

Presentation av författaren:

Frans Mossberg. Fil.dr. Född i Uppsala 1951. Studerade musikvetenskap där och disputerade senare i detta ämne vid Lunds universitet 2002 på avhandlingen *Visans kontinuum, Ord, röst och musik, Studier i Olle Adolphsons musik och framförandekonst*. Akademiförlaget 2002. Frans Mossberg har bakom sig erfarenheter som viskomponist, artist och musiker, bildkonstnär och lärare. Han är idag bosatt i södra Halland. Den som är intresserad kan besöka hemsidan www.algonet.se/~fransmo för musik, målningar och information.

Taube efter Taube : Olle Adolphson

Hur har Evert Taube tolkats av andra artister? I denna artikel diskuterar musikforskaren Frans Mossberg i första hand den betydelse Evert Taube haft för Olle Adolphson och dennes roll som Taubetolkare. Artikeln avslutas med en jämförande analys av Olle Adolphsons och Cornelis Vreeswijks insjungningar av Dansen på Sunnanö. Analysen är en bearbetning av ett kapitel ur Mossbergs avhandling om Adolphson.

Några milstolpar i Taube-tolkningen

Antalet artister som åtminstone någon gång i sin karriär gjort ett Taube-program i vårt land är som vi vet nästan oöversiktligt stort, men antalet stilbildande och tongivande uttolkare är däremot inte lika omfångsrikt. Jag skall inledningsvis göra en mindre översikt över några milstolpar i Taube-tolkningen efter Taube, där säkert några som borde omnämnas lämnas utanför.

Sven-Bertil Taube har betytt oerhört mycket för den fortsatta populariseringen av faderns visor och kan naturligtvis inte förbigås. Från och med hans debutinspelningar till eget ackompanjemang från 1950 på HMV¹ till insjungningarna från 1960-talet och framåt tillsam-

¹ Balladen om Gustav Blom från Borås / Eget ackomp. / Pepita dansar (Tamborito i Panama) / Eget ackomp. (Insp. 05.05.1950) / X 7622 / HMV Debutinsp.

mans med vännen Ulf Björlins eleganta och ibland lite storstilade orkesterarrangemang äger oomtvistad auktoritet. Sven-Bertils insjungningar älskades av en stor publik och de blev också de första och kanske största milstolparna i visornas färd mot eftervärlden. De kunde dock på en del håll uppfattas som lite väl 'eleganta' och slipade, vilket i viss mån drev in den folkliga och jordnära tonen i materialet i riktning mot mer konventionellt orkestrerad underhållnings- eller mellanmusik.

När Hootenanny Singers 1965 tog tag i Evert Taube så följde de en linje som utstakats av amerikanska folk- och college/hootenanny grupper som The Kingston Trio och Brothers Four². Genom att göra detta anslöt de sig också till en musik som var populär i ungdomskulturen. Till välutmejslad stämsång, akustiska gitarrer och bas tog grupper som dessa sig an en repertoar av framgrävda folkliga visor och ballader uppblandade med en mindre del nyskrivet material. Det musikaliska konceptet låg sålunda klart för Hootenanny Singers och att vända sig till Evert Taube för material var inte ologiskt alls och visade sig också snart ge stora kommersiella framgångar.

Fyra år senare, 1969, var tiden mogen för Cornelis Vreeswijk att gripa sig an Taube, och inte heller här lät succén vänta på sig. I och med denna skiva kunde den stora publiken ta till sig inte bara Evert Taube utan även den yvige outsidertrubaduren Vreeswijk, som i och med sin Taubeskiva nästan blivit rumsren (även om han vidhöll sin gossen Ruda-roll på skivans omslag!). 1974 inleder sedan Olle Adolphson sin stora svit med inspelningar av Taube-visor till ensamt gitarrackompanjemang som kom att sträcka sig över sex LP-skivor och två års arbete. Dessa inspelningar utgör tyngdpunkt för betraktelserna i denna artikel och skall strax diskuteras närmare.

En av skillnaderna i sångsätt mellan en "klassiskt" skolad visartist som Olle Adolphson och sentida mer rockskolade sångare som Lasse Tennander, och möjligen även Cornelis Vreeswijk med sin jazz- och bluesbakgrund, ligger i fraseringsmässiga och rytmiska förhållanden mellan ackompanjemang och sångstämma. Medan rockmusikens och rockballadens rytmiska rörelseenergi i första hand alstras och stötts av ackompanjemang i kompinstrument och rytmsektion, så att sångaren kan agera fraseringsmässigt och rytmiskt förhållandevis i

² Ett recept de upprepade 1974 med LP:n *Evert Taube på vårt sätt*.

elastiskt förhållande till detta, så ligger däremot det rytmiska "drivet" i första hand hos en sångare som Olle Adolphson förlagd till röstens gestaltande av sångmelodins egen rytmik och ordens metrik, så att dessa blir styrande för det musikaliska förloppet medan ackompanjemanget får underordna sig.

När Lasse Tennander på tvåtusentalet griper sig an Taube är det också med Bob Dylan, Bruce Springsteen och den angloamerikanska rockballaden i bagaget. En av de kanske mest påfallande skillnaderna i angreppssätt mot tidigare sångare ligger i fraseringen som inte längre bygger på Taubes eller Adolphsons maxim att låta sångmelodins rytmik vara drivande utan just istället något som reagerar och tar rytmisk utgångspunkt i ackompanjemanget. När Tennander sjunger *Sjösala vals* undviker han den punkterade ettan i melodins första takt som den är skriven, låter kompet bestämma, och drar ihop frasen så Rönnerdahl i stället skuttar först på tvåan i takten (/..Rönnerdahl han /skuttar i stället för /Rönnerdahl han /skuttar). Det här förhållnings-sättet går igen i ett flertal låtar.

En annan sak som faller på plats i resonemanget i anslutning till att melodins prioritet i rockbesläktade traditioner i viss mån abdikerar från sin tron som härskare, är hur Tennander bryter upp melodins kontinuitet i *Rönnerdahls polka* genom att lägga in två instrumentala takter mellan sångfraserna, där melodins rörelseenergi faller tillbaka medan kompet 'gungar på'. Något som känns igen ifrån rockballadernas musikaliska värld. Liknande musikaliska recept finner vi på de samlingsskivor med svenska pop- och schlagersångare sjungandes Taube, som då och då dyker upp på skivdiskarna.

Taube efter Taube skiftar alltså dräkt efter tid, plats och exekutörer, men stommen består i visorna själva, likt en form tecknarens linje improviserar runt i en skiss. En som verkligen sökt sig tillbaka mot Evert Taube för att tränga på djupet och restaurera honom och hans visor är Olle Adolphson.

Olle Adolphson som Taubetolkare

Olle Adolphson har tolkat Evert Taube på många skivor under loppet av sin halvsekelånga karriär. Redan på den första LPn *En stol på Tegnér* från 1962 fanns tre visor av Taube representerade: *Vals på Sunnanö* som återkommer på *Visor under 10 år* från 1967, *Karl-Alfred och Ellinor* samt *Västanvind* som återkommer 1964 på LPn *Visor*. Alla tre spelas sedan in ytterligare en gång när han 1974 på allvar tar tag i uppgiften att spela in Evert Taubes visproduktion. Femton år senare, 1990, kommer ytterligare ett album med Taube-visor. Denna gång består det av körversioner av Taube-visor framförda tillsammans med Göteborgs kammarkör under ledning av Gunnar Eriksson. På CDn *Älskar inte jag dig då*, som kom så sent som 1994, finns en nyinspelning av den egna tonsättning av Taubes text *Stockholmsvår* som presenterades på körskivan.

Gemensamt för Olle Adolphsons tolkningar är att en överlag mer nära och intim Taube tar gestalt än vad vi varit vana att höra från andra håll. Detta understryks inte minst genom avsaknad av större ensemblearrangemang i visornas ackompanjemang, åtminstone vad gäller sjuttiotalsinspelningarna. Den ensamma gitarren och sångrösten är den klangliga palett Olle Adolphson i första hand arbetar med. I detta förändras måttenheterna, skalmåtten blir mindre och visorna kommer närmre. Det frejdiga och storvulna som orkesterarrangemang gärna förstärker träder i bakgrunden. Något som går väl i linje med att Olle Adolphson tar fasta på det individuellt mänskliga hos Evert Taube, när han beskriver Evert som en känslig människa, och påminner om att få tänker på att det gömmer sig en verklig människa bakom visorna.³

Så uppskattad, välkänd och på gränsen till söndersjungen som delar av denna visrepertoar varit är det inte underligt om många artister genom åren har givit ut egna skivor med hans visor. Märkligt nog återspeglas dessvärre detta inte riktigt när man idag ser vad som finns tillgängligt i svensk skivhandel i fråga om Taubetolkningar. Ganska snart märks att endast ett fåtal utgåvor finns i kontinuerlig lagerhållning. Bland dessa finner vi Sven-Bertil Taube, Hootenanny

³ Radioprogram *Jag hörde musik någonstans* 741103.

Singers, Cornelis Vreeswijk, Olle Adolphsons körskiva, några till samt nytillskottet Lasse Tennander. Att allt inte står sig vid tidens gallring, och av olika skäl försvinner, är inte oväntat. Vad värre är, är att viktiga inspelningar såsom Olle Adolphsons soloskivor från 70-talet med Taube-visor idag inte överhuvudtaget går att få tag på i handeln. Ett faktum som alltför tydligt pekar på branschens kortsiktighet.

Olle Adolphsons projekt inleddes 1974 med en dubbel-LP, men svällde sedan året därpå ut till att bestå av tre dubbelalbum (sammanlagt sex normala LP-skivor) och omfattar närmare sjuttio visor. Märkligt nog avstod Adolphson från att inkludera två av de mest gångbara melodierna, nämligen *Änglamark* och *17:e balladen*. Skivorna hade av Adolphson egenhändigt målade omslag och bifogade kommenterande skivtexter.⁴ Möjligen är detta den enskilda produktion som i all lågmäldhet bidragit till att förändra och fördjupa synen på Evert Taubes visor starkast. Genom nyanserat sångsätt och gitarrackompanjemang lyckades Olle Adolphson framhäva världar som gömde sig i visorna som gått förlorade i okänsliga och allsångspräglade framföranden.

Det är svårt att plocka ut någon enstaka favorit bland inspelningarna på dessa skivor. Några framföranden blir dock ofrånkomligt att ha med i favoritbuketten genom de unika tolkningarna. *Balladen om Briggen Blue Bird* av Hull hör till dem. Här tas dramatiken i visan fram till fullo och hela registret ifrån pianissimo till fortissimo utnyttjas. Den som hört Adolphson sjunga denna 'live' vet att det går att höra en knappnål falla mot slutet av den fruktansvärda historien. Jag tycker man överlag känner kärleken för historieberättandets röstmässiga rollgestaltningar i en stor del av tolkningarna. Det hörs att det roar sångaren att gestalta de olika figurerna. Flera visor sticker även ut på annorlunda sätt. *Som stjärnor små* kan tyckas vara en något naiv och banal visa, men även i detta fall förvånar Adolphson genom att i sitt framförande lyfta upp den till helt andra dimensioner. En visa som i all lågmäldhet hoppar fram med sin soliga provencalska pastorala charm är *Rönnerdahl målar*. Trots en

⁴ När skivorna gavs ut som tre enkla CDskivor lyftes av någon anledning *Här är den sköna sommar* ut, men dyker som tröst upp som "extraspår" på nyutgåvan av *Olle Adolphson och fyra Ferlin* tillsammans med några andra inspelningar ur de tre dubbelalbumen.

humoristiskt lite teatral gestik i rösten gör Olle visan mjuk och varm, då han tar penseln i handen och för oss in i Anienes myrtenlund. Ett annat framförande som är mycket speciellt och tveklöst blivit många personliga favorit är den söndersjungna *Calle Schewens vals*. I Adolphsons händer transformeras den till något lika nytt och fräscht som en vacker sommargryning. Genom att i stället för att tungfotat betona tretakten och intensifiera tempo och tonläge tar Olle ner det så Calle Schewen blir en lyhört lyssnande livsälskare som bitvis riktigt suger på orden i långa utdragna rubaton. Det är en mästerlig tolkning!

Tyvärr förefaller viss lågmäldhet även ha gällt lanseringen av skivorna. Tittar man idag igenom radio- och pressarkiv återfinns ingen mängd artiklar eller recensioner som åtföljt utgivningarna. Inte heller i Rikskonserters rullor från tiden kan större aktivitet spåras.⁵ Orsakerna kan bara spekuleras i. Möjligen kan det ha hängt samman med tidsandan i musik- och kultursverige, och med Adolphsons egen positionering i musiklivet vid tiden. Detta var år när ungdomens musikkultur i tongivande läger präglades av vad som allmänt gick under det självpåtagna namnet Den Progressiva Musikrörelsen och som senare kom att kallas ”progg”. Musik var i många miljöer starkt politiserad. Vid sjuttioalets mitt, när rörelsen var som mest dominant betonades och subventionerades politiska ställningstaganden till förmån för olika fraktioner av vänstern. Såväl icke redovisade politiska ställningstaganden, som politiskt icke-korrekt ställningstaganden i sångtexter sågs som ställningstaganden till förmån för den politiska ”fienden”.

Adolphson förhöll sig avvaktande, medan många andra hängde på tåget. Han kunde istället låta scenframträdanden domineras av bearbetningar av gamla danska koralvisor med pastorala och kontemplativa innehåll eller av Evert Taubes sjömansvisor och skärgårdsidyller. När de musikpolitiska debatterna rasade som hårdast tog han sig an att gå igenom och spela in Evert Taubes produktion av visor. Det kan finnas anledning att tolka detta, i all sin innerlighet, som en manifestation av ett förhållningssätt och som en provokation, så god som någon, från en artist som av publiken förväntades framföra sina egna succéer i stil med *Balladen om det stora slagsmålet på Tegelbacken* eller politiska visor efter tidens tecken.

⁵ En skolkonsert från ett Taubeprogram Adolphson turnerade med tillsammans med Monica Nielsen 1974 finns dokumenterad på en inspelning av Sveriges Radio, *Jag hörde musik någonstans*, sänd 741103.

Med fog kan nog sägas att Evert Taubes visor inte stod högt i kurs på dessa estrader. Och Olle Adolphson var sedan länge en väl-etablerad artist och alltför välansad för att riktigt få plats i rockkulturen. Han var med detta sagt inte någon som media fokuserade på eller tillskrev större nyhetsvärde. Allt detta kan ha påverkat den relativa tystnaden runt skivorna. Vad som ligger an på skiv- och produktionsbolag får vara osagt.

En annan sak är att många unga på sjuttioalet kunde ha svårt att leva sig in i Taubes historier och att identifiera sig med hans artistiska persona. Deras egna sammanhang gjorde det lättare att ta till sig rocktrubadurernas beskrivningar av världen och av sitt eget främlingskap i samtiden. Många såg med misstänksamhet på den äldre generationen och tyckte sig där se ett etablisseman som representerade förljugenhet och ytlighet. Taubes värld stämde inte längre med vad man såg i sin samtid. Man hade andra och nya referenser. De gemenskaper i vilka bekantskap med Taube-visor blivit koder för delade värderingar och intressen kändes alltför avlägsna för många. I ljuset av detta kom både Olles och Cornelis Vreeswijks insjüngningar att fungera som länkar tillbaka till Taube för en yngre generation. Hos bägge två fanns talnära och individualiserade sångsätt som väckte liv i visorna.

Med hjälp av sitt eget mörker som relief till ljuset, känslighet som balans till råstyrkan och reflektion som balans till äventyrlusten kunde Olle Adolphson på sitt eget sätt göra Taube nyanserad och trovärdig i en ny tid. Och på ett sätt som tog Evert Taube på ytterligare lite större allvar än vad Cornelis gjort fem år tidigare på sin storsäljande Taubeskiva.

Evert Taubes betydelse för Olle Adolphson

Det är inte bara Adolphsons Taubeskivor som gör honom till en viktig länk i förmedlingen av Taubes gärning in i framtiden. Till saken hör även närheten till Evert Taube och hans familj genom vänskapen med Sven-Bertil. Evert Taube har ju ofta beskrivits som något av nestor inte bara för nittonhundralets svenska visa i allmänhet, men också för Olle Adolphson i synnerhet, och att Taube betytt mycket för Olle Adolphson är odiskutabelt. Det är lätt att finna

exempel på detta både i repertoaren som helhet och i motiv och i passager i enskilda visor.

Olle Adolphson fick som ung många tillfällen att följa mästaren på nära håll och detta 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 att ”det gällde att stå stadigt, sjunga ut och texta tydligt.” Dessa enkla råd sögs även in av kamraten. En viktig lärdom var att inte understryka ett lyriskt och romantiskt innehåll alltför mycket. Visan som redan i sig tenderar att betraktas som en lyrisk och romantisk företeelse behöver inga onödiga åthävor åt det hållet, säger Adolphson. Trots denna utsaga har få visartister kommit att tränga så långt in i lyriska stämningslägen som just Olle Adolphson. Till saken hör också att det bildmässiga seende han, liksom Evert, utvecklat i egenskap av målare och bildkonstnär, som hjälper till att fånga in och beskriva synintryck och stämningar, väl kommer till pass i egna visor som *Trädgårdsinteriör*, *Ge mig en dag* och *Blåst*. I naturstämmingar och i lyriska motiv som dessa finns gott om genklanger från Evert Taube. I Olles mer burleskt berättande historier är dock inte likheterna så påfallande.

Olle Adolphson fick tidigt god hjälp på traven i sin egen karriär av Evert när han 1955 tog sig an att sända tre av Olles första dikter till Sven Barthel på Dagens Nyheter med ”Stränga förmaningar att publicera”. Adolphson skriver själv 1979 att den första Taubeskivan var ett sätt för honom att i efterhand tacka för denna hjälp. Adolphson blev en välkommen gäst i det Taubeska hemmet, och kom tidvis att agera som medackompanjatör åt Evert Taube. En av dessa gånger var tillsammans med gitarristen Roland Bengtsson vid Taubes studiosessioner i november år 1956. Producenten Hans Kempe berättar att gitarristerna fick ”improvisera, transponera och brodera efter bästa förmåga”, 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.”



Roland Bengtson, Olle Adolphson och Evert Taube 1956

De klassiska bildningsideal som Taube omfamnade anammades även av Olle Adolphson. Det finns en röd tråd som går från Albert Engström över Evert Taube till Adolphson i att låta akademiskt lärda perspektiv gömma sig bakom den folkliga och lättillgängliga burlesken. Adolphson skriver att det mycket var Engströms förtjänst att Evert Taubes uppdämda skaparkraft frigjordes. Om sin egen bekantskap med Evert berättar han "Så småningom lärde jag känna honom närmare. Lärde känna honom ja.... Någon gång stack han in huvudet och frågade om ett eller annat i stil med Mozarts pianoteknik eller liknande. Vi dundrade iväg på det gamla grå pianot. Pianospellets skicklighet stod inte på något sätt i proportion till dess volym."⁶

På liknande sätt som Evert Taube låtit motiv från Homeros *Odysséen* smyga sig in i sin visa *Fritiof i Arkadien* ur "Himlajord", har Olle Adolphson utnyttjat ett annat motiv ur *Odysséen* i sin visa *Sängen*. I *Fritiof i Arkadien* lät Evert Taube sin Fritiof Andersson vandra ostört utan kläder på Colla Bellas höjd i Arkadien och få oväntat besök av tre nakna gracer som skrattar och jazzar på ängen. Ett möte som inte är helt olikt scenen i *Odysséens* sjätte sång, när Odysseus på stranden väcks av röster från unga badande flickor i ett pastoralt landskap.

I Olle Adolphsons *Sängen* fastnar det älskande paret nesligt i den hopfällbara säng som smeden byggt tills "Det var bara min fot som stack ut!" Historien bygger på berättelsen om Hefaistos fälla för hans

⁶ Swedish Society SCD 3005.

hustru Afrodite och Ares i *Odysséens* åttonde sång. Olles kan även bygga sin egen icke tonsatta lyrik på äldre antika versmått.

Evert Taube är såtillvida tveklöst en av de viktigaste inspirationskällorna för Olle Adolphson. Det finns såväl textliga motiv som melodiska och musikaliska formler från Taube som återkommer i visor av Adolphson. Detta är speciellt tydligt i tidiga visor som *Skärgårdsbrev* och *Trädgårdsinteriör*, men förekommer även i senare faser av karriären.⁷ Taubes ande lever också vidare i intresset för den provencalska trubadurlyriken.⁸

Som bekant för årsskriftens läsare var Olle Adolphson ordförande i Taube-sällskapet under ett antal år. ”Evert Taube kunde lyfta fram det stora i människors situationer, vilket popmusiken sällan lyckats med”, säger han. Hans ”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.”⁹

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”. 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.”¹⁰

⁷ som t.ex. i Vals på Sergels torg som kunde ha avstamp i Taubes Knalle Jul som dansar bort kylan på torget genom att bjuda upp den sista ratade lilla granen till dans i *Knalle Juls vals*. Den ensamma dansen på torget blir ett kanske oavsiktligt, men dock märkbart band mellan visorna.

⁸ se även Holm, Brita. ”Hävd - och förnyelse”, Sumlen. Stockholm 1986, samt Larson, Inger. *Olle Adolphsons visor: en presentation av några motiv*. Paper litt.vet. Lund 1984.

⁹ Adolphson, 1990. 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.

¹⁰ Gustavson, Ulf, UNT 860715.

Ett gott exempel på den komplexitet han uppdagar under det skenbart enkla hos Taube är tolkningen av ordens innebörder i den lyriska *Nocturne*: "här handlar det sannerligen inte om svärmiskt allmängods, 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." "Helig den frid som hjärtat hyser mitt i den virvlande blodstormens larm!"¹¹

Mycket pekar på att Evert Taube även varit en förebild i privat hänseende för Olle Adolphson. Hos personen Evert Taube fanns drag som med tiden kom att framträda som markanta i Adolphsons egen gestalt. Han beskriver sålunda Evert Taube som en person som det stod högsänning 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."¹²

Olle Adolphsons egen person har ibland kunnat uppfattas på liknande sätt. Det är med nästan skrämmande träffsäkerhet hans beskrivningar av Taube fångar in dessa mer kontroversiella sidor. "Ibland har jag haft intrycket av att han sitter och inväntar ögonblicket då motparten skall avslöja sig. Denna ytterliga känslighet, ofta på gränsen till misstänksamhet, ställer nästan ouppfyllbara krav på insikt i det man talar om, hederlighet och äkthet [...] Och utan att göra sig reda för orsaken till den uteblivna kontakten är det lätt att känna sig sårad, helst som den sedan är svår att återknyta. Han å sin sida får bara bekräftelse på bekräftelse på att kommunikation är omöjlig, på det hela taget." Olle fortsätter: "Jag tror att denna mörka känsla av isolering går långt tillbaka i hans liv, och att på den vilar den egocentricitet som onekligen är hans. Hans mäterliga formuleringskonst blir då ett behov, ett medel till kommunikation i flerfaldig bemärkelse, ett sätt att överbrygga avståndet mellan honom och omvärlden. [...] "Han skulle kunna göra Albert Engström devis till sin: Tål intet ont i världen, men gläds åt allt gott. Och han föraktar verkligen egenskaper som småsinthet, lågsinhet, dumhet och okunnighet. Få har lagt ner lika mycket möda som han på att ge

¹¹ Knutson, Ulrika, "På Adolphsons tid", *Månadsjournalen* 3/96.

¹² Adolphson, Olle, *Månadsjournalen* 7/1989

uttryck åt dess motsatser: kärlek, högsinhet, klokhet och insikt.” Citaten är från Olles egen beskrivning av Evert i texthäftet till hans första Taube-skiva *Karl Alfred, Fritjof Andersson och jag*.¹³ De avslutande raderna kunde i högsta grad även sägas om Olle Adolphsons egen viskonst och antyder en inriktning i hans eget arbete så att det skall kunna uppfattas på liknande sätt: ”Det visar sig också tydligare hur rikt facetterad hans konst är och hur många bottnar den rymmer, hur många kvaliteter det går av avlocka den, och slutligen hur många kvaliteter det ännu återstår att upptäcka.”

När Olle Adolphson senare 1979 beskriver sitt sista möte med Evert är högspänningen borta och det är två individer avskalade sina yttre attribut som samtalar.

Intresset för Evert Taubes person och gärning höll sig levande genom åren. Så sent som 1985 reste Olle Adolphson iväg till Argentina tillsammans med producenten Peter Wellander och en bandspelare för att följa Evert Taubes spår. De tog fasta på uppgifter de hade tillgängliga, sökte upp platser och försökte finna personer som hade minnen av den unge svensken. Resan gav beröring med lokala miljöer, dofter, hörsel- och synintryck som Evert varit bekant med i landet. De fick höra levande musiktraditioner på plats, bruksmusik som florerade på klubbar och restauranger som Evert måste ha hört och tagit intryck av på sin tid. Musik som idag, försedd med svensk text, kan strömma ut över nordiska nejder i sommarkvällars samkvämsstunder.

Olle Adolphson betonar dock att Evert Taube inte bör ses som någon tjuv som stulit från den argentinska musiken, utan helt enkelt som en kompositör som låtit sig inspireras av den. Detta bör jämföras med hur seriösa kompositörer tar upp impulser från olika kulturer. Det finns inte en viskomponist som inte låtit sig inspireras, konstaterar han. En visa består i stort sett av en samling musikaliska formler, schabloner som länkats samman. I bästa fall kommer något med av kompositören själv också. ”Jag kommer att sno med mig åtskilligt och skriva mitt eget namn på det.” sade Adolphson och konstaterar att stora kompositörer inte stjälar, de tar!¹⁴

¹³ Swedish Society SCD 3005

¹⁴ Radioprogram SR 860727 resp. 860803 *På jakt efter en ung Caballero*.

Analys av två insjungningar av Dansen på Sunnanö

Olle Adolphsons sätt att sjunga och hans sätt att sjunga Taube är säreget och mycket personligt. Det är uttrycksfullt utan att vara manierat eller överslätande. Att i detalj kartlägga ett sångsätt med vetenskapliga ambitioner är dock en vanskelig uppgift. Samtidigt som man kommer in på musikens och sångens verkliga kärnor, så kommer man också in på områden där språket sällan räcker särskilt långt längre. Vi känner ju igen en röst inom loppet av en sekund, men att i detalj kunna fastställa vari igenkännandet består är inte lika lätt, vare sig det gäller tal eller sång.

En väg att närma sig personspecifika komponenter i sångsätt är att göra en jämförande närstudie av två sångares olika insjungningar av samma sång. Ett gott tillfälle till detta ges genom att jämföra Adolphsons respektive Vreeswijks insjungningar av Evert Taubes *Dansen på Sunnanö*. Cornelis Vreeswijks och Olle Adolphsons inspelningar av *Dansen på Sunnanö*¹⁵ är gjorda i stort sett under samma tidsperiod även om Vreeswijks skiva spelades in fem år före Adolphsons. Adolphson har som nämnts tolkat visan på flera olika inspelningar. Första gången är på live-LPn *En stol på Tegnér* från 1962.¹⁶ Andra gången den dök upp var på *Visor under tio år* från 1967.¹⁷ Det tredje tillfället var på den första LPn med insjungningar av Taubes visrepertoar från 1974, (återutgiven på CD i en mindre upplaga 1988), med titeln *Karl Alfred, Fritjof Andersson och jag, Olle Adolphson sjunger Evert Taube*.¹⁸ Tekniker var Rune Andreasson och producent var Frank Hedman. Denna inspelning jämförs här med Cornelis Vreeswijks version som publicerades på LPn *Cornelis sjunger Taube*,¹⁹ inspelad och utgiven 1969, och producerad av Anders Burman. Evert Taube å sin sida lät publicera 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*.²⁰ Adolphsons och Vreeswijks framföranden har ställts klaverutdraget

¹⁵ Titeln varierar något på Olle Adolphsons olika inspelningar: *Vals på Sunnanö* (En stol på Tegnér, 1962), *Dans på Sunnanö* (Visor under 10 år, 1967), *Dansen på Sunnanö* (Karl-Alfred, Fritjof Andersson och jag, 1974).

¹⁶ (Telefunken BLE 14246), återutgiven i CD-boxen från 1995 *På gott och ont, 51 Adolphsonare* (EMI 4751692).

¹⁷ (Telestar TR 11032)

¹⁸ (Swe Society SCD 3005).

¹⁹ (MLP 15347)

²⁰ *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.

till Evert Taubes samling *Sol och vår, Ballader, visor och dikter*.²¹ För att kunna frilägga framförandena, sångarnas teknik och olika sätt att återge såväl vistext som sina egna förhållningssätt till den, granskas här vokalinseterna, ställda mot varandra. Då vårt kameraobjektiv behöver zooma in ordentligt kommer analysen att begränsas till visans första vers.

För att få bakgrund till de audiovisuella avläsningarna i datormiljö inringas först framförandet genom transkription till noter. Förvånansvärt många upplysningar kan registreras i en vanlig notbild (utan att använda 64-dels noter!) även om hänsyn tas till att notskriften fungerar som en durationsmässig kvantifiering av musik, av den typ som känns igen från diverse sequenserprogram för Midimusicerande, och som innebär att musikaliska händelser som inte inträffar ”på slaget” får en förskjutning framåt eller bakåt mot att ”hamna rätt” tidsmässigt. Liknande gäller för tonhöjderna. För att identifiera de särskilda musikhändelserna, har möjligheten att gå igenom audiosignalen bit efter bit i dator utnyttjats på samma sätt som vid de amplitud-, duration- och frekvensavläsningar som senare presenteras.

De inledande transkriptionerna till noter har gjorts av författaren. Vreeswijks version går i C-dur, men har för jämförelsens skull transponerats till tonarten D-dur. Som åskådliggörande hjälp för läsaren har markörer införts i notbilden där avvikelser från Taubes melodi föreligger.

I Evert 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 sticket inte heller behandlas i denna analys.

²¹ i urval av Sven-Bertil Taube och redigerad av Inga-Britt Fredholm, Stockholm 1978. Arrangemanget till visan är gjort av Nils B Söderström.



Dans på Sunnanö

Taube
noter
 Det går en dans på Sunn - an - ö, där dans - ar

Adolphson
framförande
 Det går en dans på Sunn - an - ö, där dans - ar

Vreeswijk
framförande
 Det går en dans på Sunn - an - ö, där dans - ar Rön -

7
 ET
 Rön - ner - dahl med lil - la E - va Lilj - e -

7
 OA
 Rön - ner - dahl med lil - la E - va Lilj - e -

7
 CV
 ner - dahl lil - la E - va Lilj - e - bäck

13
 ET
 bäck på pens - ion - at - ets bal. Och ge - nom

13
 OA
 med
 bäck på pens - ion - at - ets bal. Och ge - nom

13
 CV
 på pens - ion - at - ets bal. Och ge - nom

19
 ET
 föns - tret ström - mar in från som - mar - nat - ten sval

19
 OA
 föns - tret ström - mar in från som - mar - nat - ten sval

19
 CV
 föns - tret ström - mar in från som - mar - nat - ten sval

25
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 -

31
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

37
ET min i pen - sio - nat - ets sal.
OA min i pen - sio - nat - ets sal.
CV i pen - sio - nat - ets sal.

Som synes gör både Adolphson och Vreeswijk rikligt med avsteg från ursprungsmelodin.²² Den förre vid sexton tillfällen och den senare vid 4tjugotvå. Adolphson tar fasta på den dansanta rytmen och förskjuter fjärdedelen till att mer bli en åttondel med upptaktsfunktion inför nästa starka taktdel. 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

²² anm.: Vreeswijk sjunger dessutom "skärgårdsnatten" i stället för sommarnatten, vilket dock författaren inte lyckats övertyga notationsprogrammet att acceptera.

samma sätt som senare i takt 13, och i stället låta melodin återvända nedåt.

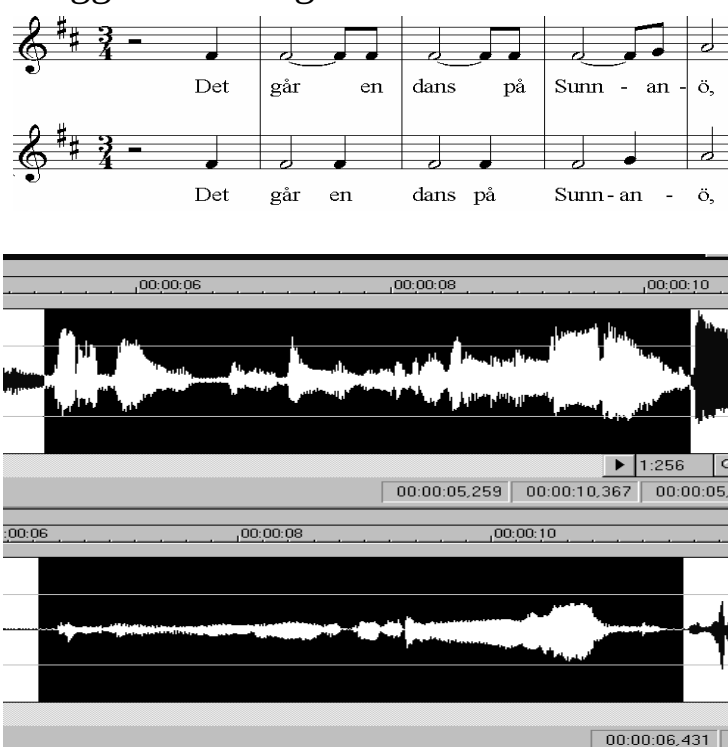
Ingen följer Taubes noter upp på g-tonen i *Rönnerdahl*. Däremot rör de sig mjukt stegvis dit i nästa fras via f# vilket inte Taube angivit. Även i denna fras tar Vreeswijk sats "från botten" från dominant-ackordets grundton a, samt skyndar sig igenom slutstavelserna i frasens bägge halvor *Liljebäck* och *pensionatets bal*. Han förbigår även helt höjdtonen '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 däremot 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 upptakten som Taube skrivit. Vreeswijk synkoperar dessutom på två ställen och avslutar med en kromatisk stigning till det sista ordet "sal", inte helt utan lite 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.

Efter denna återgivning i noter av förhållandevis grova fraserings- och tonhöjdsvarianser skall vi nu se på enskildheter i framförandena med hjälp av vågformsgrafer utvunna från datorprogram för röstanalyser.

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 bägge fallen framförs visan med soloröst till så lågmäلت gitarrackompanjemang att detta endast ger ett så svagt utslag att vokalstämmans dynamik ändå acceptabelt kan friläggas och återges.



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 successivt stiger ifrån nästan ohörbarhet till en ganska brant dynamisk höjning vid ett frisläppande av en tillbakahållen spänning i frasens sista stavelse ..*Sunnanö*.

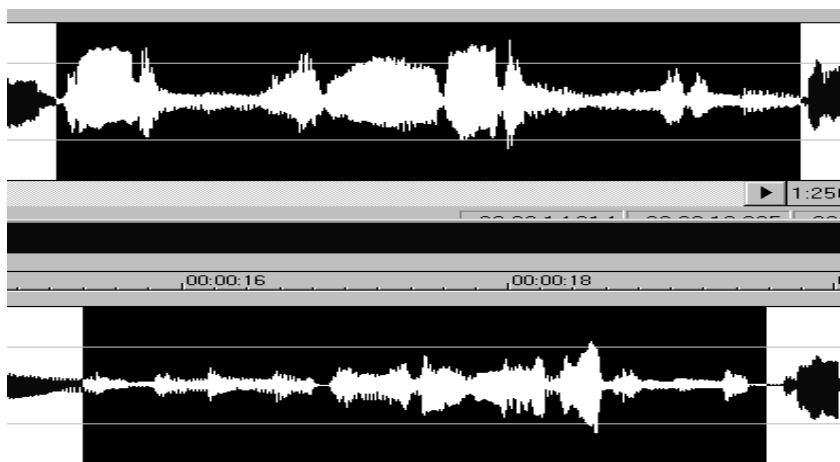
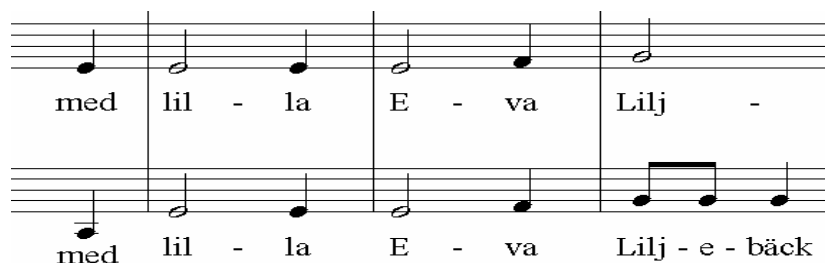
Medan vi hos Adolphson finner stark markering av tremulanterna ('r'-ljuden) är dessa undertryckta och beslöjade hos Vreeswijk. De första orden *där går...* sjungs med mycket svagt tryck av Vreeswijk, han låter rösten falla tillbaka mot en knarrighet som i motsats till Adolphsons engagemang och entusiasm indikerar oberördhet eller kanske hellre ett lojt tillbakalutande. En lojhet som i och för sig kan tolkas innehålla viss sinnlighet.



...*Där dansar Rönnerdahl...*
Adolphson överst och Vreeswijk nedan

Liknande skillnader syns i fortsättningen i orden *där dansar Rönnerdahl*. Överst finns Adolphsons "friska" kamratliga betoning och där inunder Vreeswijk som med betydligt lägre 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 istället ersättas av en kort interfoliering av

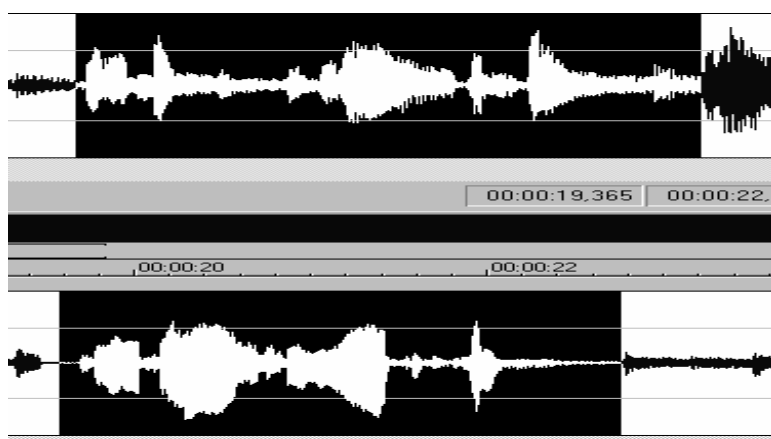
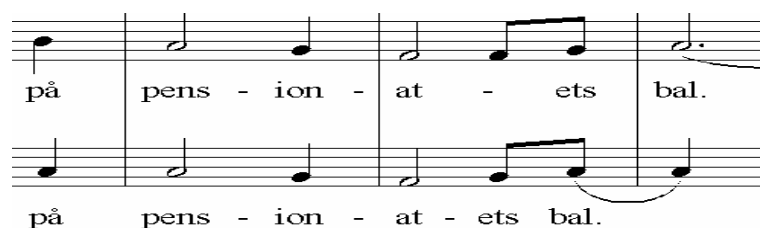
gitarren Detta handlar om framställningssätt som har ingredienser av jazzmusikerns fria förhållningssätt och skissartade fraseringar och av bluesartisten Josh Whites gitarrfrasering.



...med lilla Eva Liljebäck...
Adolphson ovan och Vreeswijk nedan

Även i nästa fras *...med lilla Eva Liljebäck..* syns en jämnt pulserande dynamik hos Adolphson, som med 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 av 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 fanns hos Vreeswijk 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 fonationsstrykan, ger en upplösning, ”utlösning” eller frigörelse som kan indikera frustration och psykologisk laddning.



...på pensionatets bal...
Adolphson respektive Vreeswijk

Frasens fortsättning ...*på pensionatets bal...* sjungs av Vreeswijk ”tillbakkalutat” 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 (som bekant inte hade mycket med Taube att skaffa), vilket medför en komplettering av grundmaterialet med element från andra och senare stilepoker. Andra verktyg han använder sig av är

självsäkerheten från hans position i svenskt musikliv och den egna artistiska personan med sin loja och ”coola” attityd.

Olle Adolphson sjunger orden ...*på pensionatets bal*... som om han själv varit där och tyckt om det, medan Vreeswijk tillför en ironiskt ”Lidingösk” (läs: ”lizzingözzk”) nasal betoning som för att indikera att på pensionat bor en överklass som han själv befinner sig på långt socialt avstånd ifrån. En markör för polarisering mellan hans eget jag och ”de andra”.

Föredraget hos Adolphson är lättsamt i denna fras och detta illustreras visuellt i vågformsgrafén av relativt starka betoningar på taktettorna följt 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 grafén, 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 om vi vet om den 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 - s - tret ström - mar in från som - mar - nat - ten sval

Och ge - nom fön - s - tret ström - mar in från som - mar - nat - ten sval

The image displays a musical score for a Swedish song. The melody is written on a single staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are in Swedish. Below the score, there are two audio waveform visualizations. The top waveform is labeled 'nanö C v.wav (Read Only)' and shows a dynamic range from 00:00:23.719 to 00:00:31.555. The bottom waveform shows a similar dynamic range from 00:00:24 to 00:00:32. Both waveforms show a clear attack and decay pattern, with the top waveform (Adolphson) showing more pronounced peaks and valleys than the bottom waveform (Vreeswijk).

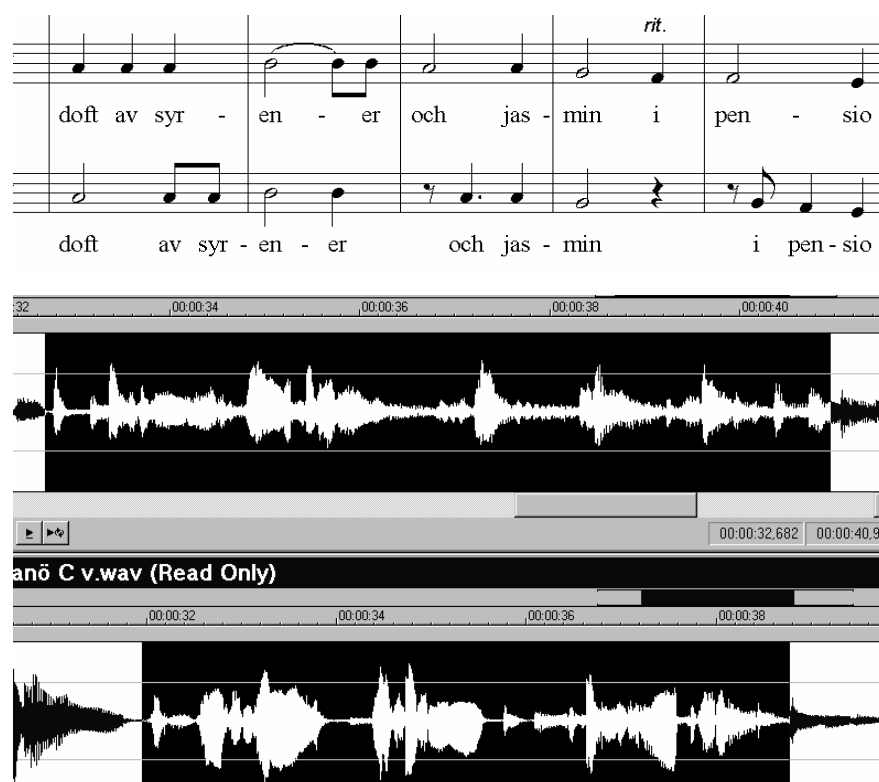
...och genom fönstren strömmar in från sommar- (skärgårds) natten sval.. Adolphson resp. Vreeswijk

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 stavelserna hos Vreeswijk flyter 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 Trautmüller. 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.²³ 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 Cornelis Vreeswijk har sommarnatten även fått preciseringen skärgårdsnatten, avsiktligt eller inte.



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.

²³ Traunmüller, Internetsida ”En tur i fonetikens marker; talmodulationsteorin”

Även här finns samma 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”.

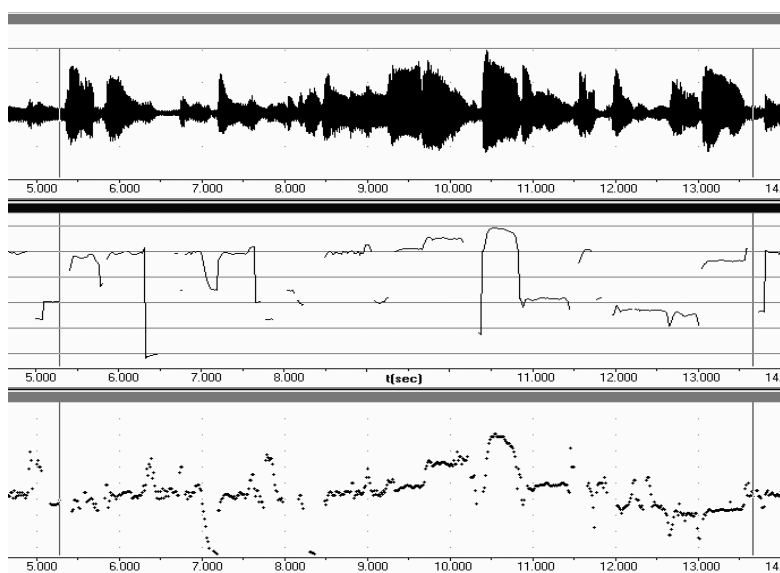
I reprisen av sista raden förstärker Vreeswijk de bägge ’a’-ljuden i *doft av syrener och jasmin i pensionatets sal*. Adolphson åstadkommer en bågkontur vad gäller tonstyrkan där kulmen ligger på mittpunkten *jasmin*, och sedan mjukt avtonar i versens slut. Vreeswijk gör tvärtemot och visar istället en urholkad kontur i att betona en synkoperad ”omstuvning” av det rytmiska materialet, nämligen ordet *av* som egentligen befinner sig på en obetonad taktdel 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*

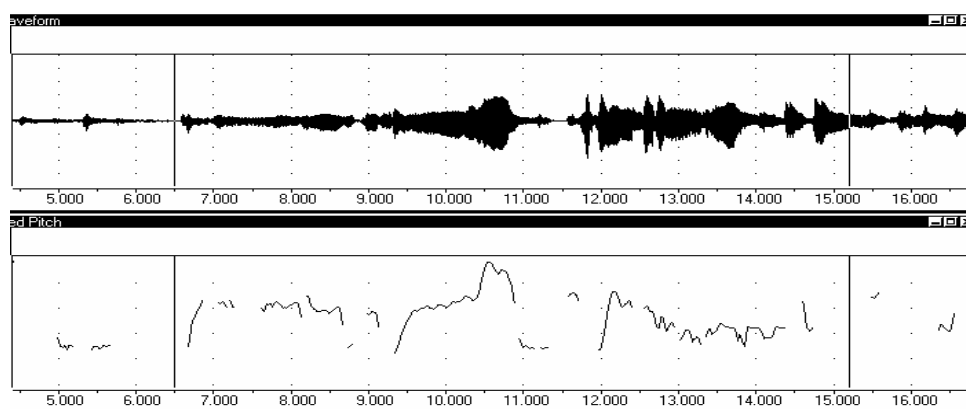
Detaljobbservationer från frekvenskurvor och spektrogram

Görs efter denna genomgång av första versen även en frekvensanalys uppenbarar sig saker i framförandet. Även om vågformsgraferna visat sig hjälpa till att inringa oväntat många aspekter kan andra 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 exempel på detta med vågformen återgiven ovanför som referens. I mitten finns en av programmet utvunnen *melograf* och därunder de registrerade frekvenserna som punkter.



Där går en dans på Sunnanö Där dansar Rönner dahl
Adolphson Fras 1:a

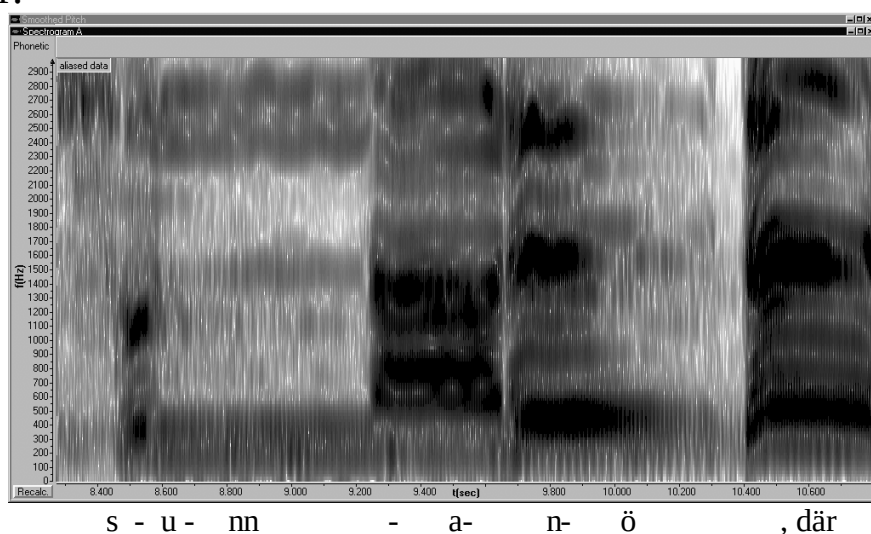
I Adolphsons version ser vi exempel på ett fallande glissando på sista stavelsen i *Sunnanö*. Detta hämtas upp direkt av ett snabbt glissando tillsammans med press i det glottala trycket, en glottisstöt. Likt en boll på en vattenpelare, till höjdtonen i *där dansar Rönnerdahl*.



Där går en dans på Sunnanö där dansar Rönnerdahl
Vreeswijk Fras 1:a

Hos Vreeswijk däremot finns styrketoppen i sista stavelsen av *Sunnanö*, den efterföljande betonas inte alls utan behandlas i stället som en avspänningsträcka.

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 spektrogram ut som följer.

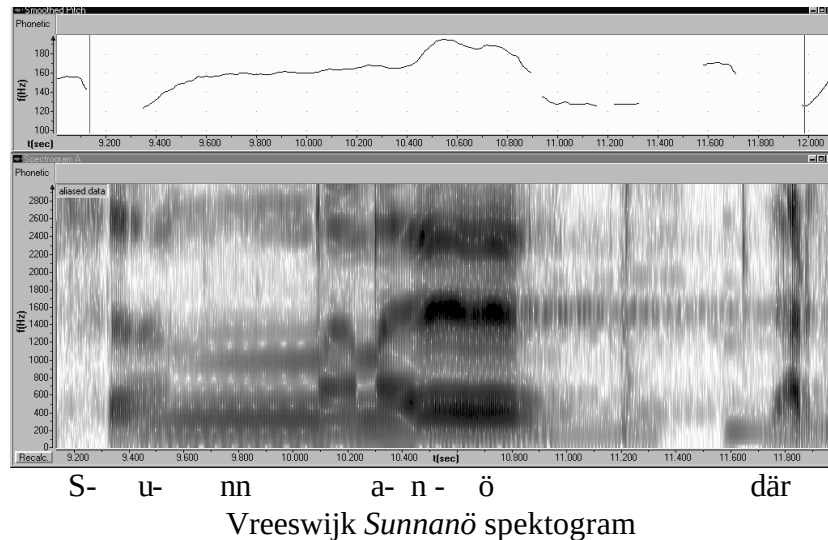


Adolphson *Sunnanö* spektrogram

Här finns de första formanterna tydligt inplacerade och deras frekvenser stämmer väl med de värden som registrerats av Gunnar Fant vid KTH i undersökningar från femtiotalet²⁴. 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,

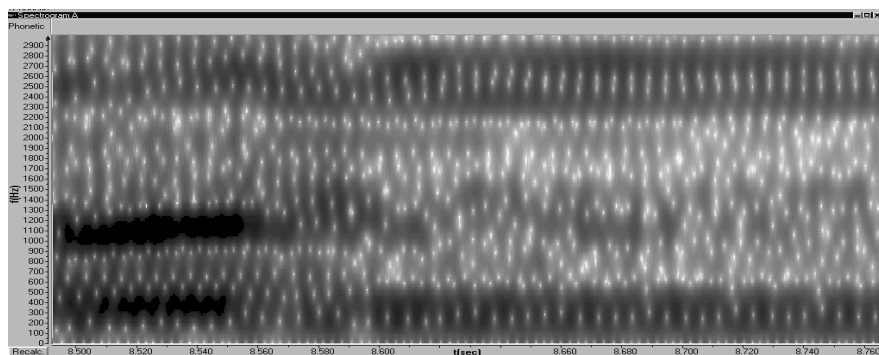
²⁴ jfr Mossberg 2002 kap 2.

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:



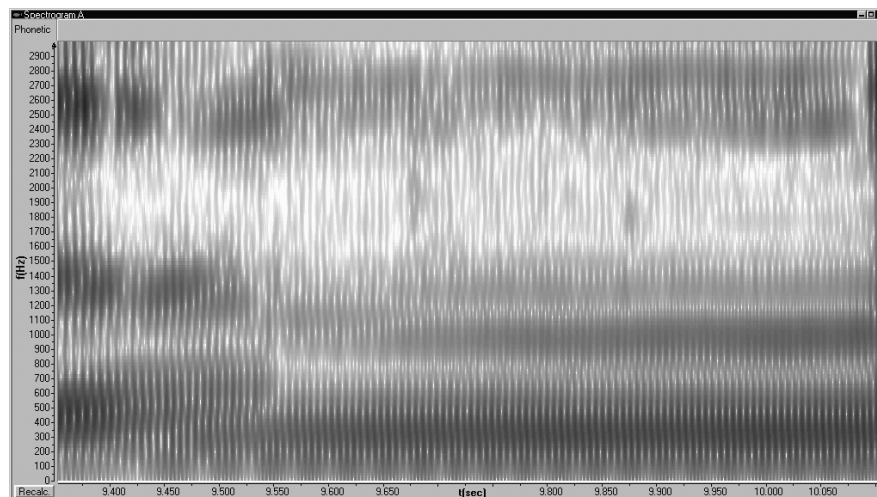
Även här ses 's'-et skära tvärs över spektrat, ett förhållandevis kort 'u' följs av ett långt klingande 'n'-ljud. Tvärt emot hos Adolphson kan skönjas det återvändande 'n'-ljudet efter ett kortvarigt 'a' i *Sunnanö*. 'ö' klingar fram starkt och tydligt, men skärs av ganska snabbt. Därefter en paus före 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

Denna korsbelysning av ett 50 sekunder långt musikavsnitt med hjälp av kombinationer av olika verktyg från röst och audioanalytiska programvaror har visat sig kunna ge viss information om sångsätten i de två framförandena av Evert Taubes *Dans på Sunnanö* även om tålmodet hos såväl forskare som läsare bitvis kan ställas på prov. En sammanfattande uppställning av de enskilda observationerna kan avslutningsvis vara illustrativ. I den högra spalten finns ett utdrag observationer av Adolphsons sång sammanställda, dessa belysas av någorlunda motsvarande observationer av Cornelis Vreeswijks framförande. Naturligtvis är detta ett fragment studium, en vers av ett framförande (eller två!) av en visa. Ett annat framförande, en annan vers, andra sångare ger andra resultat, vilket inte innebär samma sak som att resultaten är helt slumpartade.

<i>Adolphson</i> Mindre ändringar av melodin, i första hand rytmiska (punkterade) förskjutningar inom enskilda takter. Tar generellt fasta på danspulsen och betonar denna i rösten. Tydlig o regelbunden pulsmarkering i stämman medför större skillnader mellan stavelsers starka och svaga delar Vital fraserings med förhållandevis stark fonation. Tydlig artikulation med betoning av tremulanter Rytmskt markerade konsonanter Bärande tonbildning - en ganska jämn kombination av press och starkt subglottalt tryck Frasernas avslutningstoner faller på plats med tillbörlig tyngd Inledande glottisstöt följt av nedåtgående glissando ger liv och styrka åt höjdtöner	<i>Vreeswijk</i> Ändrar melodin rytmiskt och intervallmässigt över större segment i högre grad än Adolphson Undviker i stort att markera danspulsen i sin röst, utan spelar snarare improvisatoriskt mot den Svag pulsmarkering i rösten. Snarast mycket loj fraserings med svag fonation som bitvis släpper fram styrka mot frassluten Legatoövergångar mellan både fonem och mellan toner, beslöjade tremulanter Underbetonade konsonanter Tillbakahållande av styrka som ökar successivt mot frasens slut i kombination med durationsmässig sammandragning - tillfällig tempoökning Föruttagningar av frasers sluttoner Styrkemässig neutralisering av höjdtöner .
--	---

Vreeswijk markerar distans till materialet genom att inta en vokal pokerface-attityd och sjunger genom en orörlig mask av oberördhet. Detta resulterar i förhållandevis svaga käk- och läpprörelser som ger ganska jämn, men sluten klangfärg. Dock kan distanseringen ses som tveeggad, då det emotionella engagemanget ges ett omvänt, inverterat och beslöjat uttryck.

Olle Adolphson å sin sida signalerar vitalitet, hälsa och emotionellt engagemang i visan med öppen röstkaraktär och spel mellan försiktigt avtagande i styrka på obetonade taktdelar och ökad styrka och press när han vill betona textliga innebörder. Det emotionella uttrycket blir sålunda direkt, varmt och identifierande med texten.

Fiktionalitet och visöppnare

Jag tror man kan påstå att visan mer än mycket annan vokalmusik kännetecknas av en *fiktionalitet*.²⁵ Nämligen en egenskap och en strävan att med hjälp av kombinationen av text och musik skapa fiktioner av händelseförlopp, känslor, förhållanden mellan människor och av stämningsslagen. Fiktionen kan bära eller brista, men på ett eller annat sätt bör de olika komponenterna stödja varandra för att trovärdigheten skall infinna sig (något som kan ske på en mängd olika sätt, här finns ingen skriven lag eller något låst system utan varje enskild aktör måste finna sitt eget sätt). Denna fiktionalitet är vad Olle Adolphson tar fasta på i sina tolkningar av Taube. Det har sagts att en poplåt kan liknas vid en treminutersfilm, och detta gäller nog visan i ännu högre grad än popmusik i allmänhet. Där har vi det basala – visan som vill visa någonting. Sångaren lyssnar sig in visans sammanhang och lyckas hitta de tonfall som gör berättelsen realistisk idag. Likt hur en cellist för in dynamiska beteckningar i sitt privata Bach-partitur för att ha till hands när han skall tolka stycket, så för Olle Adolphson varsamt in osynliga anteckningar i kanten i Taubes enkla notbild, för att lyfta fram latent dimensioner i visorna. Det kan vara enkla grepp, små förskjutningar i fraseringen, bortlyftande av en stämma här, lite luft där... Gemensamma nämnare är intuition, medvetenhet och inlevelse.

Fiktionaliteten uppstår sålunda i mötet mellan sångare och material och blir unik för den enskilde sångare som med hjälp av kunskap, intuition, referenser, läggning och inlevelseförmåga gestaltar visan. Att inringa exakt hur denna fiktionalitet åstadkommes är något av en omöjlig och futil uppgift men min förhoppning är att undersökningen kunnat antyda riktningar att rikta uppmärksamheten mot för den nyfikne.

Man kan sjunga en visa och man kan öppna den. Så att den blir en värld att stiga in i. Det förra är det många som kan, och så skall det vara. Det senare däremot är det få sångare som bemäktigar. Olle Adolphson är en av dem. En god vissångare blir en visöppnare eller varför inte en vis-skruv som öppnar den magiska flaskan!

²⁵ Jag använder begreppet här som icke liktydigt, men besläktat med Sören Sörensens användning av begreppet när han beskriver den goda Bellman-tolkningen: "Inderst i forståelsen af den gode sang, dvs. det gode digt der kommer til at fungere som en god sang, finder vi dess fiktionalitet. [...] det der skaber den gode sang, er på tilsvarende måde at digteren lægger en fiktion mellem sig og sin beretning; i de fleste tilfælde er denne fiktion at beretningen direkte opleves af dem der synger dem."

Det handlar inte om stora åthävor, det handlar inte poser eller tricks. Utan om att lyssna sig in i innehåll och med små medel gjuta liv i det. Då får inte vare sig röst eller musik ställa sig i vägen utan måste kunna vara följsamma i förhållande till visan samtidigt som den artistiska personligheten och personen tillför den nya aspekter.

För lyssning och läsning

Skivor där Olle Adolphson sjunger Evert Taube

En stol på Tegnér (Telefunken BLE 14246 1962, LP/ TR 11085, 1963)

Vals på Sunnanö / Västänvind / Karl-Alfred och Ellinor

Visor under 10 År (Telestar 11032, 1967 LP)

Dans på Sunnanö

Karl-Alfred, Fritiof Andersson och jag, Olle Adolphson sjunger Evert Taube

(Titel på Vinyl-LP: 27 visor av Evert Taube)

(Telestar TRS 11153/4), 1975, LP dubbel (Nytgåva 1988 Swedish Society SCD 3005)

Brudvals / Calle Schewens vals / Dansen på Sunnanö / Eldarevals / Ellinor dansar / Fritiof och Carmencita / Havsörnsvals / 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 / Tatuarevals / 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 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 / Västänvind

Från San Remo till Sandhamn, Olle Adolphson sjunger Evert Taube

(Telestar TRS 11167/8) 1976. LP dubbel (Nytgåva 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 / Sololå / Sommar (Vals på Ängön) / Så skimrande var aldrig havet / Tango Rosa / Vals i Provence / Vidalité (En kofösares elegi)

Olle Adolphson, Ferlin och Taube EMI CMCD 6100, 1995

Nytgåva av Olle Adolphson och fyra Ferlin, Telefunken SLE 14789, 1974, LP

Här är den sköna sommar / Nigande vals / Maj på Malö / Sommarmålning / Britta / Gammelvals i Roslagen / Sol och vår

Där blåser tre vindar på haven, Göteborgs kammarkör (dir. Gunnar Eriksson)

(Prophone PCD 003) 1990, CD

Balladen om Briggen Blue Bird av Hull / Damen i svart / Flickan i Havanna / Nocturne / Sommar / Stockholmsvår / Så skimrande var aldrig havet / Tango i Nizza

Älskar inte jag dig då. (MNW, MNWCD256) 1994 CD

Stockholmsvår

Olle Adolphson om Evert Taube

- Mossberg, Frans. *Visans kontinuum. Ord, röst och musik, studier i Olle Adolphsons musik och framförandekonst*. Diss. Institutionen för Konst- och musikvetenskap vid Lunds universitet. Lund 2002.
- Adolphson, Olle. Texthäften till CD skivorna *Olle Adolphson sjunger Evert Taube: Karl-Alfred, Fritjof Andersson och jag / Från San Remo till Sandhamn / Jag har skrivit till min flicka*, Swedish Society SCD 3005/3006/3007.
- 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. "De re Evert Taube vs Den gyldene Freden", *Taubesällskapets årsbok* 1998.
- Adolphson, Olle. *60 x Evert Taube*. Månadsjournalen 89/7
- Adolphson, Olle. *Mitt sista möte med Evert Taube*. Expressen 791226, Evert Taube-sällskapets årsbok 1979.
- Radioprogram SR 741103 *Jag hörde musik någonstans*.