

### III *↳ Musikalisk parodi – dikt och ton i dialog*



OLLE ADOLPHSONS VISOR OCH DIKTER bär ofta spår av äldre texter. Den litterära stilen hämtar många gånger mönster från äldre folkvisor och ballader, medan en del ord och uttryck för tankarna till bibel och psalmbok. Ibland är kopplingarna till bestämda intertexter tydliga, men ofta förlorar sig spåren bakåt i historien. Läsare och lyssnare lämnas då att följa sina egna personliga associationsbanor, i upplevelser och vid tolkningar.

Det intertextuella sambandet mellan texterna kan vara av generell natur, men det förekommer också specifika förbindelser mellan vissa texter. En form av intertextuellt samband av sådant slag är den musikaliska parodin som innebär att ett musikstycke skilts från sin ursprungliga text och kontext och i stället fogats samman med en ny text i ett nytt sammanhang. Texterna är knutna till varandra med hjälp av den gemensamma musiken. Förfarandet är vanligt sedan lång tid tillbaka och förekommer ofta inom visgenren.

Av både den som skapar, framför och lyssnar upplevs en visa som en konstnärlig helhet, men denna symbios är delbar – musik och text kan fungera var för sig och är möjliga att förena i nya kombinationer. Vid nya sammanställningar av musikaliska och litterära element som tidigare ingått i en kombination, blir man varse att delarna inte gått opåverkade ur sin tidigare tillvaro utan är interartiellt färgade. I mötet mellan den ursprungliga och den nya kombinationen finns möjligheter till en djupare förståelse av den nya visans innebörd.

Begreppet musikalisk parodi är annorlunda och vidare till sin betydelse än det litterära parodibegreppet, som oftast innebär att en text förvrängs i komiskt eller förlöjligande syfte.<sup>1</sup> En musikalisk parodi behöver inte vara vare sig komisk eller distansskapande. Begreppet innebär endast textsättning av musik som inte är textsatt tidigare eller en nytextning av äldre sångmaterial. Skälen till att man använder sig av denna teknik är många, grundläggande är att det är ett sätt för en textförfattare att skaffa sig musikaliskt underlag. Musiken kan ha en underordnad roll – den kanske bara behövs för att en tillfällestext skall kunna framföras i sångform. Men man kan också medvetet vilja vinna en effekt med parodin. Eftersom man vid sammanställningen av en befintlig melodi och en text kan utnyttja två konnotationsfält, är det möjligt att spela på två plan samtidigt och också inbjuda mottagaren till detta. För att ett avancerat samspel mellan viskaparens och mottagarens associationsbanor skall komma till stånd krävs att båda känner till musikkörlagan och dess kontext. Många gånger underlättar det om avståndet i tid och rum mellan text och intertext inte är alltför stort.

Paroditekniken har en lång tradition inom svensk viskonst. Under 1700-talet var Bellman mästare i att utnyttja den musikaliska parodins många möjligheter. Torben Krogh gjorde 1945 en första kartläggning av hur Bellman utnyttjade tekniken.<sup>2</sup> James Rea Massengale kommenterade och utvidgade materialet i sin avhandling från 1979.<sup>3</sup> Krogh visade att paroditekniken inte berodde på oförmåga hos Bellman att komponera egen musik, som ibland har hävdats, utan

att greppet var synnerligen medvetet och skickligt använt. Även Massengale framhöll förtjänsterna med tekniken: ”the interplay between a new poem and its older setting enriched the effect of the work”.<sup>4</sup>

Det är musiken som i den musikaliska parodin utgör öppning och väg mellan intertexter och kontexter. Den typ av intertextualitet som den musikaliska parodin ger upphov till kan också benämnas *indirekt intertextualitet*, vilket hävdas av Inger Selander i *Folkkrörelsesång*. Hon menar att vi har att göra med ”texter som endast finns potentiellt närvarande via melodin, de som inte lämnat några spår i själva sångtexten. Melodin för samman den ena texten med den andra”.<sup>5</sup> Men den text som tidigare varit förenad med musiken behöver inte ha lämnat den helt, utan kan ligga implicit i den nya produkten. Det kan vara givande för en djupare förståelse att se, inte bara hur den nya texten förhåller sig till ursprungstexten, utan också huruvida musiken valts för att passa den nya textens krav. Det är naturligtvis en grundläggande förutsättning att mottagaren känner båda artefakterna för att kunna följa det intertextuella och interartiella spelet dem emellan. Men det är inte alltid att visskaparen inbjuder sina mottagare att närvara vid detta spel, eller att han ens själv är medveten om vad som iscensatts. Det kan också tillhöra skapandeprocessens omedvetna plan och ligga tämligen dolt för omvärlden i den nya artefakten. Om det intertextuella mötet synliggörs kan man i förlängningen också bättre förstå visans förmåga att verka i flera dimensioner.

Att döma av en del vittnesmål från Bellmans samtid förefaller det som om spelet mellan Bellman och hans publik var öppet och fungerade väl. Man kan fråga sig om Bellman medvetet ville briljera med sin skicklighet och förutsatte att åhörarna var med på noterna. Massengale menar, i motsats till Krogh, att det inte var alltid som parodin var tänkt att ha så stora associationsmöjligheter för mottagaren som man ibland är föranledd att tro. I *Bellmans melodier* skriver också Nils Afzelius att Krogh ibland drar för stora växlar på publikens förmåga att göra så avancerade tolkningar: ”Bellmans publik kan inte ha haft en så djupgående musikutbildning som han [Krogh] förutsätter. De anspelningar han lägger in är ibland så subtila att det fordras ett helt musikhistoriskt seminarium för att till fullo sentera dem.”<sup>6</sup>

När den lånade melodin är okänd för åhörarna, antingen genom att den ligger långt tillbaka i tiden eller är hämtad från en främmande kontext, kan associationsbanorna vara stängda. I vår tid kan det vara svårt att uppfatta Bell-

mans kontrastlek mellan melodi och text utan att få den förklarad. Melodins hemvist har tappats bort och därmed har dess konnotationer gått förlorade.

Brita Holm har berört Olle Adolphsons roll som parodiker i den musikaliska bemärkelsen och skriver: ”han avlyssnar stämningar och tonläge i en melodi och sedan inväntar ett textuppslag som hos honom ger samma resonans som melodin”.<sup>7</sup> Hon tar ”Konstnasaren” (se s. 125ff) som exempel och menar att mollmelodin illustrerar konstnasarens hopplösa situation och hans längtan att avslöjas. Brita Holms iakttagelser är riktiga ifråga om musikens betydande roll för den nya texten, men det är min övertygelse att ursprungstexten har haft minst lika stor betydelse vid tillkomsten av den nya visans text som melodin. Jag menar att det inte enbart är tonläget i melodin som ger textuppslaget, utan fastmer, om än för Adolphson omedvetet, den text som en gång har hört ihop med melodin.

Min avsikt är att visa vilka möjligheter till fördjupad förståelse som öppnar sig när de musikaliska parodierna granskas i ljuset av de musikaliska förlagornas ursprungliga texter, det vill säga där sambandet mellan intertext och text är bestämt. Speciellt intressanta är då de parodier vars musikaliska förlagor man inte kan förutsätta är allmänt kända av den publik de vänder sig till, och det gäller nog de flesta av de musikaliska parodierna. Denna granskning kan ge en bild av den intertextuella process som ägt rum mellan de båda texterna vid den nya visans tillkomst. I förlängningen kan den också visa hur karaktären av det intertextuella spelet generellt tar sig ut i Olle Adolphsons övriga texter, dem han tonsatt själv och som jag tar upp i senare kapitel. Läsaren får även en insyn i hur författarens underliggande känslor aktiveras av intertexterna och styr den nya textens tillkomstprocess.

De musikaliska parodier som här skall behandlas baserar sig alla på visor av utländsk härkomst och skilda genrer. En del är amerikanska 1950- och 60-talschlagars – alltså visor som har upphovsmän vi känner. Andra är traditionella folksånger av okänt ursprung från USA, Storbritannien och Irland. Av de musikaliska parodierna utgörs en liten grupp av nästan rena textöversättningar – beställningsarbeten och eget val – medan övriga har fått en helt annan text. På olika sätt och på olika plan har den ursprungliga texten uttryckts i den nya visan. Genom att lägga texterna bredvid varandra kan man se vad som är gemensamt för båda, vad som skiljer dem och vad detta resulterar i. Genom att beakta transfereringarna, som framförallt äger rum på ett djupare semantiskt plan, försöker jag finna ett mönster i de val som författaren gör i den kreativa processen

under skapandet av den nya texten. En sådan inblick skapar förutsättningar för en mer inträngande förståelse, inte bara av de behandlade visorna, utan också för Olle Adolphsons personliga sätt att arbeta.

Jag inleder med ett fåtal visor som också kan betraktas som översättningar och ser på dem främst ur detta perspektiv.<sup>8</sup> Att skaffa sig en inblick i tillvägagångssättet när det gäller översättningsarbetet kan underlätta undersökningen av strategin i de musikaliska parodierna. Utifrån den bundna översättarrollen, där friheten är begränsad vad gäller den egna kreativiteten, kan man gå till den självständiga författarrollen där intentionen är att skapa något nytt, men där texten styrs av minnen från sin tidigare tillvaro.

### *Mellan översättning och nyskapande*

Susan Bassnett definierar i *Translation Studies* översättning på följande vis: ”What is generally understood as translation involves the rendering of a source language (SL) text into the target language (TL) so as to ensure that (1) the surface meaning of the two will be approximately similar and (2) the structures of the SL will be preserved as closely as possible but not so closely that the TL structures will be seriously distorted”.<sup>9</sup>

Översättningsarbete har aldrig haft hög status utan har mer eller mindre setts som ett mekaniskt hantverk. Det är först under 1900-talet som den kreativa processen i översättningsarbetet uppmärksammas och den språkliga processen visat sig jämförbar med författarens verksamhet. I sin avhandling *Översättarens röst* har Christina Gullin uppmärksammat översättarens roll som medförfattare i den översatta texten.<sup>10</sup>

Att nå fullständig överensstämmelse mellan två texter på två olika språk är omöjligt. Ordens valörer hänger tätt samman med den kultur de är hämtade från och trots att till synes exakta synonymer föreligger kan man aldrig täcka in ordens alla konnotationer. För ett gott översättningsresultat krävs både ingående tolkning av den text som skall översättas, känsla för ordens valörer, fantasi och uppfinningsrikedom – förutom god kunskap om båda språken.

I fråga om de musikaliska parodierna finns i Olle Adolphsons fall tre visor vars texter också kan klassificeras som översättningar. Det rör sig om ”Skattlösa bergen”, ”Trettiofyran” och ”Världen som var min”. Intentionen, vad gäller des-

sa visor, är att översätta, inte att skapa en ny egen text. Till de musikaliska parodierna finns en fullständig textbilaga för den intresserade.

### SKATTLÖSA BERGEN

Olle Adolphsons visa ”Skattlösa bergen”, som spelades in 1965, är en översättning av en amerikansk visa med copyright från 1962. Den bär titeln ”Wolverton Mountain” och har som upphovsmän Merle Kilgore och Claude King<sup>11</sup>.

I den lättsamt skämtsamma texten beskriver en man hur han längtar efter en flicka som bor uppe i bergen, men som där skyddas från alla tänkbara friare av sin stränge far. I fyra verser varierar han sin längtan och sina planer på att trotsa den omedgörlige fadern. I refrängen, som återkommer mellan varje vers, besjungs den ljuvas mun. Den åtråvärda kvinnan framställs som en skön kontrast till den oländiga plats där hon befinner sig, och den stränge fadern är tyvärr i maskopi med hela den omgivande naturen när det gäller att hålla främlingar borta.

Den svenska översättningen är välgjord. Olle Adolphson har bemödat sig om att överföra så mycket som möjligt av den amerikanska textens innehåll och form, både vad beträffar textens yta och djupare nivå. Textens kronologiska berättande har följts. Egennamnen har försvenskats – vilket är vanligt i äldre översättningar – men den effektfulla allitterationen har Adolphson inte gjort avkall på. Textens originaltitel, tillika namn på den plats som gömmer flickan, ”Wolverton Mountain”, för tankarna till farlig vildmark och vargrika trakter, medan översättningens ”Skattlösa bergen” snarast får en svensk läsare att tänka på Dan Anderssons finnmarksmystik och kvinnolängtan.<sup>12</sup> Fadern Clifton Clowers har fått ett annat namn, Sprängar’n Svensson, och därmed en yrkesstatus som i en svensk kontext ger honom både kraft och makt. I originalet nämns ingenting om Clifton Clowers yrke, mer än att han har vapen i sin hand: ”He’s mighty handy with a gun and knife”. I översättningen finns geväret med, men det tillkommer en uppgift om Svenssons sätt att handha vapen som kanske ger honom ett mindre pålitligt drag: ”Han e’ livsfarlig med sitt gevär”. Betoningen på andra stavelsen i stället för den första i ”livsfarlig”, utmärker ordet och spär ytterligare på den humoristiska ton som berättaren lägger i beskrivningen. Fadern har i båda versionerna hjälp av naturen: ”The bears and the birds tell Clifton Clowers / if a stranger should wander there”, men den svenske fadern

har i Adolphsons fantasi blivit ännu mer misstänksam och lyhörd i sitt förhållande till naturen. Här räcker det med ”suset i säven” för att förråda inkräkterna. För att ytterligare understryka hyschandet använder Olle Adolphson sig även av s-ljud som upprepas genom hela strofen.

Den humoristiska hållningen har beaktats och kanske tagit sig ännu starkare uttryck i den översatta versionen. Förutom att fadern är ytterst lyhörd, avslöjas hans avoga inställning till besökare i översättarens ordval. Han hör ”om nån jäkel sticker näsan dit”. Berättaren har överlag framställts tydligare med hjälp av små detaljer. Han ger bland annat uttryck för intensivare känslor än sin amerikanske förebild: ”It’s too lonesome down here below” blir ”det är för trist att här ensam gå” och ”det är grymt att dölja sin vackra dotter / för den som älskar henne så” låter i originalet ”It’s just not right to hide his daughter”. Likaså har ”I don’t care about Clifton Clowers, I’m gonna climb up his mountain” spetsats till: ”Jag ger fan i Sprängar’n Svensson [...] jag ska ha tag på den jag älskar [...] jag ska nog visa den där sprängar’n”. Friarens personlighet, hans humoristiska berättande och även det dialektala språkbruket understryks ytterligare vid Olle Adolphsons framförande av visan. Dialekten har inte sin motsvarighet i originalet. Uttryck som: ”hennases doter”, ”opp till’na”, ”honing” och den tidigare nämnda betoningsförskjutningen ger ytterligare färg åt både berättelsen och berättaren.

Vid en jämförelse mellan texterna kan man konstatera att en översättarröst är hörbar, en översättare som har bemödat sig om att i sin helhet följa den ursprungliga texten och känslan bakom den. Källtextens semantiska sida har tolkats i detalj, och resultatet har blivit att måltexten förmedlar ett vidare konnotationfält. Den akustiska sidan har gjorts mer omfattande genom ett noggrant utnyttjande av ljud och rytm och den humoristiska grundtonen har förstärkts.

#### TRETTIOFYRAN

Ett annat översättningsarbete är den på sin tid mycket populära ”Trettiofyran”, som lanserades 1964 med Per Myrberg som artist. Med Olle Adolphson själv spelades den inte in förrän 1995 till samlings cd-n ”På gott och ont”. Översättningen var ett beställningsverk.<sup>13</sup>

Originalet till visan, ”This Ole House”, skrevs i USA 1954 av Stuart Hamblen.<sup>14</sup> Överensstämmelsen mellan översättning och original är vid första anblick-

en ganska stor – det vill säga visorna handlar på det hela taget om samma sak – men vid närmare granskning finner man att översättaren trots allt behandlar texten ganska fritt. Det råder inte samma överensstämmelse mellan källtext och måltext som när det gäller ”Wolverton Mountain”.

Båda texterna beskriver ett hem som funnits i många år och som är på väg att rivas. Den första av de fyra verserna, i båda texterna, inleds med att beskriva huset. Med frasen ”This ole house” inleds de flesta av versraderna och motsvaras i den översatta texten av ”Denna kåk” enligt en liknande modell. Men redan i den första strofen skiljer sig förhållningssättet till det gamla huset. I originalversionen är huset personifierat redan från början, men haltar ibland i sin mänskliga roll: ”This ole house once knew his children [...] was home and comfort [...] rang with laughter [...] heard many shouts”. Mot slutet av strofen har huset tydligt etablerat sin maskulina gestalt: ”Now he trembles in the darkness / when the lightnin’ walks about.”<sup>15</sup> Olle Adolphson har valt att inte följa denna naivt förmänskligade bild, utan har i stället uttryckt sig i liknelseform. Huset betraktas som vore det en gammal vän. Det poängteras också att bostaden inte har någon som helst särställning, det är bara nummer trettiofyra i raden.

I refrängen frångår originalets berättare sin beskrivning av huset och reflekterar över situationen som sådan: berättaren, tillika ägaren, har inget behov av huset längre och har inte tid att laga det och känner själv slutet nalkas. Strofen karaktäriseras av monotona upprepningar. ”Ain’t gonna need” och ”Ain’t got time” återkommer i sex av strofens åtta rader, följt av stereotypa upprepningar av vad som behöver göras med husets olika delar. Översättningen följer inte den amerikanska ordalydelsen, utan sångaren stannar vid det sorgliga i att huset skall rivas och tänker tillbaka på en svunnen epok. Upprepningen ligger i stället i vad som kommer att hända och i motsats till originalet fungerar denna som en känslomässig stegring mot ett sorgligt avsked: ”Så jag tar farväl och stora tårar rullar på min kind”.

Trots att det inte föreligger någon ordagrann översättning överförs vissa ord från originalet till översättningen, men används då i en annan betydelse. Det är som om originalets ord isolerades från sitt sammanhang och ställdes åt sidan för att sedan återanvändas med andra för översättaren personliga konnotationer. Ordet ”time” upprepas tre gånger i originaltexten och har där betydelsen av bristvara som hindrar berättarjaget från att ta sig an huset. I den svenska översättningen återkommer ”tid”, men har då utvecklats till att betyda en mycket



speciell och känslomättad tid, en tid som är till ända. I relation till alla upprepade nu-satser i inledningen fungerar ”gamla tider” som en helt annan form av bristvara. Här ställs den gamla, goda tiden mot den närvarande.

I den andra strofen går den amerikanska originaltexten vidare med att beskriva huset och gör en regelrätt uppräkningslista, med mycket små variationer, av dess övriga brister. ”This ole house is a-getting shaky [...] old [...] lets in rain [...] lets in the cold.” Även översättningen tar upp husets brister, men bygger upp strofen antitetiskt med lika många fördelar som nackdelar: ”Denna kåk var ganska rar / och släppte solsken till oss in. / Den var också generös med fukt och kyla, regn och vind.” En stor skillnad är också den genomgående humoristiska ton som originalet saknar.

I den tredje strofen har översättningen inte längre någon motsvarighet i originalet. Stuart Hamblen låter berättaren övergå till att sätta sitt eget åldrande i relation till huset. Här gör översättaren definitivt berättelsen till sin egen. Nu får de diktade personerna plötsligt eget liv och karaktär: ”här i kåken klådde morsan / vicevärlden gul och blå” och ”farsan gick genom väggen / så att spån och plankor flög”. Tillvaron framställs överlag som betydligt mer livfull än i det mindre målande originalet. Det är för övrigt i ursprungstexten endast i den första strofen som huset ställs i relation till invånarna. Därefter fortsätter texten också i både den andra och tredje versen att framställa huset som en åldrande människa. Ibland känns liknelserna något krystade, som en eftergift för att tråden skall kunna spinnas vidare: ”Oh, his knees are a-getting chilly / but he feels no fear no pain”, liksom den något överraskande personifieringen också av den omgivande miljön, i detta fall vinden: ”This ole house just groans and trembles / when the night wind flings its arms”.<sup>16</sup>

Carl Stuart Hamblen fick många utmärkelser, bland annat för att ha varit den första country and westernsångaren i radio.<sup>17</sup> Han var också under många år värd för programmet ”Cowboy Church” och av den långa lista över sånger med religiösa titlar som han skrivit kan man dra slutsatsen att det viktigaste för honom varit att framföra ett religiöst budskap. Det kan man även lägga märke till i ”This Ole House”. Av texten framgår det att huset har en trygghet i tanken på ett liv efter detta, åldrandet till trots: ”Cause he seeks a new tomorrow / through a golden window pane” och ”He’s gettin’ ready to meet his fate”. Att blickarna riktas mot himlen har sin motsvarighet i översättningen: ”nu går Trettiofyran i himlen in”, men då används hinsidesperspektivet parodiskt i stället.

Ludvig Rasmusson påtalar den stora skillnaden mellan amerikansk och fransk sångpoesi under 1950-talet<sup>18</sup>. Textmässigt, menar Rasmusson, framstår den amerikanska sångpoesin som antiintellektuell och kommersiell. Då schlagererna hade sin storhetstid under mellankrigsåren och den tidigare folkliga skillingtryckskaraktären i amerikansk sång förändrades, blev texterna mer utslätade, mer städade, och utvecklades inte åt det litterära hållet. Rasmusson menar att trots att musiken ofta var av hög klass, så var texterna sällan i nivå med melodierna. ”Jämför man dem med samtida sångpoesi från andra länder, till exempel Trenets, Taubes och Brecht/Weills sånger, blir det ännu tydligare hur ytliga och konstnärligt amatörmässiga även de bästa amerikanska schlagertexterna var, medan de musikaliskt ofta höll hög klass.”<sup>19</sup> Rasmusson påpekar också att det i amerikanska branschkringar inte fanns samma fordringar på texter av hög klass. ”De krav som ställdes på textförfattarna var att de skulle vara tekniskt skickliga, rimma bra, skriva sångbart och vara slagfärdiga. Poetiskt djupsinne, surrealistiska experiment, politiska åsikter och dubbeltydigheter fanns det inget utrymme för.”<sup>20</sup>

Det är just sådana tillkortakommanden som den omdiskuterade texten visar prov på. Det är inte samma parodiska ton i Hamblens text som i Adolphsons, förmodligen något som frestat Adolphson att förändra den i sin anda och sin vistradition. Den rikare och mer omväxlande uppbyggnaden av den svenska texten kan också förstås som ett inlägg i den aktuella samhällsdebatten. Rivningshysterin i Stockholm under 1960- och 70-talen var något som i hög grad engagerade Olle Adolphson. Relationerna mellan jagberättaren, huset och den förflutna tiden är också mer känsloladdade i den svenska texten. Huset betraktas inte konkret och genomgående som en mänsklig varelse, men på grund av den gemenskap som funnits känns rivningen av huset jämförbar med förlusten av en vän. Avskedet blir därför ett vemodsfyllt avsked till en period i det egna livet, en lycklig barndomsperiod. Detta har ingen motsvarighet hos Hamblen.

Berättarens attityd till det berättade utgör grund för ytterligare skillnader mellan originaltext och översättning. Den amerikanska berättaren har en distanserad och ganska yttlig attityd till huset. Uppräkningarna av husets brister sker utan kommentarer och på samma sätt är det med hans egna krämpor. Han väntar förtröstansfullt på en himmelsk tillvaro. Berättaren i den översatta texten är fylld av känslor också för de personer som han beskriver. I översättningen

finns ett psykologiskt djup som helt saknas i originalet. Textens känslomässiga intention har förskjutits och översättarrösten har glidit över i en författarröst.

### VÄRLDEN SOM VAR MIN

En översättning som följer originalets text och dess konnotationer mycket nära är "Världen som var min".<sup>21</sup> Originaltexten av Rod McKuen trycktes 1963 och har titeln "The World I Used to Know".<sup>22</sup> Den svenska inspelningen gjordes 1965, samtidigt med "Skattlösa bergen".

McKuens text är en tungsint reflektion över ett obestämt framtida hot, som inte ges konkretion i texten, men som tvingar diktjaget till uppbrott. Vetskapen om att tillvaron snart kommer att förändras grundar sig på någon form av erfarenhet som skapar oro. Tryggheten är hotad, men anledningen stannar inom diktjaget och avslöjas inte för textens mottagare. Tidpunkten är lika svävande som hotet självt. Varje strof inleds i originalet med "Someday" och motsvaras i översättningen av "En dag". Inledningsorden, som kanske i första hand indikerar positiv förväntan, får snart i förhållande till textens övriga innehåll en negativ innebörd.

Visan består av tre strofer. Varje strof är uppbyggd så att dess första del beskriver uppbrottshotet, medan slutraderna, löftet om en tidsfrist, står som tröstande kontrast: "But till that day [...]", "Men till den dagen [...]". Stroferna är parvis rimmade och den formen har också följts i översättningen.

I källspråktexten beskrivs det kommande hotet metaforiskt: "Someday some old familiar rain / will come along and know my name." I den svenska texten blir regnet till ett verkligt naturtillstånd. Det utgör inte hotet, men speglar det: "En dag i kallt ljusst vinterregn / är allt det gamla här igen". I Olle Adolphsons texter förknippas vintern med både inre och yttre kyla. Originaltexten talar om det ovälkomna som något diktjaget försöker undfly, men som alltid hinner ifatt och blottar en sårbarhet: "and then my shelter will be gone". Diktarens metaforiskt har genomgående anknytning till ett geografiskt landskap, till länder och gränser, till resa och rörelse: "[...] track the hidden country of your smile", "chart the hidden boundaries of your eyes", "love away your troubles if I can". Hela texten andas vandring och flykt, men aldrig trygghet och vila.

I översättningen varierar slutraderna på liknande sätt som i originalet. Texten lyder: "Men till den dagen blir jag här / för att försöka säga vem du är" res-

pektive ”låtsas att jag ännu har dig kär” och ”älskar bort all oro som du har”. Den geografiska flykt och rörelse bort från en gemenskap, som originalet genomgående antyder, har hos Olle Adolphson i stället förändrats till ett försök att stanna tiden i ett här och nu, att hålla kvar en gemenskap. ”Someday the world I used to know / will come along and let me go. / Then I’ll be leaving you behind [...]” har översatts till ”En dag när världen som var min / skall ropa på mig genom vind / då ska jag lämna dig min vän [...]”. Olle Adolphson sätter sin personliga prägel på originalets flyktmotiv: vinden är i hans författarskap ofta ett tecken på känslomässig förändring. Källtexten talar om tidsfristen som finns innan diktens jag måste ge sig iväg. Hos Olle Adolphson blir detta en känslornas och kärlekens tidsfrist som indikerar instabilitet. Gåvan förändras till lån: ”allt du gett mig blir ett lån”. Diktjaget lägger skulden på sig själv: ”En dag skall den jag en gång var / förstå att ingenting finns kvar”. Kärleken och känslorna löses upp och förrinner som tid i ett timglas: ”min kärlek är som sand / som rinner sakta ur din hand.” Originaltexten däremot håller fortfarande fast vid vandringsmetaforerna: ”You’ll find my feet are made of sand” – det är fotspåren efter vandraren som försvinner. I sista strofen i källspråkstexten talar jaget om att vandra bort, från en tillvaro: ”for love is just a state of mind”. Kärlekens instabilitet är inte ett grundproblem i originaltexten, men blir det i översättningen: ”Då skall jag lämna dig min vän / för allt det gamla går igen”.

Översättningen ligger mycket nära originalet både språkligt och formmässigt. Det förefaller som om översättaren känslomässigt haft stor respekt för originalet och att det inte funnits någon anledning för honom att gå utanför detta eller anpassa texten i förbättrande syfte. Inte heller finns det tecken på att vissa ords konnotationer skulle ha givit upphov till andra associationer hos översättaren, så som ibland förekommit i de övriga översättningarna. Men trots att Olle Adolphson verkligen bemödar sig om att imitera originalet, skiljer man ändå ut en översättarröst. Dels uttrycks uppbrott och förändring inte på ett rumsplan, som i originalet, utan snarare på ett tidsplan, dels finns en större känslighet i relationen till den tilltalade. ”Tell you lies” blir till det mer skonamma ”låtsas att jag har dig kär”. Ordet ”oro”, som ofta används av Olle Adolphson, speglar ett känslomässigt hot. Det används för att ersätta originalets betydligt allmännare ”trouble”. Man kan också lägga märke till att diktjaget i den svenska versionen vänder sig till den älskade betydligt oftare i sitt tilltal än i originalet. Där dominerar den som talar – denne är mer inriktad på sin egen

situation och visar inte samma medkänsla. Att inte styra över sina egna känslor är problemet i den översatta versionen, medan det i originalet snarare handlar om att inte kunna kontrollera den egna tillvaron. Tvånget att ge sig av är gemensamt men däremot inte anledningen. I McKuens text döljer diktjaget sig i skenet av en låtsad ömsesidighet – han vet att han ska fly och har räknat med det. I Olle Adolphsons text finns ett uppriktigt beklagande över den egna känslans tillkortakommande som grundar sig på en personlig tolkning.

I alla tre vistexterna har man att göra med en översättare som är mycket noggrann, omsorgsfull och estetiskt medveten vad gäller ljud- och formsammansättning. Ibland går han sina egna vägar i avsikt att förbättra målspråkstexten. Han väljer ofta bort det banala och patetiska och förstärker i stället den parodiska tonen. I de svenska texterna visar sig också genomgående en tydligare lyhördhet för mänskliga relationer, en djupare känslighet vad gäller förändring och förlust av gemenskap, än vad originalet innefattar. I översättningarna speglas översättarens personlighet.

### *Ekot av en text*

Gränsen mellan nyskapande och översättning är ibland flytande. Vad som i grunden skiljer fritt författande från översättningsarbete är den lojalitet som översättaren alltid måste visa gentemot originalets text. Dess lydelse får aldrig ifrågasättas. Kreativiteten måste inriktas på att åstadkomma överensstämmelse med originalet, aldrig förändring av det.

När det gäller de översatta vistexterna som behandlats ovan, kan man konstatera att de skiljer sig något beträffande lojaliteten mot originalet. I ”Världen som var min” har stor omsorg lagts vid att finna en ekvivalent till originalet. Både form och innehåll är så väl bevarade att man kan tala om respekt inför originalet. När det gäller ”Skattlösa bergen” har översättaren valt att försvenska ortnamn och personnamn för att skapa en kontext som den svenska läsaren lättare kunnat identifiera sig med. Dessa förskjutningar har av allt att döma gjorts med intentionen att komma originalet så nära som möjligt. Vad som däremot gäller för ”Trettiofyran” är snarast det motsatta, att behålla kärnan men för övrigt göra bruk av den amerikanska förlagan för egna syften och ett personligt konstnärligt uttryck.

Man kan fråga sig var gränsen går för textens tillhörighet, författarens eller översättarens, och vid vilken punkt man har med en ny litterär produkt att göra i stället för en översättning. Enligt Rune Ingo används termen pseudoöversättning för ett svävande mellanting, men också denna gräns kan vara in-exakt och subjektiv.<sup>23</sup> Exempel är ordlekar, rim och ramsor som används i ett skämtsyfte. Ingo menar att pseudoöversättningar är särskilt vanliga när det gäller sångtexter. En populär melodi måste spridas snabbt. Om texten är svår att översätta kan översättaren välja ett helt annat tema. Som exempel på detta ger han några 60-talsschlagers. Frågan är om man skall kalla dem pseudoöversättningar när det inte längre föreligger någon språklig eller tematisk överensstämmelse. De borde, enligt mitt förmenande, inte vara något annat än musikaliska parodier.

## I ÖSREGNET

Olle Adolphson har skrivit en del texter till andras melodier där varken ord eller innehåll överensstämmer med ursprungstexten. De är musikaliska parodier grundade på engelskspråkiga visor. En av dem, ”The Folk Singer”, skrevs 1963 av Merle Kilgore.<sup>24</sup> Av Olle Adolphson användes melodin till den egna texten ”I ösregnet” – också den inspelad 1963.<sup>25</sup>

Kilgores text är schablonmässig och sentimentaliserad, ett mellanting mellan skillingtryck och romantisk schlager.<sup>26</sup> Här finns ingenting av den lättsamhet och humoristiska inställning som karakteriserar ”Wolverton Mountain”. Ord och ton utgör inte någon väl fungerande enhet. Satser och ord pressas ofta samman för att passa musikens rytm och språkligt görs många eftergifter för att handlingsförloppet skall kunna rymmas i ett slags stilistiskt haltande talspråk. I visan berättas den sorgliga historien om en vissångare, hemmahörande bland bergen, som sjunger ovanligt vackert för sin tilltänkta brud, Sarah Jane. När åhörarskaran växer, stiger berömmelsen honom åt huvudet. Han ger sig iväg från hemtrakten, anpassar sitt liv efter sina nyvunna beundrare, ändrar klädsel och frisyr och tycker att flickan därhemma är alltför simpel. När karriären når sin höjdpunkt, mister han plötsligt rösten och läkarna ger honom beskedet att han inte kommer att kunna sjunga mer. Alla sörjer, så även i sin ensamhet den försmådda Sarah Jane. När berömmelsen falnar försvinner vännerna och sångaren har inget annat val än att återvända hem. Där möts han av den väntande

Sarah Jane som han nu ser med nya ögon. Hennes trogna kärlek har läkande effekt och han återfår sin röst till slut, men nu sjunger han enbart för henne, och bergen samtycker och ger eko av hans sång.

Visan består av två strofer. Orden ”the folk singer” upprepas fem respektive sju gånger i varje strof med skillingtryckets och schlagerns monotoni. Tredje och fjärde versraden har sluttrim, utom i sista strofen där berättelsen och ordvalet inte lämnat utrymme för detta.

Olle Adolphsons visa ”I ösregnet” har inga tematiska eller textmässiga likheter med Kilgores text. Den utgör närmast en beskrivning av en trist stämning som speglas av naturen och regnet. Stämningen bryts när sångaren möter en flickas blick och regnet och naturen förändras i ett lyckorus. I första strofen betonas ändlöshet och tristess med upprepningen av ”i ösregnet” efter samma mönster som Kilgore upprepar ”the folk singer”, men i översättningen blir regnandet verkligen påtagligt och ihärdigt genom den ständiga upprepningen. Den långa och trista dagen kontrasteras i sista strofen av den nu härligt ändlösa dagen. Kontrasten mellan ljust och mörkt finns inte bara i textens uppbyggnad av stämningen före och efter förändringen, utan också på ett annat plan i Adolphsons text – i ljudbilden. Vokalljuden växlar ständigt mellan bakre och främre, mellan ljusa och mörka vokaler på ett sätt som förhöjer rytmkänslan vilken ligger implicit i texten. ”I ösregnet” är ett exempel på en fras där också musikens tonläge förstärker vokalljuden. För övrigt alluderar rytmen till textens innehåll, till gåendet – ”Vi vandrade tillsammans en ändlös dag” – till regnets droppande och till hjärtats slag. Enformigheten och upprepningarna går igen också i musiken. Visans avslutande strof, som är reflekterande till sin karaktär, bryter stämningen, vilket också framhävs av den tonartsmodulation som Olle Adolphson gör vid framförandet.<sup>27</sup>

Det är tydligt att Adolphson inspirerats av ljud och rytm-bilden i ”The Folk Singer”. Trots att hans egen text inte har några yttre likheter med ursprungstexten, kan man ändå finna rester av den i den nya visan. Det finns vissa intertextuella förbindelser som visar att texten till den amerikanska visan följt med melodin i tillkomstprocessen.

Båda texterna domineras av ett kärleksmotiv. I båda fallen rör det sig om en flicka som blir synlig och förändrar tillvaron för visans huvudperson, respektive jagberättaren. Kilgores text framförs i tredje person av en synlig berättare som vänder sig till läsaren med sina siarartade kommentarer: ”But sorrow will come

like a mountain rain". Denna fras blir utgångspunkt och kontext i Olle Adolphsons visa. Regnet är också till en början dystert och beskrivningen av det stegras och utvidgas vidare till att omfatta hela den yttre tillvaron: "Ett regn som sakta i vågor drog / och regnet svepte in fält och skog / och träd och buskar som skuggor stod, i ösregnet" och även den inre: "Den dan var allting hopplöst och allt sa' nej". Det hot som berättaren i ursprungstexten så övertygande förutspår skall komma är ett faktum i Adolphsons text. Men också det andra uttalandet som berättaren i Kilgores text inflikar, som en allmän sanning, har sin motsvarighet i den nya visan. "Oh, the pow'r of love can do strange things", lyder den allvisa kommentaren när sångaren mirakulöst friskförklaras. Samma typ av till synes oförklarliga under sker i Adolphsons text när jagpersonen plötsligt får se omvärlden med förnyade ögon. I flickans sällskap finns plötsligt ingenting så vackert som regn. I originaltexten förändras också sångarens inställning till det sedda: "Now Sarah Jane didn't look so plain, to the Folk Singer". Naturen och känslorna står nära varandra i texterna. Kilgores text ställer det ytliga och bedrägliga stadslivet i motsats till det äkta och okonstlade livet i naturen, där också den äkta kärleken har sin plats. I Adolphsons text beskrivs naturen ingående och målande, men särskilt njutbar blir den just i ljuset av kärleken.

Synen på kärlekens stabilitet och varaktighet är däremot olika i de båda texterna. "The Folk Singer" följer en ordning där man utgår från ett lyckligt förhållande som senare bryts i en konflikt, och slutar med att allting reds upp i enlighet med berättelsens sagoartade stil – i evig lycka. Jagberättaren i Olle Adolphsons vistext befinner sig under berättandet på ett tidsavstånd från den händelse han relaterar och han kommenterar utifrån sin ståndpunkt – "Den da'n var allting hopplöst". Ännu har ingenting förändrats i förhållandet. Jagberättaren, som berättar i imperfekt, kommenterar i presens och riktar sig till samma person som är del i det berättade: "och det gör inget vad som händer sen / för ingenting går upp mot den dan min vän, i ösregnet". I visans avslutning upprepas åter den bedrägliga stabiliteten i förhållandet: "och jag älskar dej mest som du var just då, i ösregnet". Texten uttrycker vemod över den tid som varit. Det finns ingenting av originalets kategoriska självklarhet i förhållandet. I berättande stund är det perfekta tillståndet redan borta. Intertexten tycks ha tjänat som impulsgivare och inspiration till skeendet i den svenska texten. Båda texterna utmynnar så i ett slags gemensam känsla av efterklokhet. För sent upptäcker man att det mest betydande fanns i det nära och självklara.



## HELGA – JAG ÄLSKAR DEJ!

Visan ”Helga – jag älskar dej!” ingår i samlingen *Slagsmålet på Tegelbacken* som gavs ut 1966 och den spelades in samma år. Melodin är hämtad från en amerikansk sång, ”I’m an Old Cowhand”, skriven av sångaren och textförfattaren Johnny Mercer.<sup>28</sup> Texten är parodierande och handlar om en modern cowboy från Rio Grande vars utseende skiljer sig från det traditionellt förväntade – han är varken hjulbent eller solbränd, har aldrig sett en ko eller kastat lasso och konstaterar att han inte har några ambitioner att göra det heller. I den andra versen skämtar jagberättaren med den dubbla betydelsen av ordet *ride*, som både kan stå för rida och köra. Effekten blir komisk när berättaren säger: ”And I learned to ride / ’fore I learned to stand” och åhöraren förleddes tro att det rör sig om att rida på en häst. I slutraderna får han dock avslöjat för sig att färdmedlet är modernare än så: ”I know every trail in the Lone Star state / ’cause I ride the range in a Ford V8”. I den tredje och sista versen skämtar han enligt samma mönster om sin stora förtrogenhet med alla cowboysånger – sånger som han inte hört vid lägerelden utan som han lärt sig efter radion.

Olle Adolphsons visa har, förutom en likartad schlagerstil och en gemensam melodi, vid första anblicken inga yttre likheter med Mercers text. Den är ett uppsluppet frieri till Helga, som titeln anspelar på, och det finns inget i visan som tyder på något samband med cowboykontexten. Ändå finns det överensstämmelser mellan de båda texterna på andra plan. Den skämtsamma tonen och den jargongartade stilen överförs till den nya texten, det schlagerparodiska greppet likaså. Den tokglada cowboy som berättar om sig själv har samma personlighet, uppsluppna glädje och distans till sig själv som friaren i Olle Adolphsons visa ger sken av. Hos Mercer parodieras cowboyromantiken, hos Adolphson schlagerromantiken. De båda berättarna har också ett likartat sätt att använda sig av vokalljudsbyten i versernas slutrader, och samma sätt att låta nonsensljud och utrop präglade framförandet. ”Yippie-yi-yo-ki-yay” blir till ”Helga, jag älskar dej”, med samma slutljud och med liknande lek med vokalväxlingar. Hos Olle Adolphson har även den amerikanska prägeln överförs till den svenska kontexten med utrop som ”yup!”, ”Jes!” och ”Ållrejt”, trots att just dessa ord inte har någon direkt motsvarighet i originalets text.

Sättet att använda homonymer som ordlek har också följt med över till den nya texten. Här är det ordet ”hand” som används i både bildlig och bokstavlig betydelse: ”Kom och ta min hand [...] Den är din från slutet utav april / och

livet ut, om du bara vill”. Handen står som en sliten schablon för äktenskapet och löftet, men är även en utsträckt hand i konkret bemärkelse och den varierar med en synonym från gammal stockholms slang: ”Här har du kardan!” Men det svenska ordet ”hand” har även som homonym sin motsvarighet i den amerikanska texten: ”I’m an old cowhand”. Titelfrasen inleder de två första stroforna i den amerikanska texten, på samma sätt som ”Kom och ta min hand” varierar och inleder varje vers i Adolphsons visa. Handen representerar även som synekdoke berättarjaget i båda versionerna. Både som språkligt och semiotiskt tecken är begreppet hand centralt.

Kontrasten mellan land och stad är också gemensam för de båda texterna. Den moderne cowboygestalten tillhör stadskulturen och har lämnat naturtillvaron bakom sig. Olle Adolphsons berättare fungerar omvänt, för han vill tillbaka till naturens frihet och bort från stadskulturen. Han tänker sig nå ”Lyckans land [...] långt från gator och rök och damm”, och på storstadsmanér uttrycker han i parodiska ordalag hur de båda skall gå: ”helt stilla uti spenaten fram”. Samtidigt som det finns en motsättning mellan land och stad, mellan natur och kultur, så finns även en motsättning mellan olika tidsplan, mellan då och nu. Mercers cowboy har lämnat en kultur bakom sig som han förhåller sig till på ett ganska skämtsamt sätt, och Olle Adolphsons glade friare blickar också framåt i många bemärkelser, dels i rummet: ”Låt oss vandra mot horisontens rand”, ”Mot vårt Samarkand” och ”Lyckans land”, dels i tiden: ”från slutet utav april / och livet ut, om du bara vill”. Framtidsoptimismen och den gamängartade stilen genomsyrar på så sätt båda texterna, även om Olle Adolphsons text ställer sig mer positiv till det naturliga tillståndet än Mercers.

Melodin sammanför de båda texterna som inte är oberoende av varandra. Olle Adolphsons text bärs inte bara av Mercers melodi, utan även av hans text.

## POST FESTUM

Liksom man om Helga-visan kan säga att den glada, uppsluppna tonen från originalet ger eko i den nya texten, kan man tycka att den trygga och förnöjda stämningen förs vidare av melodin som använts till ”Post Festum”.<sup>29</sup> Det är en traditionell amerikansk folkvisa, ”John Riley”, som ligger till grund för Olle Adolphsons visa. Texten kan förekomma i något olika versioner, vilket är vanligt för traditionella folkvisor, och även melodin kan beläggas i åtminstone två klart

skilda varianter. Jag har i mina jämförelser använt mig av en vanligt förekommande textversion och undvikit att uppehålla mig kring sådana detaljer som kan skilja i olika utgåvor.

Musikaliskt sett finns det en del små avvikelser mellan de båda visorna, men framför allt är det tydligt att Olle Adolphson är ytterligt noga med att texten följer musiken. Han använder sig inte av den melismatiska stil som ger originalvisan dess ålderdomliga karaktär utan placerar en stavelse på varje ton. Text och musik arbetar samstämmigt mot samma mål, tryckstarka och betydande ord placeras på motsvarande musikaliska höjdpunkter. Brita Holm har också påpekat hur melodins uppgång och nergång följer textens innebörd.<sup>30</sup>

Ursprungstexten är till en början hållen i jagform. En manlig berättare beskriver hur han beger sig ut för att njuta av naturen en tidig morgon och får då se en vacker flicka. Han vänder sig till sin tänkta åhörare och återger vad som händer och väljer att uttrycka sig retoriskt: "Who should I spy but a fair young maiden / whose cheeks were like a lily fair?" Han berättar hur han går fram till henne och frågar om hon vill bli hans sjömanshustru. Därefter övergår berättelsen i dialogform och direkt tal, där hans och hennes dialoger växlar. Hon svarar att hon tänker förbli ogift i hela sitt liv, eftersom hon väntar på den John Riley som tre år tidigare lämnat henne. Han försöker då övertala henne att glömma Riley och följa med honom till Amerika och för alltid säga adjö till England. När hon framhärdar och hävdar att hon aldrig kommer att svika den man hon väntar på, kysser han henne och avslöjar att det är just han som är hennes John Riley. Då kommer saken i ett annat läge: "If you be he and your name be Riley / I will go with you to that distant shore", svarar flickan. I den avslutande strofen tar en utomstående berättare över och talar om hur de båda "locked their hands and hearts together / and to the church house they did go". Berättaren tar steget in i nuet och avslöjar i presensform att de nu lever tillsammans och har det bra. Vissa versioner tematiserar flickans trohet och Rileys svek tydligare, andra låter Riley förklara sin bortovaro med att han tjänat pengar under tiden, men att han aldrig har för avsikt att svika henne mer.

Enligt Brita Holm gick Olle Adolphson länge och funderade på ett motiv som skulle passa till just denna melodi, då han en tidig morgon vid Ridarfjärden fann den rätta stämningen.<sup>31</sup> Det är också den tiden på dygnet som är gemensam i de båda texterna. Hos Olle Adolphson stannar beskrivningen upp och utvidgas just i det ögonblick som i originaltexten endast fungerar

som inledning och scen för mötet mellan de båda älskande.

Beskrivningen av den tidiga morgonen omfattar alla de fyra stroforna i den svenska visan. Det framgår att det är viktigt att hålla kvar tiden. Ögonblicket mellan dag och natt tänjs ut: ”Snart stiger solen / här vänder natten. / Tätt bakom taken / har dagen dröjt.” I de två första stroforna kommer morgonen successivt smygande genom de omsorgfullt valda tidsangivelserna: ”snart”–”än”–”nu”. Tiden blir rum: ”här vänder natten”, ”bakom taken / har dagen dröjt”. Morgonen syns inte ännu, men ljudet av den hörs – den spelar på silverflöjt. Därefter anas den genom den flyende dimman och daggen, innan den också uppfattas av luktsinnet: ”nu doftar sjö, / doftar jord och träd.” Först i tredje strofen kan den upplevas med synen: ”Och ser du där, / hur den första skutan / gör loss från kajen”. Solen som stiger ger ljus: ”Det bränner till / i en fönsterruta”, och natten är slut. I en grammofoninspelning finns ytterligare en vers, som inte förekommer i tryck. I den beskrivs ljuset än mer ingående: ”Se hur det brinner, / det lyser, glimmar. / Det flyter guld ur var fönsterrad.” Likheten med Bellman blir slående i Olle Adolphsons impressionistiskt målade stockholmsvy.<sup>32</sup>

Originaltextens flicka har drag av naturen med kinder som liknas vid liljor och mannen undrar: ”What makes you so far from all human nature? / What makes you so far from all human kind?” Det som gör henne så vit och ren och som skiljer henne från andra vackra unga flickor är den trohet hon visar mot sin älskade. Trots att Adolphsons visa är en beskrivning av naturen en sommarmorgon, så är berättaren i denna visa inte heller ensam, utan riktar sig till en person vid sin sida. I tredje strofen drar han in detta du i sin egen förtjusning över vad båda samtidigt betraktar och säger: ”Och ser du där”. Morgonstundens snabbt flyende skönhet griper honom och han inbjuder sin moatjé att uppleva känslan av ett nu. ”Drick med mig, drick!” – uttrycket för tankarna till bilden av Franzéns lustfyllda men kortlivade champagnebubblor: ”Drick! de förflyga de susande / perlorna: drick!”<sup>33</sup> När berättaren talar om att den nya dagen är kommen vänder han sig till sin partner med ett bellmancitat: ”Drick ur ditt glas”. I stället för att som Bellman tillägga: ”se Döden på dig väntar” öppnar han för en behagligare variant i gemenskapens tecken: ”låt oss sova sedan”.<sup>34</sup>

Musiken bär på minnet av en sommarmorgon som väcks till liv i den nya visan. Olle Adolphson väljer att låta hela sin text uppfyllas av den bilden, men i den finns också implicit tryggheten och troheten i en gemenskap. Skönhets-

upplevelsen och lyckoupplevelsen blir en helhet som är intensiv men som snabbt förgår. Den slutgiltiga och eviga lyckan som ursprungstexten talar om förefaller finnas i bakgrunden som en ironisk kontrast till en tolkning av livskänslans flyktighet. Ironin förstärks ytterligare genom allusionerna till forna tiders diktare. Titeln "Post Festum" får därför i ljuset av sin melodi mer än en betydelse.

## RO HEMÅT

Till grund för "Ro hemåt" ligger en mycket gammal visa. I *Duvan och vallmon*, den samling som den ingår i och som gavs ut 1966, står angivet att melodin är engelsk och härrör från 800-talet.<sup>35</sup> Jag har via melodin funnit att visan har titeln: "Searching for Lambs".<sup>36</sup> Texten har vissa likheter med "John Riley". En manlig jagberättare beskriver hur han en tidig majmorgon går ut och i soluppgången möts av en flicka som givit sig av hemifrån. Här följer ytterligare fem strofer i dialogform, växelvis representerande hennes och hans röst, utan några kommentarer från en utomstående berättare. Efter inledningen frågar den unge mannen vart flickan kan tänkas vara på väg på sina små söta, daggvåta fötter. Hon svarar att hon skall se efter sin faders fårjord där de unga och späda lammen väntar. Han ber henne upprepade gånger att stanna och förklarar henne sin kärlek. Hon prisar solen och den härliga luften och svarar att hon hellre vill stanna och vila mot sin älskades bröst än att vara någon annanstans. I sista strofen konstaterar flickan att hon tillhör honom och han henne och ingen annan man skall nu komma och ofreda henne. Hon avslutar med att tillkännage att de båda skall förenas i äktenskap.

Det intertextuella spelet mellan ny och gammal text är här mer intrikat och aktivt än beträffande både "John Riley" och "Post Festum". Olle Adolphsons text har, liksom originalet, ett manligt jag som för ordet och även han är placerad i naturen en solig sommardag. Han befinner sig på havet i en båt på väg hem. Då får han plötsligt höra sång från en vik. I stället för en ung herdinna ser sångaren en flicka som sitter och solar vid ett badhus. Leken med tidskontrasterna fortsätter, inte bara mellan nytextning och original, utan även inom Adolphsons text. Men den moderna kontexten ställs i ett parodiskt spänningsförhållande till den närmast bibliska diktionen: "i kostbar olja smord". Hon utgör en nästan helig lockelse för honom och i solen bländas han av åtrå. Solen och naturen har samma katalysatoriska inverkan som i intertexten: "How glo-

riously the sun doth shine / How pleasant is the air / I'd rather rest on a true love's breast / Than any other where". Herdinnans nakna fötter som fokuseras av berättarjagets blick har hos Olle Adolphson ersatts av en kvinnokropp. I hans text har flickan rollen av en modernt badande Venus, men också av en grekisk siren som lockar med sin schlagersång till grammofonens ljud. "When will my dreams come true?" sjunger hon och den amerikanska frasen bryter stilmässigt av mot den bitvis arkaiserande svenska texten. Den engelska visans text, "For I am thine and thou art mine", har även sin tematiska motsvarighet i den nya vis-texten där det heter: "Och dagen ville, / att förrn vi skildes / fick hon sitt svar. Vill jag tro!" Att kärleksmötet ägt rum bekräftas indirekt i den fjärde och sista strofen, som är en upprepning av den första. Men sången – och det begär den är uttryck för – har tystnat.

Båda visorna börjar på ett likartat sätt, men den syn och den sång som möter jaget i Adolphsons text leder inte till någon muntlig dialog kontrahenterna emellan; i stället bekräftas mötet av textens antydningar. Det samtal som här har uteslutits, kan fyllas av det som utspinner sig i originalet och skulle då kunna placeras i den svenska textens tredje strof.

I båda visorna rör det sig om åtrå, kvinnans mer central än mannens. Den unga engelska flickan tillhör fadern, liksom den fårflöck hon vaktar. Men vid första mötet med diktjaget bryter hon upp och följer sin egen vilja och väckta åtrå. På liknande sätt agerar den solbadande flickan i "Ro hemåt", eftersom inte heller hon följer någon rådande konvens utan bara sina känslor. Den kvinnliga rollen framställs som ovanligt drivande i båda texterna.

Olle Adolphson förefaller inspirerad av rytmen i den engelska visan. I "Ro hemåt" har den förtydligats ytterligare genom att göras mer enhetlig, eftersom den går i 5/8 takt rakt igenom, medan den engelska växlar mellan 5/4 och 3/4 takt. Framförandet anges också tydligt av Adolphson i noterna: "Första och tredje åttondelen i varje takt markeras. Som årors dunk mot årtullen." Adolphson har även understrukt detta i notbilden som visar en jämn uppåtgående rörelse, genom att första tonen ligger en kvarts intervall lägre än originalets, där de båda första tonerna är identiska. Frassluten upplever man mer tydligt vilande i den svenska versionen, eftersom strofernas versrader formats efter regelbundna slutrim, vilket inte är fallet i originalet. Dessa radslut sammanfaller med musikens och årtagens rytm.

Kanske har den engelska visans titel fått Olle Adolphson att leka med dess

tvetydighet, eftersom titeln mycket väl skulle kunnat gälla även för ”Ro hemåt”. Vad diktjaget gör när han ror hemåt, är ju i en skämtsam betydelse just: ”looking for lambs”. Det sker en blandning av tidsepoker både inom texten och mellan text och intertext som kan resultera i en känsla av tidlöshet i synen på kärlek och åtrå.

### HÖGSOMMARNATTSVISA

I ”Högsommarnattsvisa” skildras ett möte som aldrig blev som det var tänkt. Den ingår i samlingen *Trubbel*, som kom ut 1964, och utgör en av samlingens sex visor.<sup>37</sup> I centrum för handlingen, som återges i tredje person med inslag av dialog, står ett förälskat par. De dansar en sommarkväll ”inunder de djupa lindar”. Månens ljus, högsommarnattens vind och musiken berusar dem, åtrå väcks och båda vandrar iväg för att njuta av sommarnatten tillsammans. När pojken lägger armen om flickan för att kyssa henne, ber hon honom att låta henne vara. Hon förklarar kyskt att hon nog vet vad som kan hända om hon ger honom tillräckligt många kyssar. Hon tillägger dessutom, som konvensansen fordrar, att han är oförskämd. Pojken blir förvånad över hennes plötsliga utfall, stammar, rodnar och förstår just ingenting, men flickan hävdar lite trotsigt att hon nog ändå tror att han kommer att göra ett nytt försök innan morgonen gryr. Samtidigt grips hon av ånger och viss besvikelse, när hon inser att han verkligen kommer att rätta sig efter hennes förbud. Tigande sitter de bredvid varandra tills flickan som en tyst ursäkt ger honom handen, vilket han tolkar som en invit och kysser henne. Då börjar det ljusna vilket den unge mannen beklagar. Men flickan triumferar: ”där ser ni, min bästa herre, vad var det jag sa!” Tillfället är borta innan missförstånden rättats till.

Melodin som Olle Adolphson använt sig av är angiven som en engelsk folkvisa. Jag har kommit fram till att det handlar om ”The Ash Grove”, en känd melodi som förekommer i många varianter, seriösa såväl som parodiska. Dessutom får visan nog anses vara walesisk och inte engelsk. Jag har utgått från en version som är vanligt förekommande också i allmänna sångböcker.<sup>38</sup> Visan har oftast två strofer. Den första inleds med en beskrivning av en plats, ”The Ash Grove”. Hit söker sig textens jagberättare när han vill vara ensam med sina tankar, både när skymningen faller och mitt på dagen när askens lövverk ger skugga. Han berättar att detta också är platsen där han en gång mötte sin

älskade. Blåklockorna ringde och koltrasten sjöng för dem. Så stannar han upp i eftertanke och utropar: ”Ah! Then little thought I how soon we should part.”

I den andra strofen beskriver han hur solen fortfarande lyser över dalen och berget, koltrasten sjunger från trädet och även månskenet kastar sitt ljus över bäcken och källan, men nu har naturen förlorat i betydelse. Berättarjaget är betryckt av sorg och saknad efter sin älskade. Han vänder sig till ekot och ber att få veta var den älskade finns. I direkt tal får han svar att hon sover under den gröna mattan nere vid askdungen.

Naturen spelar stor roll som känslomässigt ackompanjemang i båda visorna. Ljus och skuggor i gröna dalar målas upp. I ”Högsommarnattsvisa” dansar paret under djupa lindar och de sätter sig i en backe under rönнар och en. I den walesiska visan vandrar jagberättaren ”amid the dark shades of the lonely Ash Grove” när han tänker tillbaka på sin käreста. Månens återspeglade sken i vattnet förekommer i båda: ”och månen var som strömmande / guld över viken”, jämfört med ”Still trembles the moonbeam on streamlet and fountain”. I den svenska versionen är naturupplevelse och kärlekslust förbundna, liksom i originalet, men i talande stund är det för sent. Tiden är nu en annan, det korta ögonblicket är borta: ”But what are the beauties of nature to me?” säger berättaren.

Den svenska visan tilltalas av sin intertext, som vore den ett slags varnande facit: det gäller att inse att tiden går fort, därför måste livet bejakas i stället för att slösas bort på missförstånd. Naturen är densamma oavsett om tiden går, men inte när vi inte längre har varandra. Detta är vad berättaren uttrycker när han åter uppsöker platsen men inte kan få stunden och gemenskapen tillbaka. I Adolphsons text är paret unga när tillfället går dem ur händerna, i folkvisan är den gamle berättaren ensam med sina minnen från den ungdomstid som den svenska texten talar om. På så sätt kommunicerar den äldre texten med den yngre i varnande ordalag och med ålderns rätt.

Liksom i texten till ”Ro hemåt”, saknas ett moment i narrationen. Här ligger det uteslutna momentet i intertexten på ett likartat sätt. Vad hände i askdungen? Vad är det för upplevelse som jagberättaren inte nämner, endast saknar? Vilka är hans minnen? I berättarens kronologi kan det vara den händelse som texten till ”Högsommarsvisa” berättar, och som musiken indirekt förmedlar, även om intertexten är den kronologiskt äldre av dem sett ur vårt perspektiv. Bristen i kommunikation mellan de båda älskande, liksom saknad och längtan efter gemenskap, är vad de båda visorna tillsammans synliggör via den gemensamma melodin.



## SISTA DAN TILLSAMMANS

Ett exempel på hur ursprungstexten kan ge eko i den nya texten är visan ”Sista dan tillsammans” som spelades in 1967<sup>39</sup>. Den har som musikalisk förlaga ”Wind That Shakes the Barley”. Melodin är upptagen som en traditionell irländsk folkvisa<sup>40</sup> men har enligt andra källor en upphovsman: Robert D. Joyce.<sup>41</sup> Ursprungsvisans text är berättad i jagform och består av fem strofer vars händelseförlopp understryks av de återkommande reflekterande slutraderna: Ljudet av vinden som sveper genom sädesfältet.

Den ursprungliga texten beskriver en ung man som drar sig till minnes hur han en gång satt vid sin flickas sida och vändades över det han hade att säga henne. Han skulle erkänna att han gjort ett val mellan de två föremål han älskade mest: det gamla och det nya, fosterlandet och flickan. Han minns hur svårt det var att finna orden och erkänna att ansvaret för fosterlandet, som var i främmande händer, var honom närmast. Vid beskedet grät flickan och slog armarna om honom. Då hördes ett skott, som kom från skogen, och träffade flickan som dog i hans armar. Han bar henne till en bäck där han täckte hennes blodiga barm med sommarens blommor. Han grät och kysste hennes kalla kropp, och gav sig sedan av för att hämnas hennes död på fienden. När detta var gjort, återkom han för att begrava hennes kropp där han menade att han snart själv skulle ligga. I sista strofen beskriver han hur han vandrar runt hennes grav, morgon, middag och kväll och känner hur hjärtat värker varje gång han hör ”The wind that shakes the barley”.

Olle Adolphsons text har inte någon liknande handling och utspelar sig inte i samma miljö, men uppvisar andra överensstämmelser. I hans visa, som består av tre strofer, figurerar också ett manligt jag som vändas över att behöva svika sin kvinna – inte för fosterlandet, men för den egna friheten. Paret befinner sig också här i närheten av ett vattendrag – promenerande i en båthamn. Av texten framgår att de har rest dit tillsammans, men att båda vet att de inte skall åka gemensamt tillbaka. Avskedet står också här i centrum. I denna situation framgår det att orden, precis som i ursprungstexten, är svåra att formulera: ”Och vi lät inte märka någonting”, ”Och vi pratade som om inget hänt”. Men originaltextens ord hade också kunnat passa: ”T<sup>3</sup> was hard the mournful words to frame / To break the ties that bound us”.

Ljudet av vinden genom sädesfältet blir det minne som för alltid får berättarjaget i den irländska visan att påminnas om skilsmässan från den älskade. Då

paret i den svenska texten går tigande bredvid varandra, medvetna om att slutet närmar sig, lyder texten: ”medan minnen jagade som horn / som vind i djupa skogar”. Jakthornen i skogen liksom ljudet av vinden förbinder den nya texten med ursprungsvisan. Det dödande gevärsskottet kommer från skogen och de varma känslorna är ledsagade av en mild vind. I Adolphsons visa har vinden en annan karaktär, inre och yttre kyla dominerar och det är en kall höstvind som blåser. Den drabbar alla sinnesorgan: ”Luften yrde av bittra stänk / och skarpa skrik av måsar”. Även de föremål paret betraktar påverkas och upplevs som ett mörkt hot. Båtarna kränger ut i blåsten och är otäckt svarta med målade bogar. ”Begravningsplatsen” är för bådads del belägen vid vattnet. I den svenska texten avslöjar den som för ordet sin distans till det svåra nuet och vänder blicken mot himlen: ”Och glada flygplan surra kring / högt över kyrkans tinnar.”

Skillnaden i känsloläge mellan kvinna och man har också viss överensstämmelse mellan text och intertext. Männen har i båda fallen gjort sitt val, trots kvinnornas åsikter: ”Och du var ledsen och jag var glad / den sista dan tillsammans”. När kärleken är över i båda bemärkningarna, så väntar nya mål: ”Vår kärlek var över för länge se'n / och jag skulle till nya ställen”, heter det i ”Sista dan tillsammans”. Båda texterna beskriver ångesten inför avskedet, där de dräpande orden kan ha förgörande kraft, och de speglar också känslornas överlevnad i minnena.

#### GE MIG EN DAG

”Ge mig en dag”, eller ”Österlensvisan” som den också kallas, är en visa av Olle Adolphson som är välkänd för många svenskar och som ibland också har uppfattats som en svensk folkvisa.<sup>42</sup> Texten hyllar visserligen Österlen, så på så vis är visan förankrad i den skånska myllan, men den är också en musikalisk parodi med en melodi som härstammar från en traditionell folkvisa, hemmahörande i Northumbria i norra England. Den är skriven på dialekt och har titeln ”Maa Bonnie Lad”.<sup>43</sup> William Clauson har också gjort en översättning av visan.<sup>44</sup> De båda stroforna har formen av en dialog – en fråga med tillhörande svar. I den första strofen tillhör rösten en kvinna som undrar om någon sett hennes man. Han har givit sig av ut till havs, men hon intalar sig själv att han nu torde vara tillbaka och förtöja sin båt. Andra strofen har en annan talare, förmodligen en man, som svarar att han sett hennes make på sjön. ”His grave is green but not

wi' grass" lyder den överrumplande kommentaren, och den följs av ett bryskt konstaterande att hon aldrig kommer att få vila vid hans sida.

De båda stroforna står mot varandra som kontraster representerande liv och död. Tillsammans speglar de den blixtnabba övergången mellan existens och icke-existens, som för närstående innebär lycka eller olycka, utan några kommentarer. I kvinnans röst ligger en oro som hon försöker hålla borta med ordens hjälp genom att förneka sina aningar. Hos den svarande finns samma sätt att fördröja effekten av det budskap han har att komma med, genom att medge att han sett hennes man. Han säger inte sanningen rakt ut utan beskriver i stället makens grav.

Texten till "Ge mig en dag" är en reaktion på den katastrof som den ursprungliga texten konnoterar. Den har formen av en bön riktad till den makt som styr över liv och död. De tre stroforna upprepar trefaldigt en önskan om en dag, en natt och ett slut i det österlenska landskapet. I första strofen dominerar det ljusa färgerna i livet och landskapet: sol och vind vid ljusa, öppna stränder intill havet. Den andra strofen har i sin önskan en bild av sommarnatten, när trast och näktergal hörs och kärleken väcks i de lummiga lundarna. Den sista och tredje strofen är en bön om en död i skönhet fylld av frid, där uppgåendet i en annan värld sker i gemenskap med den övriga naturen – med en flock av hundratals skönsjungande lärkor och svalor som lyfter från Österlens hedar.

Bilden av havet som förintar liv, såsom det speglas i ursprungstexten, har i den nya texten ersatts av det hav som är livgivande. Skönheten och det goda i livet finns med som en förmildrande tröst. Döden är närvarande även i Adolphsons text, men den är avdramatiserad och accepterad. "Där tystnaden går i kullarnas gräs" står som en motsvarighet till intertextens tal om den gräsgröna graven, nämligen till de släktled som tystnat. Den sista strofen som behandlar döden är inte någon bön om att slippa undan ödet, utan om att få del av den frid som slutet innebär.<sup>45</sup> Visan försöker finna livets positiva sidor, som för att mildra den förtvivlan som den ursprungliga texten lämnar efter sig.

Staffan Bergsten har försökt visa att lyrik kan tjäna som tröst på samma sätt som musik.<sup>46</sup> Han menar att man i en dikt kan indela lyrikens tröstande funktion i fyra olika steg som kan uppträda var för sig eller tillsammans. Det musikaliska välljudet är det första, men det behöver oftast stöd av ordens innehåll och mening. Därefter följer en form av bekräftelse av lidandet, ett erkännande av dess existens. Det tredje är "frammanandet av bilder som väcker ljusa minnen

eller drömmar om lycka och salighet”. Det fjärde, menar Bergsten, vädjar till förnuftet, någonting som förmår inge hopp.

Man kan se exempel på dessa olika moment i den konstellation som blir resultatet av att de båda texterna binds samman av den gemensamma melodin. Den smärta som döden åstadkommer åskådliggörs av text och musik i den första visan. Reaktionen på denna text är ett erkännande av lidandet som ligger i tillkomstprocessen av den nya texten och är förutsättningen för den. Men den nya texten i sig åskådliggör ljusa bilder av livet som ger tröst. Platsens poesi blir också tillvarons: livet, kärleken och döden. Kanske är det just denna tröstande effekt som gjort att Olle Adolphsons visa blivit så populär. Staffan Bergsten tar många välkända psalmer som exempel på tröstande poesi. Vad som här utgör den yttersta länken och trösten är tryggheten i Gud och en paradisk tillvaro efter döden. Hos Olle Adolphson finns inte detta perspektiv. Bönen riktar sig inte uttalat till Gud utan förblir utan bestämd mottagare. Naturen och människans gemenskap står i centrum. I vår sekulariserade värld finns naturligtvis lidande och död i samma utsträckning som förr, men trösten kanske behövs i en annan form. Olle Adolphsons dikt, som i bilder hyllar naturens skönhet, uppfattas av den moderna människan som andlig tröst på samma sätt som den traditionella andaktslitteraturen gjorde i äldre tider.

Melodin är identisk i båda visorna, förutom att Olle Adolphson valt samma ton till de tre stavelserna i ”tystnaden”, där originalet har varierat den andra en sekund lägre. Effekten blir att ordets betydelse accentueras. Frasen blir då musikaliskt identisk med inledningens fyra första takter. Den betoning, som Olle Adolphson något oskånkt lagt i punkteringen på första stavelsen i ”Österlen” har sin motsvarighet, inte i originalets musikaliska rytm, men i den ordrytm som blir effekten av en melism som ligger på samma ställe i originaltexten. Som i de övriga musikaliska parodierna är ord och ton välavpassade; för sammanhanget innebördsrika ord har placerats på musikaliskt välvalda platser. Den ursprungliga visan har en föredragsbeteckning som antyder ett lätt och inte alltför långsamt framförande, medan Olle Adolphson väljer att framföra sin visa relativt lugnt i pianonyans.<sup>47</sup> Det tempot ger tid till eftertanke, och betonar textens existentiella laddning.

## KONSTNASAREN

”Ge mig en dag” är en andlig text jämfört med den mer sekulariserade visa som den hämtat sin melodi ifrån. Det rakt motsatta förhållandet råder mellan visan om den håglöse konstnasaren och den andliga melodi som den är skriven till. När ”Konstnasaren”, efter att ha spelats in 1965, trycktes i samlingen *Slagsmålet på Tegelbacken* 1966 fanns angivet i nottexten att visans melodi var en amerikansk folkmelodi, men detta får betraktas som en missuppfattning.<sup>48</sup> ”I Wonder As I Wander” är titeln på en amerikansk Christmas carol av John Jacob Niles och det är den som melodin är hämtad från.<sup>49</sup>

”I wonder as I wander, out under the sky / How Jesus the Savior did come for to die / for poor on’ry people like you and like I”. Texten är religiös och handlar om Jesus. Det är en jagberättare, förmodligen ett litet barn som talar, men förhållandet kan också ses som förhållandet mellan Gud som fadersgestalt och människan i sin roll som det oförstående barnet. Frasen ”I wonder as I wander” är utgångspunkt för tanken i det orimliga och obegripliga offer som Jesus gör genom att ge sitt liv för vanliga obetydliga människors skull. Detta är vad som uttrycks i den första strofen. I den andra strofen går jagberättaren tillbaka i historien och berättar hur Maria födde Jesus – om stallet, om stjärnan och om det uppfyllda löftet. Tredje strofen har eftertankens kontemplativa karaktär: allt hade Jesus kunnat få, eftersom det låg i hans makt och storhet att kunna begära. Men denna tanke utvecklas inte och kommenteras inte – utan texten går indirekt tillbaka och anspelar på det offer som det talas om i den första strofen. De återkommande versraderna ”I wonder as I wander, out under the sky” får ses som sammanhållande för formen och rester av ”the burden”, omkvädet.

Texten kan även innehållsmässigt sägas ha formen av en cirkel. Den utgör narratologiskt inte någon avslutad berättelse, så som en engelsk ballad, men även det är typiskt för en carol. Den har också en jagberättare, i motsats till balladen.<sup>50</sup>

När man jämför caroltexten med Olle Adolphsons ”Konstnasaren” finner man inte några yttre överensstämmelser. Av den sakrala prägeln återstår ingenting, snarare framträder dess motsats. Visan kan rimligen inte gå under genrebenämningen carol. Tid och plats där jagberättarna befinner sig ligger synnerligen långt ifrån varandra och som karaktärer har de ingen likhet. Snarare kan de uppfattas som speglande kontraster, men genom musikens indirekta intertextualitet binds texterna samman på olika plan.

I Olle Adolphsons text till ”Konstnasaren” återkommer vandringsmotivet från ”I Wonder As I Wander”. Här färdas jagberättaren genom livet, modernt förklädd och dold bakom många namngivna bestämningar i tid och rum: ”Jag reser runt i Skåne och kränger mitt skräp / jag reser i en nerrisad Volvo med släp. / Jag reser i Rembrandt, i gipser och plast. / Jag längtar till den dagen då jag åker fast.”<sup>51</sup> Tre av den första strofens fyra versrader inleds med ”Jag reser” för att kulminera i den fjärde: ”Jag längtar till den dagen då jag åker fast”. Jag-frasen återkommer och varieras flera gånger och den sista strofen är till stora delar en upprepning av den första. På så sätt är uppbyggnaden densamma som i carolvisan.

I andliga visor är vandring i betydelsen livsvandring ett vanligt motiv. Att vandra med Gud är i Bibeln detsamma som att leva efter hans bud, att gå den rätta vägen som leder till himmelen. Detta är ett motiv som är giltigt för alla tider och alla kulturer.<sup>52</sup> Den livsväg som jaget i carolvisan anvisar kan nog vara överensstämmande med vad man menar är den rätta vägen, men jaget i Adolphsons visa väljer en annan väg som är mindre idealisk och betydligt bredare. Han är svindlare och säljer med framgång sina förfalskningar, men ändå finner han sig inte tillrätta i tillvaron. Han önskar ingenting hellre än att komma ifrån denna sin vandringsväg – trots att hans offer blir att åka fast.

I caroltexten berättas om Jesu födelse. Julen har också sin plats i Olle Adolphsons visa, även om genren inte är densamma. När konsthandlaren sålt sina tavlor, mot alla odds, går han på krogen för att fira. Han reflekterar över att det snart är jul, men att den rätta julglädjen vägrar att infinna sig. Mot den inledande versraden som talar om detta, ställs nästa som bitter kontrast: ”Jag känner mig ganska så vissen och ful”. Konstnasarens tillvaro är smutsig i mer än en mening. Utåt sett reser han runt med ”skräp”, ”skit”, ”gipser och plast”, och när han väl sålt sina saker har både han och konsten legat i regnet, i leran och gruset. Hans verksamhet är så långt ifrån ren och äkta som det är möjligt. Ändå lyckas han sälja. ”Jag snackade för konsten och allt jag höll kärt” – det skymtar tillfälligt fram ett drag av äkta liv och konst bakom orden. Kanske är den känslan hemligheten bakom hans framgångar och grunden till hans leda.

Caroltexten behandlar julen utifrån en annan övertygelse. Berättaren talar förundrat och beundrande om Jesu födelse, om hur han i sin egenskap av kung kan önska vad han vill, men i stället väljer han att offra sitt liv. Den naiva berättaren utgör i sin oskuld konstnasarens motsats. Carolberättaren koncentrerar sig

på att tala om löftet som givits och som uppfyllts, om den synliga kontakten med Gud som låter stjärnan lysa på stallet, om Jesus som dör för vanliga stackars människor – ”like you and like I”. Den ytliga och dessutom falska vinningslystnad som konstnasaren visar prov på bryter mot det djupa, ärliga och osjälviska offer som carolvisan talar om.

När Olle Adolphson använder sig av carolmelodin till sin visa om konstnasaren, går den oförändrad genom de åtta stroforna. Sådan är visans form. Sten Andersson och Bo Wallner har i *Musikens material och form* beskrivit textens och musikens förhållande till varandra med utgångspunkt från folkvisan ”Liten Karin”. De visar hur den oförändrade melodin, när den upprepas till alla de tolv stroforna, skapar distans till handlingen. Det ligger i visans väsen att melodin är objektiv och inte tolkande.<sup>53</sup>

Så objektivt fungerar inte relationen text–musik i ”Konstnasaren”, även om musiken är strofisk. Olle Adolphson har medvetet använt sig av enformigheten i musiken som redskap för att understryka textens djupare mening. Han behåller, förstärker och betonar samma enformighet som man tydligt kan se att Niles själv försökt få liv i. Melodin har enkel visform, de fyra ingående fraserna är synnerligen likartade. Varje fras gör, med avseende på tonhöjd och intensitet, en vågrörelse framåt och uppåt följt av en tillbakagång. Tonomfånget är litet och intervallstegen små. Olle Adolphson använder sig av samma melodi, förutom att han väljer att ta än mindre steg. Taktmässigt har Adolphson valt att förändra förlagans 6/8-takt till 3/4-takt och förkortar därmed rörelsen i musiken och åstadkommer ett stötigare och enformigare intryck utan utrymme för variationer. Niles själv har strävat emot melodins inbyggda enformighet. Han har många föredragsangivelser. Redan som övergripande anvisning anges uttrycket ”expressively” och inom hela stycket förekommer täta nyansangivelser. Olle Adolphson har inte några som helst nyansbeteckningar. Vid framförandet lägger han medvetet vikt vid att följa upp den enformiga rytmen, uttrycket är utslätat och han gör inga försök till nyanseringar. Han drar på de tryckstarka tonerna, förlänger punkteringarna och glider upp på tonerna som han något uttryckslost tar underifrån.

Olle Adolphson gör effektivt bruk av att utnyttja musikens möjligheter att uttrycka textens innebörd. Vid den avslutande frasen ”Jag längtar till den dagen då jag åker dit” tillfogar han överraskande ett glatt durackord och understryker därmed jagets önskan om förlösning. Det händer även att musikens form får

till uppgift att hålla nere intresset och dämpa uppmärksamheten kring textens betydelsefulla partier. Exempel på detta är tredje strofens inledningsfras: ”Man tröttnar på sig själv, jag är trött på det här”. Musiken upprepas på samma håglösa sätt i den följande raden, men då säger texten något synnerligen omvälvande och positivt: ”I dag har jag just gjort min bästa affär”. Om textens mening vore sann borde frasen ha placerats så att den kunde ha framhävts av musiken. Parallellfall i originalet är de tidigare nämnda parentetiskt ställda raderna i den näst sista strofen som rör julens ankomst och jagets upplevelse av sig själv. Musiken tar alltså parti för jagets innersta känsla och önskan, inte texten. Detta betonas än mer i Olle Adolphsons framförande.

Mycket talar således för att text, intertext och musik i visan kommunicerar olika meddelanden. Olle Adolphson har i en artikel, ”Om visans väsen”, själv uttalat sig om visans roll: ”Den kommunikativa egenskapen hos visan gör att den står bönen och besvärjelsen nära. Bönen och besvärjelsen är det yttersta uttrycket för individens vilja att träda utanför jaget, eller det yttersta försöket att uppnå gemenskap [---] Många av de finaste visorna och sångerna utgörs av böner eller besvärjelser i olika former, med olika utseenden, uttalade eller förklädda.”<sup>54</sup> Det är inte bara ”Ge mig en dag” som har formen av en bön, utan underförstått även ”Konstnasaren”. Jagets längtan efter mening är ärlig. Text och intertext spelar två olikartade, men i varandra kompletterande roller. Samma slags spel återfinns i flera av de behandlade visorna. Här har rollerna i grunden ett gemensamt tema som rör den mänskliga existensen: den gudomliga fullkomligheten versus den mänskliga ofullkomligheten. Musiken stöder den underliggande känslan av hopplöshet och längtan hos jaget.

Trots stora olikheter i genre och stil finns en gemenskap i tematiken i de båda texter som musiken binder samman. Den nya texten talar om livets falskhet och ytlighet, om otillfredsställelse och längtan efter förlossning, om skuld. Intertexten talar om motsatsen: innerlighet, äkthet, tillfredsställelse, förtröstan och oskuld. De agerar som varandras motsatser men i grunden har de samma tematiska värderingar. Den nya texten har den tröstsökande börens form, intertexten svarets. Den nya texten ropar efter den gamlas trygghet och musiken intar sin ståndpunkt. I sin ursprungliga roll är musiken ganska passiv, följer texten utan att göra mycket väsen av sig. I den nya sammanställningen tar den aktiv del. Den understryker tomheten och tristessen, men tar ställning för subjektets innersta längtan. I ”Ge mig en dag” var förhållandet det omvända:



den nya texten agerade som tröstande gentemot den hjälpsökande intertextens rop på tröst.

Kan man då säga att musiken binder samman fråga och svar? I ”Ge mig en dag” finns naturens skönhet som ett tröstande drag, men det finns ingen ytterligare lösning. I ”Konstnasaren” framstår oförenligheten ännu tydligare. Svaret är kompromisslöst. Det sökta finns bortom en gräns som inte överskrids.

### KARNAS VISA

”Karna är en stor och vacker skånsk flicka i en enslig gård ute på slätten. Det är hon som sjunger i den här visan.” Så lyder baksidestexten till ”Karnas visa” som trycktes i *Slagsmålet på Tegelbacken* 1966 och spelades in på LP:n *Vad tänker jag på* 1967.<sup>55</sup> Det gamla flicknamnet Karna för också tankarna till det skånska landskapet.<sup>56</sup> Lennart Kellgren, som samlat och kommenterat visor från Skåne, har i sin skånska visrapsodi, *Gläd dig du skåning*, också tagit med en ”Skånsk kärleksvisa”. Den var mycket populär på 1860-talet och handlar om en vacker flicka – också hon med namnet Karna:

Ja, Karna hon e min för de ja tycker om na  
hon e så snäll mod mej, men arger emod somma.  
Hon har en mong så stor o rö som kössebär,  
o när ja kösser na så sir de smack så här.<sup>57</sup>

Det kan vara en liknande flicka som Olle Adolphson tänkt på i sin visa – åtminstone vill också hans Karna gärna slösa sin kärlek på någon ensam och olycklig man: ”Och vandrar du allena / och har sorg i ditt bröst, / och kommer du så intill mej här, / skall du känna hur jag har tröst.”<sup>58</sup>

I fyra strofer öppnar Karna sin famn och sjunger ut sin längtan. Alla har identisk första rad som säger att trösten är till för vem som vill och känner sig ensam. Karna erbjuder bot för svårmod och dysterhet och är till för den som känner sig ”tung i ditt sinn”, ”bitterligt trött” och ”frusen i din blod”. Trösterskan Karna kan nog vara av samma älskvärda slag som den skånska visans Karna, även om hon i den visan porträtteras av sin beundrare. Han skryter inte enbart över hennes skönhet utan även över hennes rika hemgift. Han själv är bara en enkel dräng, precis som den man Olle Adolphsons Karna vänder sig till: ”Så

kom till mig, lille drängen min, / ska du känna hur jag har tröst”. Det är inte uteslutet att Olle Adolphson skulle ha varit bekant med just denna skånska visa, österlenbo som han var när texten skrevs. Äldre folkvisor intresserade honom och tillhörde tidigt hans repertoar.<sup>59</sup>

Den melodi som ligger till grund för Olle Adolphsons visa är också den en Christmas carol som sjöngs av William Clauson, i hans egen översättning. Den svenska titeln lyder ”Josef och Maria tillsammans de gick”.<sup>60</sup> Första strofen beskriver hur Maria och Josef på sin vandring får se ett körsbärsträd. Det engelska originalets text känns igen i ”The Cherry Tree Carol”.<sup>61</sup> Maria ber Josef, ”with words so meek and mild”, att plocka ett körsbär åt henne eftersom hon väntar barn. Josef är inte lika vänlig, han svarar, ”most unkind”, att det är en uppgift för den som är barnets far. Men då talar det ofödda barnet från sin moders kropp till körsbärsträdet och ber det skänka Maria av sina bär. Trädet böjer ner sina högsta grenar mot dem och Maria vänder sig glad mot Josef för att berätta att barnet hade makt att åstadkomma detta.

Båda texterna, caroltexten och Karnas visa, börjar med ett vandringsmotiv. ”Josef och Maria tillsammans de gick”. Karna i Olle Adolphsons visa känner sig ensam och riktar sina ord till någon ensam vandrare. Hennes önskan är att ge tröst till den som behöver det, men hennes egen kärlekstörst blir tydligast. Detta framgår också av textens uppbyggnad. Med de ständiga upprepningarna blir var och en av de fyra stroforna varianter på samma tema. Varje strof slutar med Karnas uppmaning till ”lille drängen” att komma till henne, men ropet stannar i luften, besvaras aldrig och får ingen avslutning. Hennes längtan efter gemenskap får ingen respons.

Karna är trösterskan, uppoffrande och välvillig i sin attityd och med likartad framtoning som ursprungstextens Mariagestalt. Ingen av kvinnorna når fram med sin önskan. Marias bön uppfylls av gudomlig kraft, medan Karnas förblir obesvarad.

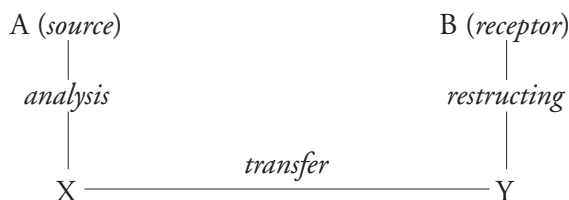
Bärens röda färg liknas i caroltexten vid blod och ger i denna kontext associationer till Kristi sår. ”Where was cherries and berries, so red as any blood”, lyder texten. Blodet återfinns också i Olle Adolphsons text. Karna i visan vänder sig till den som ”vandrar allena / och är frusen i din blod”. Hennes maning får en religiös framtoning och bibeltextens ord ger eko: ”Kommen till mig ni alla som ären betungade.” Marias personlighet, hennes ensamhet och offervilja går också igen i Adolphsons karaktäristik av Karna.

Visorna tillhör olika genrer; sakralt och profant förenas som ett resultat av att den nya visan använder sin äldre förlaga. I den nya texten finns minnet av och tankarna kring den ursprungliga visan. Adolphsons text förhåller sig till intertextens tematik genom att förena jordisk kärlek och längtan efter gemenskap med himmelsk. Kärlekens röda färg blir också blodets. Mänsklig offervilja och empati blir ett med det kristna kärleksbudskapet.

### *Musikalisk parodi i teoretiskt perspektiv*

En översättning etablerar ett intertextuellt förhållande i den bemärkelsen att en närvarande text hänvisar till en frånvarande. Den text som har översatts har tagits ur sin kontext och överförs till en annan, transfererats från ett språk till ett annat. Men resultatet kan aldrig bli exakt detsamma som originalet och två översättares verk ger sällan samma resultat, trots att deras kunskap och målsättning är densamma. Översättaren är i första instans läsare. För att kunna föra vidare textens form och innebörd måste han först göra sin egen tolkning innan han provar möjligheter och gör sitt val.

Eugene Nida visar i sin översättningsmodell hur översättningsprocessen ser ut.<sup>62</sup>



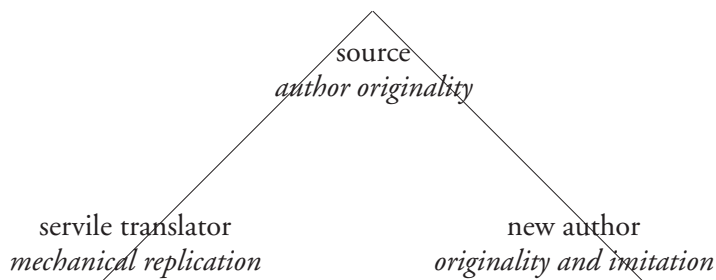
Utgångspunkten är ett analysstadium där översättaren gör klart för sig hur källtexten ser ut, vad orden och ordkombinationerna har för betydelse – de referentiella betydelserna såväl som de konnotativa. Rune Ingo använder sig av en liknande figur, men ser transfersträckan avgränsad i olika moment, även om han påpekar att de olika stadierna i praktiken inte är så tydligt avgränsade från varandra.<sup>63</sup> Ingo poängterar även att det enda tillfället översättaren har källtexten som helhet för ögonen är i den förberedande textanalysen. På detta stadium fordras en noggrann genomläsning och tolkning av källtexten för att underlätta det egentliga översättningsarbetet. Han menar att denna läsning aktiverar det

undermedvetna som förbereder sig för överföring och bearbetning. Förförståelsen gör att texten blir bekant under själva översättningsarbetet.<sup>64</sup> Det viktigaste, men samtidigt också det mest svårundersökta momentet, är det som Nida betecknar transfersträckan. Denna process äger rum i översättarens hjärna och det är endast där det egentliga överförandet mellan språken äger rum: "A number of persons may assist by way of analysis and restructuring, but the transfer itself is the crucial and focal point of the translation process."<sup>65</sup> Nida påpekar också att översättarens personlighet spelar stor roll, eftersom hans förhållande till ämnet kan vara väl så problematiskt som hans språkliga resurser.

Översättarens verksamhet förutsätter total lojalitet gentemot källspråksförfattaren. Verket är författarens och måste så förbli. Det finns en fara i att överträda denna gräns i den individuella frihet som översättaren har när han väljer hur texten skall se ut på målspråket.<sup>66</sup> Det är lätt att rubba maktbalansen mellan författare och översättare om originalet behandlas som om det vore översättarens egendom.

I Olle Adolphsons översättningar finns ett tydligt ansvar för källspråkstexten. Översättaren är hänsynsfull gentemot källtexten både när det gäller "Wolverton Mountain" och "The World I Used to Know", även om man i dessa partier kan skilja ut en översättarröst. När det gäller "This Ole House" kan man lägga märke till att lojaliteten mot källtexten har förlorat i vikt. Översättaren har frestats att förbättra den.

Det kan ibland vara svårt att avgöra hur långt man kan tänja gränserna för vad som är en trogen översättning och när författare och översättare byter plats. Willis Barnstone, amerikansk forskare och poet, har i en modell tydliggjort situationen<sup>67</sup>. Han illustrerar med sin triangel den glidande status som översättningen kan ha: från ytterst bokstavlig, där ord för ord stämmer exakt överens, till mer imiterande och omskrivande – och ofta smidigare.



Barnstone menar att de flesta litterära översättningar befinner sig någonstans på mitten av triangelns bas.

I fråga om de musikaliska parodierna är förhållandet till textförfattaren ett annat. Gemensamt för både översättare och skapare av ny text till en redan befintlig visa är att båda är läsare och tolkare av den ursprungliga texten i initialskedet av sitt arbete. Men för författaren till en ny vistext finns det inga bindande åtaganden beträffande hänsyn till ursprungstexten – melodin kan friställas för eget bruk. Ändå kan man se att den ursprungliga textningen har färgat melodin och att det är svårt att separera artefakterna efter en tidigare samhörighet.

Det finns en tendens till att sammanföra vissa sångtexter till samma slags melodier, när det gäller nytextning till religiösa sånger och nykterhetssånger. Inger Selander ger i *Folkrörelsesång* exempel på hur man använt psalmmelodier till socialistiska nytextningar och då enbart utnyttjat ämnesanknytningen utan att ta ställning till det religiösa budskapet. När man förstärkt de associationer som melodierna väckt har man kunnat använda sångerna i nyskapade ceremonier för att nå samma känslomässiga effekt.<sup>68</sup> Eftersom de melodier som använts till folkrörelsesång hämtats från välkända sånger, har man enkelt erhållit önskad associationsresultat.

Den som skall använda en melodi till en visa tolkar text och ton, som Nida menar att översättaren gör i ett inledande analysstadium, men fullföljer naturligtvis inte återuppbyggnaden enligt Nidas modell som om det gällt en översättning. Han befinner sig inte längre på översättarens plats i vänsterzonen, eller mittzonen på Barnstones figur, utan förflyttar sig till en position i högerzonen. Han står dock fortfarande i ett beroendeförhållande till den ursprungliga visan. Interaktionen mellan musik och text i originalet påverkar även den nya artefakten. Vad som i denna förmedlande kreativa process sker som överlagt och medvetet val eller omedvetet övertagande är svårt att avgöra.

När en översättare på analysstadiet arbetar sig ner i texten, innebär detta att han tar sig från textens yta till dess djupstruktur där det är möjligt att formulera en kärna av vad texten innehåller. En kärnsats är ”en elementär (aktiv påstående) sats, som kan härledas med hjälp av enkla frasstrukturregler och ur vilken alla språkets övriga satstyper kan bildas med hjälp av transformerings- eller omstrukturerings-regler”.<sup>69</sup> Ingo kallar denna nivå i analysstadiet för källspråklig mellanstruktur och den har sin motsvarighet också på målspråkssidan. På denna

nivå ligger språken närmare varandra och i översättningssammanhang bör man utnyttja denna tydligare och mindre mångtydiga nivå som plats för själva överföringsmomentet.

Det spel som aktiveras mellan texterna i Adolphsons parodier och ursprungstexterna äger rum på olika nivåer i texten. En del ord överförs direkt från yta till yta, från ett språk till ett annat, utan att för den skull ha samma entydiga betydelse på en djupare kärnspråksnivå. Andra betydelser i form av konnotationer av djupt personlig art hämtas från och överförs på det djupstrukturella plan som Ingo menar är den nivå där språken har bäst förutsättningar att mötas och där transfersträckan i översättningssammanhang är som kortast. Dessa överensstämmelser ligger under ordens yta och hänför sig till känslan i stället för dess uttryck.

Till de överensstämmelser som rör textytan hör i Olle Adolphsons fall en del homonymer som förefaller fungera som musikaliska ljudminnen från ursprungstexten. Natur- och landskapsbilder är andra återkommande beskrivningar som härrör från den ursprungliga textens yta. Som exempel kan nämnas: månsken ("Högsommarnattsvisa"), hav ("Ge mig en dag") och regn ("I ösregnet"). Beträffande just naturbeskrivningar är det påtagligt att Olle Adolphson oftast låter dessa få en större, mer framträdande och levande roll i sina texter än vad som är fallet i originalvisans text. Där finns naturen oftast bara med som en bakgrund till berättandet. Natur och mänskliga känslolägen är också intimt förknippade hos Adolphson. En ogästvänlig natur under en kall årstid illustrerar kalla känslor och pessimism, som i "Konstnasaren" och "Sista dan tillsammans". Varma känslor och välbefinnande hör ihop med sommar, sol och hav. Detta gäller för bland annat "Post Festum", "Ro hemåt" och "Högsommarnattsvisa". Denna tendens är för övrigt genomgående i Olle Adolphsons produktion.

Ursprungstextens inledning bildar ofta en plattform för den nya texten. I den folkliga visan är förhållandet ofta detsamma beträffande melodival och text.<sup>70</sup> Margaretha Jersild, som undersökt detta förhållande, menar att det i hennes material ofta finns ett samband mellan text och melodival, och att det ofta är just inledningarna som företer likheter. I Adolphsons musikaliska parodier förekommer samma tendens. Det kan röra sig om samma tidpunkt på året: "Jag rodde hemåt en sommardag" och "As I walked out one May morning"; samma tid på dygnet: "Snart stiger solen, / här vänder natten" och "As I walked out one morning early"; samma situation: "Jag reser runt i Skåne" och "I wonder as I

wander” eller andra likartade utgångspunkter: ”I’m an old cowhand” och ”Kom och ta min hand”. Olle Adolphson var medveten om att denna vana var typisk för honom; i en intervju säger han: ”Det är en teknik i norsk lyrik att låta stämningen i början präglade hela verket och jag tror jag blivit rätt bra på att använda den”.<sup>71</sup> Vid en genomgång av Adolphsons musikaliska parodier visar det sig att han själv gärna minns den till melodin medföljande texten enligt samma princip och utgår från den i inledningen till sin egen text.

Tendensen att låta sig gripas av en stämning och en känsla i texten, under de enskilda ordens yta, är fundamental och genomgående när man betraktar de musikaliska parodierna. Går man in på texternas djupare betydelser och sätter sig in i vad de ger uttryck för, vilka känslor de konnoterar, finner man att Olle Adolphsons texter alltid på något sätt tar aktiv ställning till originalet. Ofta uttrycker de ett indirekt samtycke genom att imitera den dominerande bakomliggande stämningen. Som exempel kan nämnas den uppslupna synen på tillvaron som är gemensam för Kilgores cowboy och Helgas sorglöse friare, eller de unga kärlekslängtande flickorna i ”Ro hemåt” och ”Looking for Lambs”. Saknaden efter den lyckliga stunden i askträdens skugga och högsommarnattens lumiga lundar och upplevelsen av sommardagens gryning i den trygga trogna familjen hos ”John Riley” och i ”Post Festum” är andra exempel. Inte i något av fallen återskapas texten på ytan, som är fallet i en översättning, men känslan av glädje, längtan, saknad och trygghet är i texterna densamma.

I andra fall reagerar den nya texten gentemot den gamla. I ”Ge mig en dag” uttrycks en oerhörd sorg, en känsla som den nya texten försöker mildra och trösta, inte imitera. Ordningen kan även vara den omvända. Den deprimerade konstsvindlaren i ”Konstnasaren” vill offra sig för det sanna och äkta, men han kan inte ta till sig den lösning som intertexten erbjuder. Dessa texter utgör i stället olika sidor i en diskussion som hålls samman av samma melodi.

Texternas djupare känslomässiga innebörder förs trots allt över till en ny tillvaro, men arbetet med att åter finna adekvat uttryck för dem, enligt Nidas *restructuring*-fas, leder inte till språklig överensstämmelse. Översättaren har förändrats i sin verksamhet och blivit författare. Denne författares vistext står dock under inflytande av melodins tidigare tillvaro. Att kunna innefatta båda texterna i tolkningen av Olle Adolphsons visor ger en tydligare bild av visornas problematik. I synliggörandet av det intertextuella spelet får man också insyn i författarens konstnärliga bemödanden.

Minnet av texten utgörs här egentligen av minnet av den känsla texten konnoterat. Den gemensamma kärnan i dessa minnen, som sedan tar sig nya språkliga uttryck i Olle Adolphsons texter, rör mänskliga relationer. Det finns en oro för förlust och ett oerhört behov av gemenskap som håller samman texter och intertexter oberoende av individ, tid och plats. Med ledning av det intertextuella spelets art och mönster i de musikaliska parodierna kan man gå vidare i tolkningen av Olle Adolphsons övriga texter.



- 65 Ex.vis Ep. 21, s. 65, Ep. 48, s. 154–160, Ep. 50, s. 165ff.
- 66 Holm har också uppmärksammat vissa likheter med Bellman. (Holm 1986, s. 99)
- 67 Ep. 9, s. 31f.
- 68 Ep. 33, s. 99–103.
- 69 Ep. 9, s. 31f.
- 70 Sandgren 1999, s. 16.
- 71 Ur revyn *Konstgjorda Svensson* från 1909. (Emil Norlander, *280 samlade sånger*, Stockholm 1930, s. 265)
- 72 Artur Högstedt, målare och bohem slog igenom med denna visa 1898. (*Den svenska sångboken*, Stockholm 1998, s. 286.)
- 73 *Slagsmålet på Tegelbacken*, Reuter & Reuter, Stockholm 1966, LP, BLE 14246, 1962.
- 74 *Låtar i stan*, LP, TRS 11114, 1969.
- 75 Norlander 1930, s. 265.
- 76 Norlander 1930, s. 71.
- 77 Enligt skivmappens text skall texten ha hämtats ur Erik Askklunds samling av stockholmiana.
- 78 Nils Ferlin, "En vals melodi", ur *En döddansares visor*, Stockholm 1930.
- 79 "Kungsholmsligisternas paradmarsch", med text av Arthur Högstedt, har inspirerat Olle Adolphson. (*Svensklördag*, radioprogram 630119) Man kan lägga märke till att just tågandet och sättet att gå har sin motsvarighet här. Se Paridon von Horn och Fritz Gustav Sundlöf, *Staden sjunger*, Stockholm 1975, s. 117.
- 80 Enligt texten på skivmappen bygger texten på en sann skandalhistoria, EP, UX 5001, 1962.
- 81 "Readers are active co-writers of the parodic text in a more explicit, and perhaps more complex way than the reader-response critics argue that they are in reading of all texts." (Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, London 1985, s. 93.)
- 82 Calvin S. Brown, *Music and Literature. A Comparison of the Arts* (1948), Athens, GA 1987, s. 62.
- 83 Walter Bernhardt, "Setting a Poem. The Composer's Choice for or against Interpretation", *Yearbook of Comparative and General Literature*, 1988:37.
- 84 Walter Bernhardt, "The Destructiveness of Music: Functional Intermedia Disharmony in Popular Songs", paper read at Lund University, 000513.

### III. Musikalisk parodi, s. 97–136

- 1 Linda Hutcheon förespråkar i *A Theory of Parody*, London 1985, ett vidare parodibegrepp som närmar sig det musikaliska, men fortfarande innebär någon form av kritisk distans till förlagan.
- 2 Torben Krogh, *Bellman som musikalsk Digter*, Studier fra Sprog og Oldtidsforskning 196, Köpenhamn 1945.
- 3 James Rhea Massengale, *The Musical-Poetic Method of Carl Michael Bellman*, diss., Uppsala 1979.
- 4 Massengale 1979, s. 15.
- 5 Inger Selander, *Folkrorelsesång*, Malmö 1996, s. 34.
- 6 Nils Afzelius, *Bellmans melodier*, Stockholm 1947, s. 45.
- 7 Holm 1986, s. 84.
- 8 Jag har av utrymmesskäl begränsat mig enbart till översättningar som även kan betraktas som musikaliska parodier.
- 9 Susan Bassnett, *Translation Studies*, London 1980, s. 2.
- 10 Christina Gullin, *Översättarens röst*, diss., Lund 1998.
- 11 Merle Kilgore, f. 1934, och Claude King, f. 1933, skrev "Wolverton Mountain" 1962. När den refuserades av skivbolaget Columbia beslöt King att själv göra en inspelning som omedelbart blev en populär storsäljare. Clifton Clowers var Kilgores farbror. (Uppgifterna hämtade från *The Guinness Encyclopedia of Popular Music*, ed. Colin Larkin, Enfield 1992, s. 1365.)

- 12 Dan Andersson föddes i Skattlösberg, Grangärde finnmark.
- 13 Telefonsamtal 991105. Det finns även en tidig översättning till svenska med titeln *Min idol*, Ehrling & Löfvenholm, 1955. Den är utförd av sign. Hello. På detta notblad förekommer även originaltexten, men i förvanskad form. (Stuart Hamblen, *Trettiiofyran*, Ehrling och Löfvenholm, Stockholm 1964.) Jag har vid min granskning tagit hänsyn till att Olle Adolphson kan ha arbetat efter båda, men jag har citerat det korrekta originalet.
- 14 Carl Stuart Hamblen (1908 – 1989) skrev sången efter att ha funnit en död man på en öde plats i en fallfärdig stuga. (*The Guinness Encyclopedia of Popular Music*, ed. Colin Larkin, Enfield 1992, s. 1064.)
- 15 Stuart Hamblen, *This Ole House*, MCA Music, London 1954.
- 16 Textens personifiering av huset blir svår att följa. Det är förmodligen anledningen till att någon förvanskat eller trott sig rättat felaktigheter i den engelska texten i dessa svenska utgåvor.
- 17 Dessa uppgifter om Hamblen är hämtade från Internet, [http://members.aol.com/HamblenMC/SH\\_Bio.html](http://members.aol.com/HamblenMC/SH_Bio.html).
- 18 Ludvig Rasmusson, *Sjungande poeter. Om vår tids trubadurer*, Stockholm 1984, s. 81.
- 19 Rasmusson 1984, s. 85.
- 20 Ibid.
- 21 Texten citerad från *På gott och ont*, cd, 1995.
- 22 Rod McKuen, f. 1933, var verksam som poet, författare och musiker och synnerligen populär under slutet av 60-talet. (*The Guinness Encyclopedia of Popular Music*, Enfield 1992, vol.2, s.1576f.)  
Texten skrevs i slutet av 50-talet, copyright 1963, och kallades länge "Song With No Name". Jimmy Rodgers var den första som spelade in den på skiva. Då godkände förlaget inte titeln och den ändrades till den nuvarande. Sedan dess har den sjungits in av många berömda artister. Uppgifter från Rod McKuen. ([www.mckuen.com/bibliography.html](http://www.mckuen.com/bibliography.html))
- 23 Rune Ingo, *Från källspråk till målspråk. Introduktion i översättningsvetenskap*, Lund 1991, s. 55f.
- 24 Merle Kilgore, *The Folk Singer*, Painted Desert Music, New York, copyright 1963.
- 25 EP, UX 5186, 1963.
- 26 Rasmusson 1984, s. 85.
- 27 Denna visa finns enligt förlaget inte i tryck. Jag citerar från EP, UX 5186, 1963.
- 28 Johnny Mercer (1909–1976) var verksam i New York från och med 1920-talet och var en av grundarna till Capitol Records. Han skrev filmmusik och samarbetade med många kända kompositörer som Hoagy Carmichael, Jerome Kern, Henry Mancini m.fl. Av författarens stora produktion – cirka 1500 sångtexter – blev denna sång på sin tid bland de mest populära: "The big hit – the one that pushed Mercer into the forefront of all American popular music, was a nonsense song called *I'm An Old Cow Hand*. (Jacques Edmond, "My huckleberry Friend: The Lyrics of Johnny Mercer", <http://blockhead.com/jmercer.htm>, övriga uppgifter hämtade från *The Guinness Encyclopedia of Popular Music*, s. 1671.)
- 29 *Slagsmålet på Tegelbacken*, Stockholm 1966, s. 14f., inspelad på EP, UX 5001, 1961.
- 30 Holm 1986, s. 97.
- 31 Holm 1986, s. 96.
- 32 Holm 1986, s. 97.
- 33 Frans Michael Franzén, "Champagne vinet", *Svensk lyrik*, utg. Göran Lindström, Gösta Löwendahl m.fl., Lund 1967, s. 329.
- 34 Ep. 30, s. 91.
- 35 *Duvan och vallmon*, 1966, s.12.

- 36 *The Crystal Spring. English Folk Songs collected by Cecil Sharp*, ed. Maud Karpeles, Oxford 1975, s. 28.
- 37 *Trubbel*, Reuter & Reuter, Stockholm 1964, s. 28ff.
- 38 *The Great Songbook*, ed. Timothy John, London 1978, s. 71. Textens upphovsman anges vara Thomas Oliphant.
- 39 Finns ej utgiven i tryck.
- 40 Enligt texten på skivomslaget till *Vad tänker jag på?* LP, TRS 1199, 1981. Idén till visan fick Olle Adolphson från en irländsk skiva. (Telefonsamtal 981120.)
- 41 Robert Dwyer Joyce (1830–1883), (<http://www.pgil-eirdata.org/html>).
- 42 Musikalisk analys finns hos Mossberg 2002, s. 100–123. Här finns också ytterligare uppgifter om visans förekomst. Den litterära tolkningen skiljer sig dock från min.
- 43 ”Maa Bonny Lad”, *Songs of England*, arr. M. Hargest Jones, London 1992, s. 52.
- 44 ”Min käre gosse”, som är titeln på William Clausons översättning, sjöngs i ett radioprogram 581014. Se även Mossberg 2002, s. 101.
- 45 Visan är något varierad i *Folia*, som i andra strofen har omvänd ordning: ”nöd och lust” och sista strofen varierar något: ”frid” har ersatts med ”tid” och ”vid” med ”frid”. Jag har valt att använda den första utgåvan.
- 46 Staffan Bergsten, *Lyrickläsarens handbok*, Lund 1994, s. 197.
- 47 För en musikalisk formantanalys, se Mossberg 2002, s. 106–122.
- 48 I en sångsamling, John Jacob Niles, *The Songs of John Jacob Niles*, New York 1990, hävdar sångförfattaren själv i ett förord att det är en ofta förekommande missuppfattning att det är en traditionell folkvisa. Orsaken är troligtvis att Niles även ägnat sig åt att samla mycket folkmusik. Förf. menar att han hörde fragment av något liknande i Murphy, North Carolina, 1933, varefter han gick hem och skrev sången. I noterna anges ”Appalachian Carol, adapted and arranged by John Jacob Niles” samt ”Collected by John Jacob Niles”.
- 49 Carolbegreppet är inte entydigt, men den form vi känner idag går tillbaka till medeltiden och kan definieras sålunda: ”Ett poem som är avsett eller åtminstone möjligt att sjungas vars verser (stanzas) är likformiga och som är försett med ett omkväde (burden) vilket inleder stycket och repeteras efter varje vers.” (Kjell Bengtsson, ”Vad är carols”, *Carols från Betlehem*, red. Kjell Bengtsson, Anders Lindström, Eva Norberg-Hagberg, Per-Olof Sjögren, Stockholm 1974.) Carols förknippas främst med det medeltida England. Fram till reformationen kunde texterna vara både profana och sakrala och förekomma vid olika högtider. Därefter levde traditionen vidare främst i form av Christmas carols.
- 50 *A Selection of English Carols*, ed. Richard Leighton Greene, Oxford 1962, s. 25.
- 51 I detta sammanhang kan man möjligen skymta en viss likhet med Olle Adolphsons morfar, konstnären Bernhard Folkestad, om vilken det sägs: ”Han försökte å leve av bildene han malte, han gikk fra hus till hus i all slags vær”. (Ragnar Ytrehus, ”Bernhard Folkestad – en genial amatör?”, *Vestfoldtexter*, publicerat på nätet, <http://home.online.no/~raytrehu/bernhardfolkestadengenialamator.cfm>, 020210.)
- 52 Inger Selander, *O, hur saligt att få vandra*, diss., Lund 1980, s. 104.
- 53 Sten Andersson, Bo Wallner, *Musikens material och form*, 1, Stockholm 1948, s. 159.
- 54 Olle Adolphson, ”Om visans väsen”, *Inte bara visor*, red. Bengt R. Johnsson, Stock-

- holm 1990, s. 13.
- 55 *Vad tänker jag på*, LP, SLE 14467, 1967.
- 56 Karna är en gammal skånsk form av Karin.
- 57 "Skånsk kärleksvisa", *Gläd dig du skåning. Skånska visor*, samlade av Lennart Kjellgren, Malmö 1960, s. 23.
- 58 "Karnas visa", *Slagsmålet på Tegelbacken*, 1966, s. 31.
- 59 *Visor*, radioprogram 610608.
- 60 *Visprogram med William Clauson*, radio-program 581004.
- 61 *The Oxford Book of Carols*, ed. Percy Dearmer, R. Vaughan Williams, Martin Shaw, (1928) Oxford 1964, s. 143. Förmodligen är detta en variant av "The Cherry Tree Carol". Här finns också två inledande strofer som beskriver Maria och Josef, som inte finns i Clausons översättning..
- 62 Eugene A. Nida, Charles R. Taber, *The Theory and Practice of Translation*, Leiden 1969, s. 484.
- 63 Rune Ingo, *Från källspråk till målspråk*, Lund 1997, s. 93.
- 64 Ingo 1997, s. 94.
- 65 Eugene A. Nida, Charles R. Taber 1969, s. 99.
- 66 Bassnett 1980, s. 62.
- 67 Willis Barnstone, *The Poetics of Translation*, New Haven 1993, s. 94.
- 68 Inger Selander, *Folkrörelsesång*, Malmö 1996, s. 258f.
- 69 Ingo 1997, s. 97.
- 70 Margaretha Jersild, *Skillingtryck. Studier i svensk folklig vissång före 1800*, Falun 1975, s. 215.
- 71 Peter Palmkvist "Olle Adolphson i ropet igen", *SkD* 940424.
- 4 Lars-Eric Örtegren, "Visor från Södra Bergen", *Röster i radio* 1962:23.
- 5 Telefonsamtal 001129.
- 6 Sign. "Fabian", "Olle Adolphson, vår prydliga visvän", *Röster i radio* 1967:52.
- 7 Ibid.
- 8 Gunilla Magnusson, "Olle Adolphson. Författare, kompositör", *Röster i radio* 1969:38.
- 9 Ibid.
- 10 EP, U5442, 1966. *60 visor från 60-talet*, i urval av Sid Jansson, Stockholm 1977, s. 32f.
- 11 Telefonsamtal 000727, även *Visor för hela slanten*, radioprogram 761019.
- 12 EP, SP 520, Utgiven av Pripps/Sonoprint, Stockholm 1966.
- 13 EP, UX 5276, 1966.
- 14 Eva Lilja, "Diktens ljudbild", i Lilja, Eva, Nordman, Marianne, *Bidrag till en nordisk metrik*, vol. 1, s.100. Lilja hänvisar i sin tur till Paul Fraisse, *Les structures rythmiques. Étude psychologique*, diss., Paris, 1956.
- 15 Legato innebär att utförandet skall vara bundet, tonföljden skall framföras utan avbrott mellan tonerna.
- 16 Otryckt, citerat från skivan, EP, UX 5001, 1961. Texten är enligt Brita Holm en lätt förändrad version av en äldre visa. Se Holm 1986, not 100, s. 90.
- 17 *Duvan och vallmon*, s. 24. Inspelad på *Vad tänker jag på*, LP, SLE 14467, 1967.
- 18 Inger Larsson påpekar att det är troligt att denna samling, utgiven på bokförlag i motsats till *Trubbel* och *Slagsmålet på Tegelbacken* som utgavs på musikförlag, riktade sig till en mer litterärt intresserad mottagare. Se Larsson 1984, s. 5f.
- 19 Telefonsamtal 000727.
- 20 *Vad tänker jag på*, LP, SLE 14467, 1967.
- 21 *Trubbel*, 1964, inspelad på *En stol på Tegenér*, LP, BLE 14246, 1962, EP UX 5047, 1962.
- 22 *Duvan och vallmon*, 1966, s. 20ff, inspelad

#### IV. På livets estrad, s. 137–222

- 1 *På gott och ont*, cd-häfte, s. 6.
- 2 Carl Otto Bergkvist.
- 3 Sign. Carro, "Lulu byter väg", *AB* 571003.