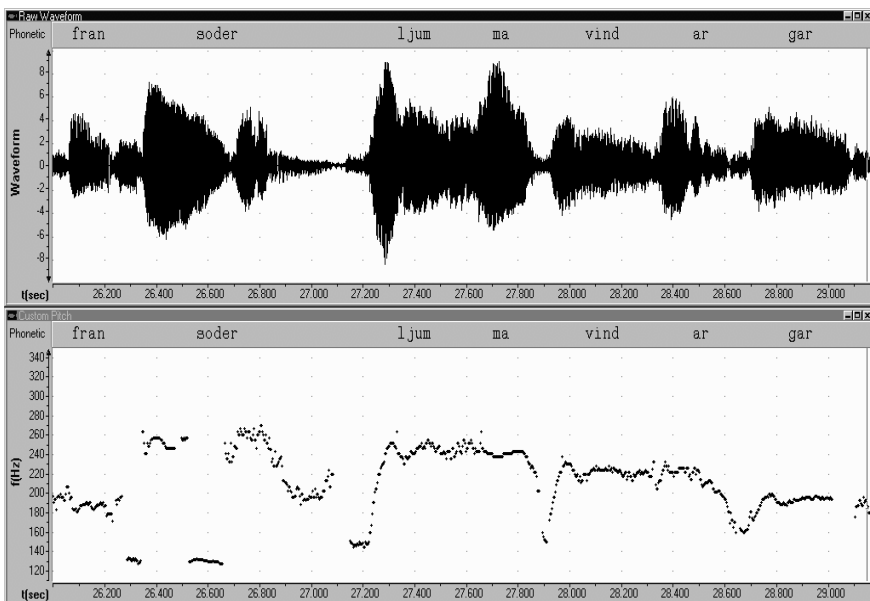
Du t r o r i n t e p å det h ä - är e l l e r

De små stigningarna vid ...'det' ... och ...'här'... är synkoperat placerade på svaga taktindelar, ett tecken på vokalt respons på den tidstypiska swingkänsla som ligger i botten i arrangemanget, som textinnehållet lätt får lyssnaren att förbise.

I inspelningen av visan *Skärgårdsbrevet*, vilken liksom *Okända djur* låg på Adolphsons första EP-skiva (CEP 87), finns ett lättsamt, öppet och även här nasalt vokalt framställningssätt med övervägande huvudklangplacering och samma något tunna och unga röstkaraktär. Visan är ett lyriskt och personligt hållet brev i visform till vännen Sven-Bertil Taube i Spanien. Artikulationen är klar och fläckfri med markerade tremulanter. Adolphsons stil visar vid denna tid ännu blott embryon av de personliga stildrag som skulle utveckla under sin karriär. Genom sitt högst

personliga rubato målar Adolphson stämningar och lägger genom sitt framförande ytterligare en dimension till visorna, konstaterar Holm.⁴³⁷ Ett exempel på betoning av ett ords innebörd med hjälp av kort inandning, skärpning av artikulationen, en lätt fördröjning och inledningsvis ett kort ritardando ses nedan.

Ja, här har blivit tidig vår, ja, tidig vår och vindar går från söder, ljumma vindar går med doft av skog och hav:

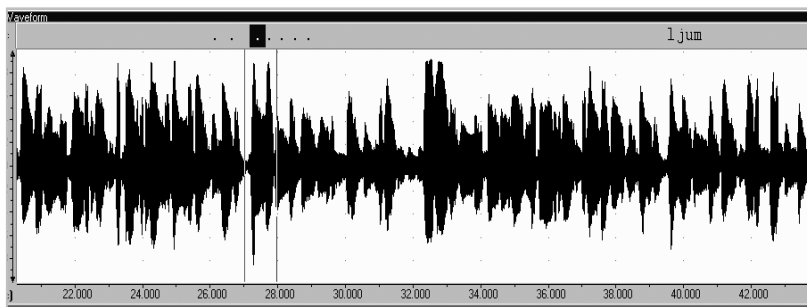


5

Ja, här har bliv - it tid - ig vår, ja tid - ig vår och vind - ar går från
sö - der ljum - ma vind - ar går med doft av - skog och hav.

⁴³⁷ Holm 1986:89.

Markeringen av ordet ”ljumma” kan ses i grafen i kombination med föregående ansats av andhämtning och mindre styrka som ger luft och frilägger det betonade ordet något extra. Hur detta ord frilagts genom sänkning av volymen alldeles före ansatsen även vid repriseringen av raden visas nedan. Den första gången ordet uppträder visas under den mörka kvadraten och den andra under ”ljum” som syns i raden ovanför vågformen. Bägge tillfällen föregås av visuellt identifierbart svagare volym än annorstädes i partiet.

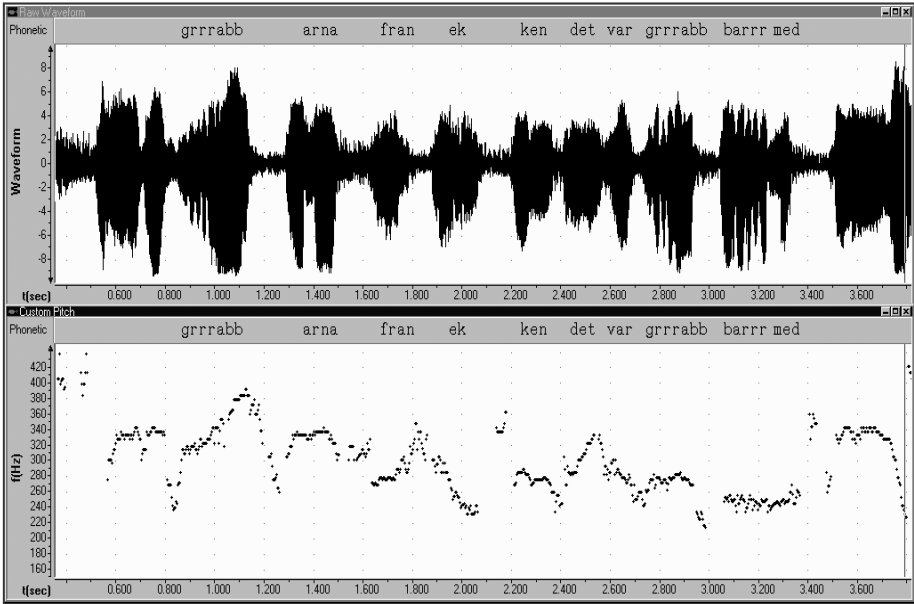


Sångsättet i bägge dessa tidiga inspelningar är ganska rakt, utan större användning av glissandi vare sig vid tonernas in- eller utsvängningar. Dock syns vid de taktbetoningar som sammanfaller med ordens betonade stavelser vissa mindre frekvenshöjningar vid tonernas början: ”ljumma vindar går...” Även detta kan antas vara ett av de verktyg med vars hjälp Adolphson genom sin röst anger angelägenhetsgraden i ordens innebörder. Något som kommit att höra till Adolphsons uppsättning personliga vokalistkaraktäristika.

Ett annat gott exempel på Adolphsons vokala signum, om än av lite mer handfast karaktär, finns på inspelningen av *Balladen om det stora slagsmålet på Tegelbacken (mellan Stockholms samtliga busar en januarikväll år 1903)* på albumet ”En stol på Tegnér” från 1962. Visan åberopar en äldre förlaga i Arthur Högsteds *Kungholmsligans paradmarsch*.



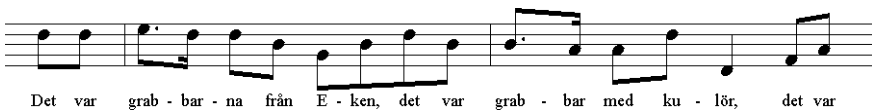
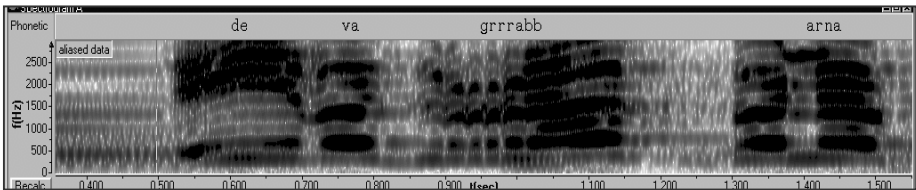
Balladen om det stora slagsmålet på Tegelbacken framförs med mycken bestämdhet och tolkningen blir en oskiljaktig del av visans gestalt för den som någon gång hört inspelningen. Till bastant marschrytm berättas om hur ”i januari månad år nittonhundratre ett gäng av Kungsholms busar på marsch man kunde se, med pavan uti fickorna och lurporna på sne” och hur ”dom var sura förrom inte fick va´me´.” I refrängen ”Det var grabbarna från Eken, det var grabbar med kulör, det var grabbarna som var på ett sju helvetes humör...” rullar han sammanbitet ’r’-ljuden så tydligt att det inte bara hörs ordentligt utan även ser ut som en räfflad tvättbräda eller rivjärn på vågförmsgrafen. I *det var grrrabbarna från...* hivar sig stämman upp i ett rullande glissando över barrikaderna för att göra sig klar till kamp mot den annalkande fienden.



[ill: Slagsmålet på Tegelbacken, 1:a refräng]

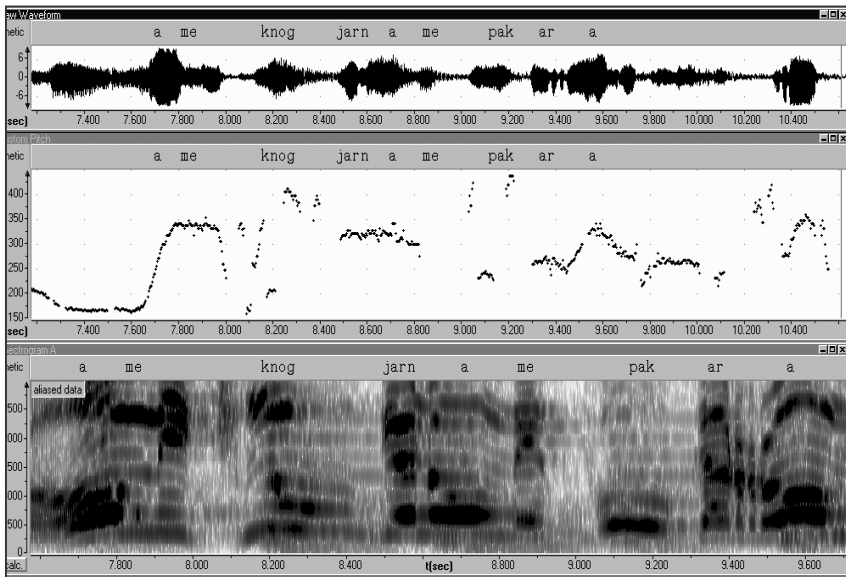
Upptakten till frasen utgörs av en tånjning av det inledande *det var* i en utdragen kurvatur som synliggörs i spektogrammet:

[ill: Tegelbacken - upptakt till refräng, *det var*...]



Denna tånjning är också en av många dialektala markörer som betecknar såväl stockholmsk söderdialekt och med denna föreställningar om ”en typisk söderkis”,

och dithörande mentala makeup som åtminstone under 50- och 60-talen ansågs kunna associeras med denna. Sången kunde svårligen sjungas av en Lundensare!



å me' knog - järn å me' påk - ar å.....
 [ill: Tegelbacken refr. 2:a del]

I andra delen av refrängen karikeras det dialektala ytterligare genom betoning av söderdialektens ”mörka” karaktärer på vissa vokaler. Valet av ’å’ och ’o’-ljuden blir ytterligare ett tacksamt verktyg för gestaltningen av den sammanbitna butterhet visan framförs med på Adolphsons inspelning. Observera glissandot upp till det första ’å’-et.

På det hela taget har Adolphson här kommit att utveckla ett mer mustigt och auktoritärt fördrag än i de tidigaste exemplen. Detta kan delvis kopplas till den speciella visans motiv och knyts till det faktum att karaktären i visan inbegriper teatralt framförande om den skall återges med rättvisa. Ironin i *Balladen om det stora slagsmålet på Tegelbacken* ligger så att säga och spelar mellan röstens uttryck och textens innehåll. Om inte textens semantiska innehåll skulle kompletterats och motsagts av det allvar och den ilska ”trulighet” vi hör hos Adolphson kan man undra om den nått samma framgångar.

Dessa spänningar mellan moduleringar av röstens olika uttrycks-möjligheter är något Adolphson under denna tid utvecklar i sina framföranden och som ger avtryck direkt i komponerandet, vilket han själv tillkännager när han beskriver

perioden som en tid när han hade behov av ganska ”handfasta” visor. Här finns flera exempel på hur helhetsituationen i en interaktion mellan uppförandesituationer, kontext, artist och sångförfattare påverkar utformningen av materialet.

Spänning av dessa slag mellan röst och material är något som blir till ett eget signum som kan avläsas genom hela den inspelade produktionen. I synnerhet Taubeinspelningarna visar hur dessa spänningar kan utnyttjas för att mana fram nya innebörder eller avtäckta slumrande betydelser i material som av många setts som alltför välkänt och utan spänningsmoment. På detta sätt kan även Adolphsons tolkningar av gamla danska psalmverser lyfta fram och aktualisera ålderdomliga vistexter som få annars skulle lagt märke till.

En av Adolphsons klassiker är visan *Trubbel*, behandlad även på annan plats i detta arbete, som ofta uppträder tillsammans med ett annat svartsjukedrama i Stockholmsmiljö, den bastanta historien om *Adam och Vera* och deras invecklade relationer. Visan är inspelad i Europafilms studio den 16 mars 1961 gavs första gången ut på fonogram på EP-skivan *Det gåtfulla folket*. (Cavalcade R-EP 15) och har sedan dess uppträtt på en rad olika utgåvor. De första raderna känns säkert bekanta för läsaren:

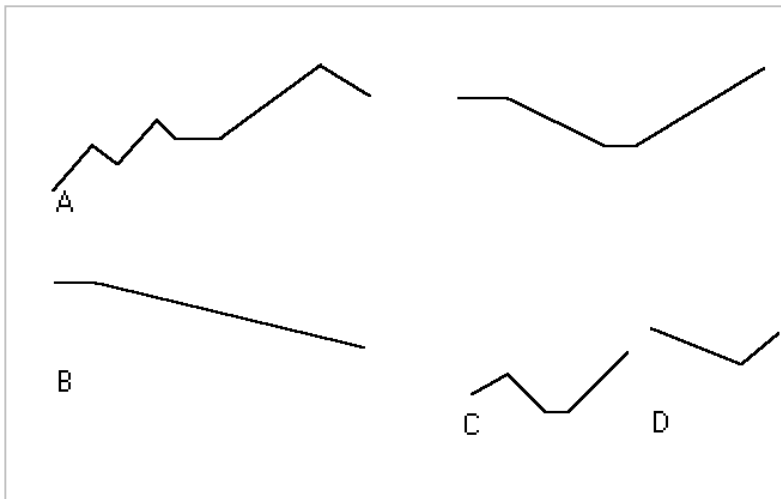
Nu ly - ser äng - ar - na av trä - dens al - la blom - mor

Nu sur - rar bin och fåg - lar sjung - er ö - ver - allt

Nu stry - ker vind - en ge - nom trä - dens hö - ga kro - nor

men i min träd - gård är det vis - set mörkt och kallt.

De inledande fyra raderna kan indelas i olika *musikaliska segment* utefter deras melodikontur med utgångspunkt i Adolphsons framförande. Med utgångspunkt i de olika versraderna tycks rad ett och två kunna betraktas som ett segment (A), rad tre som ett (B) och rad fyra kan delas in i två delar (C och D).



Trubbel: Melodins framförandesegment

Segmentet B med sin långa fallande linje som följer på inledningens zickzack rörelse och andra radens avslutande stigning, har en textsättning vars motiv, bägge gånger den uppträder, är förenligt med melodins rörelse av utdraget sjunkande som svävande fallande löv. Första gången handlar det om vinden i träden och den andra om den eteriska sommardoften. Bägge kontrasterar mot det trista och grå i poetens bröst och lyftes även fram i tolkningen av Adolphson som i segmentet frigör frasen från sin metrisk bundenhet genom ett diskret svävande rubato. Genomgående i framförandet använder han sig flitigt av kontraster i styrka för modulera sin tolkning. Ett exempel på detta är i första versen där han sänker volymen i segment C (..men i min trädgård.../...där är det sommar...) och på så sätt understryker dess kontrasterande relation till omgivande utsagor. I bägge fallen karakteriseras segmentet av att sångaren *aktiverar* dess innehåll genom sin styrkemässiga modulering av rösten.

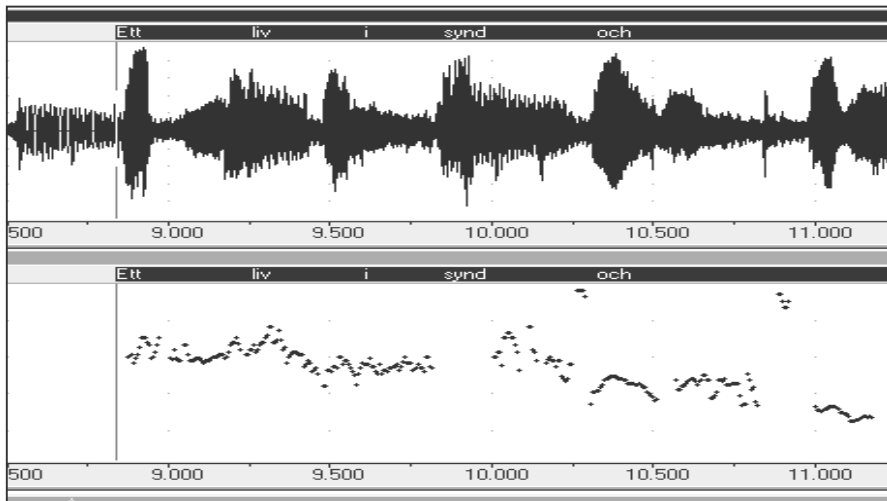
I detta segment (C) har melodin givits förhållandevis låg placering och här har i de flesta av visans verser mer eller mindre signifikativa textfraser förlagts. Fraser med innehåll som har kontrasterande och särskilt uttrycksfull karaktär och som passar att sjungas med dramatiserande utnyttjande av det låga läget i respektive verser. Detta görs med hjälp av en sammanbitenhet som signalerar reservation inför utsagans innehåll,

förbittring, ironi, dramatisering, maskulin modansamling, bestämdhet och fastställande.

/... men i min trädgård är det.../ där är det sommar.../ förmått att säga nej till... /en som Du sa var mycket.../Då blev det dödyst här i.../Jag ville slåss och gick mot.../Jag bara stammade nu.../och jag tog saker som du.../och aldrig skall du bli en .../Dig skall jag älska livet ... ,

Det sista segmentet (D) är intressant såtillvida att vid dess inträdande i första vershalvan, när denna avslutas med höjdtton på dominantackordet, kombineras segmentet med utropsartade konstateranden i flera verser, medan vid andra vershalvan, när melodin återvänder till grundtonen, kombineras segmentet med textinnehåll som i flera fall är analogt med återvändande: *...men här inne är det höst/...var mycket finare än jag/...och gick mot mitt livs nederlag/...med hem till Dig*. Detta mönster följes även i den sista versen: *... en annans tidsfördriv!* respektive det avslutande återvändandet till den älskade *Dig har jag kär!*

Texten som helhet har inalles sju uppropstecken, och Adolphsons framförande har ännu fler. Med patos och skärpning pumpas liv i texten med en återhållen och kontrollerad palett av effekter. Ytterligare exempel på detta är hur Adolphson vällustigt betonar ordet "synd" när han beskriver "ett liv i synd och utan omsorg att bli frälst" med en extra glottisstöt liksom vid motpolen "att bli frälst".

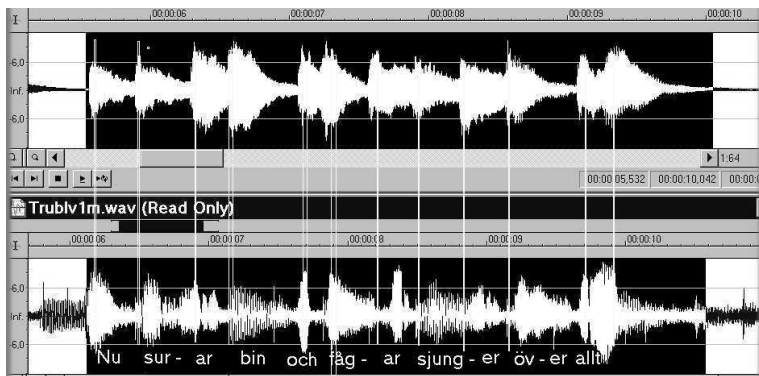


Trubbel vers2: ett extra vällustigt tryck betonar ordet "synd".

Ställs denna inspelning mot en metriskt korrekt midisignal av den noterade melodin kan även små rytmiska mikroförskjutningar i tolkningen observeras.

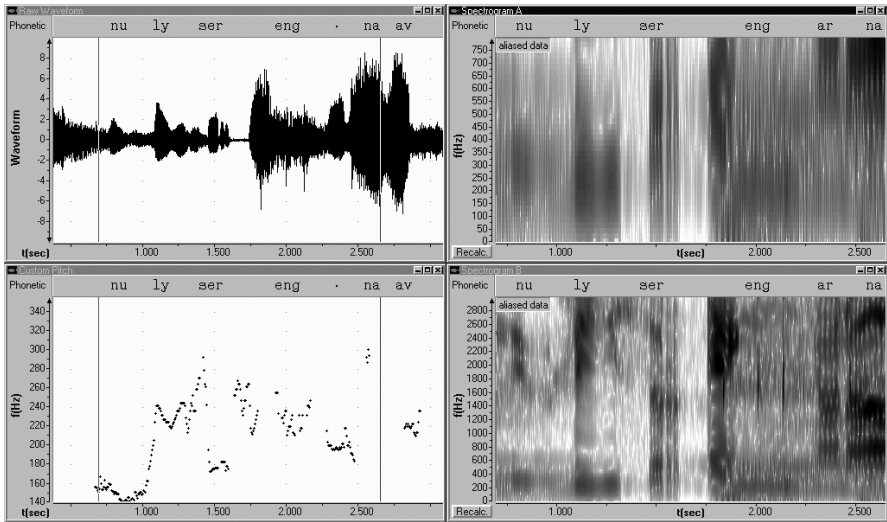
I första versens andra fras ”Nu surrar bin och fåglar sjunger över allt” följer Adolphson ganska väl notbildens rytm, dock med viss synkopering. Såväl stavelserna ’sur-rar’ , ’fåg-lar’ och ’sjung-er’ ligger något eftersläpande i den nedersta grafen som representerar det levande utförandet. I de punkterade tongrupperna ’bin och’, ’fåglar’ samt ’över’ profileras de första tonernas tånjningar samtidigt som de efterföljande förminskas med motsvarande grad och blir kortare än i midisignalen av notbilden. En vokal frasering som harmonierar med det studsande latinamerikanskt präglade svänget i ackompanjemanget.

De rytmiska förskjutningarna är intrikata och mer detaljerade än vad noterna anger. Körledaren Gunnar Eriksson har sagt om Olle Adolphsons sångsätt att Göteborgs kammarkör "aldrig samarbetat med någon vissångare eller ens soloartist som är så rytmiskt artikulerad och så rytmiskt komplicerad som Olle Adolphson är. Det framgår ju inte av hans notbilder, utan det framgår av hans sätt att sjunga.⁴³⁸



Trubbel: över: Metriskt korrekt midisignal, nederest: Adolphsons tolkning

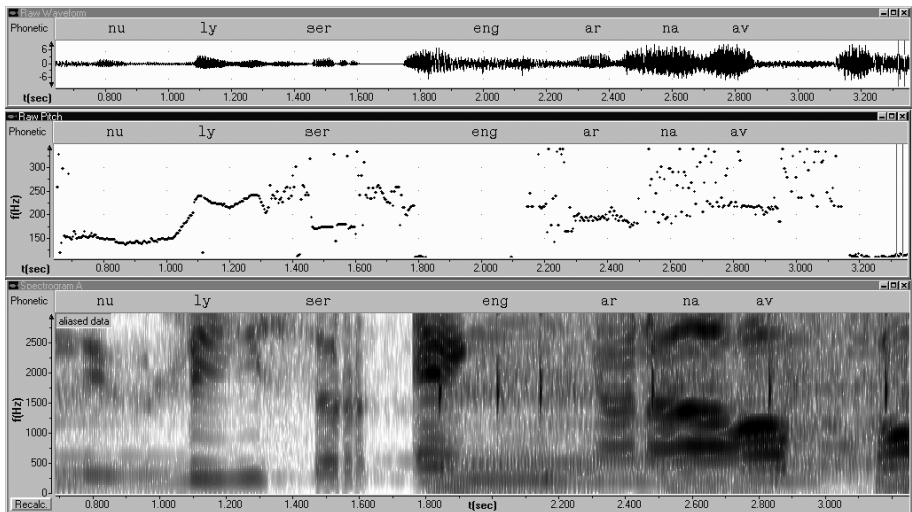
⁴³⁸ Hamilton i Ejeby 1988:44



Nu lyser ängarna av.....

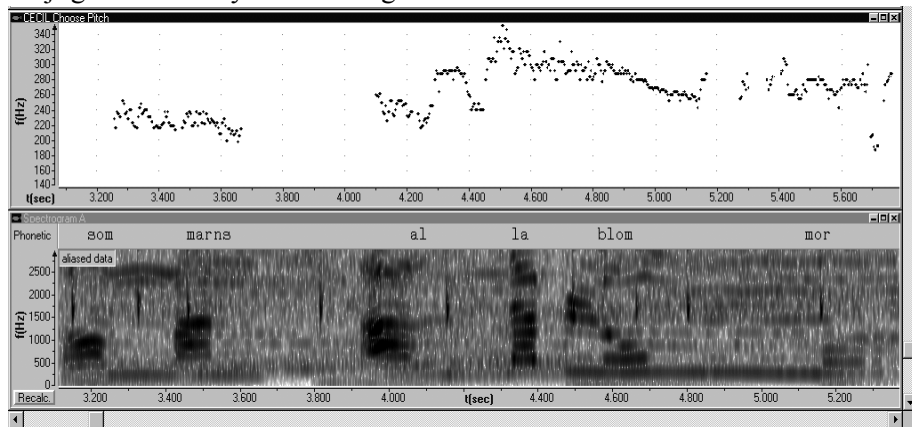
Ovanstående kvartett av grafer återger Trubbel-melodins början ”Ny lyser ängarna...”⁴³⁹ och här kan betraktas från en rad olika perspektiv: Den första grafen (ö.t.v) återger upptakten och hur volymen ökar på melodins första "riktiga" takt. Därunder ses melodiskrivningen (n.t.v) och överst till höger en något suddig återgivning av första formanten samt under denna (n.t.h) hur andra formanten visar korrelat till melodiöppningens zickzackrörelse. Ett längre parti av frasen visas nedan för översiktens skull:

⁴³⁹ Den uppmärksamme läsaren kan konstatera att en stavelse ’eng-ar-na’ saknas i bilden. Detta beror på att programmet SA automatisk lyfter ut återgivningen av en stavelse om utrymmet blir för litet.



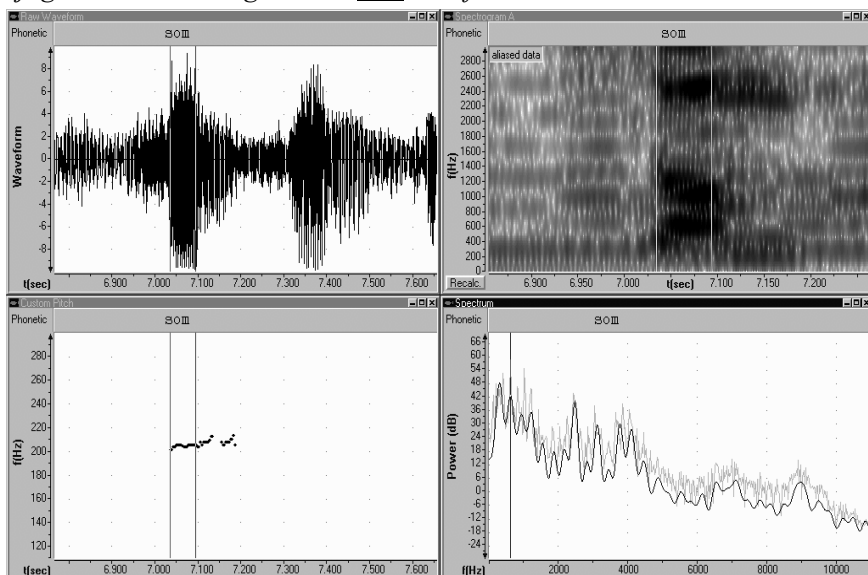
Nu lyser ängarna av...

I frasens fortsättning *...av sommarns alla blommor* förefaller 'a2' ljudens former följa med melodirörelsen uppåt och vända tillbaka nedåt mot slutet på samma sätt som melodin, varför detta sker är oklart med tanke på att såväl "al" och "la" som "blom""mor" består av par av likadana vokaler. Möjligt är att det styrs av de omgivande konsonanterna i stavelserna.



...sommarns alla blommor

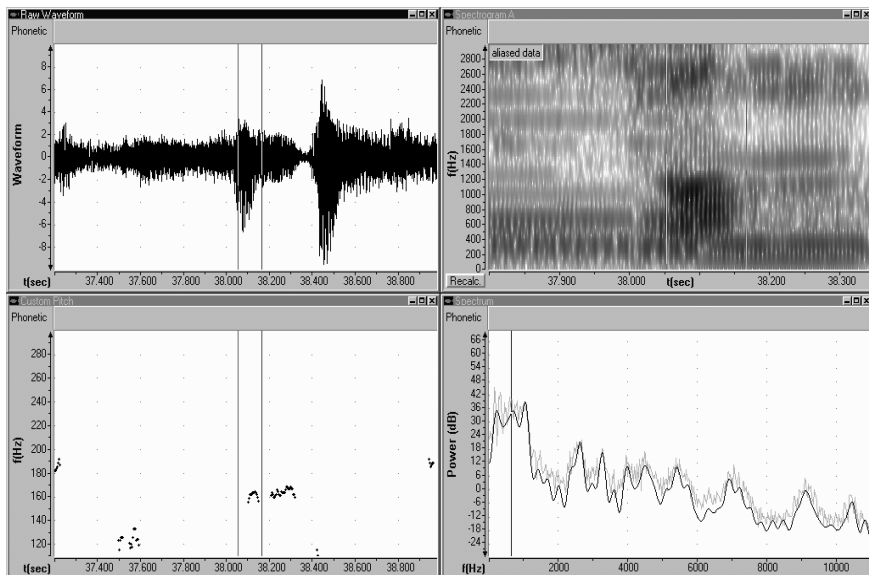
I den tidigare behandlade klassikern *Mitt eget land* möts två poler i Adolphsons sångsätt, dels ett med vässad tunga skärpt berättande, och dels ett mjukt cantabile-fördrag där rösten tillåter sig att omfatta en vek känslomhet. I verserna, där melodilinjen har en i det närmaste recitativisk utformning och frambär innehåll om politiska realiteters dagsaktuella hotbilder, pendlar rösten mellan neutralitet och skärpa. Dessa partier kontrasteras av refrängernas utsagor om värme och gemenskap som motpoler till det kyliga tidsklimatet. Det emotionella innehållet i refrängen gestaltas i Adolphsons röst med avrundade kanter och inkännande timbre. Det kan vara intressant att se hur samma ord gestaltar sig i dessa kontrasterande "modus". Vi klipper ut ordet "som" i det första partiet, och ställer detta mot den cantabla varianten. Först alltså i versens "*jag hörde musik någonstans som kom från en...*":



Mitt eget land: 'som' ur A-delen ur frasen "som kom från en frusen orkester"

Det första som kan observeras i jämförelsen är amplitudstyrkan, som är betydligt svagare när ordet "som" kommer tillbaka i den mjukare B-delens ordkombination "...*precis som andra...*". En annan observation är att inte övergången mellan 's'-ljud och vokal är lika skarp i refrängen.

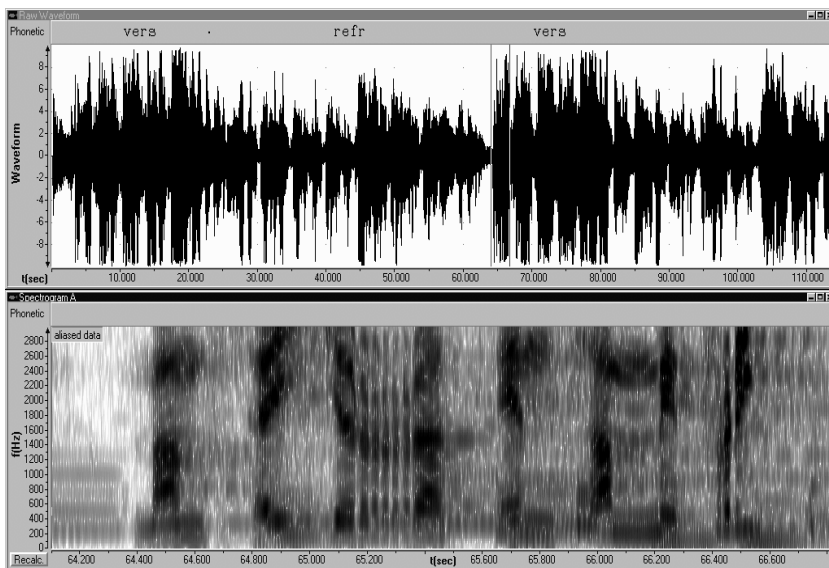
Formantfältens avgränsningar är även mjukare tecknade generellt. Intressant är även att spektrumkurvan ser annorlunda ut:



Mitt eget land: 'som' ur B-delen ur frasen "jag är ju precis som andra"

Generellt sett är rösten genom *hela* refrängen, som i framförandet är stillsammare än versen i motsats till vad som är vanligt inom slagergenren, omsluten av ett större läckage än i versen. Klangkällan kompletteras av luftströmmens väsljud. Detta implicerar närhet och intimitet på gränsen till viskning, som belyser och förstärker textinnehållet. Ställs större segment mot varandra får vi se om karaktärskillnaderna kan avläsas i spektrogram på översiktligare nivå.

Det går lätt att se volymkillnaderna mellan vers och refränger. Den skarpögde läsaren ser en markering med två tunna vertikala streck ungerfär mitt i vågformen. Dessa markerar det utdrag som visas i spektrogrammet. Här syns att sångstämman är förhållandevis stark med relativt profilerade formanter där fonationen är tydlig med stark grundtonshalt.



Mitt eget land: "Man säger att ensam är fri..." (ur vers 2)

Skillnaderna i gestaltningssätt mellan vers och den mjukare refrängen åskådliggörs här i den avsevärt diskretare markerade teckningen av formanternas områden, liksom av mjukheten i ansatsen i de durationmässiga övergångarna mellan fonemen. Denna insjungning av *Mitt eget land* visar ganska väl bredden på Adolphsons vokalidiom inom ramen av samma visa.

På albumet *Vad tänker jag på?* från 1967 har som nämnts ett nytt tonfall kommit in i Adolphsons produktion. Här förekommer flera visor som handlar om uppbrott och främlingskap mellan man och kvinna. Såväl textliga som musikaliska gestalter rymmer motströmmar och frågor. En del texter har högst privat karaktär trots att de enligt upphovsmannen gjorts i beställningssammanhang. En visa som *Nu har jag fått den jag vill ha* uppvisar ett medvetet arbete med melodins rytmik och metriken i texten som uttrycksmedel i sig. Frågeställningar och uppbrottets tomhet går igen i uppbromsandet i melodins rytm:

5 Nu har jag fått den jag vill ha som jag vill-e ge min kär-lek i al-la min-a dar
Morg-on-en kom-mer re-dan Vad hän-der sed-an Det finns ju inget av den kvar. - - -

Lite senare i visan finner man följande rytmiska gestaltning. Här går rörelsen från täthet till upplösning och avstannande. Pulsen liksom snubblar ut i tomma intet. Ett tätt överensstämmande mellan melodimetrik och textinnehåll således!

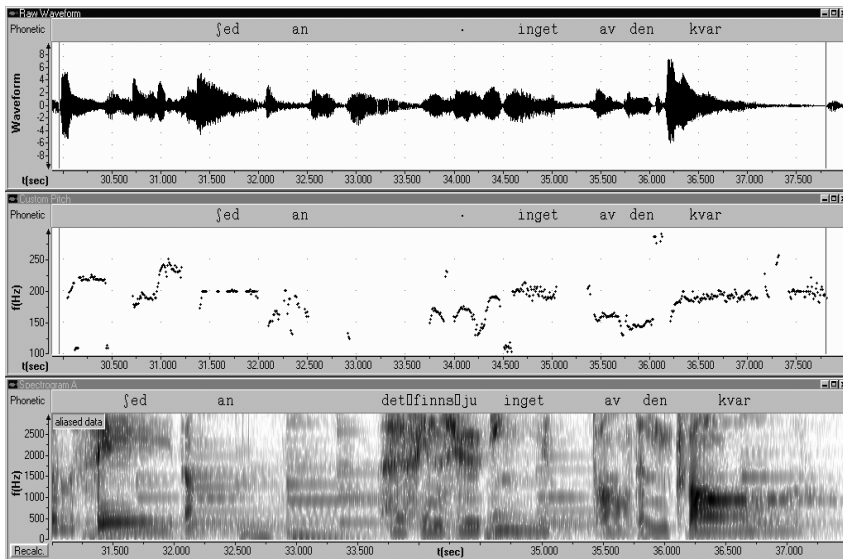
En sol-sträl-e går i-frånmin handöv-er hen-nes hud lys-er somguld i hen-nes hår!
Allt jag kän-ner är tid och tyst-nad och tim-mar-na som
går. Hon är det vackr-ast - e jag vet.

Liksom i *Jag älskar Dig* (samma visa som låg till grund för credot i mässan) bryts även här den jämna pulsen upp med korta taktartsbyten, som snabbt förpassar materialet ut från populärmusikens och krogshowernas mer centrala domäner.

Jag älsk - ar dig Himlenär tom och klar.
Allt är öv - er Nu är all-ting bor-ta JagälskarDig
Tid-en får i träd - en Hed-en slock-nar, snö-luft, vin - ter-ljus.

Adolphsons återhållna sammanbitna framställning som liksom pressar fram rösten trots att en mycket svag röststyrka används, och ligger i vissa passager nära viskningen, kommunicerar textens motsägelsefullhet och betydelser till lyssnaren. Vid orden "vad händer sedan, det finns ju inget av den kvar" återges något av viskningens väsljud i spektrogrammets gråa partier som sträcker sig över hela spektrumet vid orden "det finns ju" samt även i någon mån vid "sedan". Den svaga tonansatsen som tillåts svälla vid radens sista ord "kvar" kan också observeras i såväl vågformsgrafens som i formanternas svärta.

Mikrofontekniken är i sig själv en musikalisk komponent. Simon Frith skriver: "For the last sixty years or so, popular singers have had a musical instrument besides their voices: the electrical microphone. The microphone made it possible for singers to make musical sounds -soft sounds, close sounds- that had not really been heard before in terms of public performance"⁴⁴⁰ I mikrofonanvändningen och mixningen formas *röstens placering* i förhållande till musik och ackompanjemang. Om man jämför en talnära viskande röst som står mot en svag instrumentaltbakgrund med en röst som sjunger stark och högt mot ett fullödigt orkesterackompanjemang men är svagt mixad, så bär de naturligtvis helt olika uttryck och det är svårt att undvika att läsa in signifierande funktioner som speglar förhållningssätt mellan individ och kollektiv.



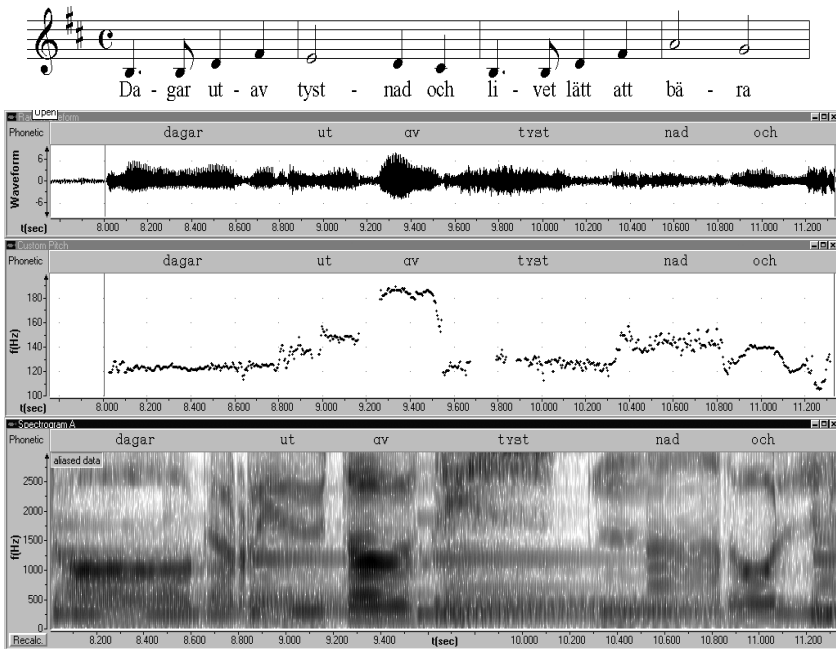
Nu har jag fått den jag vill ha

Allt i allt finns i denna visa ett sångsätt, nära förbundet med visornas uttryck som går igen i flera exempel på LPn *Vad tänker jag på?* Många av dessa har ett utpräglat långsamt tempo och sångsättet är återhållet men intensivt gärna i kombinationer av press, läckage och minutiös artikulation.

⁴⁴⁰ Frith 1996:187

LPn *Olle Adolphson och 4 Ferlin* från 1974 representerar i all sin lågmäldhet en milstolpe bland Adolphsons inspelningar. Efter att ha funnit ett fungerande inspelningkoncept i Taube-skivorna tillsammans med producent och tekniker för nu Adolphson över detta på sina egna alster. Här skapas en luftig intimitet där nyansrikedom kan komma till sin rätt i såväl gitarrspel som vokalförande.

Visan *Att vänta* publicerad i tryckt form redan 1966 i samlingen *Duvan och vallmon* har tidigare uppmärksammats i detta arbete, och det finns anledning att titta på hur dess klingande gestalt tar form i Adolphsons

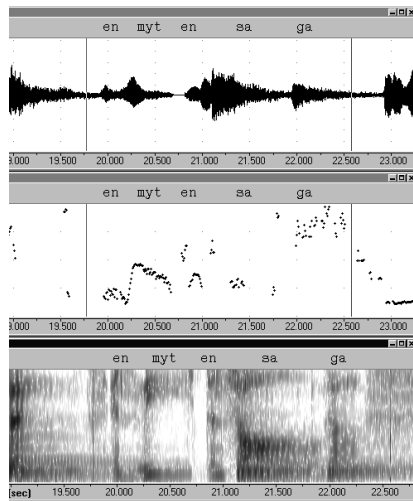


inspelning. Visan uppges vara skriven på beställning till Jan Halldoffs film "Myten" från 1966, med manus av Stig "Slas" Claesson som även medverkar i filmen. Filmen visar i sina stämninglägen, karaktärer och miljöskildring hur nära Adolphsons och Claessons perspektiv befunnit sig. Den förekommer i utsnitt vid tre tillfällen i filmen, med icke namngiven sångare och gitarrist. Efter en kort gitarrintroduktion gör vokalstämman på skivutgåvan anspråk på lyssnarens uppmärksamhet. Halvnotens långa utklingning i melodins andra takt förläggs på 'S'-ljudet i *tyssstnad* i stället

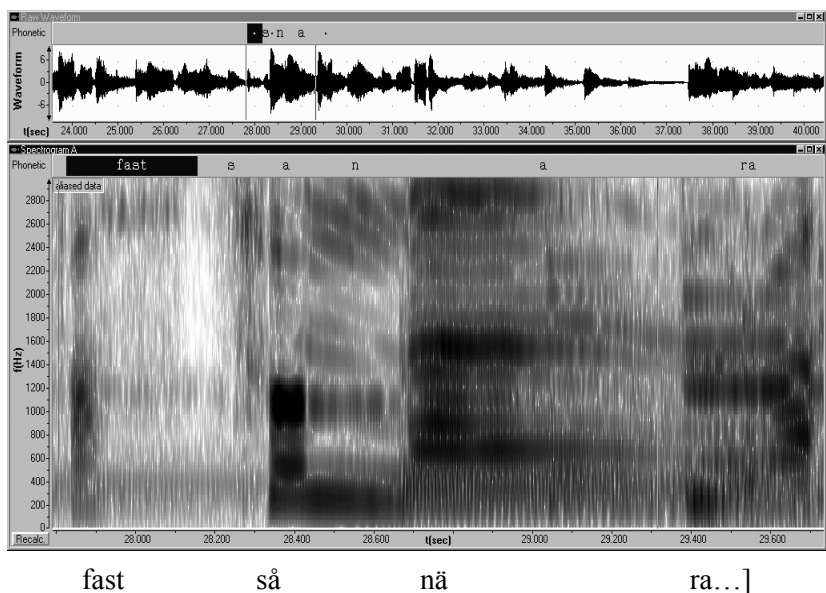
för på vokalen, vilket medför ett hyssjande som uppmanar till aktivt lyssnade och fångar åhöraren redan i visans inledning.

Adolphson stoppar in kvarten som genomgångston mellan ters och kvint i ett glissando upp till kvinten. Det efterföljande 'y'-ljudet återges inte tillfredställande av grafen, vilket förmodligen beror reativt svag fonation och på att tonen maskeras av 's'-et i kombination med förhållandevis stark gitarr. Ett förhållande som manar till vaksamhet vid analysförfaranden som detta.

Den viskningsartade sångens luftläckage ger en registrering med mjuka avrundade och diffusa gränser i ordet "saga":



Sparsamma inslag av dramatisering intensifierar tolkningen. Vid orden *långt borta fast så nära* lägger Adolphson i de sista orden in ett suckande, lite uppgivet luftflöde, som tycks ange uppgivenhet inför konstaterandet att livet flyter förbi på avstånd. Detta ger en märklig "norrskenseffekt" i spektrogrammet.



Den sjungna texten skiljer sig till vissa delar från den som publicerats i samband med notutgåvorna. Ändringarna är få och det finns anledning att undra varför de gjorts.

Det kan vara intressant att undersöka framförandet som helhet inklusive gitarrackompanjemang genom att ställa inspelningen i relief till notutgåvan. För att åstadkomma detta transkriberades vokalstämma respektive gitarrackompanjemang och infördes i en gemensam notbild. På inspelningen är visan transponerad till hm från det ursprungliga dm. I notutskriften har för översiktens skull samtliga stämmor transponerats till denna tonart (hm) även om detta innebär att vissa instrumentspecifika kvaliteter i d-moll går förlorade vid transponeringen. Intressant är att det inspelade gitarrackompanjemanget skiljer från de skrivna noterna. Hela den regelbundna och rytmiskt repetitiva brutna ackordsstrukturen är utlyft och utbytt mot en betydligt luftigare gitarrsats på inspelningen. I och med detta urholkas det rytmiska stödet till förmån för en karaktär av eftertänksamhet som gestaltas med hjälp av rubaton som ger partier där vokalstämman kvarhänger svävande ut över tystnadens stup. Rytmen ansätts i begynnelsen av fraser för att redan i efterföljande takter lyftas ut och bilda tomrum, återkommer sedan försiktigt i vågor för att ånyo, något

kortare, lyftas bort igen innan den återvänder i slutfrasen. På detta sätt fortlöper gestaltningen genom de olika verserna med en viss ökad täthet allteftersom framförandet tar fart, men dock med samma återkommande inslag av avstannanden i ackompanjemanget som ständigt bromsar upp visan. Även gitarren präglas av utpräglat mörka och dova klanger, med disharmoniska tonkombinationer i basregistret, som ger störningsmoment av oro när de låga gitarrsträngarnas svängningar kolliderar med varandra. Spänningar i grundfundamentet som varken helt vill låta sig förklaras eller elimineras. Detta handlar om musikalisk tolkning som står i tät interaktion med textinnehållet.

Sammanställningen över melodi och gitarrackompanjemang som hämtats ur Adolphsons publicerade version av visan i musikaliesamlingen *Folia* (1984), transponerad till Hm, presenteras här tillsammans med en transkription av de två första verserna av den offentligt publicerade inspelningen, gjord den 11 - 12 juni 1974 i Studio Electra, Stockholm:

Att vänta

Olle Adolphson

Noterat melodistämman

Da - gar ut - av tyst - nad och li - vet lätt att bä - ra

Transkriberad melodistämman

Da - gar ut - av tyst - nad och li - vet lätt att bä - ra

Noterat gitarrackompanjering

Transkriberat gitarrackompanjering

Transkriberat gitarrack. vers 2

5

5 Da - gar med ett liv som är en lögn, en myt, en sa - ga.

Lätt som ing - en - ting. Ett liv, en lögn, en myt, en sa - ga.

5

5

5

[Copyright]

2

Musical score for measures 9-12. The score is written for five staves: two vocal staves and three piano accompaniment staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "Liv som drar för - bi och som all - tid är så nä - ra" (with a performance instruction "= 'suckande' luftflöde" above the final note) and "Liv som drar för - bi långt, långt bort - a fast så nä - ra".

Musical score for measures 13-16. The score is written for five staves: two vocal staves and three piano accompaniment staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "tid som fly - ter bort och än - då stan - nar kvar." and "tid som fly - ter bort och än - då stan nar kvar.".

I transkriptionen syns små variationer i rytmiskt flöde, Bruten eller synkron harmonisering används efter vad som uttrycket kräver. I övrigt behålls harmonisk struktur i stort sett intakt mellan bägge verser. När andra versen inträder har emellertid tempot ytterligare dragits ned som för att borra in orden i lyssnaren och bildar laddad kontrast mellan utsagan om ljus och vindar som stiger en förklarad morgon och det långsamma tempot som antyder en utvidgning av det imaginära rummet.

Vi har sett att många visor haft något av egna fonetiska gestalter som dominerad dem. En av dessa är *Älskar inte jag Dig då* på LPn med samma namn från 1994 som tycks vara byggd runt en underliggande inneboende *fonetisk idé*: klingande 'l'-ljud och klingande 'n' i samband med förlängda notvärden på melodins höjdtoner i upprepande bågformiga vågor resulterar i ett uttryck av innerlighet, där rösten gestaltar friktion, på gränsen till kvidande i sin inlevelse. Bågrörelser återkommer som sekvenser av stigande vågor underifrån.

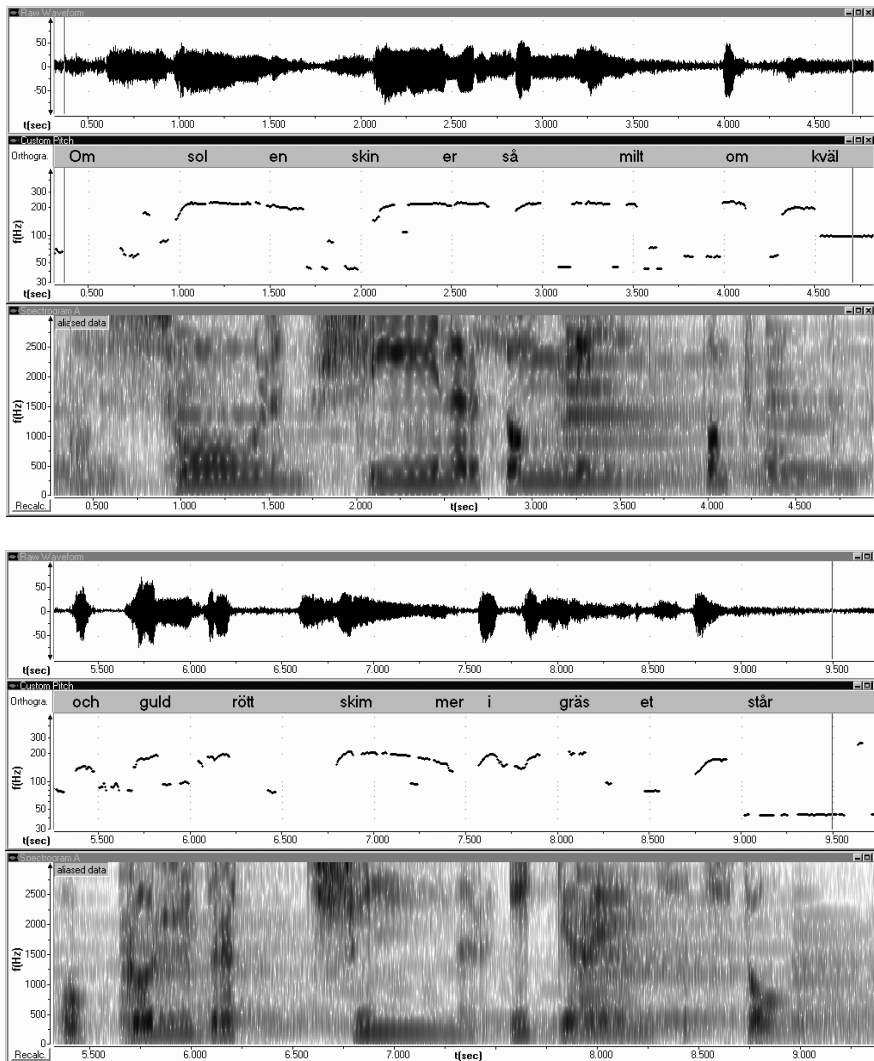
*Om solen skiner så milt om kvällen
och guldrött skimmer i gräset står
Om lindar lyser och asp och alar
och lukt av sommar i gräset går
När duvan ropar och trasten talar
och vattnen ligger så himmelsblå
-älskar inte jag Dig då.*

ur *Älskar inte jag Dig då* från 1994

Adolphson som gjort både text och melodi skriver på omslaget en ingress: *När kärleken försöker att härleda sig själv och leda sig själv i bevis uppstår svåra inkonsekvenser och brist på logik. Kärleken är paradoxal, skenbarligen obevisbar - och ändå så självklar.*

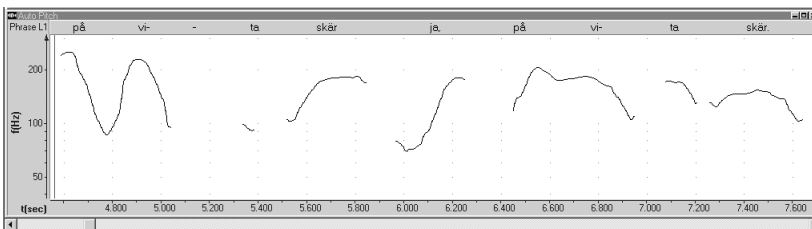
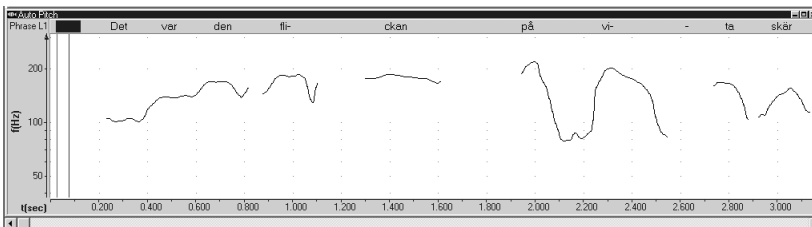
Älskar inte jag Dig då är en kärleksvisa riktad till en enskild älskad, med sin "inkonsekventa" koppling mellan naturbilder och den mångbottnade refrängstrofen - *Älskar inte jag Dig då?*, kunde den vara en Adolphsonska *Jag vill tacka livet*, en kärleksvisa där frågan "älskar inte jag Dig då?" är ägnad livet självt. Den kombineras på Adolphsons inspelning med ett musikaliskt arrangemang, instrumentering, och mixning av ljudkällorna, där rösten kommer millimeternära lyssnaren, samtidigt som instrumentens avlägsenhet konnoterar lugn och avstånd.

Samtidigt som de inledande fraserna består av fler mindre bågformer utgör de större bågformer i sig. Bågformskaraktären återkommer även i fördelningen av vokalljud inom fraser och går till många delar att känna igen i spektrogrammet.



I bägge fraser syns såväl glissandon som formantbildningens bågkurvatur. Mönstret kommer igen i placeringen av 'i'-ljudets höga placering hos andra formanten på den utdragna höjdtönen som sedan faller tillbaka till det dova 'å'-et i "och lukt av sommar i gräset går", liksom i vattnen som ligger så himmels blå.

I visan *Flickan på Vitaskär* på *Älskar inte jag dig då?* sjunger Adolphson a capella (vilket ger bra signal för våra syften) och går längre mot det rena talet i kontinuumet mellan tal och sång än vad han vanligen gör. Han talsjunger melodin han så att melodirörelsen endast antyds i rösten. Signalen är full av glissandi i upphämtningar och sjunkande utklingningar. Man kan se att i utsnittet att halten ren och rak tonbildning är mycket låg (transkr).



Sammanfattning

I jämförelsen av Adolphsons och Vreeswijks tolkningar av Evert Taubes *Dansen på Sunnanö* observeras hos Adolphson tendenser till tydliga markeringar av pulsslåg i rösten, speciellt ettorna, tillsammans med ganska jämna avklinganden. Hos Vreeswijk å andra sidan tycks motsatt tendens vara frekvent, nämligen en betydligt mer utslätad markering av pulsslåg och tendenser till att ansatser som inleds mycket svagt, ökar i styrka för att sedan skarpt skäras av. Hans ”inkortningar” av frasers slutstavelser är lätt identifierbara och gick även att återge i en traditionell notbild. Vidare har man kunnat se variationer mellan normal fonation och en ”teatral” nasalitet som användes som markörer för olika socialgrupps ”dialekter”, och sångarens uppfattning av sin eller visans rollfigurers sociala tillhörighet.

Intressant att notera är Adolphsons markering av taktettorna och inlevelse i dansens puls. Det ligger nära till hands att föreställa sig att det här handlar om en dansör själv som sjunger, kroppens rörelser i dansens regelbundna rytmik när foten tar stöd i golvet finns med här, medan Vreeswijk å andra sidan är *betraktaren* som inte dansar själv. Detta kan ses som ytterligare ett gestaltande av Vreeswijks upplevelse av utanförskap, av att vara en *outsider* såsom författaren Colin Wilson behandlat fenomenet och som är ingående beskrivet i Ulf Carlssons avhandling om Vreeswijk. Antagandet att det skulle vara relevant att å andra sidan se Adolphson som den potentiella dansören, kan i och för sig få lite extra krydda av hans engagemang i föreningen Tangons vänner.

En kronologisk genomgång av Adolphsons inspelningar visar på en rad personliga särdrag i sångsätt. Hans karaktäristiska tremulanter lät sig identifieras. Fördelning av hög och låg andra formant i rytmiskt

vandrande mönster likaså. Markering av ett viktigt ord genom kort inandning och fördröjd betoning, förhöjd frekvens vid starkt betonade ord, glissandon är exempel på vad som kunna identifieras visuellt. Speciella tekniker som placering av signifikant textinnehåll på låg tonhöjd, så att rösten kan anlägga en barsk timbre vid behov ingår provkartan på det som kanske är mest säreget i Olle Adolphsons sångsätt: nämligen utnyttjandet av spänningsförhållanden mellan röstens tonfall och textinnehåll.

Hans egen insjungning av *Mitt eget land* är intressant ur vokal synpunkt såtillvida att den egentligen inte uppvisar några mer extremt utpräglade vokala särdrag. Alltså inga övertydliga röstliga gimmicks. Ändå hörs det vem som sjunger och sångstämman personlighet framhävs med små diskreta medel. Just på grund av avsaknaden av övertydlighet kan det vara intressant att fråga vari denna personliga röstgestaltning består. På en gång kan sägas att det är svårt att besvara frågan hundraprocentigt tillfredställande. Några antydningar kan ändå ges. Adolphson gestaltar med små medel en levande röstgestik som består av ett spel mellan ett mindre antal olika ingredienser. Dessa sammanställs i olika kombinationer efter behov alltefter som textinnehållet så kräver. Många av dessa ingredienser kopplas till specifika känslö- och stämningsslägen i visans text. Ingredienserna tycks kunna placeras på olika axlar av motpoler. Dynamik: starkt \leftrightarrow svagt. Ansiktsgestik (såsom index över känslöslägen): skärpning/an-spänning/försvarsposition \leftrightarrow öppning/avspänning/hängivande.

Indexeringen av känslöslägenas gester kan spegla ett flertal saker som uppgivenhet/leende/allvar/trulighet/auktoriet/bestämdhet. Turtagningsprincipen utnyttjas många gånger i retoriskt syfte. Något som säkert frammanats och formats av otaliga erfarenheter från live-framträdanden i skilda miljöer.

Frasering relaterar ofta till de icke verbala meddelanden som finns i talspråkets rytmik och tempo. Denna står i intimt förhållande till textinnehållet och kan t.ex. visa sig i uppstannanden och små rytmiska förskjutningar som kan indikera uppbromsande och eftertanke inför ett viktigt ord. Som kontrast kan öppet flöde indikera bejakande och generositet.

Markerad glottisöppning vid stavelser med vokalinedningar på starka taktdelar ger rytmisk vitalitet åt sångstämman. Speciellt i kombination med rullande 'r'-ljud, betonar detta en bestämdhet på gränsen till det

auktoritära och är ett signum som ofta används av Adolphson. Vissa av förhållandevis slutna 's'-ljud tillhör också denna gestik. Det öppna 's'-et tillhör leendets vida läppöppning, medan det slutna tillhör den sammanträngda ansiktsgesten med bistert hopträngda ögonbryn. Denna färgning av 's'-en används av Adolphson i många olika sammanhang i otaliga visor.

Mikrosynkoperingar i vokalstämman gick även att visuellt identifiera genom att ställa vågformen av framförandet mot vågformen av metriskt korrekt midisignal framställd efter den skrivna notbilden. Genom att ställa frekvensgrafer och spektrogram mot varandra kunde förhållanden mellan melodirörelsen och formantfrekvenser identifieras såsom diskuterats i samband med den teoretiska modellen i avhandlingens andra sektion (*Trubbel*). Vissa skillnader i tonansats och timbre mellan skarp artikulation och mjuk, känslsam och läckageinlindad röst kunde observeras i spektrogrammen.

Rekapitulation och slutord

I Olle Adolphsons repertoar finns ett flertal inflöden, inslag från mellan-europeisk lied- och kyrkovisa, svensk och angloamerikansk folkslag, country, fransk chanson och äldre musik. En repertoar vars uttrycks-kvaliteter i hög grad även präglas av de texter Olle Adolphson hämtat från andra diktare och tonsätt, där i synnerhet samarbetet med Beppe Wolgers satta starka spår.

Från konstmusik kommer precision och verktyg att slipa kompositionerna med, och från folk- och populärmusik flöde, frihet och direktitet. Den franska chansontraditionen importerad till Sverige bl.a. genom Forssells försorg, som i svenska artistkretsar betydde upplyftande kontakt med kontinentens vidare vyer, utgör en klangbotten. Från detta håll kom flera musikaliska förebildsgestalter. Efterkrigsandan med öppnade gränser är något som både Adolphson och samtida återkommit till.

Sträng ekonomi i material och uttrycksmedel har präglat produktionen. På samma vis som ett antal visor återanvänts i olika musikaliska sammanhang och givits förnyade betydelser, kommer ekonomiskt utnyttjande av olika element till uttryck i förmågan att omsätta klaviaturens möjligheter att skapa komplexa harmonier till den sexsträngade gitarren. Den precision med vilken en bordunklang används på en nedstämd gitarrsträng, eller med vilken ett enkelt barrégrepp parallellförflyttas, åstadkommer möjligheter att utvinna mer ur musiken än lyssnaren förväntar sig, vilket ger skärpa åt melodiernas inramning. Många gånger utspinnas inom ramen för en enda visa ett laddat spel av spänningar, inte sällan kombinerat med karg och sträng nakenhet med uppfordrande inslag. Allt gestaltat i Adolphsons egna inspelningar i nära samspel mellan melodi och ackompanjemang, röstens nyanser och textinnehåll.

Det burliska blev tidigt i karriären ett uttrycksmedel som Olle Adolphson lärde sig behärska. På sitt eget kontrollerade sätt. Det kommer till uttryck i visor som *Sängen* och *Balladen om det stora slagsmålet på tegelbacken*. Mellan burliska och dessa och lyriska meditationer kom pendeln att svänga i hans produktion. Att inte heller burliskerna tillkommit på en höft uppenbarades i närstudiet av *Sängen*. Underliggande mönster av konsekvenser kunde observeras mellan tonartsmoduleringar och förskjutningar av textperspektiv. Alliterationer visade samstämmighet med melodins periodicitet. Regelbundenhetstendenser i växlingar från hög till låg andra formant noterades på svaga taktdelar. Hur medvetna dessa finurligheter varit från den unge kompositörens sida är svårt att uttala sig om. Kanske låg de inbäddade i ett receptivt musikaliskt sinne som sugit i sig omgivande musikaliska impulser.

Med åren tilltog tendenser att uttrycka komplexare och motsägelsefulla innehåll, tillsammans med intensifierat intresse för körkomponerande, vilket resulterade i grundligt omarbetade arrangemang av en del visor. Detta intresse för expansion av musikaliska ramar kulminerade i komponerandet av *Mässa på svenska språket*. I denna samlades erfarenheter från vis- och körkomponerandet och utmynnade i ett verk där olika musikaliska inflöden sammansmälte i en nutida musikalisk tolkning av mässans text. Många verktyg som slipats genom den långa karriären kunde här komma till användning i ett nytt sammanhang. I verket visas att kompositören aldrig lämnat siktet på musikalisk tolkning av mässans ord och innebörder, och känslighet inför intrikata relationer mellan musikens och ordens valörer löper som en röd tråd genom verket.

Genom hela karriären har förmågan att värna om integriteten gestaltats i Olle Adolphsons artistiska persona tillsammans med kapaciteter att förmedla generös innerlighet på gränsen till personligt utlämnande i visor och framträdanden. Med hjälp av nedslag vid olika stationer utmed visans kontinuum har studien visat en rad aspekter på hur ord och ton kan förhålla sig till varandra: eufona, metriska, innebördsliga och hur dessa gjuts till liv vid den vokala gestaltningen av sångarens artistiska persona.

I Avhandlingens första sektion behandlades klangliga relationer mellan text och musik. Fokus låg på hur melodirörelse och vokalljuds latent formantfrekvenser i den skrivna texten relaterar till varandra. Det visade sig att differentiering av avläsningen i delmoment gav möjlighet att se till olika musikaliskt signifikanta komponenter i melodierna, genom indelning i starka och svaga taktdelar, höjdtoner, vändtoner, språngtoner, större bågar eller obrutna sekvenser av samrörelser mellan melodi och någon av de två första formanterna. Detta stärkte antagandet att det gick att identifiera var formanter och melodirörelse relaterade till varandra. Det kunde röra sig om "öar" av parallella riktningar eller om långa serier av parallella riktningar t. ex vid starka taktdelar. Det finns även utrymme för att fråga sig huruvida *kontrasterande* riktningar kan vara signifikanta.

Att konstruera en sträng "lagbundenhet" som anger var dessa samrörelser företrädesvis skulle uppstå vore en vanskelig uppgift, möjligen kan vissa lösare antaganden göras. Jag vill än en gång här poängtera att jag inte tror att sådan lagbundenhet nödvändigtvis finns inbyggd i relationer mellan text och musik i alla populärvisor. Möjligen kunde ett antagande göras om det inte skulle vara förvånande att finna öar av samrörelser i refränger och nyckelfraser, "hooks", i många av de visor som blir till "örhängen" och "evergreens". Speciellt tacksamt visade det sig att studera språngtoner och relationer mellan starka taktdelar.

De flesta samrörelser inföll mellan andra formanten och melodin, men bilden var inte entydig, utan ofta kunde en växling observeras mellan samrörelser med melodin hos andra formanten respektive första formanten. Detta gav behov av att relatera formanterna till vad som reellt händer i munhålan vid bildandet av olika vokalljud i kombination med melodirörelse. Vid närmare betraktande uppenbarades en "dubbel-exponering" vid vissa signifikanta vokalljud. 'A'-ljudet kunde t.ex. både fungera som korresponderande med en sjunkande tonrörelse i och med hakan som faller ned, samtidigt som det i ett annat sammanhang kunde fungera korresponderande med höjning i och med den öppnade, vertikalt vidgande munhålan.

Även om metoden som sådan inneburit viss omständlighet när den genomförts fullt ut, har den visat på hur textens klangliga egenskaper kan relatera till melodirörelse redan i visans skrivna form, och detta lägger en grund för den vokala realiseringen. Resultaten pekar på musikalisk lyhörddhet inte bara för ordens innebörder utan även för deras klangliga kvaliteter är viktig i sammanfogandet av text och musik. Detta har varit

påtagligt i Adolphsons fall, men mycket pekar även mot att detta gäller andra framstående vis/sång- diktare- och kompositörer.

Invändningar kan resas mot metod och hypotes. En sak som kan hävdas är att dialektala skillnader inte görs rättvisa i användandet av Fants mätvärden. Som svar kan anföras att vokalljudens klangliga material kan betraktas som tillräckligt stabilt för att kunna användas i detta sammanhang. Även om lokala varianter finns så byter inte vokalljuden i det svenska språket plats hur som helst. Frågan är dock intressant som uppslag för vidare forskning. En annan uppenbar fråga gäller hur man skall kunna avgöra huruvida sambanden är mer än slumpartade, utslagna på t.ex. en lång visa med tolv innehållsrika verser. Sannolikt sjunker andelen dels med texts längd och dels beroende på textens form och innehåll. Svaret är att ibland är de säkerligen slumpartade, men ibland är de inte det. Dock måste svaret på frågan vad som styr detta lämnas öppen. En visa bärs fram av många faktorer och sånger som upplevs som ”fungerande” eller ”bra” (dessa komplicerade begrepp) behöver uppenbarligen inte alla vara behäftade med den här typen av klangliga överensstämmelser. Dock hoppas jag undersökningen visat att det inte skall behöva vara oväntat att finna dem.

Redan tidigt i Olle Adolphsons produktion finns exempel på strävan att låta ord och musik samverka och förstärka varandra. Några exempel på detta är hur insatser, eller frånvaro av skarpa konsonanter stämmer väl med visornas uttrycksqualiteter, liksom förläggande av vokaler tillsammans med klingande konsonanter på längre toner. En musikalisk hemvist i konstmusikalisk repertoar har givit avtryck i många melodibildningar och arrangemang, som hör samman med ett romantiskt präglat och kontrapunktiskt anlagt komponerande. Med denna bakgrund har Olle Adolphson kunnat utforma en musikalisk arena att verka på, där melodik, textinnehåll och ords klangliga kvaliteter spelas ut mot varandra.

I musikanalyser kunde observationer av form och uppbyggnad i musik och ackompanjemang ställas mot innebörder i texter. Med hjälp av kompletterande iakttagelser av förhållanden mellan textens klanglighet och musiken blev en rad samspel mellan ord och ton synliga.

I Olle Adolphsons visor och inspelningar möts musikaliskt konstnärskap och kommunikativ tillgänglighet på unikt sätt. Därför är det inte heller förvånande att några av hans visor utgjort tacksam startpunkt för att studera eufona aspekter i relationerna mellan ord och ton i visor. Som han

själv påpekat är dock många musikaliskt utformade för att passa hans egen röst. Detta leder därmed också in på nästa steg i det kontinuum som utspelas mellan tanke, tal och sång, den vokala gestaltningen och in mot avhandlingens följande del. Att utvinna musikvetenskaplig kunskap om den klingande vokala gestaltningen, själva fågeln i flykten om man vill, visade sig vara en uppgift som krävde sin alldeles egna metodik. En metodik i vilken öra, tanke och datorkraft fick bistå varandra i detektivarbetet.

I en jämförande analys av Adolphsons framförande av Evert Taubes *Dansen på Sunnanö* och Cornelis Vreeswijks insjungning av samma visa kunde inslag av personidiomatiska särdrag i den vokala gestaltningen friläggas. En transkription till notskrift av de två framförandena visade melodiska och fraseringsmässiga varianser. Med hjälp av grafiska representationer, utvunna ur audiosignalen från detaljsegment ställda mot varandra, kunde ytterligare särdrag identifieras. Intonationsmässiga detaljer blev åtkomliga genom närstudier av frekvenskurvor och spektrogram. Analys av de två framförandena visade skillnader i melodiska altereringar och rytmiska förskjutningar, profilering av övergångar mellan konsonanter och vokaler, glottisstötar och subglottalt tryck m.m. Analysförfarandet i sin helhet gav upplysningar om det intrikata klangliga spel som är i stort sett omöjligt att fånga i notskrift, genom kombinationer av de använda metoderna och verktygen. Den möjlighet till identifikation av enskilda företeelser man får genom att betrakta ljudsignalen audiovisuellt var värdefull. Även när det enda som grafiskt egentligen återges är amplitudförändringar, kan dessa berätta om flera företeelser.

Genom att ställa samman information om ljudhändelsers durationmässiga avgränsningar med information från andra kompletterande metoder och verktyg (inte minst örats lyssnande och hjärnans registrerande) kan ökad exakthet erhållas om vad som händer i klingande sång. Utgångspunkten att just visan genom sin förhållandevis avskalade klangbild, där rösten och dess nyanser kan friläggas särskilt tydligt, har visat sig fruktbar. Det hade förmodligen varit betydligt svårare att genomföra samma observationer på vokalsatser i t.ex. renodlad rockmusik eller storbandsjazz även om det idag inte är svårt att frilägga en sångstämma ur ett masterband.

En *transkription* till vanlig god västerländsk notation utgör ett effektivt verktyg att initialt närma sig den vokala gestaltningen hos två sångare. Det bekanta formatet bidrar med överskådlighet speciellt vad gäller kvantifiering av durationsvärden och frekvenser, och hur dessa ändras av sångarna. *Vågformsgrafer* fungerar som hjälpmedel att ställa framföranden mot varandra bit för bit och för att observera olika händelser med sina upplysningar om duration och amplitud, två parametrar som visat sig kunna berätta mycket om personidiotik i frasering. *Frekvensgraferna* ger möjlighet att visuellt iakttä intonation, glissandon och tonhöjdsvarianser. *Spektogrammen* ger åtkomst till verkliga närbilder av klangliga förlopp i rösten. Här kan formanternas styrka och frekvensplacering ställas mot varandra i en jämförelse mellan sångarnas gestaltning av samma ord. Vidare ges möjlighet att klargöra den tidsmässiga fördelningen mellan olika vokaler och konsonanter. Spektogrammen bekräftade de parallellrörelser mellan formanternas frekvenser och melodirörelsen som tidigare diskuterats i avhandlingen.

Metodiskt har undersökningen kunnat visa på ett antal beståndsdelar i en vokal personstil på olika *nivåer*. På *markonivå* kan frekvensextraktion och vågform ge kompletterande information om allt ifrån fraser, till i vissa fall hela verser. På *mellan- till mikronivå* kan man visuellt följa finare frekvensförändringar som ger upplysningar om frasering och intonation, via vågform, frekvensextraktion och spektogram. På *mikronivå* kan slutligen via spektogram av korta tidsutsnitt formanterna iakttas och element i röstens klangliga spel åskådliggöras.

En kronologisk genomgång av inspelningar från större delen av Olle Adolphsons skivproduktion gav mig möjlighet att observera karaktäristiska drag i hans vokala gestaltningskonst. Det visade sig dock svårt att fastställa utpräglat kronologiskt bundna förändringar i röstbehandling, annat än de som består av naturliga förskjutningar i fysiska förutsättningar som åldrandet medför. De tidigaste exemplen uppvisade, inte oväntat, mer av en ren stämma än de senare, även om större variation av röstklanger och tonfall, i och med friare dramatisering av textinnehållen, inträder redan på live-inspelningar från det tidiga sextioalet. Mjuka legatosegment med läckande väsljud som beledsagar tonbildningen konfronteras inte sällan med bestämt rullande tremulanter och staccatoartade konsonanter inom ramen för tolkningen av samma visa. Under sjuttioalet återvände ett intimare format i inspelningarna och

visorna framfördes oftast solo till gitarr- och ibland pianoarrangemang. Soloframförandet gav utrymme för spel mellan varianser i faktur och tempo i musikaliskt miniformat, där ritardandon, och utlyftande respektive insatser av enskilda ackompanjemangsstämmor, laddades med innebörder i relation till texternas form och innehåll.

Nittioalet innebar en comeback på skivfronten dels i och med utgivandet av den retrospektiva samlingen: CD-boxen *På gott och ont*, och dels genom en nyinspelad skiva *Älskar inte jag dig då?* med en yngre generation musiker. På denna har de inspelningstekniska förutsättningarna förändrats från tidigare inspelningar i vissa avgörande aspekter. Sångstämman är i de flesta fall inspelad separat till bakgrunderna, vilket innebär mer separerad klangbild, där klangkällorna inte akustiskt påverkar varandra i samma mån, detta i linje med tidens akustiska estetik och sätter Adolphsons vokala insatser i delvis nytt dager.

Mängden komponenter i sångsätt som analyserna uppmärksammat ger lätt ett fragmenterat och splittrat intryck. De är dock grenar på samma träd och binds samman av vad som förmodligen ändå är fundamentet för Olle Adolphsons sångstil, liksom för alla stora sångartister: nämligen inlevelse och koncentration på innehållet.

Ställs innehållet i avhandlingens olika sektioner i relation till varandra kan konstateras att melodirörelsen i visan kompletteras av tre olika ”dragningskrafter” som var och en behandlats:

- Ordens klangliga melodik
- Stavelsernas betoningmelodik
- Prosodisk melodik

Detta innebär att vi inklusive sångmelodin alltså rör oss med fyra olika skikt av ansatser till tonhöjdsrörelse i en vistext. Precis som melodin har alla dessa skikt även rytmiska komponenter i och med att de kan bilda rytmiska mönster i *tillägg* till musikens grundpuls och textens metriska puls! Detta visar något av hur komplext sampelet mellan text och musik egentligen är. Och detta är ändå bara på ett musikaliskt plan! Beaktas sedan de innebördsliga aspekterna i både text och musik, som associationer och signifieranden etc., blir nätverket av samspel ännu mer intrikat. Klang- och tonhöjdsförändringar relaterar till rytmiska komponenter på ett flertal nivåer:

<i>Melodiska komponenter</i>	<i>Rytmska gestalter</i>
Ordens klangliga melodik Stavelers betoningsmelodik Prosodisk melodik	Rytmik Metrik Rytmik
Melodirörelse	Rytmik Puls
Ackompanjemang	Rytmska lager i olika stämmor Harmonisk rytm Puls

Rytmska relationer

Att slutligen relationer mellan text och musik, och mellan sångare, ord, röst och ton visar sig inbegripa många intrikata samspel om man studerar dem närmare har tydligt kunnat konstateras i Olle Adolphsons visor och musik.

Olle Adolphson, en artist som med osedvanligt seg tåga hållit sig kvar på den svenska musikestraden genom en halvt sekel, tidvis arbetande i det tysta, alltid återkommande till rampljuset och som producerat många inspelningar som framstått som klassiker redan vid publiceringen. Med eget tonfall, outplånligt präglad av stark konstnärlig integritet, har hans produktion lockat och utmanat till undersökning.

Text- och tonrelationer, den mänskliga rösten och den vokala gestaltningen av visan, i vilken skrud den vara må, så långt borta och så nära, allt detta har lockat och utmanat mig, och jag hoppas med detta arbete ha kunnat antyda möjliga stigar att beträda för den nyfikne, vars förundran väckts inför svårgripbarheten i relationerna mellan ord och musik.

Källförteckning

Tryckta källor

- Adolphson, Edvin. *Edvin Adolphson berättar*. Stockholm 1972.
- Adolphson, Olle. Omslagstext LP: *Vad tänker jag på*. TRS11199. Stockholm 1967.
- Adolphson, Olle. ”Provencalsk lyrik, 1100- och 1200-tal. i *Författarnas litteraturhistoria. De utländska författarna!* (red. Håkanson, Björn, Ardélius, Lars och Forssell, Lars). Stockholm 1980
- Adolphson, Olle. Texthäfte Cd-konvolut *Där blåser tre vindar på haven*. Prophone PCD 003. Stockholm 1990
- Adolphson, Olle. ”Om visans väsen”. *Inte bara visor*. Studier kring folklig diktning och musik tillägnade Bengt R. Jonsson den 19 mars 1990. Svenskt visarkiv. Stockholm 1990
- Adolphson, Olle. Texthäfte Cd-konvolut *51 Adolphsonare*, Emi 4751692. Stockholm 1996
- Adolphson, Olle. ”*De re Evert Taube vs Den gyldene Freden*” *Taubesällskapets årsbok* 1998.
- Asplund, Karl. *Brittiska ballader och visor*. Taipola 1972.
- Barkefors, Laila. *Gallret och stjärnan. Allan Petterssons väg genom Barfotasånger till symfoni*. Diss. Göteborg 1995.
- Barthes, Roland. *Responsebility of forms*. Oxford 1986.
- Barthes, Roland. *Image, music, text*. London 1977.
- Barthes, Roland. *Empire of signs*. New York 1982.
- Bengtson, Ingmar. ”Anteckningar om 20 sek folkmusik”, *Festskrift för Olav Gurvin*. Oslo 1968.
- Bengtsson, Ingmar. *Johan Helmich Roman och hans instrumentalmusik*. Diss. Uppsala 1955.
- Bengtsson, Ingmar. *Musikvetenskap*. Stockholm 1973.
- Bergman, Leif. *Eko och återkomst*. Stockholm 1993.
- Bergman, Leif. ”Den gyldene fredens skål!: texter om Taube och om Freden”. *Evert Taubesällskapets årsskrift*. Stockholm 1998.
- Björkeson, Ingvar. *Homerors Odyssén*. Stockholm 1995.
- Björnberg, Alf. *En liten sång som alla andra*. Diss. Göteborg 1987.

- Björnberg, Alf. "Populär musik och populärmusik" *Musik i Norden*.
Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 85. Föreningen Nordens
årsbok 1998. Stockholm 1998.
- Björnberg, Alf. "Om tonal analys av nutida populärmusik". *Dansk årsbog
for musikforskning XXIV* 1996 Köpenhamn 1997.
- Björnberg, Alf. "Sign of the times". *STM* 1990.
- Blum, Stephen. "Analysis of musical style". *Ethnomusicology* 1. Myers,
Helen (ed). London 1992.
- Boswell, George, W. "Pitch, musical and verbal in folksong", *Yearbook of the
International Folkmusic Council* 9:80-88. 1977.
- Bourdieu, Pierre. *Texter om de intellektuella*. Stockholm/Stehag 1997.
- Bourdieu, Pierre. *Kultursociologiska texter*. Stockholm/Stehag 1997.
- Brodin, Gereon. *Musikordboken*. Stockholm 1961.
- Brolinson, Per Erik och
Larsen, Holger. *Rock...* Diss. Stockholm 1981a.
- Brolinson, Per Erik och
Larsen, Holger. *...and roll*. Diss. Stockholm 1981b.
- Brolinson, Per Erik och
Larsen, Holger. "Populärmusiken/Visor och trubadurer".
Musiken i Sverige. Stockholm 1994.
- Brolinson, Per Erik och
Larsen, Holger. *Owe Thörnqvists singlar som slog*. Stockholm 1999.
- Brown, Calvin, S. *Music and Litterature*. Athens, Georgia 1948.
- Bruce, Gösta. Preliminary report from the project 'Prosodic
segmentation and structuring of dialogue' ".
Fonetik -94. Lund 1994.
- Brunius, Teddy. *Estetik förr och nu*. Stockholm 1986.
- Cantwell, Robert. *When we were good*. London 1996.
- Carlsson, Ulf. *Cornelis Vreeswijk*. Artist-vispoet-lyriker. Diss.
Malmö 1986.
- Cogan, Robert. *New images of musical sound*. Cambridge 1984.
- Cogan, Robert
och Escot, Pozzi. *Sonic design*. New Jersey 1976.
- Daley, Mike. *Patti Smith's Gloria* "Intertextual play in rock performance",
Popular music, vol 16 no3 oct 97. Cambridge 1998.
- Dillmar, Anders. "Dödshugget mot vår nationella tonkonst", *Haefnertidens
koralreform i historisk, etnohymnologisk och musikteologisk belysning*.
Diss. Stockholm 2001.

- Dyrssen, Catharina. *Tvärvetenskap Nya perspektiv i forskningen*, STM 1997.
- Edlund, Bengt. "Om meter och rytm i musik och vers", *Rytmen i fokus* 6. Centrum för metrisk studier. Göteborg 1995.
- Edström, Olle. *Schlager i Sverige 1910-1940*. Göteborg 1989.
- Edström, Olle. *Michael Jackson, Dangerous...*
Skrifter från musikvetenskap nr 29. Gbg 1992
- Edström, Olle. *Harmoniskt samspel, 75 år med STIM*. Göteborg 1998.
- Ehn, Billy och
Löfgren, Orvar. *Kulturanalys*. Malmö 1982.
- Ellingson, Ter. "Transcription" och "Notation". *Ethnomusicology* 1.
Myers, Helen (ed). London 1992.
- Engh, Barbara. "Loving it: Music and criticism, Roland Barthes".
Musicology and difference. Solie (ed). Berkeley 1993.
- Eppstein, Hans. Musikforskningen under 50t. *STM* 1980.
- Erlmann, Veit. *Nightsong, Performance, power and practise in South Africa*
Chicago 1996.
- Fant, Gunnar. Modern instruments for acoustic studies of speech.
Acta Polytechnica Scandinavica. Stockholm 1958.
- Fant, Gunnar. *Acoustic analysis and synthesis of speech with applications to swedish*. Stockholm 1959.
- Fant, Henningsson,
& Stålhammar, *Formant frequencies of swedish vowels*
STL-QPSR 1969/4 Stockholm 1969.
- Fehrman, Carl. *Musiken i dikten*. Stockholm 1969.
- Frith, Simon. *Sound effects: youth, leisure, and the politics of rock'n'roll*
New York 1981.
- Frith, Simon. *Music for pleasure: essays in the sociology of pop*
Cambridge 1988.
- Frith, Simon *Performing rites*. Cambridge 1996.
- Gullberg, Hjalmar. *Terziner i okonstens tid*. Stockholm 1958.
- Halliday, M A K. *An introduction to functional grammar*. London 1985.
- Hamm, Charles. *Putting popular music in its place*. Cambridge 1995.
- Hamilton, Louise "Destillerad musik, Olle Adolphson och Gunnar Eriksson
samtalar med Louise Hamilton om visor och körsång" *Göteborgs
kammarkör 1963-1988*, Göteborg 1988.
- Helmer, Axel. *Svensk solosång 1850 – 1890*. Diss. Uppsala 1972.
- Hemsley, Thomas. *Singing and imagination*. London 1998.

- Henrikson, Alf. *Antikens historier*. Stockholm 1958.
- Henrikson, Alf. *Verskonstens ABC*. Stockholm 1982.
- Heylin, Clinton. *Dylan behind closed doors*. London 1995.
- Hoene, Ingrid. *Effects of speaker attitude on fundamental frequency and duration*. Umeå 1996.
- Holm, Brita. "Hävd - och förnyelse", *Sumlen*. Stockholm 1986.
- Jansson, Sven- Bertil. *Den levande balladen*. Stockholm 1999.
- Jonsson, Anna. *Sången i skogen*. Diss. Uppsala 1986.
- Jersild, Margareta & Åkeson, Ingrid. *Folklig koralsång*, Sthlm 2000.
- Kempe, Hans. *Text på LP- konvolut*. Evert Taube, *O eviga ungdom*. Swedish society LT 33 124 Stockholm 1956.
- Kleiberg, Ståle. "Grieg's slätter, Op 72. Change of musical style or new Concept of Nationality", *Journal of the Royal Music Association*. Oxford 1996.
- Klinkman, Sven-Erik. *Elvis Presley den karnevaliske kungen*. Diss. Åbo 1998.
- Koiranen, Sirpa. *Språk, musik och kultur. En studie av hur språkbruket i musikrecensioner speglar kulturella värderingar*. Diss. Sthlm 1992.
- Langer, Suzanne. *Feeling and form*. London 1953.
- Lantz, Monica. *Folkets visor*. Stockholm 1984.
- Lilja, Eva. "Poeten dold i bilden-1950 talets lyrik". *Den svenska litteraturen V*. Stockholm 1990.
- Lilliestam, Lars. *Musikalisk ackulturation – från blues till rock. En studie kring låten Hound dog*. Diss. Göteborg 1988.
- Lilliestam, Lars. *Gehörsmusik*. Göteborg 1995.
- Lilliestam, Lars. *Svensk rock*. Göteborg 1998.
- Lilliestam, Lars. *Att spela på gehör*. Göteborg 1997.
- Lindberg, Ulf. *Rockens text*. Diss. Stockholm/Stehag 1995.
- Lindblad, Per. *Rösten*. Lund 1992.
- Ling, Jan. *Folkmusikboken*. Stockholm 1989.
- Lomax, Alan. *Cantometrics, folk song style and culture*. Washington 1968.
- Lomax, Alan. *The land where the blues began*. New York 1993.
- Lönnroth, Lars. art: "Kabarettvisans återkomst" *Den svenska litteraturen IV*. Stockholm 1990.

- Martin, Peter J. *Sounds and society*. Manchester 1995.
- Massengale, James. *The musical-poetic method of Carl Michael Bellman*. Uppsala 1979.
- Mattson, Christina. *Lille Bror Söderlundh. Tonsättare och viskompositör*. Stockholm 2000.
- McAllister, Robert. *Talkommunikation*. Lund 1994.
- Melin och Lange. *Att analysera text*. Lund 1985.
- Middleton, Richard. *Studying popular music*. Bristol 1990.
- Mills, Peter. *Into the mystic; the aural poetry of Van Morrison*. Cambridge 1994.
- Monahan, Caroline. B "Parallels between pitch and time". Tiege, T och Dowling, J. (red) *Psychology and music*. New Jersey 1993.
- Moskin, Peter. *Brel och Brassens*. Höganäs 1989.
- Mozziconacci, Sylvie. *Speech variability and emotion* Diss. Einhoven 1998.
- Myers, Helen (ed). *Ethnomusicology I*. London 1992.
- Nettl, Bruno. *The study of Ethnomusicology*. London 1983.
- Ogden och Richards. *Meaning of meaning*. London 1949.
- Olsson, Ulf. "Världen efter andra världskriget". *Den svenska litteraturen V*. Stockholm 1990.
- Ramsten, Märta. *Återklang. Svensk folkmusik i förändring*. Diss. Göteborg 1992.
- Rasmusson, Ludvig. *Sjungande poeter, om vår tids trubadurer*. Sthlm 1984
- Schill, Rigmor. *Evert Taubes genombrott*. Stockholm 1984.
- Sears, T, A. *Some neural and mechanical aspects of singing*. London 1977.
- Seeger, Charles. *Studies in musicology II 1929-1979*. Berkeley 1994.
- Selander, Inger. *Perspektiv på moderna psalmer*. Stockholm 1999.
- Slobin, Mark. "Europe/Peasant Music-Cultures of Eastern Europe" *Worlds of music* (2nd ed, ed. Titon, Jeff) New York 1992
- Solie, Ruth (ed). *Musicology and difference*, Berkeley 1993.
- Stumpf, Carl. *Die Sprachlaute*. Berlin 1926.
- Ståbi, Anna. "Trubadurerna kring Storken". *Artes*. Stockholm 1996.

- Sundberg Johan & Cleveland, Tom. "Voice source characteristics in six premiere country singers". *TMH-QPSR 1997:1*. Stockholm 1997.
- Sundberg, Johan. "Expressivity in singing". *TMH-QPSR 1997:2-3*. Stockholm 1997.
- Sundberg, Johan. "Stämbandskontakt/röststyrka". *Musikakustiska forskningsgruppens årsrapport KTH 1997*. Stockholm 1997.
- Sundberg, Johan. *Musikens ljudlära*. Stockholm 1978.
- Sundberg, Johan. *Röstlära*. Stockholm 1986 och 2001.
- Sundberg, Johan & Thalén, Margareta. "A method for describing different styles of singing: A comparison of a female singer's voice source in "classical", "pop", "jazz" and "blues". *TMH-QPSR/1* Stockholm 2000.
- Sundberg, Johan. "Musical significance of musicians syllable choice in improvised nonsense text singing. *Phonetica* 1994.
- Sundberg, Johan & Lindholm, Björn. "Towards a generative theory of melody". *STM.1970* Stockholm 1970.
- Sundqvist, Rudolf. art. "Skinnarbygd". *Malungs Hembygdsförenings Årsbok* 1953. Malung 1953.
- Tagg, Philip. *Musikvetenskap och populärmusikens semiotik*. Göteborg 1986.
- Tagg, Philip. *Kojak, 50 seconds of Television music*. Diss. Göteborg 1979.
- Traunmüller, Hartmut & Eklund, Ingegärd. "Comparative Study of Male and Female and Phonated Versions of the Long Vowels... ", *Phonetica* 54. Sthlm 1997.
- Travén, Marianne. *Don Giovanni - Don Juan* Diss. Göteborg 1999.
- Treitler, Leo. *Music and historical imagination*. Cambridge 1989.
- Ullman, Stephen. *Semantics*. Oxford 1962.
- Valkare, Gunnar. *Det audiografiska fältet*. Diss. Göteborg 1997.
- Van Vleck, Amelia. *Memory and recreation in troubador lyric*. Oxford 1991.
- Witting, Claes. "Om kongruens mellan text och musik i sång". *STM* Vol 61:2. Stockholm 1979.
- Whorf, B. L. "Science and Linguistics", *Technology review* 42:1940.
- Wolgers Beppe. *Odyssesvs irrfärder*. Stockholm 1955.

- Wolgers, Beppe. *Djur som inte...* Stockholm 1956.
- Wolgers, Beppe. *Cabaret*. Stockholm 1986.
- Wolgers, Beppe. *Cabaret (mina memoarer del 5)*. Stockholm 1986.
- Wolgers, Beppe. *Crazy, man, crazy*, Stockholm 1994.
- Wåhlin, Kristian. *Allmän och svensk metrik*. Lund 1995.
- Zak, Vladimir. ”The wondrous world of popular intonation”,
Popular Music Perspectives 2. Göteborg 1985.

Artiklar i tidskrifter och dagpress m.m.

- Adolphson, Olle. *60 x Evert Taube*. Månadsjournalen 89/7
- Adolphson, Olle. *Mitt sista möte med Evert Taube*. Expressen 791226
- Adolphson, Olle. *Det här är stunden*. Expressen 810420
- Andersson, Thomas. *Det är nästan en plikt att dö nyfiken*. SvD 940325
- Axelsson, Ingrid. *Den nya livsledan*. DN 560604
- Borggren, Ingrid. *Visor har jag aldrig förstått mig på?* DN 940814
- Forssell, Lars. *Det är på tiden att vi visar lite tacksamhet*. Expressen 801215.
även i Forssell, Lars. *Dagbrott*. Stockholm 1988.
- Gustavsson, Ulf. *Realism och romantik*. UNT 860716.
- Gustavsson, Ulf. *Svensk viskonst har blivit utarmad*. UNT 820413.
- Gustavsson, Ulf. *Olle Adolphson i bokform*. UNT 840204.
- Gustavsson, Ulf. *Adolphson åter*. UNT 940406.
- Gustavsson, Ulf. *Visdiktaren Olle Adolphsson*. UNT 940418.
- Gustavsson, Ulf. *Mästerlig Olle Adolphson*. UNT 951220.
- Gustavsson, Ulf. *Från kabaré till körkonsert*. UNT 860715.
- Hedén, Anne. *Cornelis får värmen att stiga*. DN 940801.
- Heden, Martin. *Tydligare än förbannelsen lyser strängheten*. VLT 870123.
- Hedman, Frank. *Litet Porträtt*. HifiMusik 1978 nr9.
- Hedwall, Lennart. *13 visor*. DN 570630.
- Hemmel, Marika. *Mina visor smyger sig på folk*, Sydsv 910721.
- Holmqvist, Bengt. *Visförsök*. DN 560604.
- Jansson, Bengt .R. ”Visa och folkvisa. Några terminologiska skisser”
Noterat 9 / Svenskt visarkiv Sthlm 2001.
- Johansson, Björn. *En ny vissamling*. GHT 570413.
- Johansson, Björn. *Kanske en trubadur*. GHT 560614.
- Knutson, Ulrika. *På Adolphsons tid*. Månadsjournalen mars –96.
- Maglefors, Lars. *Malört och pimpinella*. RiR 1973/22
- Mollberger, Bertil. *Generöst med raka rör*. DN 970525.

Nyström, Martin. *Nostalgisk antiprofil*. DN 951220.
Peterson, Jens. *En sång för alla tider*. Schlager 1983 81/82 nr 23-24
sign. Fabian. *Olle Adolphson, vår prydlige visvän*. RiR 1967/52
sign. Fabian. *Olle Adolphson, en städad trubadur som kan bli arg...* RiR 1978/35.
sign. Fabian. *Olle Adolphson, ett milt snille med blid röst...* RiR 1979/33
Strömstedt, Bo. *Edvin Adolphson behöver inte skämmas*. Expr 560414.
Stugart, Martin. *DN gratulerar*. DN 940502.
Söderberg, Kajsa. *Dom kan ha sin stad för sig*. DN 950629.
Örtegren, Lars-Eric. *Visor från södra bergen*. RiR 1962/23
anon *notis* AB 570915.
anon *notis* NSD 570423.
anon *notis* DT 570528.

Musikalier

Adolphson, Olle. *Aubade*. Bonniers. Stockholm 1956.
Adolphson, Olle. *13 visor*. Bonniers. Stockholm 1957.
Adolphson, Olle. *Trubbel*. Reuter & Reuter. Stockholm 1964.
Adolphson, Olle. *Slagsmålet på Tegelbacken*. Reuter & Reuter.
Stockholm 1966.
Adolphson, Olle. *Duvan och vallmon*. Bonniers. Stockholm 1966.
Adolphson, Olle. *Folia*. Bokförlaget Korpen. Göteborg 1983.
Adolphson, Olle. *Körvisor 3*. Bokförlaget Korpen. Göteborg 1984.
Adolphson, Olle. "En sonett",
Göteborgs kammarkör 1963-1988, (eg. Bo Ejeby), Göteborg 1988
Taube, Evert. *Hjärtats Nyckel heter sång*. Stockholm 1960
Taube, Evert, *Sol och vår, Ballader, visor och dikter i urval av Sven-Bertil
Taube* (red. Inga-Britt Fredholm), Stockholm 1978
Vreeswijk, Cornelis *Ballader och oförskämdheter* Stockholm 1964
Vreeswijk, Cornelis *Tio vackra visor och personliga Person* Stockholm 1968
Forssell, Lars, *8 visor*, Stockholm 1971.

Otryckta källor

Adolphson, Olle. *Mässa på svenska språket*. Noter i manuskript, ej förlagd
sign: Maglehem 1983.
Telefonsamtal med Olle Adolphson 2000-04-04 och 2000-05-04
Telefonsamtal med Kenneth Åhlin 2000-03-06
Brolinson, Per Erik och Larsen, Holger. "Fridavisornas musik". Internet,
STM-online 1999. [http://www.musik.uu.se/ssm/stmonline/
vol_2_1/Brolinson_Larsen/index.html](http://www.musik.uu.se/ssm/stmonline/vol_2_1/Brolinson_Larsen/index.html)

- Daley, Mike. *Vocal performance and speech intonation: Bob Dylan's "Like a rolling stone"* Internet 1999.
<http://www.finearts.yorku.ca/mdaley/stone.html>
- Daley, Mike. *Representations of the other in blues revival*. Internet 1999.
<http://www.finearts.yorku.ca/mdaley/revival.html>
- Daley, Mike. *You hear me when I moan*. Internet 1999.
<http://www.finearts.yorku.ca/mdaley/robertjohnson.html>
- Daley, Mike. *One who sing with his tounge on fire*. M.A.Thesis. York University, north York, Ontario 1997.
- Dillmar, Anders. Brev till förf. 1999-01-05
- Eriksson, Helena. *Olle Adolphson, poet, kompositör, artist*. AB-uppsats. Musikvetenskap. Uppsala 1983.
- Larson, Inger. *Olle Adolphsons visor: en presentation av några motiv*. Paper litt.vet. Lund 1984.
- Palmqvist, Morgan. *Olle Adolphson. En allvarsam visdiktare* C/D-uppsats. Musikvetenskap. Uppsala 1995.
- Traumüller, H. *Språklig och utomspråklig variation*, Internetsida:
<http://www.ling.su.se/staff/hartmut/separa.htm>, 1999, samt
<http://www.ling.su.se/staff/hartmut/varityp.htm>) 1996
- Ullmert, Charlotte. *Den mänskliga vandringen*. Opublicerat paper till "Visan i interartiellt perspektiv", Fakultetskurs. Lund 1997.
- Ullmert, Charlotte. *Havet och människan*. Opublicerat paper. Forskarutbildn, littvet. Lund 1996.

Fonogram

- Olle Adolphson : Album (* = återutgivning eller samlingsalbum)
- En stol på Tegnér* (=TR 11085 1963) BLE 14246 Telefunken 1962 LP
- Visor* (=TRS 11198 1980) BLE 14341 Telefunken 1964 LP
- Vad tänker jag på* (=TRS 11199 1981) SLE 14467 Telefunken 1967LP
- Visor under tio år* TR 11032 Telestar 1967LP
- Olle Adolphson sjunger egna och andras visor* TR 11045 Telestar 1968 LP
- Låtar i stan* (=TRS 11114 1969 1981) SLE 14563 Telefunken 1969 LP
- Olle Adolphson och 4 Ferlin* SLE 14789 Telefunken 1974 LP
- 27 visor av Evert Taube* TRS 11153/4 Telestar 1976 LP
- Jag har skrivit till min flicka* TRS 11165/6 Telestar 1976 LP
- Från San Remo till Sandhamn* TRS 11167/8 Telestar 1976 LP
- **Visor* (= BLE 14341 1964) TRS 11198 Telestar 1980 LP
- **Låtar i stan* (= SLE 14563 1969) TRS 11114 Telestar 1981 LP
- **Vad tänker jag på* (= SLE 14467 1967) TRS 11199 Telestar 1981 LP
- Olle Adolphson Göteborgs kammarkör* SLT 33264 Swe Society 1984 LP
- **Egna visor 4 Ferlin 7 Taube* SCD 3003 Swe Society 1988 CD
- **Karl Alfred, Fritjof Andersson och jag* Olle Adolphson sjunger Evert Taube 1 SCD 3005

- Swe Society 1988 CD
 **Jag har skrivit till min flicka* Olle Adolphson sjunger Evert Taube 2 SCD 3006 Swe Society 1988 CD
 **Från San Remo till Sandhamn* Olle Adolphson sjunger Evert Taube 3 SCD 3007 Swe Society 1988 CD
Där blåser tre vindar på haven PCD 003 Prophone 1990 CD
 **Olle Adolphson Göteborgs kammarkör* PCD 013 Prophone 1993 CD
Älskar inte jag dig då MNWCD256 MNW 1994 CD
 **På gott och ont, 51 Adolphsonare* EMI 4751692 EMI 1995 Cdbox
 *Olle Adolphson : *Visor* CMCD 6223 EMI 1999 CD
 **Olle Adolphsons bästa, Nu är det gott att leva* EMI 7243 5 27145 2 0

Övriga:

- Taube, Evert, *O eviga ungdom*. LT 33124 Swedish society 1956 LP
 Cornelis Vreeswijk. *Ballader och oförskämheter*. WEA 9031-70901-2
 Alf Hambe. *Alf Hambe i Molom*, Swedisk/Interdisk 1965 ILPS 114
 Ulf Lundell *Kär och Galen*. Rockhead/Sweetheart 72434 95357
 Kathleen Ferrier. *The world of Kathleen Ferrier* Decca 430 096-2
 Anne Briggs. *A collection* Topic 504
 Lomax (ed.) *World library of folk and primitive music*
Vol.1. England Rounder Records 611741.

Radiodokument

- | | |
|--------|-----------------------------------|
| 560131 | Teater Två åsnor |
| 560313 | Teater Två åsnor |
| 560508 | Teater Två åsnor |
| 570405 | Jubileumskonsert |
| 571023 | Lill-lördag Tystnad |
| 571812 | Lill-lördag, Hjärtat, takten... |
| 580128 | Dagboken |
| 581014 | William Clausen sjunger |
| 601027 | Än leva de gamla gudar |
| 610107 | Dagboken |
| 610608 | Visor, okända skaldar |
| 630119 | Svensk lördag |
| 640425 | UNICEF-festival |
| 640810 | Kabaré sommar |
| 640913 | Den stora matchningen |
| 640913 | Stora matchningen |
| 650129 | Rådström 50t, människor och visor |
| 650411 | Viskvarten |

661221 Den tänkande lösnummerköparen
 670108 Sergeant Musgraves dans
 670721 Det lyser grönt i ett hedlandskap
 670805 Mitt smultronställe
 690703 Vi på prämen
 720526 10 år med Svensktoppen (prg nr 4)
 741103 Jag hörde musik någonstans
 741224 Nu kommer kvällen
 751005 Visstunden med Trille
 761019 Visor för hela slanten
 761022 Olle Adolphson sjunger till eget pianoackompanjemang
 771227 Olle Adolphson sjunger till eget pianoackompanjemang II
 780415 Snurra min jord prg 4
 810524 Som sagt var eller vasaromsaru
 811009 Kanalen
 840114 Från Slagsmålet på Tegelbacken
 850904 Andliga sånger
 860329 Brel, Brassens, två fransksjungande
 860727 På jakt efter en ung caballero (1)
 860803 På jakt efter en ung caballero (2)
 861115 Spräckel
 870909 Olle Adolphson sjunger till eget piano
 910330 Axplock ur den svenska visans
 940410 Visstunden

TV dokument

580430 Sista april
 631222 Göken gal i Västerort
 690731 Odetta på cirkus med Olle Adolphson
 730912 Porträttet
 730128 Harstena och Gryts skärgård
 730531 Vårkonsert med Olle Adolphson
 771125 Nöjesliv TV2
 920802 Resa med en vän
 950418 Gäst i hemma TV1

English Summary

The continuum of modern ballad – On words, voice and music
Studies of the music and performances of Olle Adolphson.

The Swedish singer/songwriter Olle Adolphson (b. 1934) was highly successful in the world of Swedish entertainment in the sixties, and many of his songs has become evergreens. He is associated with the Swedish movement of folk- and popular singer/songwriters (troubadors) of the sixties and early seventies. His music shows influences of the French chanson, Swedish folk song (folkvisa), English and American folk song, country music but also of European classical art music and religious hymns, and ranges from popular sing-along type of songs to composed lied-pieces and chormusic. He composes the scores of accompaniment in his songs himself.

Bred in an environment of artists and writers his goals were high from the outset, and the standard of his lyrics and music likewise. Adolphson's artistic persona has always portrayed a person of class in both artistic and social sense. He has never performed as the ragged outsider troubador as Cornelis Vreeswijk or Bob Dylan, appealing to the feelings of outsidership in young generations. This doesn't mean, however, that his social conscience was less pronounced and many of his songs are protests against social injustices in modern society.

Adolphson is associated, in regards of genre, with what in Sweden is called *visa*. The word cannot satisfactorily be translated into English. It resides somewhere in between folk song and contemporary folk song, ballad and general popular music. It basically signifies a folk type of song, but has slightly different and more specialized connotations than the Anglo-American concept.

The genre *visa* connects to a general North European tradition of folk- and popular songwriting, that with various local variations is associated with singer/songwriters performing with voice and acoustic guitar (some times piano). Even if the *visa* often is recorded with backing of an instrumental ensemble or orchestra (today maybe a rock combo), the typical *visa*-performer is generally not seen as one unit of many, out of more or less equal musical units, in the way a member of a pop or jazz group is, but as a soloartist with a background accompaniment.

The *visa* is placed in a historical continuum as it carries with it both form and content from traditions of earlier generations. It also, however, embodies another continuum, the continuum between speech and song in both performing practice as well as in constructive elements and form. A continuum with an axis that runs all the way from thought to lyric to melody and singing and the use of timbre and expression in performance.

The lyrics of the visa are generally experienced as being the most important component, and are regarded as having a prominent position in relation to the music. Consequently much research on the visa, being in the sciences of linguistics and literature, focuses solely on the lyrics, which has resulted in an unbalanced picture in academical discourse. Therefore I want to take a slightly different route and scrutinize the way the words and music mutually relate to each other in the material itself as well as study performance and perception from a musicological point of view.

The choice of Olle Adolphson for these investigations is motivated by several things. Olle Adolphson on the one hand always composed with great care in detail, his music being inbetween art music and folksong, leading to precision in the linking of words and music. On the other hand the prominent placement of the vocal line in his recordings makes his music suitable for investigations of words, voice and song in performance. Another is that I experience his artistic persona as complex and interesting and his singing so enjoyable that I (as a researcher) can use it for analytic purposes (listening over and over again) without getting sick of it.

A general outline of the dissertation is as follows:

After an introductory presentation of the artist I follow the continuum between speech and song by starting to study the relationship between word and melodic movement in the written lyric/song. I then continue by exploring how these results can be integrated in more general analyses of word and music. This is done through analyses of various aspects still in terms of the notated songs. As metrical aspects of relationships between the words and music of Adolphson is studied in an ongoing project at this time, at The Institution of Linguistics at Lund University, these are only lightly touched upon in my work. After analyses of a number of pieces (including the complete mass) I follow the continuum to the actual recorded performances and, with the help of today's technology, look at components of the singing itself.

The four main chapters:

Between Chartbusters and Midnight Mass – Artistic persona and music

This chapter gives a chronological presentation of the career, musical output and artistic persona of Olle Adolphson, who was born in Stockholm in 1934, son of the famous Swedish actor Edvin Adolphson and Mildred Folkestad, who's father was a famous Norwegian painter by the name of Bernhard Folkestad. In the surroundings of an artistic home he early came in contact with the film- and musicindustry as well as with the Swedish Radio. As a boy he became friends with the actor and singer Sven Bertil Taube, son of Evert Taube, perhaps the

most famous Swedish troubador in the 2000th century. The two boys travelled as youngsters to Spain where they studied the classical guitar in Malaga.

Adolphson made his debut as a poet in 1954 and as composer, performing and recording artist in 1956. The first collection of songs published was named *Aubade* (1956) and included poetical songs with stylistic influences from old french troubador poetry, but also of Evert Taube's songwriting. *Aubade* met with a mixed reception in the press which probably led Adolphson to sharpen his weapons, starting to write narrative songs with highly effective rhetorical means in both lyrics and music. Influences of the french chanson can be heard in the songs from the early sixties, especially in songs with lyrics by the poet and entertainer Beppe Wolgers. In these recordings the french musette-accordion accompanying the guitar and piano was used in the arrangements. Adolphson is together with the poet and translator Lars Forsell an important representative of the cosmopolitical influence in Swedish literary ballad in the sixties. These songs were performed in cabarets in Stockholm on stages which offered forums where political protests and observations could be intergrated with sketches, humour and love songs. In the late sixties and early seventies Sweden, as well as the rest of Europe was strongly affected by leftwing political movements. These gave rise to musical environments where music with political agitatory ingredients in lyrics were given central positions. In Sweden this was called the progressive music movement (den progressiva musikrörelsen) 'progressive' synonymous with what was experienced as progressivity in the favoured political sense at the time. In the spirit of this the swedish troubadors and vis-singers organized in a professional troubadors organization YTF (yrkestrubadurernas förening).

Adolphson who did not want to join the political chorus, hesitated and went his own way, separating himself from both the contemporary popular music dominating the world of entertainment and from the leftwinged YTF. Instead he recorded the complete repertoire of Evert Taube (six albums) and began to interest himself in reflective lyrical writing, in old religious hymns and in rewriting his songs for choral settings. This led him in the eighties to complete an old project of writing a complete midnight mass in swedish language for mixed choir. The mass is not yet officially published on either recording or score.

In the 90s Adolphson made yet another album *Älskar inte jag dig då* with new songs drawing from a mixture of old and new material on a minor label. His artistic persona, though somewhat contradictory, has throughout his career been connected with warmth and reflectiveness as well as with both integrity and respect.

The music of words

Amongst so called primitive ethnic groups, some north american indian tribes for example, it's not unusual to regard songs that comes to someone in sleep as being associated with special powers. If someone has experienced being given a song in a dream this song will often be regarded as sacred in one way or another, and is usually also connected with the power to bring the owner/dreamer wealth and happiness. When Olle Adolphson claims that the song *Trubbel* (trouble) came to him in a dream as almost already conceived, and that he only had to write it down (a task which actually took him three days) it seems that the old tale wasn't too wrong; the song became a huge hit that has actually brought him both fame and fortune. In connection with this story Adolphson says that the text in some strange way came out of the melody almost readymade.

This relates to the question of if connections in timbre can be identified between the movement of melody and the sounds of the lyrics in a song or *visa* that we in general experience as a "good" one. I vaguely pictured the changing flow of the vowel sounds in a sung text as a flow of different colours continuously changing as the song went along. Whereas a musical instrument in general has one timbre that moves up and down in different pitches, the human voice in addition to this, also changes in tonecolor all the time with each new vowel sung and thus presents a whole ensemble of different timbres. This changing flow of tonecolour, as well the organization of vowels, plosives and fricatives in consonants can be experienced as more or less beneficial to the singer and help make some songs pleasant and easy to sing and others not.

Together with the interplay between the metrical organization of the words, and the rhythmic organization of the music, the organization of vowel sounds is an important part of the "gestalt" of a song. This certainly holds true for easy-going songs of few words with a catchy refrain or hook phrase, but can also be applied to more poetic and wordy types of songs like a typical *visa*.

A few researchers have pointed towards this earlier, but the subject has not been studied in detail. George W Boswell made a small and isolated investigation of relations between melody and formant frequencies in an appalachian folk song.⁴⁴¹ He coarsely studied the parallels between the collected formant frequencies and melody. His investigation was however not taken far enough to make more detailed observations.

Johan Sundberg at the Voice Research Center in Stockholm KTH has studied preferences among musicians how they combine nonsensesyllables in improvised text singing. His results indicated that choices often are meaningful

⁴⁴¹ Boswell, *Yearbook of Folk Music Council* nr9, 1977.

(and showed tendencies to prefer vowels that are forwardly placed in connection with high tones and that a high first formant indicated an increased loudness which influenced the choice of melodic direction.⁴⁴²

In his book Röstlära Sundberg presents a diagram of the formant frequencies in Swedish vowel sounds.⁴⁴³ This was another starting point for my study. The pattern of vowel sounds in the lyric of a song can be said to inherit a latent pattern of formant frequencies. Even if these frequencies to a certain extent can change with sex, age and dialect, the main relations between the frequencies of the vowels can be seen as fairly constant.

I wanted to see if any congruences could be detected between the melody (F0) and the first and second formants (F1 and F2). To do this I wanted to use a song of Adolphson that did not have too many words, and which I subjectively experienced as a "good" song. The first one I studied happened to be *Ge mig en dag (Österlensvisan)* a song built on the melody of an old British folksong called My Bonny Lad, (recorded by Kathleen Ferrier in the fifties and by Isla Cameron and Anne Briggs among others).

Commencing with measurements of formant frequencies in the Swedish language made by Gunnar Fant in the late fifties⁴⁴⁴ I compared the frequencies of F0 (the melody of the song) with the first and second formants, latent in the written words of the lyrics, and found that especially F2 to a large extent seemed to show a curve bearing similarities to the melody in the song. I then wanted to see in more detail where and when this seemed to occur. So I coded the movement of the melody and the formants differentiating between strong and weak beats, leaps, larger contours, unbroken sequences of parallel movements, key phrases etc. By visualizing the flow of moving formants in diagrams I could identify where the parallel and contrary movements occurred. I soon learned that this couldn't (at least today) be meaningfully done automatically by a computer program, since only human knowledge and artistic feeling could determine what was musically significant or not. These were required to filter out what was happening. Though rather long-winded I found the method at least preliminary rather rewarding. I carried out the study in detail using *Österlensvisan* as a

⁴⁴² Sundberg, J. "Musical significance of musicians syllable choice in improvised nonsense text singing. *Phonetica* 1994.

⁴⁴³ Sundberg, J. *Musikens ljudlära* 1978:76

⁴⁴⁴ Fant, G. "Modern instruments for acoustic studies of speech", *Acta Polytechnica Scandinavica* 1958. and Fant, G. *Acoustic analysis and synthesis of speech with applications to Swedish*. Stockholm 1959.

modelanalysis, where every detail was discussed and commented and then moved on to observe a small number of other songs by Adolphson with reference-analyses of some songs by other well known composers of the visa.

In *Ge mig en dag* 23 of 25 changes of pitch in the melody showed congruence with one of the formants (92%). In leaps the scores were equally high 73% with an average for 85% in three analyzed songs of Adolphson respectively 97% for Mikael Wiehe and 86% for Cornelis Vreeswijk. Parallel directions between F2 and F0 were found between the onsets of strong beats in 11 of 15 bars (73%) in *Ge mig en dag*. Long contours of parallels could be found in most examples, as well "islands" of completely unbroken parallels of varying lengths. Naturally large parts with no significant parallel movements at all were also found. Of course it's crucial to raise the question how relations are to be interpreted between the parallelisms and the segments with no parallel movements at all. One problem is that even if the scores for one verse of a song can be rather low clearly apparent parallels can be found in certain phrases or certain parts of a phrase. This makes it natural to look at key phrases, refrains and repeated text segments. Another problem is how the counter movements are to be seen.

It appeared that the results as a whole pointed towards different artists preferring slightly different strategies regarding which formant they seemed to follow at a given time. In the songs of Cornelis Vreeswijk who's melodic style (rooted partly in french chanson and partly in american blues- and folkballads) in general included a larger part of tone repetitions, his parallelisms didn't appear so much in the onsets of separate tones, as in leaps and changes of direction in melody. A bit unexpectedly the younger Dylanesque rockballader Mikael Wiehe tended to lean on the first formant a bit more than the others especially in connection with leaps. Wiehe is definitely stylistically closest to a contemporary american song tradition of the three.

All in all this investigation indicated a movement in the play of changing vowel sounds, between segments where this play is musically insignificant, and other segments where it is active and becomes esthetically and musically significant components of a song.

The texts of music

The narratives in song lyrics can be seen as interacting with narrative elements of music in songs. One is supporting and being supported by the other. Songs seen as "texts" and narratives is a thought explored by Simon Frith and others. In consequence the music in songs themselves can also be seen as texts complementing the lyrics.

In this chapter the *eufonic* aspects studied in the previous chapter are integrated with general music analyses and the narrative aspects of music in the songs of Olle Adolphson. I analyzed a number of songs from different periods to

be able to obtain more knowledge of ways and techniques used in the linking together of words and music.

His early material shows ingredients of contrapunctual classical guitar pieces in the accompaniment. Even in the examples from his earliest period musically significant choices of vowel sounds show in correlates between formants and melody. Changes between different elements of musical form in the songs appeared in many cases to connect to shifts in mood or perspective in the lyrics. This could sometimes be seen in shifts between verse and refrain, but also in connection with harmonic shifts were melody moved for example from tonic to subdominant.

Adolphson uses the alternate bass string tuning (the E-string of the guitar tuned down to D) in many songs, thus making use of the open string as a drone, at least in parts of songs. This puts the melody in a harmonic double exposure in that it moves through dissonances in relation to both underlying chord and drone. First with the general key of a song, secondly to the bassline and thirdly also to underlying main harmony, creating a double set of tensions that gives harmonic life to the song.

Semantically important words and phrases, rhetorically placed in cadenzas or other significant moments, proved to be a technique effectively mastered by Adolphson in many songs. In one visa in $\frac{3}{4}$ time, *Sängen (The Bed)*, the placement of a relatively high second formant shifting to a lower one repeatedly occurred between the weak beats, the two and three, seemed to form a certain pattern that actually made a neat little accompanying melody in itself.

In the song *Rim i Juli (Rhyme in July)* Adolphson makes use of the old folk melody *Folia* that has been used by many of the greatest composers in Western tradition including Corelli, Bach and Liszt. It has also been used by the eighteenth century poet and songwriter Carl Michael Bellman in his *Välment sorgesyn*. Adolphson has recorded the melody in three different versions; Bellman's *Välment sorgesyn*, his own earlier *Folkvisa* and *Rim i juli*.

The different versions of the melody were compared and the use of lyrics and accompaniment in *Rim i juli* was analyzed. This melody was seen in a threefold harmonic relationship: to the bassline of Adolphson's arrangement, to the key of the song and to the standard harmonization of the song altered and sophisticated by Adolphson in his setting of it. One could see in this song that the shifting of different parts of the melody was answered in the lyrics with shifts of visual and emotional perspectives in the lyrics in a similar way to *Sängen*. The different timbres of the dominant vowels were seen to correspond to the semantic and emotional content of the lyrics. Shifts between open and closed vowels seemed to show musical significance in the song.

The analysis of this simple song actually proved it to be something of a complex painting in word, rhythm, timbre and tone.

Olle Adolphson makes use of his solid knowledge of songwriting in his large work *Mass in the swedish language* though speaking a completely different musical tongue. The music of the mass is written to the translated original latin text, and shows intricate pairing of words and music, resulting in many emotionally and rethorically strong moments. One example of how words and music support each other, is a reoccurring move from vaguely "hinting" a thought to a reaffirming of it, that can be found in the different movements. This can be seen in the placements of words first on short weak beats, then graually changing to longer notes and strong beats. This resembles expressions in Adolphson's own emphathic singing. The chapter concludes with an overview of Adolphson's repertoire, built on a database of musical variables in three collections of his songs.

Voice and singing, on gestures of voice, singing and meaning

This last chapter begins with a dicussion about gestures of voice and the use of timbre in folk-like singing, fairly close to the speaking voice. Olle Adolphson uses his voice in a rethorically efficient but discreet way, dramatizing the material with small means. One of his specialities is to make use of tensions between the expression in the voice, the content in the lyrics and music. The raw material for this is built into the the lyrics of the song, in how they are combined with music, and is then realized in Adolphson's recordings. He states that he often writes his songs so that they will provide a good material for him to sing.

The voice gives us a reference to our experiences of tonal space in music, and of how we experience sensations of high and low and tension and relaxation. A certain singer's use of his own voice will affect his way of constructing melodies. This will for instance show in significance he will give to musical tension for example where he himself experiences that his voice is strained in a musically meaningful way. This is briefly discussed in the introductory part of this chapter and a short overview follows of previous research of singing in popular music.

Olle Adolphson has made several recordings of one of Evert Taubes most popular ballads *Dansen på Sunnanö*. The use of the voice in one of these recordings is analyzed and compared with Cornelis Vreeswijks recording of the same song. The recordings were firstly transcribed in a conventional manner to notation where the singer individual ways of altering the melody was roughly identified. Then the recordings were put into a sound processing software (Soundforge). One way of doing this was to initaly compare a metrically correct midisignal to the performance, both depicted as waveforms in the software, to see how the performance differed from the score in timing. Later the waveform was used to identify variations in phrasing and dynamics

As a whole I found the use of a software such as this, an effective way to get close to the material that gave access to more variations in the singing voice than I expected. It thus worked well as tool for analysis of a recorded sung

performance.

The software *Speech analyzer* from the SIL organization was used to get closer towards a detailed level. With this software both frequency curves and spectrograms could be drawn. These made it possible to visualize variations in frequencies in the voice in detail, something that helped me gain knowledge of how Adolphson used his voice in terms of intonation and major and minor glissandi, showing such technical specialities as how he could rhetorically underline the meanings in certain words. Put in the context of a certain preunderstanding of the artistic personas and esthetics of the two artists, these tools proved effective to get close to their performances, and to what constituted their singing styles and the differences between them.

Following this comparative study, excerpts from different phases of Adolphson's career were briefly observed in similar ways. Adolphson's voice can change from agitato to softly phonated pianissimo in the same songs, according to the content in the lyrics. Rhythmic storytelling songs are vitalized by passages of marked tremulants (shown as "washboards" on the spectrogram) and marked opening of the glottis even in words/phrases with vowel openings, while moments of softer lyrical content can be sung with leakage and fairly limited content of actual tone content in the vocal cords. High subglottal pressure in connection with tense and restricted passage of air was used in many places by Adolphson to optimize the expressive content in a song.

Putting the content of different sections in the study in relation to each other, it can be seen that Olle Adolphson's artistic persona, songs and performances interact in a web of intricate and close relationships between words and music.

On a general level it can be seen that the melodic line in song is accompanied by melodic tendencies of the timbres in the words, as well as melodic tendencies in prosody and in patterns of stress in single words. This means that we are actually dealing with four different levels of "pulling" towards shifts in frequency in a song. And this without regard for what's going on in the background musical arrangement! Further we can see that relationships also arise between these changes in timbre and frequency and various rhythmic patterns such as pulse, rhythm and meter both in melody line and in different voices of an arrangement. Remember that we are still speaking in strictly musical terms completely disregarding the semantic and expressive content in the lyrics!

All this points at an intricate interplay in a very complex web of relationships, when we talk about of relations between words and music. Of course, some of them are more prominent than other in different circumstances, but the complexity in itself certainly has to be taken into account.

When discussing performances the voice must be included and we have to talk about words, voice and music. In this connection an even broader spectrum

of observations are accessible.

I have, in this study, been able to make some preliminary observations of the voice in the context of words and music in Olle Adolphson's *visor* and I hope by this to point out some possible paths for researchers with curiosity for the elusiveness of the relationships between words and music in song.

Appendix I: Notbilaga

Moderato (Marcato) **Trubbel** Olle Adolphson

Nu ly - ser äng - ar - na av trä - dens al - la blom - mor
Nu sur - rar bin och fåg - lar sjung - er ö - ver - allt
Nu stry - ker vind - en ge - nom trä - dens hö - ga kro - nor
men i min träd - gård är det vis - set mörkt och kallt.
Här är det ri - sigt och för - vu - xet, fult och snå - rigt
och li - ka hopp - löst trist och kallt som i mitt bröst
Där u - te doft - ar det av som - marns al - la dof - ter
där är det som - mar men här in - ne är det höst.

Ballad på en soptipp

Comelis Vreeswijk

D A7



Här sit - ter jag på en sop - tipp och skå - dar mig dyst - ert

5 D



bring bland tras - or och tom - bu - tel - jer och må - ga and - ra

9 D G



ting Det till - där en tår på kind - en jag fylls av mel - an - ko -

E7m7 13 G D A7



li. För var dag blir det båt - re men bra är det all - rig

17 D G6 D A7 ♯ D



bli För var dag blir det båt - re men bra är det all - rig bli

Somliga går med trasiga skor

Cornelis Vreeswijk

Cm G7 Cm

Som - li - ga går med tra - si - ga skor

S

Bb7 Eb G7 Cm

Säj, vad be - ror det på? Gud fa - der

10 F7 Bb Gm Cm Gm7 Cm

som - i him - me - len bor kan - ske vill ha det så.

Grimasch om morgonen

Cornelis Vreeswijk

Dm C F Gm

Nu fal - ler dagg och nu sti - ger sol men det kan du in - te

5 A7 Dm Bb C F Gm

hö - ra. Du lig - ger ut - an blus och kjol med läp - par - na mot mitt

9 A7 Dm C F Gm

ö - ra. Ta - la - nu all - var ber du be - stämt du skrat - tar vis - or och

13 C F Bb C F Gm

sjung - er skämt. Du kan men vill int - e gö - ra en sång om lyck - an den

17 A7 Dm

skö - ra.

Lindansaren

Mikael Wiehe

Dm



Jag minus min barn - doms läng - tan jag

A7

4



minus den starkt och klart att kun - na gå på li - na und - er en

Dm

8



cir - kus välv - da tak Tänk att få svä - va högt där - upp - e som en

Gm A7

12



stjär - na i det blå. långt o - van på - ja - ser och clow -

Dm

15



ner vil - le jag svä - va fram på så.

Ingenting förändras av sig själv

Mikael Wiehe

D A Em D



Vi var en gång av sam - ma slag

D A Em bm


5



vi trod - de båg - ge på al - la löft - e - na man gav

Em D A

9



Men da - gen gick och det blev kväll

Em D A

13



och ing - enting för - ändr - a - de sig själv.

Mitt hjärtas fågel

Mikael Wiehe

D G

När du ser mig när jag finns i di - na ö -

A Em A7 D

4

gon när jag vet att jag finns till,

D G A7

9

när du hör mig, när jag är i di - na tan - kar,

Em A7 D G

14

när jag kan va - ra den jag vill, då fly - ger mitt hjärt - as få -

D G

19

gel då sti - ger den upp mot skyn, då svä - var den ö - ver märk - er - na och

A7 D

24

högt ö - ver sko - gens bryn När du ser mig, när jag är i di - na tan -

A7 Em A7 D

29

kar då sti - ger mitt hjär - tas få - gel upp mot skyn.

Appendix IIa : Tabeller / relationer f0, f1,f2

Titel	Obrutna sekvenser av parallellrörelser i F2	Obrutna sekvenser av parallellrörelser i F1	Helhetskontur hos F2 parallell med melodikontur	Helhetskontur hos F1 parallell med melodikontur	Paralleller hos F2 i nyckelfras	Paralleller hos F1 i nyckelfras	Paralleller hos F2 i titelfras	Paralleller hos F1 i titelfras	Paralleller hos F2 i öppningsfras	Paralleller hos F1 i öppningsfras	Paralleller hos F2 i avslutningsfras	Paralleller hos F1 i avslutningsfras
Ge mig en dag	1x6		1x9,1x6,1x3	1x8	x							
Att vänta	1x3,1x5		t5-8									
Trubbel	1/3,1/4,3/5,1/7		2x3,2x4,1x6,1x9								x	
OA medel	9 ggr i 3 av 3 ex		10 i 3 av 3	1 i 1	1 i 1				3 i 3	1 i 1	1 i 1	
Lindansaren	1x3	3x3,1x4										x
Ingenting	1x3	1x3	t1-4	t12-16								x
Fågel	3x3	3x3	t17-20	t17-29								x
MW medel	5 ggr i 3 av 3 ex i 3 av 3 ex		2 i 2 av 3	3 i 3	1 i 1	1 i 3			1 i 1	1 i 1	1 i 1	3 i 3
Soptipp	2x5											
Trasiga	1x8		t10-15									
Grimasch			t5-6,9-10	t13-14								
CV medel	3 ggr i 2 av 3 ex		5 i 3 av 3	1 i 1	1 i 1							
total förekomst	17/7	8/3	17/7	5/5	3	1	1	2	6	2	4	3

Appendix IIb: Harmoniska och melodiska variabler

Melodiska variabler

Titel	takt	dur	moll	utvik- ningar	kroma- tik	Tonsträng/signi- fikanta språng	Tre-klanger	Upprikt	Ambitus / tonplatser	Tonupprettningar / tot ant toner	Takt- och versantal	
												ton upp ned 3- spr
Vägarna är ryvoklar	4/4	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	6	8	31	5
Trädgårdinteriör	4/4	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	6	8	21	8
Serenad	2/4	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	6	6	41	16
Hör hur solen spelar	4/4	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	6	6	7	27
Blåman	2/4	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	8	8	31	8
Drottning Blanka Maria	4/4	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	12	12	3	52
Riddaren av Burgund	2/4	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	5	8	8	40
Aubade	2/4	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	8	10	3	66
Jag vet att dina läppar	4/4	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	8	6	17	51
Råd till dig och mig	4/4	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	9	8	9	74
Slugen	4/4	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	8	11	32	127
Trubbel	4/4	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	9	10	27	100
Mitt eget land	3/4	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	8	9	33	112
Högsonmaratsvisa	3/4	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	9	10	7	114
Det gåtfulla folket	3/4	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	8	9	20	128
Ressan hem	3/4	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	7	7	6	56
Slagsmålet på Tegelhäck	4/4	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	12	12	36	110
Post festum	3/4	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	10	10	6	38
Gustav Lindströms visa	3/4	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	10	9	52	112
Adam och Vera	4/4	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	11	12	28	88
Blåst	4/4	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	9	9	12	65
Konsthasnen	3/4	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	9	9	0	48
Karnas visa	3/4	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	8	7	4	49
Gumman på Skanörs ljun	4/4	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	10	8	6	46
Mina bitar	4/4	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	6	6	3	29
Helan, jag älskar dig	4/4	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	7	8	15	60
Kärteck och pepparrot	4/4	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	8	9	48	184

Harmoniska variabler

	Tonart	Tonallitet	Bi-tonallitet	Progression	Ackord komplexitet (A-I-All)	Harmonisk rytm (I - III +blandad)	Inslag av orgelp													
Titel	tonart	dur	moll	annan	bi-ton	mediant	mellandom	kvintg	kadens	A:I	A:II	A:II	dim	maj	sex	I	II	III	bland	orgelp
Vägarna är rycklar	Em	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Trädgårdstierör	D	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Serenad	D	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Hör hur solen spelar	C	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Blåman	C	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Drottning Blanka Märk Dm	Dm	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Riddaren av Burgund	Em	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Aubade	Em	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Jag vet att dina läppar	D	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Råd till dig och mig	A	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Sången	GECD	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Trubbel	EmGm	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Mitt eget land	D	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Högsommarsvisa	Em	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Det gåtfulla folket	G	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Resan hem	D	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Slagsmålet på Tegebac	D	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Post festum	G	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Gustav Linderöns visa	C	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Adam och Vern	G	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Blåst	E	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Konstnarsen	Am	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Karnas visa	F	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Gumman på Skanörs l	Dm	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Min båt	D	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Helga, jag älskar dig	C	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Kärlök och pepparrot	Am	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>

Harmoniska variabler

	Tonalitet		Bi-tonalitet		Progression		Ackord komplexitet (A:I-III)				Harmonisk rytm (I - III +blandad)			Inslag av orgelp						
	dur	moll	annan	bi-ton	mediant	mellandom	kvintg	kadens	A:I	A:II	A:III	dim	maj		sext	I	II	III	bland	orgelp
Aubade 56	5	4	4	4	3	4	2	3	1	7	0	0	4	4	2	0	2	7	1	
Trubbel 64	4	2	0	4	1	3	5	6	2	2	3	2	4	4	1	0	2	3	1	
Tegelbacken 66	9	4	2	4	1	3	5	10	3	8	3	4	6	5	4	1	8	3	4	
alla	18	4	6	12	5	10	12	19	6	18	6	6	10	10	7	1	10	13	6	
Referens: Cornelis Vreeswijk	15	st	ex	10	5	0	2	4	13	10	4	1	4	1	2	11	3	0	6	1

Melodiska variabler

	Tonalitet		Tonsprång / signifikanta språng		Treklianger		Upptakt		Ambitus / tonplatser		Tonupprepningar / tot ant toner		Takt- och versantal	
	utvik- ningar	kroma- tik	ton spr	upp spr	3-kl- ö	ng	ppu	ng	ambitus	tonplatser	tonuppr	toner/v	takt/v	verser
Aubade 56	2	2	7	5	1	0	0	1	7,2	7,4	12,4	47,8	9,5	4,1
Trubbel 64	2	2	5	3	1	3	1	5	8,5	9,5	20,8	96,3	33	4,8
Tegelbacken 66	2	5	12	8	7	4	5	10	8,9	8,3	18,5	75,6	20,2	4,7
alla	6	10	24	16	9	7	6	18	8,3	8,5	17	72	19,9	4,6
Referens: Cornelis Vreeswijk	0	1	11	3	4	2	1	9	7,2	7,2	28	62	20	5,5

Förklaringar

Harmoniska variabler:

Bi-tonalitet: bi-ton – förekomst av utvikningar från visans dominerande harmoniska mönster (ofta T|sD|D-varianten) / mediant – mediantiska harmoniska förbindelser / mellandom – mellandominant. **Progression:** kvintg – förekomst av kvintgångar / kadens – förekomst av mer eller mindre fullkomliga helkadenser. **Ackord komplexitet (A:I-III):** A:I – Enbart grundackord i grundläge / A:II – övervägande grundackord / A:III – dominant komplex harmonisering / dim – dimackord / maj – majackord / sext – sextackord. **Harmonisk rytm (I – III + blandad):** I – långsam / II – medium / III – snabb / bland – varierande rytm i olika partier av melodin (gradering beroende på bl.a. tempo och taktindelning). **Inslag av orgelp:** orgelp – förekomst av orgelpunktspartier i harmoniseringen.

Melodiska variabler: **Tonalitet:** utvikningar – utvikningar från dominerande tonart / kromatik – kromatiska inslag (här: höjda el sänkta toner i relation till dominerande tonart). **Tonsprång / signifikanta språng:** tonspr – förekomst av tonsprång / uppspr – signifikanta språng uppåt / nedspr – signifikanta språng nedåt. **Treklianger:** 3-klang – förekomst av ren treklangsströrelse / 3kl-öppn – treklangsöppning. **Upptakt:** upptakt – förekomst av upptakt. **Ambitus/tonplatser:** ambitus – tonomfång / tonplatser – antal använda tonhöjder. **Tonupprepningar/tot ant toner:** tonuppr – antal tonupprepningar/vers / toner/v – antal toner/vers. **Takt- och versantal:** takt/v – antal takter/v / verser – antal verser.

Appendix III:

Kortfattad kronologisk överblick

- Olle Adolphson föddes den 2 Maj 1934. Son till skådespelaren Edvin Adolphson och Mildred Folkestad, dotter till den norske målaren Bernhard Folkestad. Barndomshem vid Norr Mälarstrand i Stockholm.
- I fyra år gick han i Fagerlind-Mosselius privatskola. Vid tretton års ålder medlem i radiotjänsts gosskör, när denna formades 1947. Vid femton års ålder Whitlockska samskolan.⁴⁴⁵
- Studier i litteratur och musikhistoria vid Stockholms högskola. Börjar samtidigt komponera egna visor och uppträda i studentkårsammanhang.⁴⁴⁶
- Adolphson blev vän med Sven-Bertil Taube och kom att ackompanjera Evert Taube tillsammans med gitarristen Roland Bengtson vid inspelningssessioner i november år 1956.⁴⁴⁷
- Debuter vid skilda tillfällen som poet, viskompositör, estradör och skivartist i mitten av femtotalet. Debuterar som lyriker 1954 i Dagens Nyheter med två dikter: *Höga kullar* och *Mild går vinden från det rika havet*. som senare kom att ingå i debutsamlingen *Aubade* (1956).
- Notsamlingarna *Aubade* (1956) och *13 Visor* (1957) samt ett antal EP-utgåvor - Lyriska, romantiska stämningsslågen i det egna diktandet som kompletterar tonsättningar av andras texter. Av 24 inspelade visor mellan 1956 och 1959 är 15 stycken tonsättningar av befintlig text.
- Beppe Wolgers publicerade 1956 boken *Djur som inte...* i boken ingick texten till *Okända djur* som tonsattes av Adolphson. Den första kända grammophoninspelningen är *Okända djur* gjord den 25

⁴⁴⁵ Tv-dokument, 950418.

⁴⁴⁶ Radio dokument 761019.

⁴⁴⁷ LP-dokument, Evert Taube *O eviga ungdom, mitt hjärta...*Swedish Society LT 33124, 1956.

oktober 1956 i Borgarskolan i Stockholm tillsammans med Helge Jacobsens trio.

- Debut som estradör i större offentliga sammanhang 1956, i cabaretföreställningen *En Harlekinad* på Hamburger Börs, uppsatt av danskan Lulu Ziegler.⁴⁴⁸ Ungernrevolten hösten 1956 anger Olle Adolphson som en vändpunkt där visan fick en ny inriktning av allvar och politik
- Efter *En Harlekinad* följde en tid med framträdanden omväxlande på Hamburger Börs och på krogen Tegnér. 1957 övertog han värdskap på Bacchi Vapen efter Sven Bertil Taube.
- Sångaren och gitarristen William Clausen kom till Sverige från Amerika, i början av femtioalet. Adolphson och Clausen kom att periodvis arbeta tillsammans. Ur flera gitarrackompanjemang från denna tid kan härledas arrangemang som senare åtföljt visor i Adolphsons egen repertoar, som *Ro hemåt*, *Ge mig en dag* och *Karnas visa*.
- Den första LP-utgåvan blev live-upptagningen *En stol på Tegnér* från 1962. Krog- och Cabaretvisor, Beppe Wolgers-tonsättningar. Repertoaren utformad för krogssammanhang med humoristiska inslag. De två samarbetar med musiken till farsen *Gröna hissen* på Scala.
- LPn *Visor* utkommer 1964, samma år som Vreeswijks första LP. Seriös karaktär med tonvikt på tonsättningar av svensk poesi (endast 1 av 12 visor har egen text).
- Flera av Adolphsons översättningar av amerikanska countryschlagers publiceras under mitten på sextioalet.
- 1967 kommer LPn *Vad tänker jag på? Vad tänker jag på* (1967) Självbiografiska inslag i texter och tendenser till komplexitet i text och musik. Samma år utkom den retrospektiva LPn *Visor under 10 år* där material från tidigare inspelningar tillsammans med olika kapellmästare sammanställts.⁴⁴⁹
- *Olle Adolphson sjunger egna och andras visor* (1968) En samling med jämförelsevis lättsam prägel.

⁴⁴⁸ Larson, m fl.

⁴⁴⁹ Här ingick spår från olika inspelningssessioner mellan feb 1962 och nov 1965.

- LPn *Låtar i stan* kommer 1969 med ackompanjemang av Sture Åkerberg, bas. Många visor i framförs i musikaliskt folklig stil med utpräglad Stockholmsanknytning men även några mer komplex harmoniserade nummer ingår.
- YTF grundades 1971 som en intresseorganisation för yrkesverkssamma trubadurer. Adolphson avvaktar.
- 1974 *Olle Adolphson och 4 Ferlin*, Här framträder en lågmäld och lyrisk ton som kontrasterar mot de två tidigare utgåvorna. Här finns i motsats till *Låtar i stan* nästan en total avsaknad av Stockholmsmotiv i texterna (med undantag för den krassa *Världens dyraste slum*) och kan associeras⁴⁵⁰ med Adolphson vistelser i Österlen. Allt material framförs solo till gitarr.
- 1976 gavs Adolphsons soloframföranden av Evert Taubes hela repertoar ut på tre dubbelalbum i följd *Karl Alfred, Fritiof Andersson och jag*, *Jag har skrivit till min flicka* och *Från San Remo till Sandhamn*. Den intima och nyansrika framförandestilen från *Olle Adolphson och 4 Ferlin* karaktäriserar dessa sex LP-skivor (3 dubbel-LP). Adolphson satsar på sin gestaltningsförmågas kraft i detta stora soloprojekt.
- 1980-talet präglas i första hand av körprojekt varav det första resulterar i skivutgåvan *Olle Adolphson och Göteborgs kammarkör* (1984). Stämningläget är kontemplativt och många texter färgas av tankar om tid och förgänglighet med titlar som *Rätt nu min tid* och *Så går vi bort*. 1983 slutförs komponerandet av *Mässa på svenska språket* som uruppförs i Nikolai Kirke i Köpenhamn samma år. Under åttiotalet uppträder Adolphson flertalet gånger i tillsammans med olika körer och ofta i kyrkliga sammanhang.
- 1994 kommer CDn *Älskar inte jag Dig då?* på MNW,⁴⁵¹ 1994 *Älskar inte jag Dig då?* ges ut på Musiknätet Waxholm. Här varvas tonsättningar av Martinson, Forssell, Nilsson och Taube med egna visor. Med något undantag dominerar långsamma tempon och kontemplativa tonfall.

⁴⁵⁰ med hjälp av omslag och pressbilder publicerade under perioden.

⁴⁵¹ Telefonsamtal med Ronald Bood, 2001-01-16.

- Året därpå 1995 ges den retrospektiva CD-boxen *På gott och ont, 51 Adolphsonare* på EMI.⁴⁵² 1999 publicerar EMI ytterligare en samlingsCD med titeln *Visor*.
- År 2000 ger EMI ut en tredje samling favoriter *Nu är det gott att leva. Olle Adolphsons bästa!*. Denna gång med större uppbackning från skivbolaget.

Officiella utmärkelser

- 1958 SKAP stipendiat
- 1965 Bellmanstipendiet utdelat av Evert Taube
- 1971 Evert Taube stipendiet
- 1994 Piraten-priset
- 1995 Hedersmedlem i SKAP
- 1996 Cornelispris och Piraten-priset
- 1999 Medaljen för Tonkonstens Främjande KMA.
- 2000 Fred Åkerström priset
- 2000 Västerviks visfestivalens stipendium
- 2001 Bellmanpriset
- 2002 Kungamedaljen *Litteris et Artibus*

⁴⁵²Cdbox, *På gott och ont, 51 Adolphsonare*, EMI 4751692, EMI1995.

Appendix IV : Verkförteckning

Album i eget namn - översikt

- 1962 LP En stol på Tegnér (=TR 11085 1963?) BLE 14246 Telefunken
1964 LP Visor (=TRS 11198 1980) BLE 14341 Telefunken
1967 LP Vad tänker jag på (=TRS 11199 1981) SLE 14467 Telefunken
1967 LP Visor under tio år TR 11032 Telestar
1968 LP Olle Adolphson sjunger egna och andras visor TR 11045 Telestar
1969 LP Låtar i stan (=TRS 11114 1969? 1981) SLE 14563 Telefunken
1974 LP Olle Adolphson och 4 Ferlin SLE 14789 Telefunken
1976 LP 27 visor av Evert Taube
Olle Adolphson sjunger Evert Taube 1 TRS 11153/4 Telestar
1976 LP Jag har skrivit till min flicka
Olle Adolphson sjunger Evert Taube 2 TRS 11165/6 Telestar
1976 LP Från San Remo till Sandhamn
Olle Adolphson sjunger Evert Taube 3 TRS 11167/8 Telestar
1984 LP Olle Adolphson Göteborgs kammarkör SLT 33264 Swe Society
1990 CD Där blåser tre vindar på haven PCD 003 Prophone
1994 CD Älskar inte jag dig då MNWCD256 MNW

Nyutgåvor

- 1980 LP Visor (= BLE 14341 1964) TRS 11198 Telestar
1981 LP Låtar i stan (= SLE 14563 1969) TRS 11114 Telestar
1981 LP Vad tänker jag på (= SLE 14467 1967) TRS 11199 Telestar
1988 CD Egna visor 4 Ferlin 7 Taube SCD 3003 Swe Society
1988 CD Karl Alfred, Fritjof Andersson och jag
Olle Adolphson sjunger Evert Taube 1 SCD 3005 Swe Society
1988 CD Jag har skrivit till min flicka
Olle Adolphson sjunger Evert Taube 2 SCD 3006 Swe Society
1988 CD Från San Remo till Sandhamn
Olle Adolphson sjunger Evert Taube 3 SCD 3007 Swe Society
1993 CD Olle Adolphson Göteborgs kammarkör PCD 013 Prophone
1995 CD På gott och ont, 51 Adolphsonare 4751692 EMI
1999 CD Olle Adolphson: Visor (saml) CMCD 6223 EMI
2000 CD Olle Adolphsons bästa Nu är det gott att leva 7243 5 27145 2 0 EMI

*Album i eget namn - innehåll*⁴⁵³

En stol på Tegnér

(Telefunken BLE 14246 1962, LP/ TR 11085, 1963)

Balladen om det stora slagsmålet på Tegelbacken	t m
Balladen om Adam och Vera	t m
Trubbel	t m
Vals på Sunnanö (E.Taube)	
Vaggvisa till sonen Carl (C.M.Bellman)	
Råd till dej och mej	t m
Västanvind (E.Taube)	
En glad calypso om våren	t m
Karl-Alfred och Ellinor (E.Taube)	
Nu är vi på Mask' raden (Jolin – trad.arr. O. Adolphson)	
Skjutspojken visa (W.von Braun – trad.arr O. Adolphson)	
Sängen	t m
Mitt eget land (Wolgers – O. Adolphson)	m
Det gåtfulla folket (Wolgers – O. Adolphson)	m
Gustaf Lindströms visa	t m
Visa till Bo-Ludvig, när han inte ville somna (Hax – O. Adolphson)	m

Visor

(Telefunken 14341 1964, LP TRS 11198, 1980)

Dalvisan (Dala Wägvisare) (trad.arr)	
Duvan och vallmon (anon – O. Adolphson)	m
En äventyrare (N. Ferlin – O Adolphson)	m
Fågelsång (L. Forsell – O. Adolphson)	m
Goggles (N. Ferlin – O Adolphson)	m
Inte ens det förflutna ((N. Ferlin – O Adolphson)	m
Klagevisa över en torr och kall vår (Wivallius - O. Adolphson)	m
Livets fest (Bo Setterlind-O Adolphson)	m
Om natten är alla änkor grå (O. Reutersvärd-Adolphson)	m
Om våren (N. Ferlin – O Adolphson)	m
Sign. "Karlsson - evig vår"	t m
Västanvind	

⁴⁵³ Text och musik Olle Adolphson där inte annat anges (förutom på Taube-skivorna).

Vad tänker jag på?

(Telefunken SLE 14467 1967 LP / TRS 11199, 1981)

Eiravisan (trad.bearb)	(tm)
Sista dan tillsammans (trad.bearb)	t
Nu har jag fått den jag vill ha	t m
Katten	t m
Karnas visa (trad.bearb)	t
Den gyllene fågeln (E.Taube)	
Sigge Skoog	t m
Marsch på Skeppsbron	t m
Aria (t: L. Forsell)	m
Ge mig en dag (Österlensvisan) (m: trad.)	t
Det ligger ett land långt borta	t m
Vad tänker hon på	t m

Visor under 10 År

(Telestar 11032 1967 LP)

Gustav Lindströms visa	t m
Råd till dej och mej	t m
Dans på Sunnanö (Evert Taube)	
Ro hemåt ((B. Wolgers - O Adolphson)	t m
Trädgårdsinteriör	t m
Okända djur (B. Wolgers - O Adolphson)	m
Resan hem	t m
Världen som var min (R.McKueen - O.Adolphson)	t m
I ösregnet (Merle Kilgore – O Adolphson)	t
Mina båtar (B. Wolgers - O Adolphson)	m
Adam och Vera	t m
Trubbel	t m

Olle Adolphson sjunger egna och andras visor

(Telestar TR 11045), 1968, LP

Amerikabrevet (R. Nilson)	
Balladen om det stora slagsmålet på Tegelbacken	t m
En ballad om franske kungens spelmän (G. Thuresson - F.G. Bengtsson)	
En folkvisa (m:trad.arr.)	t
Grön kväll i Margretelund	t m
Helga - jag älskar dej (J. Mercer, O. Adolphson)	t
I Lissabon (B. Sundblad, E.A. Karlfeldt)	
Konstnarsaren (m:trad.arr.)	t
Post Féstum	t
Skattlösa bergen (M. Kilgore, O. Adolphson)	t
Sång ägnad stavhopparen (t: Lars Forsell)	m
Sängen	t m

Låtar i stan

(Telefunken SLE 14563 1969 LP/ TRS 11114 1969, 1981)

Balen på bakgård (D. Hellström- E.Norlander)	
Siv och Gunne	t m
Vem	t m
Gubben Jon	t m
Mordet på Kommendörsgatan (trad.bearb)	(tm)
Livet i Hornskroken (trad.bearb)	t(m)
Prylar	t m
Fest hos Gustavsson (K. Gustavsson "Kalle Nämndeman"	
Sommargylling	t m
Kolingarnas entré "Bal på Gröna Lund" (Trad.arr <i>Rixdorfpolkan</i> – text E. Norlander)	
Fähunds polka	t m
Törnrosa	t m
Vals på Sergels torg	t m

Olle Adolphson och fyra Ferlin

(Telefunken SLE 14789, 1974, LP)

Nu är det gott att leva	t m
Vi segrade ändå	t m
Eva	t m
Blåman	t m
Katten	t m
Att vänta	t m
Gubben Jon	t m
Världens dyraste slum	t m
Det ligger ett land långt borta	t m
Flickan och pastorn	t m
Goggles (N. Ferlin – O. Adolphson)	m
Om våren (N. Ferlin – O. Adolphson)	m
Inte ens det förflutna (N. Ferlin – O. Adolphson)	m
De ville dej i fångsel (N. Ferlin – O. Adolphson)	m
År	t m
Nu kommer kvällen	t m

27 visor av Evert Taube

(Telestjär TRS 11153/4), 1975, LP dubbel (Nyutgåva 1988 Swedish Society SCD 3005)

Brudvals
Calle Schewens vals
Dans på Sunnanö
Eldarevalsen

Ellinor dansar
Fritiof och Carmencita
Havsörnsvalsen
Här är den sköna sommaren
Ingrid Dardels polska
Karl-Alfred och Ellinor
Karl-Alfred, Fritiof Andersson och jag
Knalle Juls vals
Maj på Malö
Mary Strand
Målaren och Maria Pia
Möte i monsunen
Nigande vals
Rosa på bal
Sjösalavals
Sjösalavår
Som stjärnor små
Sommarmålning
Sommarnatt
Tango i Nizza
Tatuerarevalsen
Telegrafisten Anton Hansons vals
Vals i gökottan

Jag har skrivit till min flicka, Olle Adolphson sjunger Evert Taube

(Telestar TRS 11165/6) 1976, LP dubbel
(Nytgåva 1988 Swedish Society SCD 3006)
Albert och Lilly (Nemesis Divina)
Bal på Skeppsholmen
Balladen om Aldebaran av Bergen
Balladen om Ernst Georg Johansson från Uddevalla
Britta
Brusiana
Bröllopsbesvär eller Den stora björnabalen
Byssan Lull
Den Gyldene Freden
Den lycklige nudisten
Den sköna Helén (Flickan i Peru)
Flickan i Havanna
Fritiof Andersson
Fritiof Anderssons paradmarsch
Fritiof Anderssons polka
Gammelvals i Roslagen
Himlajord
Jag har skrivit till min flicka (Linnea)
Jag är fri, jag har sonat

Madam Låboms visa om den förunderliga kärleken
Oscarsbal i ladan (Kulturvals i mikrofon)
Vals ombord
Vera i Vintappargränd
Västanvind

Från San Remo till Sandhamn, Olle Adolphson sjunger Evert Taube

(Telestar TRS 11167/8) 1976. LP dubbel (Nyutgåva 1988 Swedish Society SCD 3007)

Balladen om Briggen Blue Bird av Hull
Balladen om Gustaf Blom från Borås
Balladen om Viola Brun och spelman Söder
Bibbi
Blå anemonerna (Pierina)
Brevet från Lillan
Damen i svart med violer
Fritiof i Arkadien
Invitation till Guatemala
Julius och Mariella
Min älskling
Morgon i Ligurien
Nocturne (Sov på min arm)
Nära jul
Rönnerdahl målar
Skärgårdsfrun
Sol och vår
Solig morgon
Sololá
Sommar (Vals på Ångön)
Så skimrande var aldrig havet
Tango Rosa
Vals i Provence
Vidalitá (En kofösares elegi)

Olle Adolphson Göteborgs kammarkör

(Swedish Society SLT 33264) 1984, LP (Prophone PCD 0013, 1990 CD)

Ge mig en dag (Österlänvisan) (trad.arr- text O. Adolphson)	t
Folia (Rim i juli) (trad.arr- text O. Adolphson)	t
Rätt nu min tid	t m
Så går vi bort	t m
Nu har jag fått den jag vill ha	t m
Siv och Gunne	t m
Nu är det gott att leva	t m
Flicka från Backafäll	
Aria (L. Forsell – O. Adolphson)	m
Fågelsång (L. Forsell – O. Adolphson)	t
Ett hjärta stannar inte (L. Forsell – O. Adolphson)	m
Som sker vid sommarvakan (Birger Sjöberg)	
Flicka ligg nära (R. Burns – O. Adolphson)	t
Sign. "Karlsson - evig vår" + Helga Andersson	t m

Där blåser tre vindar på haven,

(Prophone PCD 003) 1990, CD

Balladen om Briggen Blue Bird av Hull	
Damen i svart	
Flickan i Havanna	
Nocturne	
Sommar	
Stockholmsvår	m
Så skimrande var aldrig havet	
Tango i Nizza	

Älskar inte jag dig då

(MNW, MNWCD256) 1994 CD

Älskar inte jag dig då	t m
Flickan och pastorn	t m
Skärgårdsoriginal	t m
Midsommardrömmen (H. Martinsson – O. Adolphson)	m
Syster följ mig hän (L. Forsell – O. Adolphson)	m
Aftonvisa (O. Adolphson – B. Holtén)	t
Göksång (H. Martinsson – O. Adolphson)	m
Kanske du vill ha mig då	t m
Fröken Frenssen	t m
Nu kommer kvällen	t m
Ekosång till fjäriken (H. Martinsson – O. Adolphson)	m
Kompassvisan (trad.arr)	
Flickan på Vitaskär	t m

Jag längtar till Sibirien (R.Nilsson)	m
Stockholmsvår (E. Taube – O. Adolphson)	m

På gott och ont/51 Adolphsonare

(EMI CD-BOX4751692) 1995 (Samlingsalbum)

Okända djur (Wolgers – Adolphson)	m
Skärgårdsbrevet	t m
Slabang (Wolgers – Adolphson)	m
Låt oss gå på lyktcafé (Adolphson – Bohman)	m
Lenas visa	m
En glad calypso om våren	t m
Frasse	t m
Visa till Bo-Ludvig, när han inte ville sova (Adolphson-Hax)	m
Mina båtar (Wolgers – Adolphson)	m
Det gåtfulla folket (Wolgers – Adolphson)	m
Mitt eget land (Wolgers – Adolphson)	m
Sängen	t m
Trubbel	t m
Adam och Vera	t m
Post Festum	t
Råd till dej - och mej	t m
Ro hemåt (trad-Adolphson)	t
Gustav Lindströms visa	t m
Resan hem	t m
I ösregnet (Kilgore – Adolphson)	t
Sign. "Karlsson - evig vår"	t m
Goggles (Ferlin – Adolphson)	m
Konstnasaren	t
Min allra bästa tid	t m
Skattlösa bergen (Kilgore/King – Adolphson)	t
Världen som var min (McKueen – Adolphson)	t
Du och ditt öl	t m
Grön kväll i Margretelund	t m
Helga - jag älskar dej (Mercer-Adolphson)	t
Sigge Skoog	t m
Ge mig en dag (Österlenvisan)	t
Aria (Forsell-Adolphson)	m
Sista dan tillsammans	t
Nu har jag fått den jag vill ha	t m
Det ligger ett land långt borta	t m
Vad tänker hon på?	t m
Vem	t m
Prylar	t m
Siv och Gunne	t m
Vals på Sergels torg	t m

Törnrosa	t m
Nu är det gott att leva	t m
Eva	t m
Att vänta	t m
Världens dyraste slum	t m
År	t m
Nu kommer kvällen	t m
Älskar inte jag dig då	t m
Helga Andersson	t m
Trettifyran (Hamblen-Adolphson)	t

Olle Adolphson : Visor

EMI CMCD 6223 1999 CD (Samlingsalbum)

En ballad om Franske kungens spelemän (Tureson-Bengtson)	
I Lissabon (Sundblad-Karlfeldt)	
Amerikabrevet (Nilson)	
Råd till dej - och mej	t m
Vals på Sunnanö (Taube)	
Balen på bakgår'n (Hellström-Norlander)	
Skattlösa bergen (Kilgore-Adolphson)	t
Fest hos Gustavsson (Gustavsson)	
Majvisa till Elisabeth	t m
Sängen	t m
Om våren	m
Fågelsång (Forsell-Adolphson)	m
En äventyrare (Ferlin-Adolphson)	m
Livet i Hornskroken	m
Gustav Lindströms visa	t m
Marsch på Skeppsbron	t m
Sista dan tillsammans	t
Helga - jag älskar dej! (Mercer-Adolphson)	t
Grön kväll i Margretelund	t m
Livets fest (Setterlind-Adolphson)	m

Olle Adolphsons bästa! Nu är det gott att leva

EMI 7243 5 27145 2 0 2000 CD (Samlingsalbum)

Okända djur (Wolgers –Adolphson)	m
En glad calypso om våren	t m
Det gåtfulla folket (Wolgers –Adolphson)	m
Mitt eget land (Wolgers –Adolphson)	m
Sängen	t m
Trubbel	t m
Råd till dig – och mig	t m
Gustav Lindströms visa	t m
Balladen om det stora slagsmålet på Tegelbacken	t m

Resan hem	t m
I ösregnet (Kilgore-Adolphson)	t
Sign. ”Karlsson – evig vår 1964”	t m
Konstnasaren	t
Skattlösa bergen (Kilgore-Adolphson)	t
Blåst	t m
Helga – jag älskar dig (Mercer-Adolphson)	t
Grön kväll i Magretelund	t m
Sigge Skoog	t m
Nu har jag fått den jag vill ha	t m
Vad tänker hon på?	t m

Inspelningar på fonogram; kronologisk förteckning

Från radions exekutörs katalog över inspelningar som publicerats på fonogram. OBS! I denna uppställning särskiljes inte mellan originalinsp. och nyttgåvor.⁴⁵⁴

-56	Den fjortonde april	CEP 87	EP	t m
-56	Hästen	CEP 87	EP	m
-56	Okända djur	CEP 87	EP	m
-56	Pysses Alf	CEP 87	EP	m
-56	Skärgårdsbrevet	CEP 87	EP	t m
-57	Nonsensvisan	J 443	78	m
-57	Nonsensvisan	J45-443	Si	m
-57	Slabang	J 443	78	m
-57	Slabang	J45-443	Si	m
-58	En glad calypso om våren	R-EP 12	EP	t m
-58	Frasse	R-EP 12	EP	t m
-58	Högsommarmattsvisa	R-EP 12	EP	t
-58	Lenas visa	MEP 369	EP	t m
-58	Låt oss gå på lyktcafét	MEP 369	EP	m
-58	Mina båtar	SDE 7103	EP	m
-58	Oxdragarsång (S-B T)	SDE 7103	EP	
-58	Snurra min jord	MEP 369	EP	
-58	Så skimrande var aldrig havet (S-B T)	SDE 7103	EP	
-58	Tio soldater	MEP 369	EP	m
-58	Trädgårdsinteriör	SDE 7103	EP	m
-58	Vidalitá (S-B T)	SDE 7103	EP	
-58	Visa till Bo-Ludvig, när han inte ville somna	R-EP 12	EP	m
-59	Det gåtfulla folket	JEP 8020	EP	m
-59	Det gåtfulla folket	R-EP 15	EP	m

⁴⁵⁴ Byggt på databasmaterial sammanställt av Kenneth Åhlin, reviderat av förf.

-59	En polka på Depparedan	JEP 8020	EP	t m
-59	En polka på Depparedan	R-EP 15	EP	t m
-59	Mitt eget land	R-EP 15	EP	m
-59	Mitt eget land	JEP 8020	EP	m
-59	Sängen	JEP 8020	EP	t m
-59	Sängen	R-EP 15	EP	t m
-60	En glad calypso om våren	SXP 4074	EP	t m
-60	Frasse	SXP 4074	EP	t m
-60	Högsommarnattsvisa	SXP 4074	EP	t
-60	Visa till Bo-Ludvig när han inte ville somna	SXP 4074	EP	m
-61	En folkvisa	UX 5001	EP	t
-61	Majvisa till Elisabeth	UX 5001	EP	t m
-61	Post Festum	UX 5001	EP	t m
-61	Trubbel	UX 5001	EP	t m
-62	Adam och Vera	UX 5047	EP	t m
-62	Balladen om Adam o Vera	BLE 14246	LP	t m
-62	Balladen om det stora slagsmålet på Tegelbacken	BLE 14246	LP	t m
-62	Det gåtfulla folket	BLE 14246	LP	m
-62	En glad calypso om våren	BLE 14246	LP	t m
-62	Gustaf Lindströms visa	BLE 14246	LP	t m
-62	Gustav Lindströms visa	UX 5047	EP	t m
-62	Karl-Alfred och Ellinor	BLE 14246	LP	
-62	Mitt eget land	BLE 14246	LP	m
-62	Nu är vi på Mask' raden	BLE 14246	LP	
-62	Ro hemåt	UX 5047	EP	t m
-62	Råd till dej - och mej	UX 5047	EP	t m
-62	Råd till dej och mej	BLE 14246	LP	t m
-62	Skjutspojkens visa	BLE 14246	LP	
-62	Sängen	BLE 14246	LP	t m
-62	Trubbel	BLE 14246	LP	t m
-62	Vaggvisa till sonen Carl	BLE 14246	LP	
-62	Vals på Sunnanö	BLE 14246	LP	
-62	Visa till Bo-Ludvig, när han inte ville somna	BLE 14246	LP	m
-62	Västanvind	BLE 14246	LP	
-63	Amerikabrevet	EP 7040	EP	
-63	Amerikabrevet	UX 5185	EP	
-63	Balladen om det stora slagsmålet på Tegelbacken	UX 5186	EP	t m
-63	Dans på Sunnanö	UX 5185	EP	
-63	En ballad om franske kungens spelmän	EP 7040	EP	
-63	En ballad om franske kungens spelmän	UX 5185	EP	
-63	I Lissabon	UX 5185	EP	
-63	I Lissabon där dansa de	EP 7040	EP	
-63	I ösregnet	UX 5186	EP	t
-63	Resan hem	UX 5186	EP	t m
-63	Sängen	UX 5186	EP	t m
-63	Trubaduren	EP 7040	EP	
-64	Dalvisan (Dala Wägvisare)	BLE 14341	LP	
-64	Duvan och vallmon	BLE 14341	LP	m
-64	En äventyrare	BLE 14341	LP	m

-64	Fågelsång	BLE 14341	LP	m
-64	Goggles	BLE 14341	LP	m
-64	Hästen	UX 5228	EP	m
-64	Hösthumla	UX 5228	EP	m
-64	Inte ens det förflutna	BLE 14341	LP	m
-64	Jag tycker om djur som är bruna	UX 5228	EP	m
-64	Klagevisa över en torr och kall vår	BLE 14341	LP	m
-64	Livets fest	BLE 14341	LP	m
-64	Okända djur	UX 5228	EP	m
-64	Om natten är alla änkor grå	BLE 14341	LP	m
-64	Om våren	BLE 14341	LP	m
-64	Pysses Alf	UX 5228	EP	m
-64	Sign. "Karlsson - evig vår"	BLE 14341	LP	t m
-64	Västanvind	BLE 14341	LP	
-65	Lenas visa	1286 001-14	LP	t m
-65	Låt oss gå till lyktcafét	286 001-14	LP	m
-65	Snurra min jord	1286 001-14	LP	
-65	Sign. "Karlsson - evig vår"	U 5434	Si	t m
-65	Västanvind	U 5434	Si	
-66	Att vänta	AMN-1	LP	t m
-66	Blåst	UX 5276	EP	t m
-66	Du och ditt öl	SP520	Si	t m
-66	Grön kväll i Margretelund	U 5442	Si	t m
-66	Helga - jag älskar dej	U 5442	Si	t
-66	Konstnasaren	UX 5276	EP	t m
-66	Skattlösa bergen	UX 5276	EP	t
-66	ång ägnad stavhopparen	UX 5276	EP	m
-67	Adam och Vera	TR 11032	LP	t m
-67	Aria	SLE 14467	LP	m
-67	Dans på Sunnanö	TR 11032	LP	
-67	Den gyllene fågeln	SLE 14467	LP	
-67	Det ligger ett land långt borta	SLE 14467	LP	t m
-67	Eiravisan	SLE 14467	LP	
-67	Ge mig en dag (Österlenvisan)	SLE 14467	LP	t
-67	Gustav Lindströms visa	TR 11032	LP	t m
-67	I ösregnet	TR 11032	LP	t
-67	Karnas visa	SLE 14467	LP	t
-67	Katten	SLE 14467	LP	t m
-67	Marsch på Skeppsbron	SLE 14467	LP	t m
-67	Mina båtar	TR 11032	LP	m
-67	Nu har jag fått den jag vill ha	SLE 14467	LP	t m
-67	Okända djur	TR 11032	LP	m
-67	Resan hem	TR 11032	LP	t m
-67	Ro hemåt	TR 11032	LP	t m
-67	Råd till dej och mej	TR 11032	LP	t m
-67	Sigge Skoog	SLE 14467	LP	t m
-67	Sista dan tillsammans	SLE 14467	LP	t m
-67	Trubbel	TR 11032	LP	t m
-67	Trädgårdsinteriör	TR 11032	LP	t m
-67	Vad tänker hon på	SLE 14467	LP	t m
-67	Visa vid midsommartid	SCLP 1076	LP	
-67	Visa vid midsommartid	SCLP 1076	LP	
-67	Världen som var min	TR 11032	LP	t m

-68	Amerikabrevet	TR 11045	LP
-68	Balladen om det stora slagsmålet på Tegelbacken	TR 11045	LP t m
-68	En ballad om franske kungens spelmän	TR 11045	LP
-68	En folkvisa	TR 11045	LP t
-68	Grön kväll i Margretelund	TR 11045	LP t m
-68	Helga - jag älskar dej	TR 11045	LP t
-68	I Lissabon	TR 11045	LP
-68	Konstnasaren	TR 11045	LP t
-68	Post Festum	TR 11045	LP t
-68	Skattlösa bergen	TR 11045	LP t
-68	Sång ägnad stavhopparen	TR 11045	LP m
-68	Sängen	TR 11045	LP t m
-69	Balen på bakgårn	SLE 14563	LP
-69	Balen på bakgårn	U 5454	Si
-69	Fest hos Gustavsson	SLE 14563	LP
-69	Fest hos Gustavsson	U 5461	Si
-69	Fähunds polka	SLE 14563	LP t m
-69	Gubben Jon	SLE 14563	LP t m
-69	Kolingarnas entré (Bal på Gröna Lund)	SLE 14563	LP (t)
-69	Livet i Hornskroken	SLE 14563	LP (m)
-69	Mordet på Kommendörsgatan	SLE 14563	LP
-69	Prylar	SLE 14563	LP t m
-69	Prylar	U 5461	Si t m
-69	Siv och Gunne	SLE 14563	LP t m
-69	Siv och Gunne	U 5454	Si t m
-69	Sommargylling	SLE 14563	LP t m
-69	Törnrosa	SLE 14563	LP t m
-69	Vals på Sergels torg	SLE 14563	LP t m
-69	Vem	SLE 14563	LP t m
-74	Om våren	SLE 14789	LP m
-74	Vi segrade ändå	SLE 14789	LP t m
-74	Världens dyraste slum	SLE 14789	LP t m
-74	År	SLE 14789	LP t m
-75	Brudvals	TRS 11153/4	LP
-75	Calle Schewens vals	TRS 11153/4	LP
-75	Dans på Sunnanö	TRS 11153/4	LP
-75	Eldarevalsen	TRS 11153/4	LP
-75	Ellinor dansar	TRS 11153/4	LP
-75	Fritiof och Carmencita	TRS 11153/4	LP
-75	Havsörnsvalsen	TRS 11153/4	LP
-75	Här är den sköna sommaren	TRS 11153/4	LP
-75	Ingrid Dardels polska	TRS 11153/4	LP
-75	Karl-Alfred och Ellinor	TRS 11153/4	LP
-75	Karl-Alfred, Fritiof Andersson och jag	TRS 11153/4	LP
-75	Knalle Juls vals	TRS 11153/4	LP
-75	Maj på Malö	TRS 11153/4	LP
-75	Mary Strand	TRS 11153/4	LP
-75	Målaren och Maria Pia	TRS 11153/4	LP
-75	Möte i monsunen	TRS 11153/4	LP
-75	Nigande vals	TRS 11153/4	LP
-75	Rosa på bal	TRS 11153/4	LP
-75	Sjösalavals	TRS 11153/4	LP

-75	Sjösalavår	TRS 11153/4	LP
-75	Som stjärnor små	TRS 11153/4	LP
-75	Sommarmålning	TRS 11153/4	LP
-75	Sommarnatt	TRS 11153/4	LP
-75	Tango i Nizza	TRS 11153/4	LP
-75	Tatuerarevalsen	TRS 11153/4	LP
-75	Telegrafisten Anton Hansons vals	TRS 11153/4	LP
-75	Vals i gökottan	TRS 11153/4	LP
-76	Albert och Lilly (Nemesis Divina)	TRS 11165/6	LP
-76	Bal på Skeppsholmen	TRS 11165/6	LP
-76	Balladen om Aldebaran av Bergen	TRS 11165/6	LP
-76	Balladen om Briggen Blue Bird av Hull	TRS 11167/8LP	
-76	Balladen om Ernst Georg Johansson från Uddevalla	TRS 11165/6	LP
-76	Balladen om Gustaf Blom från Borås	TRS 11167/8LP	
-76	Balladen om Viola Brun och spelman Söder	TRS 11167/8	LP
-76	Bibbi	TRS 11167/8	LP
-76	Blå anemonerna (Pierina)	TRS 11167/8	LP
-76	Brevet från Lillan	TRS 11167/8	LP
-76	Britta	TRS 11165/6	LP
-76	Brusiana	TRS 11165/6	LP
-76	Bröllopsbesvär eller Den stora björnabalen	TRS 11165/6	LP
-76	Byssan Lull	TRS 11165/6	LP
-76	Damen i svart med violer	TRS 11167/8	LP
-76	Den Gyldene Freden	TRS 11165/6	LP
-76	Den lycklige nudisten	TRS 11165/6	LP
-76	Den sköna Helén (Flickan i Peru)	TRS 11165/6	LP
-76	Flickan i Havanna	TRS 11165/6	LP
-76	Fritiof Andersson	TRS 11165/6	LP
-76	Fritiof Anderssons paradmarsch	TRS 11165/6	LP
-76	Fritiof Anderssons polka	TRS 11165/6	LP
-76	Fritiof i Arkadien	TRS 11167/8	LP
-76	Gammelvals i Roslagen	TRS 11165/6	LP
-76	Himlajord	TRS 11165/6	LP
-76	Invitation till Guatemala	TRS 11167/8	LP
-76	Jag har skrivit till min flicka (Linnea)	TRS 11165/6	LP
-76	Jag är fri, jag har sonat	TRS 11165/6	LP
-76	Julius och Mariella	TRS 11167/8	LP
-76	Madam Låboms visa om den förunderliga kärleken	TRS 11165/6LP	
-76	Min älskling	TRS 11167/8	LP
-76	Morgon i Ligurien	TRS 11167/8	LP
-76	Nocturne (Sov på min arm)	TRS 11167/8LP	
-76	Nära jul	TRS 11167/8	LP
-76	Oscarsbal i ladan (Kulturvals i mikrofon)	TRS 11165/6LP	
-76	Rönnerdahl målar	TRS 11167/8	LP
-76	Skärgårdsfrun	TRS 11167/8	LP
-76	Sol och vår	TRS 11167/8	LP
-76	Solig morgon	TRS 11167/8	LP
-76	Sololá	TRS 11167/8	LP
-76	Sommar (Vals på Ängön)	TRS 11167/8	LP
-76	Så skimrande var aldrig havet	TRS 11167/8LP	

-76	Tango Rosa	TRS 11167/8	LP	
-76	Vals i Provence	TRS 11167/8	LP	
-76	Vals ombord	TRS 11165/6	LP	
-76	Vera i Vintappargränd	TRS 11165/6	LP	
-76	Vidalitá (En kofösares elegi)	TRS 11167/8	LP	
-76	Västanvind	TRS 11165/6	LP	
-79	Blåman	7C 062-35237LP		t m
-84	Aria	SLT 33264	LP	m
-84	Ett hjärta stannar inte	SLT 33264	LP	m
-84	Flicka från Backafall	SLT 33264	LP	
-84	Flicka ligg nära	SLT 33264	LP	t m
-84	Folia (Rim i juli)	SLT 33264	LP	t
-84	Fågelsång	SLT 33264	LP	t
-84	Ge mig en dag (Österlensvisan)	SLT 33264	LP	t
-84	Helga Andersson	SLT 33264	LP	t m
-84	Nu har jag fått den jag vill ha	SLT 33264	LP	t m
-84	Nu är det gott att leva	SLT 33264	LP	t m
-84	Rätt nu min tid	SLT 33264	LP	t m
-84	Sign. "Karlsson - evig vår"	SLT 33264	LP	t m
-84	Siv och Gunne	SLT 33264	LP	t m
-84	Som sker vid sommarvakan	SLT 33264	LP	
-84	Så går vi bort	SLT 33264	LP	t m
-86	Visa om en liten rödlätt man (Håkan Norlén)	FLC 5094	LP	
-90	Balladen om Briggen Blue Bird av Hull	PCD 003	CD	
-90	Damen i svart	PCD 003	CD	
-90	Flickan i Havanna	PCD 003	CD	
-90	Nocturne	PCD 003	CD	
-90	Sommar	PCD 003	CD	
-90	Stockholmsvår	PCD 003	CD	m
-90	Så skimrande var aldrig havet	PCD 003	CD	
-90	Tango i Nizza	PCD 003	CD	
-92	Ack lustiga tider	MSCD 420	CD	
-92	Fredmans sång nr 18	MSCD 420	CD	
-92	Fredmans sång nr 5	MSCD 421	CD	
-92	Fredmans sång nr 5A	MSCD 421	CD	
-92	Fredmans sång nr 5B	MSCD 421	CD	
-92	Fredmans sång nr 5C	MSCD 421	CD	
-94	Aftonvisa	MNWCD256	CD	t
-94	Ekosång till fjärilen	MNWCD256	CD	m
-94	Flickan och pastorn	MNWCD256	CD	t m
-94	Flickan på Vitaskär	MNWCD256	CD	t m
-94	Fredmans epistel nr 6	PRCD 9131/2	CD	
-94	Fredmans epistel nr 15	PRCD 9131/2	CD	
-94	Fredmans epistel nr 60	PRCD 9131/2	CD	
-94	Fröken Frenssen	MNWCD256	CD	t m
-94	Göksång	MNWCD256	CD	m
-94	Jag längtar till Sibirien	MNWCD256	CD	m
-94	Kanske du vill ha mig då	MNWCD256	CD	t m
-94	Kompassvisan	MNWCD256	CD	
-94	Midsommardrömmen	MNWCD256	CD	m
-94	Nu kommer kvällen	MNWCD256	CD	t m
-94	Skärgårdsoriginal	MNWCD256	CD	t m
-94	Skärgårdsoriginal	MNWPR9403	CD	t m

-94	Stockholmsvår	MNWCD256 CD	m
-94	Syster följ mig hän	MNWPR9402 CDSi	m
-94	Syster följ mig hän	MNWCD256 CD	m
-94	Älskar inte jag dig då	MNWCD256 CD	t m
-94	Älskar inte jag dig då	MNWPR9402 CDSi	t m
-95	Adam och Vera	EMI CD-boxCD	t m
-95	Aria	EMI CD-boxCD	m
-95	Att vänta	EMI CD-boxCD	t m
-95	Det gåtfulla folket	EMI CD-boxCD	m
-95	Det ligger ett land långt borta	EMI CD-boxCD	t m
-95	Du och ditt öl	EMI CD-boxCD	t m
-95	En glad calypso om våren	EMI CD-boxCD	t m
-95	En liten gull...	7243 4751512 5 CD	
-95	Eva	EMI CD-boxCD	t m
-95	Finlandsflickan	7243 4751512 5 CD	
-95	Flickan från Fyn	7243 4751512 5 CD	
-95	Frasse	EMI CD-boxCD	t m
-95	Ge mig en dag (Österlenvisan)	EMI CD-boxCD	t
-95	Goggles	EMI CD-boxCD	m
-95	Grön kväll i Margretelund	EMI CD-box CD	t m
-95	Gustafs skål	7243 4751512 5 CD	
-95	Gustav Lindströms visa	EMI CD-boxCD	t m
-95	Helga - jag älskar dej	EMI CD-boxCD	t
-95	Helga Andersson	EMI CD-boxCD	t m
-95	I ösregnet	EMI CD-boxCD	t
-95	Konstnasaren	EMI CD-boxCD	t
-95	Lenas visa	EMI CD-boxCD	m
-95	Låt oss gå på lyktcafét	EMI CD-boxCD	m
-95	Mín allra bästa tid	EMI CD-boxCD	t m
-95	Mina båtar	EMI CD-boxCD	m
-95	Mitt eget land	EMI CD-boxCD	m
-95	Nu har jag fått den jag vill ha	EMI CD-boxCD	t m
-95	Nu kommer kvällen	EMI CD-boxCD	t m
-95	Nu är det gott att leva	EMI CD-boxCD	t m
-95	Okända djur	EMI CD-BOX CD	m
-95	Post Festum	EMI CD-boxCD	t
-95	Prylar	EMI CD-boxCD	t m
-95	Resan hem	EMI CD-boxCD	t m
-95	Ro hemåt	EMI CD-boxCD	t
-95	Råd till dej - och mej	EMI CD-boxCD	t m
-95	Sigge Skog	EMI CD-boxCD	t m
-95	Sign. "Karlsson - evig vår"	EMI CD-box CD	t m
-95	Sista dan tillsammans	EMI CD-boxCD	t
-95	Siv och Gunne	EMI CD-boxCD	t m
-95	Skattlösa bergen	EMI CD-boxCD	t
-95	Skärgårdsbrevet	EMI CD-boxCD	t m
-95	Slabang	EMI CD-boxCD	m
-95	Sången	EMI CD-boxCD	t m
-95	Tretti fyran	EMI CD-boxCD	t
-95	Trubbel	EMI CD-boxCD	t m
-95	Törnrosa	EMI CD-boxCD	t m
-95	Vad tänker hon på?	EMI CD-boxCD	t m
-95	Vals på Sergels torg	EMI CD-boxCD	t m

-95	Vem	EMI CD-boxCD	t m
-95	Vid ledsamhet	7243 4751512 5 CD	
-95	Visa till Bo-Ludvig, när han inte ville ...	EMI CD-box	m
-95	Världen som var min	EMI CD-boxCD	t
-95	Världens dyraste slum	EMI CD-boxCD	t m
-95	År	EMI CD-boxCD	t m
-95	Älskar inte jag dig då	EMI CD-boxCD	t m
-99	En ballad om Franske kungens spelemän	CMCD 6223	CD m
-99	En äventyrare	CMCD 6223	CD m
-99	Fest hos Gustavsson	CMCD 6223	CD m
-99	Fågelsång	CMCD 6223	CD m
-99	Grön kväll i Margretelund	CMCD 6223	CD t m
-99	Gustav Lindströms visa	CMCD 6223	CD t m
-99	Helga - jag älskar dej!	CMCD 6223	CD t
-99	I Lissabon	CMCD 6223	CD m
-99	Livet i Hornskroken	CMCD 6223	CD m
-99	Livets fest	CMCD 6223	CD m
-99	Majvisa till Elisabeth	CMCD 6223	CD t m
-99	Marsch på Skeppsbron	CMCD 6223	CD t m
-99	Om våren	CMCD 6223	CD m
-99	Råd till dej - och mej	CMCD 6223	CD t m
-99	Sista dan tillsammans	CMCD 6223	CD t
-99	Skattlösa bergen	CMCD 6223	CD t
-99	Sängen	CMCD 6223	CD t m
-99	Vals på Sunnanö	CMCD 6223	CD m
2000	Okända djur	EMI 72435271452	m
2000	En glad calypso om våren	EMI 72435271452	m
2000	Det gåtfulla folket	EMI 72435271452	m
2000	Mitt eget land	EMI 72435271452	m
2000	Sängen	EMI 72435271452	t m
2000	Trubbel	EMI 72435271452	t m
2000	Råd till dej - och mej	EMI 72435271452	t m
2000	Gustav Lindströms visa	EMI 72435271452	t m
2000	Balladen om det stora slagsmålet på Tegelbacken	EMI 72435271452	t m
2000	Resan hem	EMI 72435271452	t m
2000	I ösregnet	EMI 72435271452	t
2000	Sign. "Karlsson - evig vår"	EMI 72435271452	t m
2000	Konstnasaren	EMI 72435271452	t
2000	Skattlösa bergen	EMI 72435271452	t
2000	Blåst	EMI 72435271452	t m
2000	Grön kväll i Margretelund	EMI 72435271452	t m
2000	Helga - Jag älskar dig!	EMI 72435271452	t
2000	Sigge Skog	EMI 72435271452	t m
2000	Nu har jag fått den jag vill ha	EMI 72435271452	t m
2000	Vad tänker hon på?	EMI 72435271452	t m
2000	Vem	EMI 72435271452	t m
2000	Nu är det gott att leva	EMI 72435271452	t m
2000	Nu kommer kvällen	EMI 72435271452	t m
2000	Älskar inte jag dig då	EMI 72435271452	t m

Inpelningar på fonogram; både egen text och musik

Adam och Vera	UX 5047	-62 EP
Att vänta	AMN-1	-66 LP
Balladen om det stora slagsmålet på Tegelbacken	BLE 14246	-62 LP
Blåst	UX 5276	-66 EP
Den fjortonde april	CEP 87	-56 EP
Det ligger ett land långt borta	SLE 14467	-67 LP
Du och ditt öl	SP520	-66 Si
En glad calypso om våren	R-EP 12	-58 EP
En polka på Depparedan	JEP 8020	-59 EP
Eva	SLE 14789	-74 LP
Flickan och pastorn	SLE 14789	-74 LP
Flickan på Vitaskär	MNWCD256-94	CD
Frasse	R-EP 12	-58 EP
Fröken Frensen	MNWCD256-94	CD
Fähunds polka	SLE 14563	-69 LP
Grön kväll i Margretelund	U 5442	-66 Si
Gubben Jon	SLE 14563	-69 LP
Gustaf Lindströms visa	BLE 14246	-62 LP
Helga Andersson	EMI CD-box-95	CD
Kanske du vill ha mig då	MNWCD256-94	CD
Katten	SLE 14789	-74 LP
Lenas visa	MEP 369	-58 EP
Majvisa till Elisabeth	UX 5001	-61 EP
Marsch på Skeppsbron	SLE 14467	-67 LP
Min allra bästa tid	EMI CD-box-95	CD
Nu har jag fått den jag vill ha	EMI CD-box-95	CD
Nu kommer kvällen	SLE 14789	-74 LP
Nu är det gott att leva	SLE 14789	-74 LP
Prylar	SLE 14563	-69 LP
Resan hem	UX 5186	-63 EP
Råd till dej - och mej	UX 5047	-62 EP
Rätt nu min tid	SLT 33264	-84 LP
Sigge Skoog	SLE 14467	-67 LP
Sign. "Karlsson - evig vår"	BLE 14341	-64 LP
Siv och Gunne	SLE 14563	-69 LP
Skärgårdsbrevet	CEP 87	-56 EP
Skärgårdsoriginal	MNWCD256-94	CD
Sommargylling	SLE 14563	-69 LP
Så går vi bort	SLT 33264	-84 LP
Sängen	JEP 8020	-59 EP
Trubbel	UX 5001	-61 EP
Törnrosa	SLE 14563	-69 LP
Vad tänker hon på	SLE 14467	-67 LP
Vals på Sergels torg	SLE 14563	-69 LP
Vem	SLE 14563	-69 LP
Vi segrade ändå	SLE 14789	-74 LP
Världens dyraste slum	SLE 14789	-74 LP
År	SLE 14789	-74 LP
Älskar inte jag dig då	MNWCD256-94	CD

Tryckta visor och dikter: samlingar

"d" anger att titeln publicerats som dikt, parentes markerar tonsättning av annans text, (t) anger textsättning av befintlig musik. System efter Larson 1984.

Aubade (1956)

Nya länder skall jag se / Höga kullar tecknade jättelinjer (d) / Mild går vinden in från det rika havet (d) / Trädgårdinteriör / Serenad / Ön (d) / Förut sade jag (d) / Stigande vind (d) / Caprice (d) / Hör hur solen spelar / Blåman / I tystnaden som steg fanns ingenting (d) / Varje morgon har sin egen doft (d) / Drottning Blanka Maria / Riddaren av Burgund / Jag vet att dina läppar.

13 Visor (1957)

(Goggles) / (Om våren) / (Inte ens det förflutna) / (Låt oss gå på lyktcafé) / (Monte Carlo) / (Fågelsång) / (Om natten är alla änkor grå) / (Visan Ö) / I Tystnaden / (Hösthumla) / (Pysses Alf) / (Hästen) / (Jag tycker om djur som är bruna)

Trubbel: 6 visor (1964)

Trubbel / Råd till dej - och mej / Sängen / (Mitt eget land) / (Det gåtfulla folket) / Högsommarnattsvisa

Duvan och vallmon (1966)

(Duvan och vallmon) / Ro hemåt (t) / (Aria) / År / Marsch på Skeppsbron / Att vänta / (Ellens visa) / Ge mig en dag (t) / Sign. Karlson - evig vår / Sign. Min bästa tid / (Klagevisa över en torr och kall vår)

Slagsmålet på Tegelbacken: 12 visor (1966)

Resan hem / Slagsmålet på Tegelbacken / Post Festum / Gustav Lindströms visa / Adam och Vera / Blåst / Konstnasaren (t) / Karnas visa / Gumman på Skanörs ljung / (Mina båtar) / Helga - jag älskar dej (Kärlek och Pepparrot)

Folia (1983)

Siv och Gunne / (Flicka ligg nära) / (O att aldrig jag vart gifter) / Två ungdomar hittades döda (d) / Eva / Sign. Karlson - evig vår / Helga Andersson / Prylar / Nu är det gott att leva / Det ligger ett land långt borta / Jag älskar Dig / Nu har jag fått den jag vill ha / (Avskedet) / Fröken Frenssen / Min brud (d) 1. Anna (d) 2. Räntmästartrappan (d) 3. (d) 4. (d) / Vad tänker hon på? / Så är det med mig (d) / Törnrosa / Vem / Rim i Juli (Folia) (t) / Österlensvisan (Ge mig en dag) (t) / Att vänta / År / Så rinner tiden bort / Drömmens flykt (d) / Det här är stunden (d) / Så klar blir aldrig himlen (d) / Allt gör jag till bilder (d) / Gubben Jon / Vinter (d) / Till Gösta Werner 1 - 5 (d) / Feidhlms skuta (t) / Svårt (d) / Der Sünderknecht (d) / Min själ (d) / Min bil (d) / Marx (d) / Lysande (d) / Sen (d) / Fåhunds polka / Vi segrade ändå / Sommargylling / Världens dyraste slum / På

en sketen aereodrom / Brandvakt: nattlig improvisation / Det ligger en by (d) / Legoknechts visa (d) / Där går en fruga stolt (d) / Bro (d) / Rättnu min tid / Nu lyser snön (d) / Så är jag då ett svagt och sprucket käril / Oss själva (d) / Jerusalems döttrar, sök min vän (d) Så går vi bort / Vårdshusets piga (d) / Kanske vill Du ha mig då?

Enstaka tryck

Många av Olle Adolphsons visor nytrycks vid upprepade tillfällen i diverse antologier över svenska visor. Den typen av publikationer inkluderas inte i nedanstående förteckning.

- 1954 *DN 5/12*. Höga kullar tecknande jättelinjer (d) / Mild går vinden in från det rika havet (d)
- 1957 *Tre givna ess.* (Å vad underbart med tak) / (Hösthumlan) / (En vecka) (Tio soldater), (Slabang), (Nonsensevisan)
- 1958 En glad Calypso om våren
- 1961 Trubbel [En visa till positiv] *Vi 48 25/26 s.7*. Ro hemåt (d).
- 1962 (Kärlek och Pepparrot)
- 1963 I ösregnet ("The Folksinger" musik: Merle Kilgore)
- 1967 Richter, Henry (red.) *Kom in på en öl*. Sthlm s92. Du och Ditt öl von Horn, *Städernas stad*, Stockholm 152 f. Sigge Skoog
- 1968 Adolphson, Olle och Claesson, Stig, Staffanstop, *Jag kan själv Lyrikvännen 15/ 4 s 3*. Min Brud
- 1969 *Svenska visor, en antologi utg av FIB:s lyrikklubb* Siv och Gunne / Törnrosa / Vals på Sergels torg
- 1970 *Olles bästa* (potpurri i arr. av Robert Sjölin)
- 1972 *Lena Andersons nya visor* Flickan och pastorn / Nu kommer kvällen
- 1974 Higelin m.fl. *Svenska för Er* Helga Andersson
- 1975 *Alkohol och narkotika* Vem
- 1977 Jansson, Sid (Ed.) *60 visor från 60-talet* Grön kväll i Margretelund *Allers 101*. Nr 41 s.18 Rim i juli
- 1978 *De 60 vackraste visorna om kärleken* Nu har jag fått den jag vill ha
- 1981 *Som en vind* (ant). Sånger av Olle Adolphson i arrr. av Gunnar Eriksson

- Expressen 810420
Rim i juli (d)
- 1984 *Körvisor 1*
Siv och Gunne / Nu är det gott att leva
Körvisor 2
Rättnu min tid
Österlensvisan (Ge mig en dag)
- Körvisor 3*
Så går vi bort / Rim i Juli
Körvisor 4
Nu kommer kvällen / Nu har jag fått den jag vill ha /
Flicka ligg nära
Körvisor 5
Tre sånger till text av Lars Forssell:
Aria / Fågelsång / Ett hjärta stannar inte
- 1988 *Göteborgs kammarkör* (ant. red. Bo Ejeby)
En sonett
- 1989 Österlensvisan (arr. Gunnar Eriksson)
- 1999 (Lovisastormen) text: Tina Ahlin
- 2000 En liten pojke förklarar. "Ett nyskrivet stycke för sologitar" *Gitarr och luta.* – 2000 (33:2)

Register

<i>Adam och Vera</i>	35, 43, 225, 294
Adolphson, Edvin	25, 32, 52
Andreasson, Rune	262
Asplund, Karl	101
<i>Att Vänta</i>	49, 58, 125, 304
<i>Aubade</i>	31-32, 156, 158
Augeli, Ivan	65
Axelsson, Ingrid	32
Bach, Johann Sebastian	185
<i>Balladen om Briggen Blue Bird av Hull</i>	57
Barthel, Sven	31
Barthes, Roland	193, 234-235, 244-245, 247
Bastian, Peter	245-246
Baudelaire, Charles	69
Beatles	53
Belafonte, Harry	34
Bellman, Carl Michael	16, 51, 187-190, 197
Bengtson, Ingmar	21, 256-258
Bengtsson, Roland	28
Berns Salonger	37
Billgren, Ola	54
Björkeson, Ingvar	171
Björnberg, Alf	14, 223
Blum, Stephen	258
Bo Ejeby	194
Bonniers Förlag	31, 189, 208
Bood, Ronald	69-72
Borg, Brita	69
Boswell, George W	77
Brassens, Georges	44
Brel, Jacques	44, 53
Briggs, Anne	104-105, 123
Brolinson, Per Erik	14, 20, 37, 43, 46, 76, 170
Brown, Calvin S	18, 17
Bruce, Gösta	150, 235

Brunius, Teddy	23, 243
Burman, Anders	262
<i>Calle Schewens vals</i>	57
<i>Calypso om våren</i>	58
Carlsson, Ulf	15
Claesson, Stig	44, 304
Clausen, William	44-45, 73, 101, 123
Cogan, Robert	77, 78
<i>Corelli, Arcangelo</i>	185, 197
Cramér, Ivo	37
Crutch, Alfred J	172
Daley, Mike	19, 78-79, 237, 255
<i>Det gåtfulla folket</i>	36, 41, 43, 72, 161, 165, 294
<i>Det ligger ett land långt borta</i>	50, 57
Dillmar, Anders	22
<i>Don Giovanni</i>	75
<i>Duvan och vallmon</i>	53, 304
Dylan, Bob	16, 48, 53, 134, 232, 237, 255
Edlund, Bengt	1, 18, 326
Edström, Olle	34, 38, 234, 326
Egon Kjerrmans orkester	72
<i>Eiravisan</i>	50, 366, 375
Ekelöf, Willhem	45
Ellingson, Ter	257
<i>En folkvisa</i>	189, 192-194
<i>En stol på Tegnér</i>	35, 71
<i>En äventyrare</i>	47
Engh, Barbara	244, 247
Engström, Albert	65
Eriksson, Gunnar	65-66, 68, 297
Eriksson, Helena	13, 48, 198
Escher, M C	245
Fant, Gunnar	8, 19, 79, 82-84, 89-92, 95, 153
Ferlin, Nils	57, 69-70, 75, 304
Ferrier, Kathleen	100, 104
<i>Fest hos Gustavsson</i>	52
Fletcher, Tom	100
<i>Flicka ligg nära</i>	67

<i>Flickan och pastorn</i>	70
<i>Flickan på Vitaskär</i>	312
<i>Folia (Rim i juli)</i>	58, 65, 70, 185-189, 192-196, 209
Folkestad, Bernhard	25, 66
Folkestad, Mildred	25
Forsell, Lars	29, 36-37, 43, 57
<i>Frasse</i>	35
Frith, Simon	19, 155, 231, 234, 251, 303
<i>Fritiof i Arkadien</i>	170
<i>Från San Remo till Sandhamn</i>	57
<i>Ge mig en dag</i>	28, 45, 57, 72, 84, 96, 100-107, 144, 193
Gerhard, Karl	38
<i>Glad calypso om våren</i>	35
<i>Grön kväll i Margretelund</i>	35, 72
<i>Gubben Jon</i>	57
Gullberg, Hjalmar	172-173
<i>Gumman på Skanörs Ljung</i>	57
Gunnar Lundén-Weldens orkester	72
<i>Gustav Lindströms visa</i>	36, 43-44
Gustavson, Ulf	66
Gyllene Freden	36, 51
Göteborgs Kammarkör	66
Halldoff, Jan	58, 304
Hambe, Alf	16, 125, 153
Hamburger Börs	37-38, 55
Hamilton, Louise	297
Hans Wahlgrens orkester	43, 72, 192
Hedman, Frank	262
Hedwall, Lennart	32, 33
Hefaistos	171-173
<i>Helga Anderson</i>	71
Helge Jacobsens Trio	72
Helmer, Axel	18
Henriksson, Alf	171
<i>Hermodson, Elisabeth</i>	15
Hodell, Gösta	26
Holm, Brita	13, 29, 46, 75, 176, 233
Holtén, Bo	68
Homeross Odysseen	170-171
<i>Hästen</i>	33

<i>I ösregnet</i>	43
<i>Jag har skrivit till min flicka</i>	57
<i>Jag älskar Dig</i>	209-210, 302
Jersild, Margareta	259-260
Johnson, Anna	258-259
<i>Kanske Du ville ha mig då</i>	70
<i>Kanske vill Du ha mig då</i>	58
<i>Karl Alfred, Fritiof Andersson och jag</i>	57, 262
<i>Karnas visa</i>	45
Kempe, Hans	28
Klinkman, Sven Erik	10, 24, 35
Knutson, Ulrika	55
<i>Konstnasaren</i>	49, 160, 226-227
Kosma, Joseph	42
<i>Körvisor</i>	194
Larsen, Holger	14, 20, 37, 43, 46, 76, 170
Larson, Inger	13, 29, 36-37, 65
Leander, Zarah	37
Lilliestam, Lars	15-17, 20-21, 64, 251
Lindberg, Ulf	15, 155, 234-235
Lindegren, Erik	45
Lindroth, Björn	227
Lomax, Alan	104, 223, 233, 236, 254-255
Lundberg, Dan	212
Lundell, Ulf	125, 142, 153, 232
<i>Lytkaféet</i>	33
<i>Låtar i stan</i>	36, 52
Lönnroth, Lars	14, 38
<i>Ma Bonny lad</i>	100
Martinson, Harry	45, 70, 188, 189
Massengale, James Rhea	16
Mats Olssons orkester	43, 72
Matsson, Hjalmar	189
Middleton, Richard	64, 76-78, 79-80, 233-234
<i>Mina båtar</i>	41, 72, 226
<i>Mitt eget land</i>	41-43, 57, 72, 160-161, 164-166, 204, 300-302
Morrison, Van	236

Mozziconacci, Sylvie	243
Myers, Helen	257
<i>Mässa på svenska språket</i>	67-69, 205, 209-220
Navas, prof	59
Nettl, Bruno	74, 255, 257
Nils B Söderströms orkester	72
Norre, Dorkas	26
<i>Nya länder skall jag se</i>	31, 39, 156-157
Odel, Anders	185
<i>Okända djur</i>	34, 37, 41, 45, 66, 160, 287, 288
<i>Olle Adolphson och 4 Ferlin</i>	47, 56
<i>Olle Adolphson och Göteborgs kammarkör</i>	65, 194
Olsson, Mats	40, 47, 48
<i>Om natten är alla änkor grå</i>	33
Palestrina	215
Palmqvist, Morgan	13, 31
<i>Post Festum</i>	43, 225
Presley, Elvis	24
Prevert, Jacques	42
<i>Prylar</i>	54, 72
<i>Pysses Alf</i>	66
<i>På gott och ont, 51 Adolphsonare</i>	55, 71, 262
Ramel, Povel	16, 34, 71
<i>Resan hem</i>	43
<i>Rim i juli</i>	186, 189-195, 202-203
<i>Ro hemåt</i>	43, 45
Rosenberg, Susanne	153-154, 252, 259-262
<i>Råd till dej – och mej</i>	35, 43
Rådström, Pär	29, 36-37, 40, 43, 46
Sachs, Curt	258
Sears, T A	240
Seeger, Charles	242, 255
Selander, Inger	17
<i>Sergeant Musgraves dans</i>	57
<i>Sigge Skoog</i>	25
Sinclairsvisan	185, 189-190
<i>Sista dan tillsammans</i>	50

<i>Siv och Gunne</i>	52-53, 72
Sjöberg, Birger	16
<i>Skärgårdsbrevet</i>	34, 72, 288
Slobin, Mark	65
<i>Snurra min jord</i>	167
<i>Sommargylling</i>	52
<i>Stavhopparen</i>	57
Stefani	235
Sundberg, Johan	18, 76, 78, 238-239, 250, 252, 258
<i>Sunnanö, dansen på</i>	36, 261-262, 270-273, 279-285, 320
<i>Så går vi bort</i>	58, 193
<i>Så är jag då ett svagt och sprucket käril</i>	58
<i>Sängen</i>	43-44, 72, 170-181, 204, 299, 317
Söderlundh, Lille Bror	240
Söderström, Nils B	263
Tagg, Philip	20, 247
Taube, Evert	27-29, 30-31, 36, 46, 57, 66, 70, 170, 251, 261
Taube, Sven-Bertil	27, 38, 58, 59, 263
Taube-sällskapet	30, 63
<i>Tegelbacken, Balladen om det stora slagsmålet på</i>	35-36, 68, 290-293
Tegnér's Krog	38, 55, 71, 262, 290
Tegnér, Alice	7
Ternhag	212
Ternhag, Gunnar	257
Thalén, Margareta	238
Thore Swaneruds ensemble	43, 72, 161
Thörnqvist, Owe	232, 241
Traunmüller, Hartmut	92, 93, 94, 276
Travén, Margareta	18, 75, 76, 149
<i>Tre Bilder från Boulogne</i>	156
<i>Trettiofyran</i>	49, 71
Tretton Visor	32
<i>Trubbel</i>	36, 43-44, 74, 98, 164, 294-297
<i>Trädgårdsinteriör</i>	28, 31
<i>Två åsnor</i>	37
<i>Vad tänker hon (jag) på</i>	50, 57
Valkare, Gunnar	19, 20
<i>Vals på Sergels torg</i>	52, 54
Vega, Carlos	34
<i>Vem</i>	54, 171

Verger, Christiane	42
White, Josh	45, 128, 239
Vian, Boris	44
Wiehe, Mikael	21, 65, 81, 125, 134, 137, 153
Villa-lobos	38
Wilson, Colin	313
Visans vänner	46
Visprämen Storcken	51
Witting, Claes	18, 149, 150, 317, 330
Wivallius, Lars	47
Wolgers, Beppe	32-34, 36-38, 40-43, 69, 170-172, 316
Vreeswijk, Cornelis	15, 46, 52-53, 65, 81, 154, 263-266, 270-286, 313
<i>Välment sorgesyn/Se svarta böljans vita drägg</i>	187, 189
<i>Västanvind</i>	28
YTF	51
Zak, Vladimir	203, 253
Zetterlund, Monica	70
Ziegler, Lulu	37
Åkerberg, Sture	72
Åkesson, Ingrid	259
<i>Älskar inte jag Dig då</i>	45, 62, 69, 72, 310