

Orgelsång och psalmspel

Per Högberg

Orgelsång och psalmspel

Musikalisk gestaltning
av församlingssång

Högskolan för scen och musik – HSM,
Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet

ArtMonitor doktorsavhandlingar och licentiatuppsatser nr. 37

Serien ArtMonitor ges ut av
Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet

ArtMonitor
Göteborgs universitet
Konstnärliga fakultetskansliet
Box 141
405 30 Göteborg
www.konst.gu.se

Layout: Daniel Flodin
Tryck: Ineko AB, Källered 2013

© Per Högberg 2013

ISBN: 978-91-979993-4-2

*Avhandlingen tillägnas Bertil,
min förste orgellärare*

Abstract

Title: Per Högberg: Organ Singing and Hymn Playing. Performing Congregational Song.

Language: Swedish

Keywords: Musical performance, Congregational song, Interaction, Participation, Liturgy,

Beauty, User perspective, Function, Tradition, Organ, Song, Horizontality and verticality

ISBN: 978-91-979993-4-2

The Lutheran church service tradition assigns important functions to the organ: in liturgical use, most of all as a leader, a source of inspiration, and a conversational partner in the congregation's song. In our time, however, the congregational song repertoire is marked by pluralism; it spans styles and genres. This being the case, does the music historian Abraham Hülphers' famous statement of 1773, "thus organs' use in Swedish Zion also ought to be praised/So long as their pipes' sound may guide the Church's song" still possess validity for the performance of hymns today? The present *Swedish Hymnal* contains much material that has been included ever since our first official hymnal, the Carolingian hymnal of 1695. Thus, in spite of revisions made to language, melodies and harmonizations, there is still an uninterrupted and living tradition of congregational song in the liturgy of the Church of Sweden. Congregational song exhibits elements of conscious art, and at the same time engenders shared participation. This participation arises as that which is conscious of art (the text, the organ, and the trained organist) meets that which is unconscious of art (the singing congregation, the "folk"), and can itself be described as artistic beauty. The organ, its music, and its concert practice provide endless examples of conscious art. But how might shared participation in congregational song, which belongs to the perspective of the organ's liturgical utility, be described in relation to the concept of conscious art? Using as a point of departure a description of the verticality and horizontality of congregational song, this dissertation seeks to formulate a pedagogical approach. Bringing the liturgical use perspective into focus in relation to congregational song is essential to formulating a notion of this song in terms of artistic beauty, which offers us a deepened understanding of that utility as tradition in motion, or motion in tradition.

Innehållsförteckning

| | |
|---|-----------|
| Abstract | 6 |
| I: Konsterfarenheten | 13 |
| Konsterfarenheten | 13 |
| Upplevelser av församlingssång | 13 |
| Orgelbrus, orgelberusning | 16 |
| Makt och/eller tjänst? | 18 |
| In i den konstnärliga praktiken | 20 |
| Församlingssång i det tidiga 2000-talet | 20 |
| Församlingssång och orgel i konstnärligt forskningsprojekt | 23 |
| II: Syfte och innehåll, forskningsläge, forskningsmodell och forskningsmetod | 27 |
| Bakgrund | 27 |
| Syfte och innehåll | 29 |
| Forskningsläge | 30 |
| Forskningsmodell | 34 |
| Forskningsmetod | 35 |
| Forskningsmetod, detaljbeskrivning | 36 |
| III: Teoretiska perspektiv | 39 |
| Inledning | 39 |
| Församlingssången som mysterium | 39 |
| Psalmspel och orgelsång, eller omvänt... | 40 |
| Spel | 41 |
| Sång | 42 |
| Orden tättnar till sång; om <i>tonen</i> i församlingssången | 45 |
| Församlingssångens sanning, skönhet och delaktighet | 46 |
| Sanningsanspråk | 46 |
| Skönhet | 56 |
| Tradition | 63 |
| Delaktighet | 66 |
| Funktion | 79 |
| IV: Historiska utblickar | 81 |
| Sekelskiftet 1800: Inledning | 81 |

| | |
|---|------------|
| Abraham Abrahamsson Hülphers: | 83 |
| <i>Historisk afhandling om musik och instrumenter (1773)</i> | |
| Gammalkils kyrka: personer, | 89 |
| texter, instrument och rum i samverkan | |
| <i>Ordning för Kyrko-Betjente i Linköpings stift (1795)</i> | 90 |
| <i>Ordning för Kyrko-Betjente i Linköpings stift (1846)</i> | 95 |
| Henrik Leop. Rohrman: | 100 |
| <i>Kort Method till en tjenlig Choral-Spelning (1801/1805)</i> | |
| Mecklin, Johan Adolf: <i>För begynnare i tonkonsten (1802/1819)</i> | 111 |
| Svenskt orgelbyggeri med fokus på Linköpingstraditionen | 118 |
| Sekelskiftet 1900: Kult och konst | 124 |
| V: Musikalisk gestaltning av församlingssång | 133 |
| Inledning | 133 |
| Församlingssång och liturgi | 135 |
| Inledning | 135 |
| Gestaltning av det heliga | 136 |
| Gestaltningen av mässan | 140 |
| Gestaltningen av mässans församlingssång | 144 |
| Psalmbok, kyrkoår och evangeliebok | 148 |
| Påskens psalmer tar gestalt i Vasakyrkan | 155 |
| Inledning | 155 |
| Rummet | 155 |
| Människorna – församlingen | 157 |
| Orgeln | 158 |
| Triduum Sacrum och ”Trons mysterium” | 166 |
| Skärtorsdagen | 167 |
| Långfredag | 182 |
| Påskdag | 202 |
| Psalmerna tar gestalt i Gammalkils kyrka | 232 |
| Inledning | 232 |
| Psalmerna tar gestalt | 233 |
| VI: Diskussion | 277 |
| Inledning | 277 |
| Vilken koralsats? | 277 |
| Koralsats i gränsland? | 289 |
| Homofoni och monodi i interaktion | 290 |
| Sats och klang | 294 |
| Sats ger klang i Gammalkils kyrkas orgel | 297 |

| | |
|---|------------|
| Sats ger klang i Vasakyrkans instrument | 299 |
| Sats, klang och stämning/temperatur | 304 |
| Församlingssång är konsten att omvandla energi | 305 |
| Pulsation | 307 |
| Pulsation och tempo | 308 |
| Pulsation i repertoarspel ger | 309 |
| kunskap om pulsation i psalmspel | |
| Pulsation och liturgi | 315 |
| Pulsation och tradition | 316 |
| VII: Avslutning | 319 |
| Sätta punkt – en framåtblick | 319 |
| Sätta punkt – en tillbakablick | 320 |
| Slutord | 325 |
| Summary | 327 |
| Personregister | 335 |
| Referenser | 339 |
| Tack! | 357 |
| CD: Innehållsförteckning | |
| Spår 1–9: Gammalkils kyrka | |
| Spår 1: Sv. Ps. 238a ”Jag lyfter mina händer” | |
| Spår 2: Sv. Ps. 151 ”Denna dag stod Kristus opp” | |
| Spår 3: Sv. Ps. 147 ”Upp, min tunga att lovsjunga” | |
| Spår 4: Sv. Ps. 359 ”Jesus, jag dig älskar” | |
| Spår 5: Sv. Ps. 313 ”Min Frälsare lever” | |
| Spår 6: Sv. Ps. 198 ”Likt vårdagssol i morgonglöd” | |
| Spår 7: Sv. Ps. 490 ”Guds Son en gång i morgonglans” | |
| Spår 8: Sv. Ps. 135 ”Se, vi går upp till Jerusalem” | |
| Spår 9: Sv. Ps. 76 ”Gud, vår lösta tunga” | |
| Spår 10–18: Vasakyrkan | |
| Spår 10: Sv. Ps. 448 ”Lyssna, hör, du höga himmel” | |
| Spår 11: Sv. Ps 70 ”O Jesus, än de dina” | |
| Spår 12: Sv. Ps 146 ”Vad ljus över griften” | |
| Spår 13: Kyrie | |
| Spår 14: Sv. Ps. 151 ”Denna dag stod Kristus opp” | |
| Spår 15: Sv. Ps. 153 ”Livet vann, dess namn är Jesus” | |
| Spår 16: Sv. Ps 152 ”Kristus lever - underbara ord” | |
| Spår 17: Sv. Ps 143 ”Guds rena Lamm” | |
| Spår 18: Inför korset | |

Förkortningar:

Pb1695 = 1695 års psalmbok

Kpb1697 = 1697 års koralpsalmbok

Pb1819 = 1819 års psalmbok

Kb1820 = 1820 års koralbok

Kb1921 = 1921 års koralbok

Pb1937 = 1937 års psalmbok

Kb1939 = 1938 års koralbok

Pb1986 = 1986 års psalmbok

Kb1987 = 1987 års koralbok

Khb1986 = 1986 års kyrkohandbok

Kapitel I

Konsterfarenheten

Konsterfarenheten¹

UPPLEVELSER AV FÖRSAMLINGSSÅNG

Det är Pingstdag någon gång i mitten av 1970-talet. Jag befinner mig tillsammans med familjen i Gustavi Domkyrka, Göteborg. Domkyrkoorganist Henrik Jansson leder med sedvanligt engagemang psalmsången från läktarorgeln.² Utan att jag ännu har ”lärt mig” någonting om vare sig sångrösten, psalmsång, orglar eller orgelspel till psalmsång, griper denna sång – detta i våra kyrkor ständigt återkommande musikaliska skeende – tag i mig. Den högtidliga stramheten i sjungandet av psalmen ”Kom Skaparande” (Sv. Ps. 50) sitter ännu kvar i minnet, likaså den brusande, ja, nästan berusande vitaliteten i slutpsalmen ”Ande av ljus och liv åter en pingstvind giv...” (Sv. Ps. 19:4). Högmässan avslutas med att organisten vid sitt instrument ”far ut” i en improvisation över just slutpsalmen, och visst smyger sig också den medeltida antifonen ”Veni, Sancte Spiritus” (Sv. Ps. 361), vars titel jag långt senare lärde mig, in i slutet av musicerandet. Minnena på såväl trum- som näthin-nor sitter ännu i dag bergfast från detta tillfälle, som upplevs från bänken längst fram på domkyrkans norra sidoläktare – parkettplats för en tioåring.

Trettio år har gått; platsen är nu ett äldreboende i Göteborg. Här framlever ett tiotal dementa personer den sista biten av jordelivet. Prästen Göran och

1. Uttrycket går tillbaka på Hans-Georg Gadamer, och kommer att behandlas i avhandlingens tredje kapitel, ”Teoretiska perspektiv”.
2. Henrik Jansson (1916–2000), domkyrkoorganist i Göteborg 1968–1979.

jag är på besök för att, som brukligt är varannan tisdagsförmiddag, leda en andakt med de gamla. En efter en samlas de boende i det kombinerade köket och vardagsrummet, där den enkla gudstjänsten firas. De flesta körs dit i sina sängar eller rullstolar. Några krökta ryggar sjunker ned i soffan efter kraftö-dande steg vid rollatorerna. Göran säger några välkomnande ord och inbju-der till psalmsång. Både präst och musiker är vana vid situationen och väljer ur den gamla älskade psalmskatt som de äldre förhoppningsvis kan känna igen. Jag har stuckit in stickproppskontakten till ett under armen medburet keyboard, gör en kort introduktion till psalmen för att därefter sjunga den tillsammans med övriga. Men någon sång från de gamla – utöver Göran och mig – kan inte förnimmas, åtminstone inte av mina öron. Efter det att Gö-ran läst ett bibelstycke och gjort en kort textutläggning, inbjuder han alla att sjunga Lina Sandells ”Blott en dag, ett ögonblick i sänder” (Sv. Ps. 249:1), en av de allra mest kända psalmerna i den svenska psalmboken (Straarup 2001:89 f.). Men jag tror vi nöjer oss med första versen, säger Göran lågmält till mig. Jag gör också ett ritardando vid slutet av versen, för att man skall förstå att psalmsjungandet snart är slut. Men just när jag lyft händerna från tangenterna och Göran skall fortsätta att tala, hörs en ytterst stilla röst från soffan: ”Själva han är mig alla dagar nära...” (Sv. Ps. 249:2). Det är en gammal, knotig kvinna som ”vaknat till”, och som med sin spröda stämma påbörjar psalmens andra vers, där texten liksom viskas fram på en knappt förnimbar melodi. Jag är snabbt med på noterna och återupptar klaverspelet till psalmen, samtidigt som förväntan stiger om att även den tredje och avslu-tande versen kommer att sjungas. Och visst vill kvinnan sjunga även den! ”Hjälp mig då att vila tryggt och stilla...” (Sv. Ps. 249:3). Även om demens-jukdomen tydligt påverkat kvinnans allmäntillstånd, är det uppenbart att den inte lyckats radera psalmen ur minnet. Och inte bara det: stämband, munhåla, läppar och andra alstrare av människorösten, kan ännu hos denna åldrade kvinna forma ett språk för såväl ett inre som yttre musikaliskt ut-trycksbehov (Fagius 2001:14 ff.). Detta gripande skeende blir ytterligare en ”parkettplats” för en nu något ”kunnigare” organist och kyrkomusiker, pla-cerad vid den ”scen” för musikalisk gestaltning som utgörs av Skogsgläntans demensboende i Hisings Backa (Lindström Wik 2003:66 ff.).

Men hur var det nu? Jag minns ju den musikaliska föreningen av orgel och församlingssång som så påfallande vital i sitt uttryck den där Pingstdagen för länge sedan i domkyrkan. Är det bara det kyrkomusikaliskt ”okunniga” barnets blomsterprydda minne som här skoningslöst raseras av den verklig-het som möter i demensboendets ”obefintliga” psalmsång, vars kyrkorum

också högst påtagligt syns vara ett dödens väntrum? Eller är det faktiskt så att båda dessa beskrivna ”scener” för musikalisk gestaltning bara utgör två sidor av samma mynt, samma verklighet, alltså själva livet? Jag söker svar, behöver försöka identifiera några beröringspunkter och tar mig därför av en händelse till England:

I sitt konstnärskap återkommer Damien Hirst (f. 1965) ständigt till medicinen. Han är besatt av människans förhållande till sin dödlighet, och ingenstans i vårt moderna samhälle ser han detta tema så närvarande som i den medicinska professionen och vetenskapen. Med Hirsts livsfilosofiska perspektiv blir högst vardagliga objekt eller händelser från sjukvården laddade symboler och metaforer. Ett exempel är verket ”For the Love of God”, en reproduktion av ett kranium tillverkad av tusentals diamanter. Referensen till skallen som symbol för döden i det klassiska måleriet är uppenbar. Men i stället för att uttrycka resignation inför det jordiska livets villkorlösa slut, vill konstnären i sitt verk avge en kärleksförklaring till den mänskliga önskan om att besegra vår egen död. ”Ett dra åt helvete till döden”, som konstnären själv uttrycker det, fullt medveten om naiviteten i sin protest. Men är det just elementet av barnsligt trots som gör konstverket personligt och självutlämnande? Kanske också genialt? För kunde man inte vid Skogsgläntans demensboende just ana den där dödens skalle bakom den dementa kvinnans insjunkna ögon, hennes gamla kropp och fårade skinn? Utgjorde inte kvinnan själv, hennes röst och sång därför ett fulländat konstverk, tillverkat av aldrig så många diamanter och därför ovärderligt? Jag vet inte om denna kvinna ännu lever, men hennes nästan ohörbara men ändå fullt vitala uttryck i text och sång utgjorde en påtaglig och kraftig markering mot döden, vars riktning Hirst klär i sin mustiga formulering (Gabrielsson 2008:333 ff.).

Ett annat verk av Damien Hirst är ”Hymn”, en noggrann kopia av en anatomisk docka för barn: ”Young scientist’s anatomy set”. Skulpturen är gjuten i brons, är fyra meter hög med referens till klassisk grekisk konst. Människans strävan mot gudomlighet tycks närmast uppfylld, men den blottade anatomin och likheterna med plastförlagor och leksaker gör misslyckandet uppenbart. Men, vänta! Hur var det nu? Tioåringen är van vid den mindre landsortskyrkan därhemma utanför storstaden, och den minnesrika upplevelsen av psalmsång där i domkyrkan för drygt 35 år sedan har säkert påverkats av intrycken av att vistas i den jättestora byggnaden. Ögonen möts dessutom av den mäktiga orgeln där på västläktaren med sina långa glänsande fasadpipor, som tillsammans med ljudet från flera tusen andra pipor i orgelns inre får tioåringens öron att vibrera av förtjusning. Jag kan inte påstå

att denna upplevelse alls kan likställas med den blottade anatomin hos Hirsts bronsskulptur, inte heller och allra minst med plastförlagor. Men kanske anar jag i stället äktheten i och banden mellan tioåringens och 45-åringens olika upplevelser av psalmsång som musikalisk gestaltning, i betraktandet av Damien Hirsts konst i dödens skalle ”For the love of God” och den jättelika bronsskulpturen ”Hymn”. För översätts inte engelskans ’hymn’ ofta till just ’psalm’ på svenska (Frizell Santillo 2008:2793 f.)?

ORGELBRUS, ORGELBERUSNING

En ny musikalisk gestaltningsscen: Vi befinner oss i den väldiga Uppsala domkyrka. Kyrkans resliga västläktarorgel är placerad det mäktiga rosett-fönstret, vars färgade glas formar de genomträngande solstrålarna till ett bedövande vackert ljus i det stora kyrkorummet, Nordens största katedral. Orgelbyggare Per Larsson Åkerman (1826–1876) uppförde orgeln år 1871. Betydande delar av instrumentet är i originalskick, något som bl. a. märks på det fristående spelbordet med sina långa registerandrag. Från orgelpallen är organistens vy anslående med det smala, men långa och höga, gotiska kyrkorummet i blickfånget.

Högmässan skall snart ta sin början. Domkyrkans tornklockor börjar klämta en efter en för att strax crescendera till en samfällid brusande klang. Kör och ämbetsbärare (biskop, präster, diakoner) gör sig redo för att efter kors- och ljusbärare påbörja processionen genom kyrkan upp till kor och altare. Som organist har jag dragit an åtskilliga av orgelns 50 register, för texten och musiken i gudstjänstens ingångspsalm inbjuder till monumentalt och kraftfullt musicerande. Det ligger en förväntansfull atmosfär av högtid i rummet.

Så är det dags. De fyra kyrkklockorna diminuerar en efter en tills den sista klämtningen slutligen tynar bort. Jag ”tar sats” och med inledande kraftfulla ackord fylls katedralen av mäktigt orgelbrus. Den omkring tusen personer stora församlingen reser sig, den långa processionen går genom mittgången och tillsammans förenar sig snart alla i psalmsång:

3

Text: R Heber 1826, J A Eklund 1934
Musik: J B Dykes 1861

*1 He - lig, he - lig, he - lig, Her - re Gud alls - mäk - tig!

När den ny - a da - gen gryr vår lov - sång till dig går.

He - lig, he - lig, he - lig, nå - de - full och mäk - tig,

dig vi till - bed - ja, Gud och Fa - der vår.

*2 Helig, helig, helig,
sjunga helgon alla,
sänka sina gyllne kronor
för din härlighet.
Ned för dig keruber
och seraffer falla.
Du var och är
och blir i evighet.

*3 Helig, helig, helig,
hög och otillgänglig
är din glans den klara,
som ej syndigt öga ser.
Evig är din nåd,
din kärlek oförgänglig.
Allgod till stoftets barn
du skådar ner.

*4 Helig, helig, helig,
Herre Gud allsmäktig!
Över himlar, jord och hav
ditt herravälde når.
Helig, helig, helig,
nåde full och mäktig,
dig vi tillbedja,
Gud och Fader vår.

I psalmens text och musik riktas lovsångens tillbedjan mot en mäktig Gud. Församlingen är månghövdad och flertalet av de närvarande är också vana vid sammanhanget. Detta märks i psalmsången som är monumentalt kraftfull. Ännu mer majestätisk blir den tillsammans med katedralorgelns väldiga klang. Tanken går till en annan psalmvers: "...genom ljusa valv skall brusa påskkoralers jubelsvall" (Sv. Ps. 233:4). Psalmsången upplevs av många som underbart härlig, ja, som en andlig och trosstärkande manifestation. Ytterligare en strof far genom huvudet: "...Härligt sången där skall brusa, stark som dånet av en vattuflod..." (Sv. Ps. 300).

Och hela detta psalmmusicerande leds av *en* enda person däruppe på läktaren mellan orgelfasaden och spelbordet; organisten, vid detta tillfälle undertecknad, som med instrumentet skapar ett ljud som får katedralens tak att nästan lyfta sig. Dessutom finner många människor där nere i kyrkbänkarna andligt "högtryck" i skeendet. Vilken makt jag utövar! Vilken berusning! Eller...?!

MAKT OCH/ELLER TJÄNST?

Är organisten lika mäktig som katedralen, kyrkklockorna, den stora församlingen, processionen, psalmsången och orgelklangens kraft? Eller är han en helt vanlig människa, liten och sårbar som alla andra? På vems mandat utför organisten uppdraget – privilegiet eller bördan – att leda lovsången inför och till den Helige, vars helighet också, enligt kyrkans tro, beskrivs som "förtärande eld"?³ Vilken självbild bärs han av i sitt musicerande där uppe under valven? Vilken syn har gudstjänstdeltagarna där nere i kyrkorummet på organistens bidrag till det liturgiska skeendet (Petrén 1999:75 f.)? Har han makt, utövar han makt eller står han bara till tjänst (Elstad 1999:85 f.)? Föreligger överhuvudtaget i detta sammanhang något motsatsförhållande mellan makt och tjänst?

"...när du helt enkelt har makt – *in potentia* – händer ingenting och du är maktlös; när du utövar makt – *in actu* – utför andra handlingen och inte du" (Latour 1998:41). Bruno Latour ställer frågan vad det är som är skillnaden mellan makt "in potentia" och makt "in actu" och svarar: Det är andras handlingar. Han menar att den mängd makt som utövas inte varierar i enlighet med den mängd makt som någon har utan i enlighet med det antal andra människor som kommer in i aktionen. Latour fortsätter: "Om begreppet makt kan användas som ett lämpligt sätt att sammanfatta konsekvensen av

3. Se t. ex. 2 Mos. 3, 5 Mos. 4 och Upp. 19.

kollektivt handlande, kan det inte också förklara vad som håller det kollektiva handlandet på plats. Det kan användas som verkan men aldrig som orsak” (Latour 1998:54).

Psalmsången i Uppsala domkyrka den där sommarmorgonen, sker inom ramen för Högmässan, den vanligaste formen för s. k. huvudgudstjänst i Svenska kyrkan. Ett annat ord för gudstjänst är *liturgi*, från grekiskans *leiturgia*, som betyder en offentlig tjänst utförd av *en* individ *för* folket. I kyrkans liturgi är denna individ Kristus, vars försoningshandling kommer alla människor till del. Den tidiga kyrkans benämning av gudstjänst som liturgi, har att göra med att liturgi är ett allmänt och bibliskt ord för gudstjänst (Borgehammar 2006:5).⁴

Biskopen i Strängnäs, Uddo Lechard Ullman (1837–1930), kallad Svenska kyrkans ”främste liturgiker” (Bexell 1987) beskriver gestaltningen av Kristi försoningshandling som gudstjänstens sacramentum, alltså ”den objektiva, af oss, och all vår verksamhet oberoende gudomliga nåden, med hvilken Gud vid kulten kommer till oss” (Ullman 1874:29). Att fira gudstjänst, att göra liturgi, består enligt kyrkans tro och handling av ett givande och ett tagande.⁵ Guds folk får i gudstjänsten ta emot den gudomliga nåden, men också svara på den genom att överlämna sig själva och sina liv i sacrificium; bön, bekännelse, lovsång och diakoni. Ullman var en viktig gestalt i svenska kyrkans liturgiska förnyelsearbete kring sekelskiftet 1900. Han beskriver förhållandet mellan kyrkan och gudstjänsten på följande sätt: ”...gudstjänsten är en manifestation av vad som i egentlig mening är församlingens liv och dess subjekt är kyrkan som kollektivperson” (Bexell 1987:152/Ullman 1874:27, 33). Ännu en strängnäs-biskop, Gustaf Aulén (1879–1977), en annan väsentlig gestalt i de liturgiska förnyelsesträvandena, utvecklar Ullmans tankar kring liturgin som ett kollektivt handlande: ”Gudstjänsten ter sig som en gemenskapsgudstjänst. Denna syn skiljer sig markant från den föregående epokens betraktelsesätt, då accenten ensidigt låg på den prästerliga funktionen och då församlingens funktion inskränktes till att lyssna på förkunnelsen samt

4. <http://www.lu.se/lup/publication/161651>

5. Med ”kyrkans tro” förstås här och genom avhandlingen ”Svenska kyrkans tro, bekännelse och lära, som gestaltas i gudstjänst och liv, är grundad i Guds heliga ord, såsom det är givet i Gamla och Nya testamentets profetiska och apostoliska skrifter, är sammanfattad i den oförändrade augsburgska bekännelsen av år 1530, är bejakad och erkänd i Uppsala mötes beslut år 1593, är förklarad och kommenterad i Konkordieboken samt i andra av Svenska kyrkan bejakade dokument” (*Kyrkoordningen*: 1 kap./1 §: Svenska kyrkans tro, bekännelse och lära).

deltaga i den ofta nog föga entusiastmerande psalmsången. Beträktningsättet var då ensidigt individualistiskt” (Aulén 1961:209).

Organisten, den musikaliske ledaren av församlingssången, bör vinnlägga sig om självbilden att utgöra en del i en större enhet; den sjungande församlingen. Hans eller hennes bidrag i gudstjänstens musikaliska skeende är en del av församlingens kollektiva handlande. Om organistens musicerande i gudstjänsten kan beskrivas som utövande av makt – *in actu* – är det den sjungande församlingen som utför handlingen och inte organisten. Organisten är helt maktlös om och när självbilden bärs av innehav av makt – *in potentia*.

När organisten Henrik Jansson för drygt 35 år sedan fyllde Göteborgs domkyrka med orgelbrus, så att jag som tioåring där på sidoläktaren blev helt fascinerad och påverkad för livet, var det faktiskt den unge pojken som utgjorde del av församlingens kollektiva handlande och i detta skeende aktivt deltog i själva konstverket. När tioåringen passerat de fyrtiofem, är mitt i livet och själv fyller hela den väldiga ärkedömen i Uppsala med katedralorgelbrus, utgör detta bara en del i den församlade, tusenhövdade skarans kollektiva handlande. Och när psalm- och orgelbrusets volym minskat till närmast ”ohörbarhet” bland de dementa medmänniskorna där vid boendet i Hisings Backa, är det ändå dessa människor vid livets slut som utgör grunden till och skaparna av artefakten församlingssång.

In i den konstnärliga praktiken

FÖRSAMLINGSSÅNG I DET TIDIGA 2000-TALET

Vi är ungefär 30 personer som är samlade en helgdagsförmiddag i den lilla medeltidskyrkan, som därmed är ganska välfylld. På den minimala läktaren i väster står en liten orgel, med vars hjälp organisten skall leda församlingens sång. Åtskilliga nummer är upphängda på psalmtavlorna. De som har ansvar för urvalet av psalmer denna dag, har valt flera psalmer av det musikaliskt större slaget, till vilka bl. a. hör några från den anglikanska församlingssångstraditionen. Men gudstjänstens två första psalmer är de för Trettondedag Jul klassiska ”In dulci jubilo” (Sv. Ps. 433), denna gång sjungen som ”Stå upp, o Sion, och lovsjung” (Sv. Ps. 131), och ”En stjärna gick på himlen fram” (Sv. Ps. 130), som med sina medeltida melodier och friska koralatsatser i 6/4-takt skapar förväntningar på ett spänstigt musicerande, orgel, organist och sjungande församling emellan. När sammanringningen klingat ut, låter or-

ganisten orgeln ljuda i ett improviserat preludium, som i sin längd, klang och rytmiska gestaltning emellertid inger farhågor om något annat än spänstig 6/4-takt i den påföljande psalmsången. Och mycket riktigt: organisten inbjuder med sitt musicerande däruppe på orgelläktaren församlingen att sjunga ”Stå upp, o Sion” i närmast trefjärdedelstakt, som dessutom är bred, släpig och ”utkavlad” i sin utformning, där varje fjärdededel ”omsorgsfullt” gestaltas och betonas på samma sätt. Den sångglada församlingen vill dock sjunga och är frimodig i sin sång (Selander 2008:161 ff.), men tvingas ändå utföra denna i kamp med orgel och organist. Det som i denna kamp talar emot organisten, utöver den rytmiska utslätningen, är orgelns klang som är allt annat än sångvänlig; diskantklngen är vass och påträngande, mellanregistret och basklngen obefintliga. Detta orgelinstrument tycks uppenbarligen inte förmå att ge klanglig rättvisa åt vare sig anglikansk 1800-talspsalm eller medeltida julvisa. Organistens musicerande vid sin orgel ger dessutom indikationer på brister i medvetandet om att den sjungande menigheten därnere i kyrkbänkarna måste vara en del av själva instrumentet och därmed utgöra en väsentlig grund för gestaltningen av detta musikaliska uttryck.

Det är tätt mellan helgdagarna i juletid. Två dagar innan det ovan beskrivna musicerandet i medeltidskyrkan, upplevs ännu en musikalisk gestaltningsscenen för församlingssång. I en något större kyrka befinner sig denna dag ca 150 personer. Konfirmanderna är med sina ledare samlade och utgör ett väsentligt inslag i menigheten. Den i gudstjänsten ansvarige musikern sitter vid sitt digital-piano framme i koret, och är omgiven av flera ungdomar, som med bl. a. flöjt, gitarr, elbas och trumset bildar ett så kallat lovsångsteam med uppgift att leda församlingens gemensamma sång. (Wilson-Dickson 1992:212). Urvalet av sånger och psalmer är annorlunda än i medeltidskyrkan några dagar senare. Vanliga psalmer ur psalmboken är till viss del ersatta av den så kallade lovsångsrepertoar, som finns till hands vid sidan av ordinarie psalmbok (Walldin 2004:632). Även i denna kyrka är församlingen frimodig och sångglad. Det är uppenbart att de närvarande gärna vill delta i sången, vara en del i det musikaliska uttrycket. Pianisten utstrålar också med sina medmusicerande ungdomar frimodighet, vilja och ambition att med musiken befrämja ett levande skeende. Lovsångsteamets musicerande kännetecknas av denna frimodighet, men är i övrigt stereotyp och enahanda. Alla sånger och psalmer, oavsett genre, framförs i en och samma, närmast popballadar-tade stil (Bolander 2004:534 ff.). Teamets mixning av instrumentens klang och styrka är inte tillfredsställande. Instrumenten stämmer dåligt tillsammans, mellanregistret är någorlunda stabilt medan diskant- och basklang-

erna är mycket svaga. Församlingssången i denna gudstjänst kännetecknas dock inte av en kamp – lik den i medeltidskyrkan några dagar senare – mellan sjungande människor i kyrkbänkarna och lovsångsteamet där framme i koret. Men musikernas tvekande och valhänta spel skapar ingen trygghet och frigör inte församlingssången, som är matt, menighetens numerär till trots. Dock avslutas gudstjänsten med en udda musikalisk gestaltningskamp. Församlingen står upp och sjunger en anglikansk 1800-talspsalm, utförd av teamet i rask ”pop-fyrtakt”. Under fjärde och sista versen sträcker pianisten upp armarna och inbjuder till handklappning, ”off beat”. Många i församlingen hakar på. Musicerandet stegras, uppenbarligen med målet att nå en form av kulmen. Men, hoppsan: Refrängen är ju noterad i tretakt till skillnad från versens inledande fyrtakt! Det är den musikaliska ledningen, i sin spontana och välvilliga iver, inte beredd på. Högmässans avslutande församlingssång slutar i ett rytmiskt moras. Bakom lovsångsteamet är kyrkans orgel placerad. Instrumentets fasad bildar en fondvägg som gör att hela kyrkorummet, i sitt övrigt enkla utförande, lyfter på ett påtagligt sätt. Orgeln förblir dock i detta sammanhang en möbel, en vacker fondvägg att vila blicken på. För några toner från instrumentet hörs inte. Orgeln används inte denna gång, vare sig i något psalmmusicerande med församlingen eller i repertoarspel.

Med bara ett par dagars mellanrum har jag fått delta i och uppleva två sammanhang av kyrkomusikalisk gestaltning, som på flera sätt liknar varandra men ur andra syn- och hörvinklar skiljer sig mycket åt. Det som för- enar är ambitionen och viljan till församlingssång. Det som skiljer är valet av instrument och förhållandet till gestaltningen av musik med samma syfte: att leda församlingssång. Den beskrivna kampen i medeltidskyrkan, orgel, organist och sjungande församling emellan, bidrar till en stilla önskan att orgeln måtte tystna. Den frimodigt sjungande församlingen måste befrias från den tvångströja som orgelns klang och organistens musicerande utgör. Ja, jag upplever att organisten med sitt instrument faktiskt dämpar sången. En märklig upplevelse när syftet med orgelmusicerandet i församlingssången skulle vara det motsatta.

Lika egendomlig, fast omvänt, är upplevelsen i den större kyrkan. Samtidigt som man gläder sig över ungdomarnas delaktighet och engagemang där framme i lovsångsteamet, framstår det enahanda ”balladmusicerandet” i församlingssången som monotont och tröttande. Man skulle kunna tänka sig att musikens enkelhet avser underlätta sången. Men upplevelsen är faktiskt den motsatta för mig: melodierna är svåra att följa och ackompanjemanget bär inte i sin vaghet församlingens gemensamma röst. Till skillnad från i medel-

tidskyrkan längtar jag här efter en annan musikalisk gestaltning, varför inte genom att befria den befintliga men med ”munkavel” försedda orgeln så att den under en kompetent instrumentalists händer också får musicera tillsammans med den sjungande församlingen.

Ytterligare några helgdagar efter ovan beskrivna församlingssångserfarenheter, får jag i en tredje kyrka vara en del i ett mycket väl fungerande församlingssångsmusicerande, där församlingen och organisten med sin orgel verkligen musicerar tillsammans. Och visst är det viktigt att erinra sig, att församlingssången också fungerar alldeles utmärkt på många ställen, på olika sätt och i skilda sammanhang! Den musikaliska gestaltningen avser ju befrämja en församlingssång, en liturgisk ”allsång” där orgel, organist och församling tillsammans utgör ett instrument.⁶

FÖRSAMLINGSSÅNG OCH ORGEL I
KONSTNÄRLIGT FORSKNINGSPROJEKT

De ovan beskrivna upplevelserna av församlingssångsmusicerande ger en mångskiftande bild; det gäller synen på orgelns förhållande till församlingssången liksom organistens attityd och förmåga. Och ändå står orgeln där i så gott som alla svenska kyrkor.⁷ Inte sällan är instrumentet dessutom byggt i flydda tider. Melodier och koralsatser i gällande psalmbok och koraltbok utgörs därtill av musik med en tidsmässig spännvidd från medeltid till nutid. Som organister har vi alltså att handskas med ett stort historiskt musikaliskt material, som skall fungera i en samtida liturgisk och musikalisk kontext. Detta förhållande väcker frågor och utmaningar också när det gäller den musikaliska gestaltningen.

I *Kyrkomusikernas Tidning* tas i ledarspalten upp dagsaktuella frågor rörande orgelns framtida funktion och t. o. m. överlevnad som kyrkans instrument. Huvudsakligen tecknas två ståndpunkter:

- Orgeln är en tillgång för, och måste primärt komma till användning i, den kärnverksamhet som är Kyrkans uppdrag även i framtiden: liturgin, gudstjänsten.
- Orgeln är ett utmärkt instrument för att genom forskning visa vad som

6. Med ”allsång” avses här församlingssång med bestämd liturgisk funktion att sjungas av alla. Psalmerna kom ju historiskt att vid reformationen ersätta Psaltarens psalmer (Sjögren 1987:142/Thyresson-Hedin, 2001:97 ff.).

7. Se vidare Johansson (1988–1991) och Edholm (2012).

inspirerat tidigare generationer till konstnärliga uttryck genom orgelkonst och församlingssång. God kännedom om denna del av kulturarvet är en förutsättning för relevanta vård- och bevarandeåtgärder (KMT 2004:10).

Musicerandet i kyrkan kan, som jag ser det, gagnas av akademisk reflektion kring såväl historiska som nutida perspektiv (Butt 2002:3 ff.)⁸, men också av hymnologisk och musikalisk kunskap. Detta måste påverka den musikaliska gestaltungsformågan; eventuella vokala och instrumentala färdighetsbrister bör undanröjas till förmån för ökad kompetens, i syfte att i musicerandet kunna relatera till förfluten och nutida kontext (Krausz 1993:65). Dåtid och samtid står i kontakt med varandra, som en rörelse i traditionsbildning (Assman 2009:72 ff.), en ståndpunkt som jag menar är viktig att inta för att skapa en relevant grund för psalmmusicerandet i nuet: Församlingssången är en av hörnstenarna i den samfälliga kyrkomusikens artefakter. I denna avhandling gestaltas församlingssången i interaktion mellan orgel, organist och sjungande församling. Församlingssången som konst kan i detta sammanhang betraktas under tre aspekter:

- *konsten att sjunga*
Här menar jag bruket av människorösten i den finmaskiga förtätningsprocess som sker i övergången mellan tal, ord och sång.
- *konsten att spela*
Här avser jag färdighetskunskaper i att med orgeln som instrumentalt verktyg leda församlingssång.
- *konsten att fira*
Här tänker jag konsten att leva ett liturgiskt skeende, där tal och sång, aktivitet och vila, tystnad och jubel får utgöra den riktning som går från kyrkorummets väster till dess öster, från jord till himmel, från dop till eukaristi, från orgel till altare.

Dessa tre aspekter skall inte ses som innehållsliga isolat, utan i stället som ömsesidigt befruktande:

- Konsten att sjunga är att som organist låta orgelinstrumentet vara en av (för-)sångarna i församlingssången (Day 2000:123 ff.).
- Konsten att spela är att införliva alla deltagarna i församlingssången – or-

8. Se vidare Taruskin (1995), Weman Ericsson (2008) m. fl.

gel, organist, sjungande församling (människoröster) – i det liturgiska skeende, det flöde och spel, som i konstnärlig bemärkelse utgör församlingssångens ontologiska grund (Gadamer 1997:79 f.).

- Konsten att fira är konsten att gestalta den konstnärliga och liturgiska triptyk, som består i gestaltningen av det heliga, mässan och församlingssången (Ratzinger 2008:117 ff.).

Som konstnärligt verksam forskare har jag en fördel i att ha omedelbar tillgång till en egen skapandeprocess genom introspektion; jag iakttar mina egna erfarenheter och försöker utifrån dessa nå en djupare förståelse av min konstnärliga praktik. Men skapandeprocessen är inte isolerad, utan förutsätter deltagande av andra människor, den sjungande församlingen. Till detta forskningsprojekt särprägel hör att det förutsätter en skapandeprocess under aktivt musicerande deltagande av såväl en professionell musiker som amatörsångare. Konstuttrycket och kunskapsbildningen sker i mötet mellan den professionellt skolade organisten och den musikaliskt utbildade sjungande församlingen. Skapandeprocessen förutsätter ett möte mellan, litet krasst uttryckt, det konstmedvetna och det konstomedvetna. Uttrycken används här isolerat för att beskriva förutsättningarna för just församlingssångens skapandeprocess, där församlingssångarna sjunger precis som de gör i aktuell kontext, utan några som helst krav på vokal eller annan (musikalisk) skolning.⁹ Häri ligger själva artefaktens grund, som också skulle kunna beskrivas som ett möte mellan det konstfulla och konstlösa. Eller som mötet mellan det konstfulla och vardagliga. Eller som mötet inom det vardagliga, om vilket Johannes Johansson skriver: ”Den musikaliska upplevelsen går långt utanför vad vi förmår att beskriva med

9. Att orgelinstrumentet som sådant kan beskrivas som representant för det konstmedvetna, ger dåtidens största kyrkorgel, Pehr Zackarias Strands (1797–1844) instrument i Lunds domkyrka, exempelvis vittnesbörd om; i samband med invigningen av instrumentet 1836 ger professor Carl Georg Brunius (1792–1869) ett sammanfattande omdöme i sin beskrivning av orgeln: ”...Verkets förenade tonmassa uppfyller fullkomligen kyrkan i alla riktningar. Detta bevisar, att stämmornas antal och fottal och dithörande väderkraft äro väl beräknade efter katedralens omfång. Tonmassan uppfyller kyrkan icke med en skärande och stötande ljudkraft, utan med en djup mäktig andaktsväckande tonharmoni... Grundorsaken till detta orgelverks ovanliga fullkomlighet ligger tvifvelsutan i alla stämmornas väl beräknade disposition och i hvarje stämmas lyckliga intonation. Denna sällsynta anordning tyckes icke vara ett resultat af successiva försök utan en helfödd konstidé och således ha på samma sätt tillkommit, hvarpå alla utomordentliga mästarverk frambringas (Herrlin 1947).

ord. Och ändå är musikens delar var för sig vardagliga. Noter är en samling bläckpunkter på ett papper, fiolerna är hopfogade av träbitar och senior, orgeln av träbitar och tennplåtar, körens röster av fru Pettersons och herr Lindvalls röster, som i vanliga fall svarar i telefon på länsstyrelsen eller säger 'nästa hållplats Nobelvägen' i bussens högtalare. Det vardagliga hopfogas till det konstfulla, som i sällsynta ögonblick av epifani låter det kaotiska livet stanna upp och bli genomlyst och på ett särskilt sätt kallar på oss. Också musikens epifani är i grunden en påminnelse om att Gud har tagit gestalt i vår tillvaro..." (Johansson 2012/10).

En 'församlingssångens epifani' är också en påminnelse om inkarnationen: konsten att fira är konsten att gestalta den konstnärliga och liturgiska triptyk, som består i gestaltningen av det heliga, mässan och församlingssången.

Kapitel II

Syfte och innehåll, forskningsläge, forskningsmodell och forskningsmetod

Bakgrund

Ty bör ock Orgors bruk i Svenska Zion prisas, Så länge Pipors klang får styra Kyrkans sång (Hülphers 1773:301).

Abraham Abrahamsson Hülphers apostroferande av orgeln som ledare av församlingens sång, formulerades i en tid då ett eget inhemskt svenskt orgelbyggeri hade etablerats, orsakat av de växande behoven av orgelinstrument med uppgift att bistå gudstjänstens psalmsång.

Den idag gällande *Svenska psalmboken* (1986), innehåller åtskilligt material som funnits med ändå sedan den ”karolinska psalmboken” (1695). Trots revision av såväl språk som melodier och koralsatser, kan man i vår tid och dess liturgiska kontext påstå, att vi ännu står i en obruten och levande församlingssångstradition alltsedan reformation och stormaktstid. Men äger Hülphers mening om orgelns roll ännu giltighet i gestaltningen av psalmsång, i ljuset av den pluralism som kännetecknar vår tids stilistiska och genrebreda församlingssångsrepertoar (Bolander 2004:534 ff.)? Eller lite tillspetsat; har orgeln överhuvudtaget en framtida plats som sångdeltagare i Svenska kyrkans gudstjänstliv (Herresthal 1998:85 ff.)?

Denna avhandling fokuserar tidsmässigt de tre senaste sekelskiftena. Med kunskap och inspiration från två kyrkor med varsin historisk orgel, söker jag en fördjupad konstnärlig plattform för gestaltning av nutida församlingssång vid respektive instrument.

De instrument som forskningsprojekt och -metod befinner sig vid är Pehr Schiörlins orgel från år 1806 i Gammalkils kyrka, och Eskil Lundéns orgel

från 1909 i Vasakyrkan, Göteborg. Orsakerna till valen av just dessa instrument är flera: Båda instrumenten är tillkomna i nybyggda kyrkor i tider av estetisk nyorientering inom orgelbyggeriet. Instrumenten bildar därtill yttre poler i den tid av svenskt orgelbyggeri som beskrivs som den romantiska perioden; Schiörlins orgel befinner sig på tröskeln till denna period och förerbådar en romantisk orgeltyp. Instrumentets särpräglade klangskönhet kan karaktäriseras som en syntes av arvet från en klassisk 1700-talstradition och orienteringen mot den tidiga romantikens klangvärld. Orgeln tillkommer också i en tid som i liturgiskt hänseende kan beskrivas som närmast en återvändsgränd, kommen till uttryck i bl. a. 1811 års kyrkohandbok och tynande psalmsång. Samtidigt vet vi att Schiörlins orgelbyggande sker i en expansiv tid som efterfrågar orgelinstrument för gudstjänstbruk och församlingssång. I bruktagandet av bl. a. 1819 års psalmbok (till 1820 års koralbok), blir katalysator för ett 1800-tal i utveckling.

Lundéns orgel i Vasakyrkan befinner sig i andra änden av den romantiska perioden. Strax efter det att Lundén färdigställt instrumentet, kommer han att avsluta sin orgelbyggargärning. Bara inom ett par årtionden framåt, kommer den så kallade Orgelrörelsen vinna insteg i det svenska orgelbyggeriet, och förändra det på högst påtagliga sätt. Till valet av Vasakyrkans orgel finns ännu en orsak: mitt eget brukarperspektiv; som en av kyrkans organister använder jag instrumentet som mitt sön- och vardagliga arbetsredskap. Därmed ställs jag i en liturgisk kontext där församlingssången återkommande gestaltas.

Årtiondena kring sekelskiftet 1900 präglas av täta antaganden av nya kyrkohandböcker: 1894 års handbok ersätts redan 1917 med en ny. Psalmboksfrågan är också mycket aktuell, men kommer att först 1937 resultera i en ny antagning av psalmbok (till 1939 års koralbok), som 1942 följs av ytterligare en ny kyrkohandbok. Även om 1819 års psalmbok alltså kommer att ersättas först 118 år senare, resulterar ett parallellt pågående koralboksarbete i bl. a. Fredrik Hjorts (1906) och Johan Lindegrens (1907) inofficiella koralböcker, men därtill 1921 års koralbok, den första av Kung Maj:t gillade och stadfästa koralboken för Svenska kyrkan. Sekelskiftet 1900 är också tiden för kyrkosångsrörelsens framväxt.

Även åren kring millennieskiftet präglas av förändringar av kyrkans böcker, såväl de som rör kyrkojuridik som gudstjänstböckerna. Anmärkningsvärt är att det dröjt drygt trehundra år innan 1686 års kyrkolag ersätts med 1993 års, som dock blir kortvarig. I och med Svenska kyrkans klippta band med statsmakten vid millennieskiftet, blir 2000 års *Kyrkoordning* trossamfundets Svenska Kyrkan regelverk.

1937 års psalmbok och 1939 års koralbok ersätts med nya psalm- och koralböcker, 1986 respektive 1987. 1994 utkommer, som komplement till psalmboken, *Psalmer i 90-talet* och tolv år senare *Psalmer i 2000-talet*. Förlaget Verbums utgåva av Den svenska psalmboken kompletteras dessutom 2002 med ett tillägg om ca 100 nya psalmer. 1986 års kyrkohandbok är ännu den officiellt gällande, men ett omfattande förslag till ny handbok ligger under 2013 på remiss, med möjligheter att under året pröva materialet i Svenska kyrkans församlingar.¹⁰

Syfte och innehåll

I sin doktorsavhandling ”*Dödshugget mot vår nationella tonkonst*” *Hæffneridens koralreform i historisk, etnohymnologisk och musikteologisk belysning* (2001), behandlar Anders Dillmar det reformarbete som omgärdade församlingssången och dess praxis i anledning av införandet av Hæffners koralbok. Dillmar beskriver denna koralreform som en disciplineringsprocess, där församlingssången gradvis gick från en typ till en annan, från multiheterofon till mer kollektiv sång. Författaren betraktar koralreformen under två aspekter, en ideologisk och en praktisk, där hans huvudsakliga intresse riktas mot den förra, medan han i huvudsak överlåter den senare aspekten till framtida forskning (Dillmar 2001:15 f.).

I detta praktiska forskningsfält befinner sig mitt forskningsprojekt. Även om det inte positionerar sig inom samma forskningsdisciplin, och inte heller har Hæffners koralbok som ämne, ser jag kopplingar till Dillmars forskning och en inbjudan att överta en forskningsmässig stafettpinne från hans arbete. Jag gör detta genom att placera ingången i min forskning vid en konstnärlig yrkespraktik som gudstjänstorganist. Här möts såväl ideologiska och teoretiska som praktiska aspekter. I min forskning söker jag visa att dessa hör samman i en konstnärlig praktik, som i sig utgör en kunskapskälla. Forskningsmaterialet, såväl det historiska källmaterialet som instrumenten och den klingande musiken, skapar i interaktion en forskningsmiljö ur vilken kunskap kan formuleras. Som en del av projektet söker jag, utifrån min konstnärliga forskningspraktik, bidra med kunskap kring några av de klingande förutsättningarna för församlingssång vid sekelskiftet 1800 utifrån Pehr Schiörlins orgel i Gammalkils kyrka. Eftersom forskningen inte avser rekonstruera det tidiga 1800-talets församlingssång i Gammalkils kyrka, stannar jag inte där, utan söker också visa hur kontexten i Gammalkils kyrka ger inspiration till

10. Se vidare; intranät: internwww.svenskakyrkan.se/kyrkohandboken

nutida gestaltning av församlingssång. I projektets andra huvuddel för jag samma resonemang utifrån mitt bruk av en för sekelskiftet 1900 typisk orgel i Vasakyrkan, men här utifrån en liturgisk kontext.

Syftet med denna avhandling är att utifrån mitt liturgiska brukarperspektiv som organist, formulera kunskap om den konstnärliga process som är integrerad i den musikaliska gestaltningen av församlingssång i interaktion mellan orgel, organist och sjungande församling.

Mina forskningsfrågor lyder:

- Utgör församlingssången ett av kyrkomusikens konstnärligt grundläggande uttryck?
- Hur kan jag beskriva gestaltning av församlingssång som konstnärlig interaktion mellan orgel, organist och sjungande församling?

Mot bakgrund av både hävdvunnen och nyare kunskap om församlingssångspraxis, beskriver jag i avhandlingstexten min reflektion såväl bakom som mitt i det praktiska utförandet av orgelspel till församlingssång. (Herbert 2009:3 ff.). Avhandlingen anlägger ett brukarperspektiv, som i grunden är mitt eget, men som också söker fäste i flydda tider och sammanhang. Avhandlingen presenteras som en monografi med bilagd CD. Båda delarna bildar avhandlingens helhet. Musiken på skivan utgör exempel på den församlingssång som presenteras i avhandlingens gestaltningskapitel. Detta föregås av fyra kapitel. Först ges en inblick i församlingssång som konstfarenhet. Därefter beskrivs avhandlingens syfte, forskningsläge, forskningsmodell och forskningsmetod. I avhandlingens tredje kapitel ges teoretiska aspekter på församlingssången som interaktion. Därefter följer några historiska utblickar, som i relation till avhandlingens syftbeskrivning omfamnar ett förhållandevis stort tidsspänn, från sekelskiftet 1800 ända in i samtiden. Efter det påföljande gestaltningskapitlet följer en diskussion samt avslutning.

Forskningsläge

Detta avsnitt ger exempel på tidigare forskning som gränsar till avhandlingens ämne. De huvudsakliga ämnesområdena är orgel och orgelmusik, särskilt i det liturgiska sammanhanget, samt hymnologi.¹¹ Flera av arbetena är avhandlingar inom det konstnärliga området.

Christina Ekströms ”Gör dig en sång uti mitt bröst”. *Musikalisk gestaltning i ljuset av herrnhutisk tradition* (diss. 2007) är en symbios av historisk och konstnärlig forskning, där författarens studier utgår från tre musikaliskt gestaltande projekt med vokalt fokus. Avhandlingen lyfter framför allt fram subjektiva och emotionella aspekter på sjungandet i herrnhutisk tradition, och betonar också inklusiviteten. Dessa aspekter kommer väl till pass i mina studier av förutsättningar för församlingsång i Gammalkils kyrka, tillhörande Linköpings stift, där den herrnhutiska väckelsen växte sig stark kring sekelskiftet 1800 (Lejon 2005:301 ff.). Ekström gläntar även på dörren till herrnhutisk orgelpraxis och -estetik i artikeln ”Med skönhet som ledstjärna. Orgeln, organisten och orgelspelet i Brödrakyrkan” (opublicerad).

Mitt forskningsprojekt söker också kontakt till den orgelrelaterade forskningen, som funnit särskilt fäste vid Göteborgs universitet, främst i form av den s. k. konstnärligt-kreativa forskningsdisciplinen inom humanistisk fakultet. Forskningen har resulterat i en rad avhandlingar, ur vilka jag studerar delar med relevans för mitt eget fokus på orgelinstrumentet i interaktion med organist och sjungande församling. Även om psalmsången utgör ett av den protestantiska gudstjänstens särdrag, riktar jag också forskningsintresse mot andra kyrkotraditioner. I både de romersk-katolska och ortodoxa gudstjänsttraditionerna, finns en spiritualitet som öppnar upp konstnärliga ingångar, också till det språk jag söker för att kunna formulera kunskap.

Den forskning Johannes Landgren presenterar i *Music – Moment – Message. Interpretive, Improvisational and Ideological Aspects of Petr Eben's Organ Works* (diss. 1997), öppnar upp en romersk katolsk spiritualitet, kommen till uttryck dels i synen på kyrkans sång, här främst den s. k. gregorianska, dels tonsättaren Petr Ebens förhållande till orgel och komposition i relation till improvisation. Detta ger implikationer för mig som psalmspelande organist i bl. a. förmågan att kunna fatta nödvändiga makro- och mikrobeflut i stunden, den vokala interaktionen till fromma.

Den gregorianska sången ligger också till grund för mycket av Otto Olssons komponerande, också och inte minst för orgelinstrumentet. Blotta titeln på Sverker Jullanders *RICH IN NUANCES – a Performance-Oriented Study on Otto Olsson's Organ Music* (diss. 1997) ger vittnesbörd om en estetisk, om vilken jag hämtar kunskap från svenska förhållanden kring sekelskiftet 1900. Inte minst kommer detta till uttryck i Jullanders framställning av vokalt och tempofrågor, utifrån aktuell estetisk i orgelklang och orgelbyggande, men

11. Anders Dillmars avhandling har nämnts ovan.

också kompositioner och liturgisk gestaltning.

1600-talets nordtyska ortodoxi ligger som en klangbotten i orgelverken av Matthias Weckmann och Heinrich Scheidemann. I denna spiritualitet finns också en placering av orgelinstrumentets estetik. De koralbundna verken är med sina rikt gestaltade melodistämmor av särskilt intresse, både vad gäller klang och satsteknik. Två doktorsavhandlingar utgör härvidlag viktiga influenser: *Matthias Weckmann: the Interpretation of his Organ Music* (1991) av Hans Davidsson samt Karin Nelsons *Improvisation and Pedagogy through Heinrich Scheidemann's Magnificat Settings* (2010).

I Karin Johanssons *Organ Improvisation – Activity, Action and Rhetorical Practice* (diss. 2008) förenas de vetenskapliga, konstnärliga och pedagogiska fälten i en undersökning om improvisation som en diskursiv praktik från ett övergripande verksamhetsteoretiskt perspektiv. Johanssons studie ger också aspekter för mina studier avseende det organologiska brukarperspektivet.

I Göran Blombergs doktorsavhandling *Liten och gammal, duger ingenting till. Studier kring svensk orgelrörelse och det äldre svenska orgelbeståndet ca 1930–1980/83* (1986) redovisas bl. a. ett intressant ”orgelklangligt” perspektiv i behandlingen av begreppspar ”Högkyrklig orgel – lågkyrklig orgel”, där synen på kyrkotradition kopplas samman med orgelns klangliga gestaltning.

Den svenska koralhistorien är väl tecknad i *Musiken i Sverige* (fyra band), där Folke Bohlin ”Psalmsången i 1700-talets gudstjänst” (1993a), ”Koralboksfrågan under 1700-talet” (1993b) och ”Kyrkans koral och liturgi” (1992) ger en god allmän historisk ingång till mitt studium av sekelskiftet 1800 och förutsättningar för gestaltning av församlingssång i Gammalkils kyrka. Ann-Marie Nilssons ”Medeltidens kyrkosång” (1994) skapar förförståelse av kyrkovisans vokala utveckling, liksom Harald Göranssons ”Kyrkans musik” (1994), genom behandlingen av reformationstid, stormaktstid och 1697 års koralpsalmbok, ”stormaktstidens monumentalaste skapelse inom musiken” (Norlind 1932:65). Till kategorin texter som bildar förförståelse hör också Greger Anderssons ”Organisten och kyrkomusiken” utifrån kontext stadsmiljö (1993).

Hans Bernskiölds *Sjung av hjärtat sjung: församlingssång och musik i Svenska Missionsförbundet fram till 1950-talet* (diss. 1986) är huvudsakligen en musiksociologisk och musikhistorisk studie, men författaren berör även orgelns funktion som just *ledare* av församlingssången. Inför mina resonemang om församlingssångens horisontalitet har Karin Strinnholm Lagergrens *Ordet blev sång* (diss. 2009) varit nyttig läsning. Författaren fokuserar ett nutida bruk av gregoriansk sång i klostermiljöer. Utifrån munkars och nunnors syn på musiken, för Strinnholm Lagergren bl. a. resonemang kring

vilka ideal som format den liturgiska sången, i synnerhet då den gregorianska, samt hur sångerna förmedlas i sex utvalda kloster utifrån fem strategier.

Bengt Olof Engström har i *Ny sång i fädernas kyrka: Församlingssången i Svenska kyrkan efter införandet av Den svenska psalmboken 1986* (diss. 1997) gjort en enkätundersökning där han låtit informanter från sex olika kontrakt svara på frågor om främst huvudgudstjänstens psalmsång. Även Jonas Broanders *Rum för röster – sociologiska analyser av musiklivet inom Svenska kyrkan, som det uppfattas av kyrkobesökare, kyrkomusiker och kyrkokorister* (diss. 2002) är en enkätbaserad sociologisk studie. Till denna kategori hör också Anna J Evertssons doktorsavhandling *”Gå vi till paradiset med sång” – Psalmers funktion i begravningsgudstjänster* (2002) samt Karin Karlssons uppsatser *”En framtid full av sång? Om församlingssång ur gemensam psalmbok”* (2001) och *”Om levande psalmer i vår tid”* (2002).

Dejlig er jorden – Psalmens roll i nutida nordiskt kultur- och samhällsliv (red. Karl-Johan Hansson, Folke Bohlin, Jørgen Straarup.) utgår från en stort upplagd nordisk enkätundersökning. I ett tjugotal artiklar diskuteras och redovisas svaren från drygt 3700 personer på frågor om psalmens roll i dagens samhälle. De statistiska tabellerna har ur olika aspekter bearbetats av berörd ämnesexpertis inom Nordiskt Institut för Hymnologi (2001).

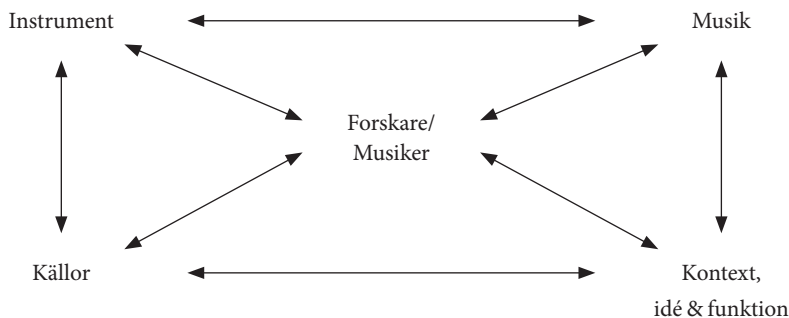
Harald Göranssons *Koral och andlig visa i Sverige* (1997) belyser andlig folklig sång genom tiderna i och utanför kyrkan. Med koral avser författaren musiken till den svenska psalmbokens psalmer medan den andliga visan normalt förekommer utanför den officiella psalmboken. Boken beskriver 1600-talet som ”psalmsångens guldålder” (Göransson 1997:67). Ett uttryck för detta är 1697 års koralpsalmbok, som också blivit föremål för Göranssons doktorsavhandling; *Koralpsalmboken 1697. Studier i svensk koralhistoria* (1992). I *Folklig koralpsång. En musiketnologisk undersökning av bakgrunden, bruket och musiken* (2000) redovisar Margareta Jersild och Ingrid Åkesson resultatet från ett musiketnologiskt forskningsprojekt som genomförts vid Svenskt visarkiv. Undersökningen tar sin utgångspunkt i upppteckningar och inspelningar från flera delar av Sverige och svenskspråkiga områden i Estland. Boken tar också upp den folkliga koralpsången i kyrkan och i hemmet under tidigare århundraden.

Slutligen lyfter jag fram ett arbete av musiksociologisk karaktär. I Stig-Magnus Thorséns avhandling *Ande skön kom till mej: en musiksociologisk analys av musiken i Götene Filadelfiaförsamling* (1980) analyseras musikens olika funktioner i denna frikyrkoförsamling och berörs viktiga frågor som är kopplade till den gemensamma sången i gudstjänsten. Hans Bernskiölds avhandling (se ovan) har liknande utgångspunkter.

Avslutningsvis kan nämnas två pedagogiska arbeten om liturgiskt orgelspel. *Spela sjungande – om orgelspelets möjligheter att utveckla församlingssången* (1989) är resultatet av ett antal seminarier där författarna (Göran Blomberg, Hans Davidsson, Rune Wählberg och Mats Åberg) utbytt erfarenheter och sammanställt dessa i fem olika kapitel. John Lammetuns *Liturgisk spill – form, uttryck, karakter og nyanser* (2002), behandlar själva psalmmusicerandet ur olika synvinklar men belyser också orgelklangens förhållande till såväl kyrkorummet som rytm- och melodistrukturer.

Forskningsmodell

Avhandlingsarbetet genomförs som ett konstnärligt forskningsprojekt i musikalisk gestaltning. Den konstnärliga forskningen pekar i detta sammanhang på relationer mellan den vid sitt instrument utövande musikern och de källor som föreligger, samt definierar relevanta instrument och sammanhang som förenar dem båda. Denna interaktion kan beskrivas med följande modell (Davidsson 1993:7 ff.):



Forskaren/musikern utgör modellens mittpunkt (Nattiez 1987:183 ff.). Det som utmärker ett konstnärligt forskningsprojekt med fokus på musik, är just personalunionen mellan forskare och musiker (Jullander 2007:71). Musikern reflekterar i och över sitt musicerande, och utgör på så sätt forskningsprocessens subjekt. Samtidigt pekar modellens pilar i olika riktningar på att aktörerna i processen är flera och att de står i relation till varandra. Gestaltningen av församlingssång sker i interaktion bland många. Vem som är subjekt respektive objekt i interaktionen kan diskuteras, beroende på accentueringen av skilda aktörer. Tillsammans är de delaktiga i skapandeprocessen och därmed också i dess reflektion. (Janik 1991:37).

Forskningsmetod

En forskningsmetod är inte ett självändamål, utan ett analys- och arbetsinstrument för att på ett hanterbart vis komma åt *själva saken*. Vilket arbetssätt man väljer torde därmed vara sekundärt. Mitt konstnärliga forskningsprojekt kan inte angripas utifrån någon konstnärlig eller vetenskaplig universalmetod, om sådana till äventyrs skulle stå till buds och går att definiera. Projektet belyses genom flera delmetoder som bildar en helhet, något som i sig avser bidra till utveckling av konstnärlig forskningsmetodologi. (Hannula 2005:42 ff.). Själva saken, församlingssången och interaktionen mellan dess aktörer, studeras genom reflektion över dess egenart, så som denna i historia och nutid manifesterats i konstnärlig och liturgisk praxis. Denna reflektion kan sägas utgöra egenreflektion, därför att aktörerna i skapandeprocessen också utgör deltagare i reflektionsprocessen (Collins; Evans 2007:77 ff.).

Forskningsprojektet består av fyra delar:

- Gestaltning av påskens psalmer via dokumentation av liturgiskt firande av Triduum Sacrum, påskfirandets tre heliga dagar.
- Gestaltning av psalmer, utanför liturgins sammanhang men med Kristi återkomst som ett gemensamt tema.
- Deskriptiv och performativ analys av psalm- och korالبoksmaterial, instrument samt historisk och liturgisk kontext.
- Skriftlig och klingande redovisning av ovanstående tre punkter, sammanfattade som musikalisk gestaltning av församlingssång i interaktion mellan orgel, organist och församling.

Den fyrdelade metoden är:

- explorativ: i projektet utforskas orgelns delaktighet i församlingssången.
- deskriptiv: förloppet i gestaltningen av församlingssång beskrivs ingående ur organistperspektiv, med uppmärksamhet på konstnärliga skeenden och sammanhang.
- deltagande observation: som forskare är jag själv medaktör i de konstnärliga och liturgiska processer som studeras.
- komparativ och historisk: såväl skriftliga som klingande källor studeras och jämförs.

Forskningsprojektets fyrdelade metod kan sammanfattas som *en utforskande "rapport från orgelläktaren" avseende gestaltning av församlingssång i interaktion, orgel, organist och sjungande församling emellan, kompletterad med historiska perspektiv.*

Forskningsmetod, detaljbeskrivning

I Falu Kristine kyrka byggdes i början av 1980-talet en orgel som kom att väcka stor uppmärksamhet såväl bland organister och orgelbyggare som inom andra hantverksgrenar. Med utgångspunkt i bevarat pipmaterial lät man bygga instrumentet efter förebild från den (ej bevarade) orgel som Johan Niclas Cahman byggde för samma kyrka 1724.¹²

Efter ett tioårigt bruk av orgeln ger Mats Åberg¹³ vittnesbörd om sina erfarenheter vid instrumentet:

Det finns något anmärkningsvärt med musikinstrument, särskilt stråkinstrument och orglar: ett dåligt instrument blir sämre och sämre; ett bra instrument blir bara bättre och bättre ju mer man spelar på det. Detta tyder på att ett instrument är en levande organism, byggd av levande material (Åberg 1992:49 f.).

Även om Åbergs avslutande mening är begreppsmässigt problematisk, kan man ha förståelse för hans positionering av en bra orgel som en levande organism, en levande skapelse¹⁴; inte minst i interaktionen mellan orgel och människa i församlingssången, kan orgeln, som deltagande "sångare", sägas

12. Instrumentet, invigt 1982, är byggt av A. Magnussons Orgelbyggeri.
13. Mats Åberg (f. 1943). Organist i Falu Kristine kyrka 1975–2003. Åberg var en drivande kraft bakom det uppmärksammade orgelbygget, som stod färdigt 1982. Kring denna orgel arrangerade han Falu Internationella Orgelakademi 1983–1993. Som orgelpedagog har Mats Åberg varit verksam vid bl. a. Musikkonservatoriet Falun (1978–2005), Musikhögskolan i Göteborg (1984–88) samt Kungliga Musikhögskolan i Stockholm (1989–2008). Hans orgelskola, utgiven 1997 på Verbums förlag, kom genast att tillhöra den orgelpedagogiska standardlitteraturen.
14. Tre kriterier för en levande organism; att den skall kunna växa, metabolisera näringsämnen samt ha förmågan att reproducera sig (www.science.yourdictionary.com, The American Heritage® Science Dictionary Copyright © 2010 av Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company). Svenska Akademiens ordbok ger också en annan förståelse, en estetisk sådan från tiden kring 1800-talets mitt: en organism är ett "konstvärk som präglas av (yttre eller inre) enhetlighet". Eller från sekelskiftet 1900: "Hela byggnaden blir en helgjuten organism" (www.saob.se).

befinna sig i ett gränsland mellan människa och maskin. Åberg hävdar fortsättningsvis att en bra historisk orgel är ”den bästa pedagog en organist kan ha”, att dess olika delar ”kan undervisa” om olika aspekter av orgelspelet, så att instrumentets hemligheter blir åtkomliga för spelaren, till gagn för musicerandet. (Dillmar 2011:86 f.). Jag låter Åbergs erfarenheter både utmana och inspirera mig i egen forskningsmetod, i vilken jag som instrumentalist vid historiska orgelinstrument från tidigt 1800- och 1900-tal söker erfara och dokumentera den pedagogiska relationen mellan orgel och organist i musicerandet av församlingssång. Jag vill undersöka om orglarna förmedlar något om sina respektive pip- och bälgverk, sin spelregering, disposition och klang, som gagnar interaktionen i församlingssången. Min nyfikenhet sträcker sig vidare till en pedagogisk hypotes i anslutning till Åberg: att orgeln är en pedagog för organisten som i sin tur fyller sådan funktion i relation till den sjungande församlingen.

Denna del av forskningsmetoden fokuserar relationen subjekt/objekt i den musikaliska interaktionen. Enligt Mats Åbergs erfarenhet tycks orgeln positionera sig som subjekt i den konstnärliga interaktionen. Men är orgeln ensamt subjekt också i församlingssången? Ligger det inte i interaktionens karaktär att alla aktörer samtidigt är både subjekt och objekt? Uddo Lechard Ullmans liturgiska teologi ger här vägledning (Ullman 1874–1885).

I egenskap av organist är jag själv subjekt, inte minst i denna avhandling, där jag som reflekterande instrumentalist tar plats som konstnärlig forskare i församlingssångsmusikalisk gestaltning (Schön 1983:36/Molander 1996:91 f.). Vilka hemligheter erfar jag från en historisk orgel i församlingssångsmusicerandet, hemligheter som människor från i detta fall sekelskiftena 1800 och 1900 kände till, och som manne finns tillgängliga även för församlingssångens deltagare, till gagn för musicerandet ett stycke in i det tjugoförsta århundradet? Vidare: vilka kunskaper uppenbaras för mig, om själva församlingssången eller den liturgiska kontexten ställs på subjektets plats?

Valet av de två instrumenten öppnar möjlighet till två ingångar i helhetens fyrdelade forskningsmetod, båda med fokus på församlingssång i vokal interaktion. I Vasakyrkan sätts interaktionen mellan liturgi och församlingssång i förgrunden. Detta betyder inte att orgel och organist kommer i forskningsprocessens periferi, men accenten i den musikaliska gestaltningen ligger här på liturgins vokala fokus. I Gammalkils kyrka är situationen delvis en annan. Här gestaltas inte församlingssången inom ramen för en liturgisk kontext, utan vi föreställer oss endast att de deltagande sångarna utgör en sjungande församling. Dessa förutsättningar medför att orgelns och organistens relation

till församlingssången kan sättas i förgrunden, tillsammans med de skriftliga historiska källor som är särskilt knutna just till Gammalkils kyrka. Sammanfattningsvis kan de två ingångarna beskrivas som *liturgisk* i Vasakyrkan med dess Lundén-orgel, *historisk* i Gammalkils kyrka med Schiörlin-instrumentet.

Forskningsmetoden innebär inte i något av fallen rekonstruktion av historisk församlingssångspraxis. De båda ingångarna söker formulera kunskap inför och under gestaltning av nutida församlingssång. Denna kunskapsbildning är i sig en del av traditionsbildningen inom liturgi och kyrkosång i relation till instrumental beledsagning.

Kapitel III

Teoretiska perspektiv

Inledning

I detta kapitel ges några perspektiv på församlingssång i relation till orgel och liturgi, främst utifrån begreppen sanning, skönhet och delaktighet, som ägnas var sitt avsnitt. De teoretiska ingångarna är av såväl ontologisk som hermeneutisk art, med ett starkt inslag av liturgisk teologi. En central fråga är huruvida församlingssång kan betraktas som musikalisk konstutövning, en annan rör vilka som kan anses vara deltagare i församlingssången.

FÖRSAMLINGSSÅNGEN SOM MYSTERIUM

Vad är församlingssång? Ett kort svar: Församlingens gemensamma vokala medverkan i gudstjänstens sång. Frågan kan också ställas på ett annat sätt: Finns ett församlingssångens inre, hennes väsen? Hur tar detta väsen gestalt när det skall formas i musikalisk och konstnärlig interaktion mellan människoröster, orgelinstrument och organist? Hur beskrivs de förlopp, de konstnärliga och liturgiska processer som skapar denna sång till ett konstnärligt uttryck för Kyrkans lovsång, hennes självförståelse (ecklesialitet) och ”worship”? Med hänsyn tagen till församlingssångens kvalitet och utförande, kan dess konstnärliga uttryck stundom beskrivas som ”levande” eller ”dött”. Men är sådana beskrivningar möjliga att göra?

Livet förutsätter puls. Pulsens motor är hjärtat¹⁵, och ”Hjärtats nyckel heter sång”. Anders Piltz pekar i en artikel med denna titel på att det finns en överensstämmelse mellan liv och sång. Med hänvisning till bl. a. Augustinus pekar han på det nya livet, den nya människan och den nya sången. Den som lärt sig

att älska det nya livet kan sjunga den nya sången. Vilken är relationen mellan dessa tre storheter och vilka konstnärliga implikationer får de i relation och samspel med varandra? Vi står inför ett mysterium, menar författaren, och pekar på kyrkomusikens särprägel; den är inte ett sakrament, men har en sakramental funktion, att som ett ”liturgiskt tecken” stärka, åstadkomma och bekräfta en verklighet som inte kan uttryckas på annat sätt: ”trons mysterium”.¹⁶

PSALMSPEL OCH ORGELSÅNG,
ELLER OMVÄNT...

Avhandlingens titel ”Psalmspel och orgelsång” är en omskrivning av det bland kyrkosångsengagerade mer använda begreppsparat ”psalmsång och orgelspel”. Leken med ord är en del i en tankemässig process kring psalmsångens gestaltning. Syftet med denna lek är att problematisera och utmana, för att söka nå större förståelse för innehåll och innebörd.

Vari består den musikaliska gestaltningen av psalmsång, när den utförs av instrumentalisten vid orgeln och den sjungande församlingen? Är det helt enkelt så att ”orgeln spelar” och så deltar församlingen av sig själv med sina röster? I så fall kan begreppsparat ”psalmsång och orgelspel” ge en vink om vad saken handlar. Men uppstår denna sång, denna vokala interaktion automatiskt bara för att orgeln klingar när organisten spelar sin koralsats? Under goda förhållanden kan det förvisso verka så, men hur är det när sången är så svag och matt att organisten närmast tycks ackompanjera tystnad? En för gudstjänstorganisten provocerande fråga skulle kunna formuleras: Fungerar orgeln som instrument överhuvudtaget bra i funktionen att leda församlingssång? Arthur Adell ger ett utmanande svar: ”Jag tillåter mig att hävda den uppfattningen att orgeln aldrig kan leda sång” (Adell 1954:87).¹⁷ Harald Göransson ansluter till Adells påstående om orgelns oförmåga att leda sång, genom att därtill mena ”att all erfarenhet ger vid handen att koralsång bäst

15. Innehållet i de tre senaste meningarna kan givetvis diskuteras separat; här är dock inte platsen för medicinsk utredning av situationer med olika former av artificiell cirkulation t. ex. behandling med mekaniska hjärtpumpar.
16. www.kln.se/Musik/Hjartats_nyckel_APz.pdf
17. Arthur Adell (1894–1962), var bland annat pionjär för den gregorianska sångens renässans inom tidebörens ram. Tillsammans med prästkollegan Knut Peters utgav han *Den svenska tidegården* (1934) som fick sin musikaliska motsvarighet i *Det svenska antifonalet* (1949), det senare nyutkommet i sin femte upplaga så sent som 2002 (Bohlin 2005:42).

leds av körsång” (Göransson 1957:9 f.). Organisten hukar sig måne vid dessa påståenden och ser sin identitet som sångledande gudstjänstorganist utmanad och t. o. m. hotad. Men till organistens försvar skulle kunna anläggas perspektiv som frigör inte bara orgel och organist utan också församlingen i synen på varandra. Den musikaliska gestaltningen avser ju befrämja en församlingssång som kan betraktas som liturgisk ”allsång”, där orgel, organist och församling tillsammans utgör ett instrument.¹⁸

SPEL

Begreppet spel kommer av tyskans *Spiel* som betyder både spel och lek. Om man är oförsiktig kan begreppet lek föra tanken till något oseriöst och mindre angeläget, ett sätt att fördriva tiden etc. Leken bör snarast betraktas ur barnets perspektiv; som något som har med själva livet att göra och därför utförs realistiskt och på största allvar. Leken är sann och konstruktiv. Den utvecklar livet och levandet. Det finns ett Vara över leken; den är.

Till barnets sätt att vara i och leva leken kan höra leendet, som utgör ett av människans initiala sätt att gestalta kunskap. Leendet tycks fundamentalt. Det är. Kunskapen är men måste formos, gestaltos i en process; jämför att lära sig gå, tala, cykla etc. (Liedman 2006:353 f.).

Finns ett liknande spelets Vara? Hur skall detta beskrivas? Hans-Georg Gadamer (1900–2002) menar att spelet har ett eget väsen som är oberoende av medvetandet hos den som spelar, för spelarens subjektivitet kan stå för sig själv och skymma spelet, konsten. Han stryker under att spelet i sig syftar till själva konstverkets sätt att vara, ett Vara som består i att bli den erfarenhet som förvandlar den som erfar. Konsterfarenhetens subjekt är inte den subjektivitet som erfar, utan konstverket självt (Gadamer 1997:79 f.).

I överförd betydelse används orden spel och lek i begrepp som har med rörelse att göra, exempelvis *ljusets spel, vågornas lek, ordlek* etc. Här tänks en rörelses fram och åter, en rörelse som inte tar slut, som inte har något fastlagt mål. Detta motsvaras också av den ursprungliga betydelsen av ordet spel som dans, något som lever kvar i termer som exempelvis spelman (Jersild; Åkesson 2000:43 ff.). Den rörelse, som kallas spel, har inget avslutande mål utan förnyas i ständig upprepning. Spelet fullgör själva rörelsen.¹⁹ Så gör

18. Med ”allsång” avses alltså i detta sammanhang församlingssång med bestämd liturgisk funktion. Psalmerna kom ju historiskt att vid reformationen ersätta Psaltarens psalmer (Sjögren 1987:142, Thyresson Hedin 2001:97 ff.).

också leken. Mässans liturgi är ett sådant spel, en sådan lek. Den är. Dess ursprungliga karaktär utesluter de skillnader som vi känner igen, när vi erfar tiden som nutid, dåtid och framtid. Den tid vi erfar i leken, i festen, kan beskrivas som begivenhetens närvaro (Gadamer 1997:103).

Spelet har ett eget väsen som är oberoende av medvetandet hos den som spelar. Spel pågår bara där ingen subjektivitet är för sig själv. För att spel skall råda måste alltid något annat, något utomstående finnas, med vilket spelaren spelar och som svarar mot spelarens initiativ med eget sådant. I församlingssången kan inte spelet utföras endast av organisten. Endast med andra aktörer uppstår församlingssångens spel. Församlingssången spelas i interaktion.

Gadamer menar vidare att spelet förutsätter rum. Detta spelrum mäts upp av spelet självt och den ordning som bestämmer spelets rörelse. Till spelets väsen hör de förhållningssätt som talar om hur detta spelrum skall fyllas. Ett sådant förhållningssätt är *viljan* att spela. Ett annat att identifiera den uppgift spelet ger. Uppgiften blir synliggjord genom att den gestaltas. Spelet är begränsat till att framställa sig själv.

Församlingssångens spel utgår från liturgiins vilja att spela. Och liturgin gestaltas av Kristi verk, försoningsverket i det allra heligaste. Spelets rörelse är Kristi rörelse från död och grav till uppståndelse och liv. Av detta följer att Kristi vilja, manifesterad i liturgin och gestaltad som liturgi, också gestaltar församlingssångens spel.

SÅNG

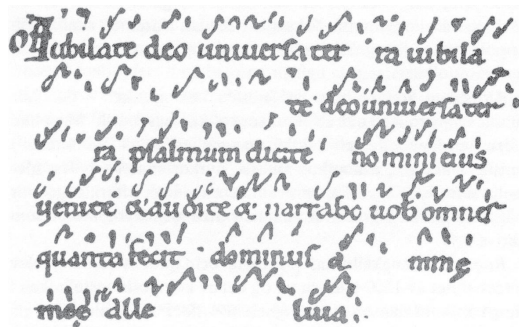
Olivier Messiaen (1908–1992) är en av vår tids mest betydande tonsättare, organister och musikfilosofier.²⁰ Hans liv och verk kan översiktligt beskrivas utifrån tre centrala temata: tron, kärleken och naturen (Borum; Christensen 1977:27 ff.). I samband med naturen talar Messiaen om sång med utgångspunkt hos fåglarna och deras sång, en avgörande inspirationskälla i hans tonkonst. Enligt Messiaen, en hängiven ornitolog, har fågelsången tre grundformer: 1) territorialsången, som tjänar till att försvara det område där fågeln söker föda; 2) kärlekssången, som sjungs av hannen för att uppvakta honan; samt 3) ”gratis-sången”, den vackraste sången – utan tydlig funktion – som

19. Ett exempel på detta kan vara det av övertonsserier skapade färg- och ljusspel, ”bedazzlement”, som Olivier Messiaen beskriver i reflektionen över musiken som konstform och dess relation till det utsägliga (se nedan, ”Sång”).
20. Messiaens konstnärskap utgör en viktig brygga mellan modaliteten och serialismen i arvet från Claude Debussy (1862–1918) och Paul Dukas (1865–1935), till tonsättarnamn som Pierre Boulez (f. 1925) och Karlheinz Stockhausen (1928–2007).

växer fram på morgonen och försvinner på kvällen. Messiaen betonar att fågelns är symbolen för frihet och jämför fågelns med människan:

Vi går, den flyver. Vi fører krig, den synger. Størstedelen af kampe mellem fugle afgøres ved sangerdyster. Og endelig, til trods for min dybe beundring for folklore fra hele verden, tror jeg ikke man i nogen menneskelig musik, lige meget hvor inspireret der er, kan finde melodier og rytmer, der har fuglesangens suveræne frihed... (Borum; Christensen 1977:38)

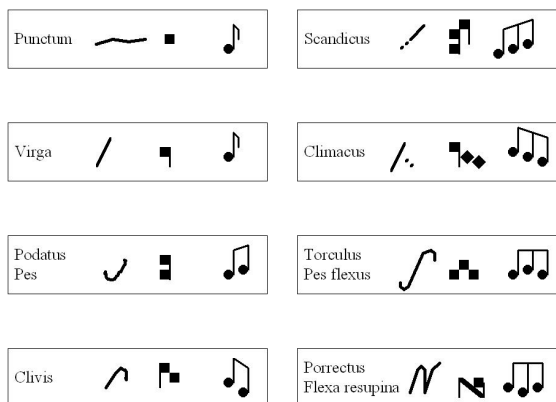
När Olivier Messiaen reflekterar över musiken som konstform, väsen och relation till det utsägliga, beskriver han följande trefaldiga ordning: 1) Musik som ljud- och ljusfärg, orsakad av övertonsserier. Dessa skapar ”bedazzlement”; 2) Religiös musik: all musik som söker uttrycka det heliga mysteriet; 3) Liturgisk musik: musik för kyrkorummet och mässan (Messiaen 1978:15). Messiaen menar att det i egentlig mening finns en enda form av liturgisk musik, den unisona sången. Den måste sjungas av alla människoröster: männens, kvinnornas och barnens. Avgörande betydelse för den unisona sången är respekten för dels dess förhållande till den latinska texten (sång och text är omöjliga att separera), dels dess notation och neumer: Neumerna avbildar melodiska former, som också, enligt Messiaen, kan kännas igen i fågelsången!



Messiaen gör anspråk på att beskriva en mänsklig sång som likt fågelns är fri, äkta, ren, glädjefylld och lätt, nödvändig för själen att närma sig sanningen (Messiaen 1978:5 f.). Det är alltså om själva livet saken måste handla. Och därför också om sången och sanningen, för Messiaen menar uppenbarligen att det finns överensstämmelse dessa tre emellan. Sången är falsk om den

inte stämmer överens med livet. Till sångens väsen måste därför höra att den närmast är en etisk förpliktelse. Varför skulle man annars använda bilden av klang när man bedömer trovärdighet? Den med Messiaen samtida Jean Paul Sartre (1905–1980) menar, att ”människan är dömd till frihet och dömd till slaveri; hon måste välja sitt liv och sina värden, men kan aldrig vara säker på att välja rätt. Och ändå... är existensialismen en positiv filosofi, ja en humanism, ty den återger människan makten över sitt liv” (Rosengren 2006:7). Gäller denna makterövring även hennes sång (Nordenstam 2000:48 ff.)? Kan den bli helt fri, likt fågelns? Fri från vad? Hur definierar man sångens ”slaveri” om det alls finns något sådant? Vidare: är människans sång detsamma som hennes röst? Måste hennes röst, hennes stämläppar klinga när hon sjunger eller kan man beskriva människans sång som ”musik vid tystnadens gräns” (Kälveborn 2002:63)?

Trots idoga försök tycks den moderna notskriften begränsad i sin förmåga att gestalta neumernas plastiska, otvungna melodiska former (Ekenberg 1998:55 ff.) Ständiga tolkningsnycklar prövas med varierande verkkningsgrad i det musikaliska gestaltningsförloppet (Dobszay 1995:109 ff.):



Kan man rent av tala om ett ”församlingssångens slaveri” under den moderna notskriftens homofona koralsats? Måhända är det orgeln (eller andra instrument) som utgör den ”tyrann” under vars ”förtryck” församlingssången hålls fången? Forskningsprojektet kring orgel och församlingssång utmanas förvisso här!

ORDEN TÄTNAR TILL SÅNG;
OM TONEN I FÖRSAMLINGSSÅNGEN

När den grekiska filosofin möter den från judendomen sprungna kristna teologin, uppstår något nytt: förmedlingen av inkarnationens hemligheter. Kristologin bereder nu vägen för en åskådning, som på ett nytt sätt länkar människans ändlighet med den gudomliga oändligheten.

Ordet blir människa, tar kropp, får, är och blir språk som tar gestalt och förmedlar sig. Det är i detta ord, språkets absoluta centrum, som människan och hennes vara framställer sin ursprungliga samhörighet. Språket kan sägas vara ett förmedlingens universalmedium (Berger 2007:158 ff.): ”Det språk, som åskådliggör tingen... är det språk, som vårt ändliga historiska väsen uppfattar, när vi lär oss att tala. Detta gäller inte minst om det språk, som åskådliggör traditionens texter... Det gäller om konstverken såväl som den historiska erfarenheten – begreppen ’konst’ och ’historia’ är i själva verket förståelseformer, som avsevärt är former för hermeneutisk erfarenhet ur ett universellt hermeneutiskt Vara” (Gadamer 1997:197). Tidigare i detta kapitel har framhållits uppfattningen att konstverkets Vara ligger i dess framställning. På samma sätt kan man säga att historiens Vara ligger i att bli förstådd. Att framställa sig och bli förstådd hänger samman; det ena går över i det andra, konstverket sammanfaller med sin verkningshistoria, liksom det historiskt förmedlade sammanfaller med att bli förstådd i samtiden. Språket däremot, är inte endast konst och historia, utan allt det som är och kan förstås.

Det är av vikt att i interaktionen mellan orgel och människans sång söka identifiera just det språk som på ett särskilt sätt förenar hennes ändlighet med den konstnärliga oändligheten. Går det att finna och i musikalisk gestaltning ”befria” den *ton* som verkar uppstå i den process där ordet och orden tätnar till sång (Sjögren 1984:215)? Det syns som om det just är en sådan *ton* som burijs från tid till annan och därmed fått utgöra ett väsentligt element i den musikaliska traditionsbildningen, inte minst när det gäller kyrkomusik och församlingssång. I identifierandet av denna ton, en församlingssångens estetik, kan ett studium av *det sköna*s begrepp vara användbart. Församlingssången kan positioneras utifrån de ”sköna konsterna” till skillnad från de ”mekaniska konsterna” som framställer nyttigheter (Gadamer 1997:198 f.).

Församlingsångens sanning, skönhet och delaktighet

SANNINGSANSPRÅK

Konst – vetenskap – sanningsanspråk – kunskapsbildning

Två muntliga, korta inpass vid doktorandseminariet i musikalisk gestaltning kom att på ett särskilt sätt utmana och inspirera min tankeprocess kring det egna forskningsområdet. Inläggen, nedan fritt formulerade ur minnet, mötte mig redan tidigt under forskarutbildningen. Den första satsen formulerades så här: ”Det som skiljer vetenskapen från konsten är, att den förra inte har sanningsanspråk; det har däremot konsten!”

Seminarieledaren påstår alltså att konsten skulle göra anspråk på sanningen? Jag stannade till något vid det profilerade inlägget och tänkte, att det i så fall inte är något direkt bagatellartat jag som konstnär och forskarstudent vid konstnärlig fakultet är satt att syssla med. Det är ju i, genom och med konst och egen konstnärlig praktik som min konstnärliga forskningsprocess äger rum. Om konsten har sanningsanspråk skulle forskarutbildningen i musikalisk gestaltning också nalkas sanningsfrågor. Forskningsprocessen strävar efter att destillera fram forskningssyfte och forskningsfråga, för att utifrån dessa genom vald och formulerad metod bringa ny kunskap. Är en konstnärlig forskningsfråga också en sanningsfråga? Förväntar den konstnärliga fakulteten – och vid disputation dess betygsnämnd – en avhandling som gör anspråk på sanningen, inte *en* sanning bland många, utan Sanningen med stort s? I egenskap av respondent vid disputationen och ansvarig för min avhandling, utgår jag självfallet inte från att med min avhandling försvara någon sådan. Detta är förstås en alldeles omöjlig uppgift, som på intet sätt ligger inom ramen för vare sig det vetenskapliga eller konstnärliga forskarsamhället eller egen förmåga.

Men seminarieledarens utmanande beskrivning av relationen mellan vetenskap, konst och sanningsanspråk föranleder mig ändå att omedelbart återvända till min konstnärliga forskningspraktik i kyrkorummet och dess liturgiska sammanhang, i vilket jag ingår tillsammans med mitt instrument orgeln, och den sjungande församlingen.

Kontexten innebär ständigt möte med de bibliska texterna: ”Vad är sanning?”; Pilatus korta, koncentrerade fråga avslutar det förhör han håller med den av kommendanten och vaktstyrkan tillfångatagne Jesus. Förhöret

har dittills bestått av tre sammanfattande, korta frågor: ”Så du är judarnas konung?”, ”Vad har du gjort?” och ”Du är alltså kung?” Jesus avslutar sitt försvar med att svara: ”Du själv säger att jag är kung. Jag har fötts och kommit hit till världen för denna enda sak: att vittna om sanningen. Den som hör till sanningen lyssnar till min röst.” Det är då som Pilatus ställer sin avslutande fråga (*Joh. 18:28–40*).

Frågan är existentiellt grundläggande. Finns det en enda sanning eller finns det många? Är sanningen en åsikt bland flera, upp till var och en, eller utgör sanningen själva kärnan, urcellen i varats allra innersta rum? Filosofin söker formulera svar, likaså teologin och litteraturen (Jonsson 2009:7 ff.). Ger konsten svar? Eller sången?

Jag sitter alltså i kyrkorummet på min orgelpall, platsen för den konstnärliga praktik som utgör själva myllan i vilken mitt forskningsprojekt bedrivs. Den svenska psalmbokens nummer 293 står uppslagen framför mig. Taktarten är lätt och dansant alla breve. Tonarten är friska och fria C-dur. Jag har registrerat orgelns klang ljus och klar utan att för den skull vara tunn eller spretig, för instrumentklangens syfte är att leda, bära och inspirera församlingens sång. Jag gör en kort intonation till psalmen, ett förspel vars ändamål att utgöra något av ”startgasen” till själva församlingssången. Och så är det dags: under fyra psalmverser förenas orgel, organist och församling i sång:

293

Text: Z Topelius 1869, Ull-Britt Gustafsson-Pensar 1978
Musik: J Crüger 1653

1 San - ning - ens An - de, him - melskt ljus du tän - der,
klar - het du spri - der, tröst och hopp du sän - der. Kom att oss
le - da. Vi till dig oss vän - der: Hel - ga vår kun - skap.

2 Led oss att söka
i vad vi får lära
evige Faderns
visdom, makt och ära.
Låt Kristi kärlek
fostra oss att bära
frukt för Guds rike.

3 Du som är vägen,
sanningen och livet,
eviga ljus, till
salighet oss givet,
Kristus, låt ordet,
i vårt hjärta skrivet,
helt oss förnya.

4 Herre, du ensam
är det sanna ljuset
som kan oss leda
hem till fadershuset.
Lys oss, att under
vandringen i gruset
dig vi må följa.

Deltagarna i psalmsången sjunger om och till sanningen (verserna ett, tre och fyra). De sjunger om ett slags kunskapsbildning (vers ett och två) och om det förnyande ordet (vers tre). Och de gör detta i gemensam sång som ett konstnärligt uttryck, i ett konstnärligt 'vi'. Ja, orgel, organist och församling sjunger och förenas i, genom och som konst!

Men handlar inte detta om religiös tro och bekännelse? Har sådan med konstnärlig forskning att göra (Carls 2002:118 ff.)? Är församlingssången inte ett uttryck för och inbegripen i kyrkans konfessionella sammanhang? Förvisso! Men det betyder inte att konst och konfession är oförenliga storheter som omöjliggör forskningsbaserade studier av ämnet. Psalmen är en konstnärlig helhet av text och melodi (samt harmoni i organistens arbetsredskap, koralboken), en helhet skapad utifrån sin historia och kontext. Orgel-instrument, text och kyrkorum är artefakter som i samverkan med människoröster och liturgi ger väsentliga ingångar till min forskning, som handlar om att ur eget brukarperspektiv som exekutör vid orgelinstrumentet formulera kunskap, genom att beskriva och problematisera konstnärliga processer från givna artefakter till klingande gestaltning av församlingens sång. Artefakterna står i inbördes relation, ett sammanhang av liturgi och konfession, konst och vetenskap; de tillhör skapandeprocessen och därmed forskningens förutsättningar.

*Uddo Lechard Ullmans liturgiska
teologi med implikationer för församlingssång*

Biskopen i Strängnäs stift, Uddo Lechard Ullman (1837–1930) – härefter i kapitlet ULU –, beskrivs som Svenska kyrkans främste liturgiker (Bexell 1987). I sin liturgiska teologi – i bokform väsentligen sammanfattad i *Evang- elisk-luthersk liturgik med särskild hänsyn till den svenska kyrkans förhållan- den* (1874–1885) – tar ULU i anspråk ett brett akademiskt och konstnärligt kunskapsfält för att formulera och gestalta kyrkans och liturgins rikedomar. Med sin katolska hållning till liturgins innehåll och gestaltning förebådar han det liturgiska förnyelsearbete som kommer att prägla Svenska kyrkan kring sekelskiftet 1900, inte minst fokuserat kring kyrkans sakramentalitet i allmänhet och den fullständiga högmässans gestaltning i synnerhet (Bexell 1987:359 ff.).²¹ Hela detta liturgiska skeende får också betydelse för kyrko-

21. Ullman verkar huvudsakligen i tidsspannet mellan 1811 och 1894 års kyrkohand- böcker (Bexell 1987:13).

sångens starka utveckling under 1900-talet (Ljunggren 2001:132 ff.). Som jag läser och förstår ULU, ikläder han sig, i kraft av sin vida kunskapsbas, uppgiften att, med fäste i det förflutna och i samtiden, identifiera och formulera framtida liturgiska utmaningar. Som tydlig teologisk och liturgisk traditionsbärare tycks han ha förmågan att tänka och agera före sin tid, och denna omständighet gör honom även i detta avhandlingssammanhang särskilt intressant att studera. Som exempel vill jag peka på hans behandling av kyrkomusiken och i denna hans fokusering av kyrkosången i dess former av kör- och församlingssång:

Vid reflekterandet kring körsångens ställning och funktion i gudstjänsten, ställer ULU två frågor: Har kören en självständig liturgisk ställning? Hur skall dess roll uppfattas i dynamiken mellan sacramentum och sacrificium? Låt oss först se på dessa två begrepp, som är centrala i hans liturgiska teologi: Denna utgår från gudstjänstens ontologiska grund där två gestaltande polariteter möts; sacramentum och sacrificium. Sacramentum uttrycker hur ”Gud vid kulten kommer till oss” medan sacrificium handlar om hur ”församlingens å sin sida kommer Gud till mötes”. Initiativet till detta möte, denna relation, denna akt av delande, ligger hos Gud; det är han som uppenbarar sig och människan svarar på hans tilltal. Det uppstår en dialog och växelverkan mellan de båda polerna. När Gud i sacramentum vänder sig till människan, vill och förväntar han sig att hon såsom ett sacrificium skall ge sig själv åt honom, i tro. Genom den sakramentalt givna nåden kan församlingen frambära det sacrificium som är skapelsens egentliga uppgift (Bexell 1987:131).

Firandet av eucharisti är den tydligaste gestaltningen av denna växelverkan. Gudstjänsten i allmänhet och mässan (eucharistin) i synnerhet är platsen för och utgör definitionsmässigt själva mötet mellan de båda polerna. I mässan sammansmälter det sakramentala och det sakrifiella till ett enda skeende.

Med denna utgångspunkt formulerar ULU ”liturgins principer”: För att kyrkans och gudstjänstens sanna väsen och egenart skall komma till gestaltande uttryck, måste fem grundsatser stå i samverkan: sanning, frihet, ordning, gemensamhet och högtidlighet (Ullman 1874:37 ff.).

ULU ställer alltså två frågor rörande körsångens ställning och funktion i gudstjänsten. Över tid visar det sig att han använder något olika ingångar när han söker formulera svar på dessa frågor; han ansluter först till den tyske teologen och kyrkomusikern Ludwig Schoeberleins syn, att den i gudstjänsten medverkande kören står som representant för den ”ideala” himmelska kyrkan, den som existerar ovan tid och rum. Kören har därför en egen, suverän roll i gudstjänsten vid sidan av präst och församling, och står i ett slags polärt

förhållande till dessa. Denna suveränitet och ”ideala” funktion medför att körsången måste använda musikens ”ideala” former, bland vilka de främsta, enligt Ullman, representeras av tonsättarnamnen Palestrina och di Lasso. ULU menar att den sakrala konstmusiken nått sin fulländning i 1500- och 1600-talens Italien, men betonar att även exempelvis Bachs verk ”höra till det på samma gång skönaste och väldigaste, som mänsklig tonkonst någonsin har frambragt”. ULU pekar på att konsten och sången är en del i kyrkans och liturgins organiska sammanhang. Konstmusiken har därför i likhet med liturgin som uppgift att i sin ”yttre” form gestalta den ”inre” kyrkan. (Kör-) musiken har sammanfattningsvis en självfallen och klart utsagd dimension att förmedla, och gör detta när den underordnar sig liturgins övergripande krav, menar ULU.

Några år senare formulerar ULU en annan ingång, när han behandlar körsångens självständiga liturgiska funktion. Han betonar nu, att körsången skall förstås som del i hela församlingens gemensamma sång, dock utförd av de musikaliskt särskilt skickade och i sång repeterade gudstjänstfirarna. Ett sådant sätt att betrakta körsång som församlingssång utgår ännu från synen att körsången utgör ett konstskickligt yttre gestaltande av den ”inre” kyrkan. Men kören har, enligt honom, alltså ingen principiellt egen och isolerad funktion i gudstjänsten, och den står inte i ett diametralt förhållande till den gudstjänstfirande församlingen. Kören utgör den övriga församlingens sångligt övade och konstskickliga del. Den bidrar till att på ett sakramentalt sätt höja och befrämja kyrkosången och därmed även gudstjänstdeltagarnas andakt i sin helhet. Körsången och därmed församlingssången kan därför ses som både sakramental och sakrificiell. Körens medverkan i liturgin kan alltså, enligt Ullman, inte stå isolerad från församlingen, utan kören måste stå i samverkan med denna och vara integrerad liturgin.

ULU:s tänkande har härvidlag en tydlig förankring i det historiska perspektivet, både i det som finns före och efter honom, alltså här närmast tiden kring sekelskiftena 1800 respektive 1900; under Ullmans ämbets- och levnadstid brukades *pb1819* och *kb1820* i Svenska kyrkans gudstjänstssammanhang. Här är viktigt att erinra att koralsatserna, enligt upphovsmannen Hæffner själv, var tänkta som fyrstämmiga körsatser att sjungas för sopran, alt, tenor och bas. Hans ambitioner med församlingssången utgick från vokala perspektiv, och syftade till att råda bot på den yviga, ”förvirrade”, variantrika och starkt individuellt präglade församlingssång som präglade sekelskiftet 1800, något som skulle ske bl. a. genom att harmonisera koralsatserna för fyrstämmig körsång (Bohlin 1992:90).

Hvarje Melodi är satt fyrstämmig, emedan den först derigenom erhåller en bestämd harmoni. Dock bör noga märkas, att hvar och en af dessa stämmor är för Sång beräknad, och sjelf utgör en egen sång eller melodi, som med andra öfverensstämmor. Ty en Choral är till sitt väsende Sång och ej ett Orgelstycke... (ur ”Företal” i Hæffners Choralbok, daterat 1 Dec. 1819, s. 1).

Särskilt intressant att notera är Hæffners utpräglat vokala och kontrapunktiska tänkande, som styr hans ontologiska bestämning av denna sånggenre. Orgelns medverkan avvisas inte direkt, men framhävandet av det vokala kan indirekt sägas ge organisten råd inför utövningen.

Hæffners strävan efter en vokalt utförd församlingssång i fyrstämmig körsats, samt Ullmans liturgiska tänkande kring körsång som uttryck för församlingens gemensamma sång, återkommer hos Johan Lindegren (1842–1908), som i förordet till sin koralbok hävdar att församlingssång är körsång och att orgeln är en del i ett sådant körmusicerande: ”...att det finnes en annan körsång, af ålder använd, hvilken, liksom enkom danad för protestantisk gudstjänst, ej utestänger, utan i hög grad uppmuntrar och inbjuder församlingen till instämmande, en körsång, som ypperligt ägnar sig till framlyftande af koralens hufvudmelodi, dess öfverstämman, medan orgeln, representerande äfven öfriga stämmor, kan i nyanserat spel såväl diskret ackompanjera som äfven dessemellan ge åt harmonien dess utpräglat koriska verkan... (Lindegren 1905, ”Förord”). Lindegren beskriver en fördelning av rollerna i denna församlingssångens körsång: församlingen deltar genom att sjunga koralens ”hufvudmelodi”, medan orgeln, utöver melodistämman, också ikläder sig rollen som bärare av den underliggande stämväven. Genom denna gestaltning befrämjas utvecklingen och uttrycket av den organiska enheten mellan psalmmelodi och -poesi. Var det en sådan församlingssång som ULU efterlyste när han i sin *Liturgik* efterlyste ”en församlingssång af friskare lynne, af större liffullhet och kraft än dessa utdragna, sömnaktiga toner ega, hvilka man... dock ej sällan får höra vid våra offentliga gudstjenster” (Ullman 1876:171).

Med ULU i spetsen spirade under 1800-talets senare decennier ett förnyat intresse för koralfrågorna bland såväl präster som organister. Hæffners koralbok hade ju aldrig blivit auktoriserad, och det stod därför var och en fritt att utge sin egen koralbok. Inte mindre än 20 stycken koralböcker utkom åren 1860–1900. Många var kritiska mot Hæffner – ofta dock på godtyckliga grunder – medan andra var mer ”Hæffner-vänliga”.

ULU betonar att ’sanning’ ”måste var en alltigenom bestämmande lag” för

gudstjänsten, som därför måste gestaltas på så sätt att den ger uttryck åt sanningen. Här är angeläget att studera vad han avser med begreppet 'sanning' och vad en sådan begreppsutredning får för implikationer vid gestaltning av liturgi och församlingssång. ULU:s sanningsbegrepp utgår ifrån hans syn på gudstjänsten och dess ontologiska grund i mötet mellan sacramentum och sacrificium, tydligast kommet till uttryck i firandet av eucharistin, där Kristus möter människan. I grunden söker ULU sanningen utanför människan själv: Jesus Kristus är "medelpunkten i sanningens rike". Om detta vittnar Bibeln och Jesu egen utsaga om att han är "vägen, sanningen och livet" (*Joh. 14:6*). Gudstjänsten är sann när den manifesterar både sitt 'inre' och 'yttre'. Det förra utgörs av kyrkans tro, alltså den genom Jesus Kristus förmedlade relationen med människa och Gud. Det 'yttre' består i gestaltningen av gudstjänsten, som blir sann om den utgör en livsytring av denna tro. ULU uttrycker också detta genom att tala om gudstjänsten utifrån ett objektivet och subjektivt sanningsbegrepp; en objektivet, sakramental sanning är nödvändig för att gestalta Kyrkans tro, baserad på frälsningsfakta i bibel och bekännelse. Men detta är inte nog; gudstjänsten måste också vara subjektivt sann genom att ge uttryck för gudstjänstdeltagarnas inre (Ullman 1874:40).

Sanningsprincipen låter sig förklaras och förstås utifrån den för Ullman så grundläggande organismtanken; Kyrkan är inte en organisation utan en levande organism, beskriven som Kristi kropp. "Sanningen en organism, där varje del är av vikt, emedan hon mer eller mindre nära står i förbindelse med själva medelpunkten i sanningen rike, med Kristus". Denna sanning kommer till uttryck i gudstjänsten när "Guds rena och klara ord" förkunnas, när sakramenten förvaltas i enlighet med deras instiftelse och Jesu avsikt med dem, och när de närvarandes andakt och tillbedjan hämtar sitt innehåll och sin norm ur Ordet och sakramenten. Alla de nämnda komponenterna skall alltså i en 'sann' gudstjänst stå i förbindelse med varandra." (Ullman 1874:38 f.). Enligt ULU är "sann tro" den tro som står i organisk överensstämmelse med det ord som är Kristus själv, det gudomliga, inkarnerade Ordet, logos. Men kravet på sanning i liturgin gäller mer än sammanställning av dogmatiskt, oantastliga trosutsagor. Liturgi är framställning av Kristus själv. Kunskap och insikt om detta får man i det sakramentalt givna "gudomliga uppenbarelseordet i skriften". ULU betonar att denna syn på gudstjänst och sanning inte kan inskränka sig till ett mekaniskt förhållningssätt, utan måste komma till ett gestaltande uttryck i firandet av gudstjänsten, som enligt Ullman också är en manifestation av den osynliga kyrkan, den som i Sv. Ps. 293 beskrivs som "Guds rike". Den sakramentalt

förmedlade sanningen föder ett sakrificiellt verkande och 'sann' tro (Bexell 1987:159 ff.).

Men för att detta skall bli ett "sant uttryck för församlingens eget liv" måste gudstjänsten vara "folkmässig". ULU hänvisar, via filosofen och litteraturforskaren J. G. von Herder (1744–1803), till folkliga sångtraditioner och deras förmåga att förmedla innersta känslor och förnimmelser, komma till uttryck genom folkets stämband och läppar i form, klang, ton och melodi. Herder betraktade sång som var i överensstämmelse med folkets "natur" som just "volksmässig", för den folkmässiga sången var ett med folkets seder, bruk och tänkesätt. När det gällde poesi, formulerade Herder motsatspar och beskrev det folkmässiga som "okonstlat" till skillnad från det "konstmässiga". Med begreppet "folk" avsåg han en organisk storhet, en folkgemenskap, sammanhållen av sin gemensamma historia och sitt gemensamma kulturarv. ULU tog vidare intryck av konstteoretikern Friedrich Theodor von Vischer (1807–1887), som problematiserade innebörden av "konstpoesi" och "okonstlad konst"; konstpoesin var, enligt Vischer, närmast en artificiell produkt där författaren försatte sig själv i en viss stämning eller skrev om erfarenheter han själv inte haft; det var fråga om manér. Vischer uppfattade däremot den folkliga poesin som "okonstlad konst", där poeten själv inte stod i centrum utan diktade i allas namn. Folket utgjorde ett enda subjekt, och som sådant den egentliga diktaren. Den folkliga poesin uppfattades därmed som till sin karaktär sann och omedelbar (Bexell 1987:164 f.).

Det är med inspiration i bl. a. detta tankegods som ULU utvecklar innebörden i begreppet "folkmässighet" som ett krav för den liturgiska gestaltningen. Utgångspunkten för denna är sambandet mellan sacramentum och sacrificium, mellan det "yttre" och det "inre". Kyrkans inre andliga liv måste "brista ut och manifesteras sig i en motsvarande yttre gestaltning". Som en logisk konsekvens av att detta inre liv med Gud är präglad av harmoni och skönhet, följer att den yttre gestaltningen av detta inre, det liturgiska livet, måste ha motsvarande kvaliteter och därmed ikläda sig konstmässiga uttryck. Och denna yttre manifestation av det inre drivs av "en oemotståndlig drift att förkroppsliga sig". Kulten och konsten hänger därför, enligt ULU, tätt samman i en organisk enhet. I enlighet med hans sakramentalt orienterade kyrkosyn, utgjorde kyrkan Guds gåva till folket, och detta hade däri genom sacramentum fått nåden att utföra sacrificium, skapelsens egentliga uppgift. När kyrkan uttrycker sig genom konsten – text, ton, bild osv. – knyter den till sig "hela det komplex av åskådningar, vanor, syften och intressen, vilken utgör det karaktäristiska uti folkets naiva, omedelbara liv" (Ullman, ms *Bety-*

delsen ur bruket II, s. 8, citerat i Bexell 1987:165).

I Ullmans utveckling av "folkmässighet" återfinns även maktperspektivet: "Å ena sidan är konsten utflödet och uttrycket av det kristligt-kyrkliga församlinglivet; å andra sidan är det en makt, som har sin rot i folkets eget liv och är med de renaste och finaste trådar sammanvuxen med folkets hjärta; en makt, som uppvuxen ur folkandens egen jordmån så mycket snarare igenkännes och livligare älskas av folket självt" (Ullman, ms *Betydelsen ur bruket* II, s. 7, citerat i Bexell 1987:166). Relationen mellan makt, folkets liv och folkets hjärta, skapar den delaktighet som får implikationer för det nedan införda begreppet maktdelaktighet. De konstformer som befrämjar en yttre gestaltning av folkets egen gudstillbedjan måste komma till användning i kyrkans gudstjänstliv. Först genom en sådan "folkmässighet" blir gudstjänsten "sann". Kyrkans dogmatiska sanning måste stå i förening med den beskrivna folkmässigheten. Detta får även implikationer för kyrkans och folkets konst: "Först på sådan väg blir å ena sidan den kyrkliga gudstjänsten vad den skall vara, en folkets gudstjänst, och å andra sidan blir folklivet sådant som det höves ett kristligt folk, det blir ett kristligt folkliv" (Ullman, ms *Betydelsen ur bruket* II, s. 9, citerat i Bexell 1987:166).

Det förefaller som att ULU utgår från en grundsyn där kyrkan, människan och gudstjänsten står i omedelbar sammanflätning med varandra. De står inte isolerade utan är beroende av varandra; gudstjänsten skall vara ett "sant" uttryck för församlingens, Guds-folkets liv. I gudstjänsten handlar Gud och Guds folk svarar. Hur skulle då denna "folkmässighet" komma till konkret uttryck i de liturgiska sammanhangen? En "folkmässig" gudstjänsts signum skulle vara en aktivt deltagande församling. Här pekar ULU inte minst på församlingssångens betydelse. Luthers och den tidiga lutherdomens psalmdiktning lyfts fram, med dess textliga "ursprunglighet, naivitet, kärnighet och frihet" i förening med koralernas "rytmiska uttrycksfulla liv och deras enkla välljud". ULU menade att psalmen skulle vara ett uttryck för kyrkans liv, ett uttryck som folket tog till sig och gjorde till sitt eget. Psalmens funktion som folkets, kyrkans och församlingens sång var en oupplöslig enhet. Den gav uttryck för just växelverkan mellan Guds nådegåva och psalmförfattarens tro. Psalmerna var därmed till sitt väsen både sakramental och sakrificiell. ULU betonade att *pb1695* var folkmässig till skillnad från *pb1819*. Detta berodde på att psalmdiktningen i den förra inte var frukten av främst självändamål eller yrkesverksamhet, utan mer utgjorde resultatet av författarens enhet med kyrkan och dennes vilja att ge uttryck för sin egen andliga erfarenhet av och enhet med kyrkans gemensamma tro. *Pb1819* saknade ett organiskt samband

med kyrkan och ”folkmässighetens omedelbarhet, naturlighet och enfald”. Till psalmens folkmässiga kännetecken hörde, att den i sin enhet av text och melodi, skulle vara ett uttryck för kyrkans liv, som folket kände igen, tog till sig och gjorde till sitt eget. Psalmerna skulle vidare sjungas i sin helhet för att inte omintetgöras som litterära enheter. I annat fall gick såväl folkmässigheten som sanningskravet förlorade. ULU ivrade för bruket av alternatimsång mellan olika grupper i gudstjänstmenigheten. Han underströk vikten av enhet mellan text och melodi i syfte att psalmen skulle ge uttryck för de sjungandes andliga erfarenhet. Detta förhållningssätt låg till grund för hans eget förslag till ny koralbok 1890, i vilken han ville verka för den ”folkmässiga” koralen. Hur skall församlingssångens konkret gestaltas för att dessa mål skall uppfyllas? ULU betonar ”att melodierna af organisten spelas och af församlingen sjungas i ej alltför långsamt tempo samt utan långa s. k. fermater eller kadenser och utan mellanspel. Att det nu förordade lifligare föredraget ej är att förväxla med och ej får urarta till en profan och hoppande rörlighet utan måste vara förbundet med värdighet, högtidlighet och helig stillhet, är alldeles själfklart” (Ullman 1876:171).

SKÖNHET

'Ful' psalmsång

”Jag tycker att psalmsång är fult!” Detta utfall, eller snarare infall, var det andra påstående som jag fick mig till livs efter det att jag som nyvorden forskarstudent avslutat en presentation av mitt forskningsprojekt inför doktorandseminariet.

Och visst kan man i historiska dokument finna vittnesbörd om församlingssång som skulle ha kunnat utmynna i samma påstående. De historiska källorna vittnar också om ett inte helt övertygande musicerande (Dillmar 2001:37 ff.). Mina egna i kapitel I beskrivna erfarenheter av församlingssång från kyrkbänksperspektiv vid några av julens gudstjänstillfällen, utgör exempel på att denna musik kanske inte alltid representerar den konstnärligt mest övertygande och uttrycksfulla formen av sång. Församlingens gemensamma sång kan stundom upplevas som på olika sätt ’ful’: omusikalisk, orytmisk, släpig eller hetsig, felaktig, oren etc. Men är egentligen annat att vänta i en musik, som förutsätter deltagande av alla, oavsett (tillgång eller brist på) röstresurser, därtill i en musik som sällan föregås av direkt skolning eller förberedelse av församlingen, vare sig enskilt eller i grupp? Psalmböcker delas ut, ”orgeln spelar” och så förväntas musik uppstå av sig själv, därtill ”snygg”

sådan. Kan man egentligen vänta sig annat än ett svagt musikaliskt resultat; är inte det rimliga och helt naturliga att resultatet faktiskt blir 'ful' sång, långtifrån vare sig jordisk eller himmelsk glans och skönhet?

Men samtidigt vittnar då- och nutida berättelser också om att församlingssången varit och är av sådan art, att den just fått utgöra något av "tonen från himlen" (Erici 1949:304). I tidningen *Dagen* refereras exempelvis en gudstjänst i Kungsholms kyrka i Stockholm. Gudstjänsten sammanfattas i punktform, där en av punkterna formuleras enligt följande: "Bästa sången: Alla unisona psalmer. En fullsatt kyrka med frimodiga sångröster ger ett himmelskt ljud." (Öst-Söderlund 2004:178). Församlingens numerär och de sjungande rösternas frimodighet tycks utgöra faktorer som påverkade det positiva intrycket av detta musicerande.

Frågorna kring församlingssångens kvalitet problematiserar och pekar på behovet av en församlingssångens estetik. Här är det knappast fruktbart att använda begrepp som 'ful' resp. 'snygg' församlingssång; i stället söks en annan estetik, som bättre förmår bringa förståelse och kunskap för församlingssångens gestaltning (Stålhammar 2009:20 f.).²²

Skön församlingssång

Gestaltningen av psalmsången hör tätt samman med gestaltningen av hela mässan, liturgin. Justinus Martyren ger i sin *Apologi* vittnesbörd om hur söndagens mässa firades på 150-talet efter Kristus:

På den dag som kallas solens dag samlas vi alla, från städerna och från landet. Man läser ur apostlarnas hågkomster och profeternas skrifter så länge som tiden räcker. När föreläsaren har slutat håller föreståndaren ett anförande, och uppmanar ivrigt till att efterföljda dessa *sköna* (ego kursivering) ord. Därefter reser vi oss alla tillsammans och ber, och när vi har avslutat bönen bärs bröd, vin och vatten fram. Föreståndaren frambär efter förmåga böner och tacksägelser, och folket stämmer in med "Amen". Sedan delas de välsignade gåvorna ut och tas emot av var och en, och åt dem som inte är närvarande sänds de ut av diakonerna (Glamsjö; Isacson; Löwegren 2008:11).

Begreppet 'skön', som av Justinus används om det i mässan reciterade ordet, återkommer regelbundet i kyrkans, liturgins och kyrkosångens historia. Re-

22. Se vidare: Scruton (1997:457 ff.), Henrici (1994:10 ff.), Leahy (1994:23 ff.).

formatorn Martin Luther hade en rikt utvecklad syn på musiken och dess väsen (Tobin 1996:49 ff.). Han pekar på att människan är utrustad att lova och förkunna Gud i såväl tal som sång. Genom denna ordning i skapelsen, finns en koppling mellan gåvan i musiken och den uppgift som ligger i gåvan. I denna gudomliga utrustning ligger en uppmaning: ”Åt människan ensam har framför de andra kreaturen getts stämman tillsammans med talet, att hon skulle kunna veta att tillika lova Gud med sånger och ord, nämligen med det ljusa klingande predikandet och utbredandet av Guds godhet och nåd, i vilket [predikandet] sköna ord och ljuvlig klang skulle ljuda tillsammans” (Luther: *Luthers Werke*, Kritische Gesamtausgabe, 50. Band, s. 372. Weimar 1914. Citerat i Tobin 1996:64). En ordets estetik verkar bygga på att det befinner sig i gränsland mellan talat, reciterat och sjunget. Som om ordet befinner sig i en förtätningsprocess mellan talat och sjunget. Ordet gestaltas från tal till sång (Benestad 1994:44 ff.).

*Gadamer: Erfarenheten av
konstverket är estetikens grund*

Hans-Georg Gadamer's resonemang kring relationen mellan konst och sanningensanspråk, formas utifrån hans grundläggande fokus på *erfarenheten av konstverket* som ett kunskapsbildande. I denna erfarenhet öppnas perspektiv på självförståelse. Genom att låta införliva erfarenheten av konstverket med i det egna medvetandet, lär vi oss att förstå oss själva. Gadamer menar vidare att själva konstverket är estetikens grund, byggd på konstfarenheten som något helt annat än den omedelbara, tillfälliga upplevelsen. Konstverket kan inte inskränka sig till ett estetiskt objekt, avskärmat från verkligheten, utan den estetiska erfarenheten är en frukt av en *varseblivning* av något. 'Wahr', förstavelsen till Gadamer's originalterm för denna varseblivning, Wahrnehmung, betyder sann/verklig och stryker under uppfattningen om konstverket som bärare av *sanning*. Genom varseblivning upplever man en betydelse. När det gäller en text, menar Gadamer, att det först är när vi läser den som texten framstår som ett konstverk. Samma förhållande råder med bilden; det är först när vi ser framställningen som bilden är ett konstverk. Konstverket har för Gadamer med själva tillvaron att göra. Det är inte ett separat universum som människan för längre eller kortare stund kan fly in i, utan konstverket är en värld, en tillvaro som införlivas hennes egen tillvaro (Gadamer 1997:89 ff.).

Roger Scruton menar, att skönhet inte handlar om tingen eller upplevelsen i sig, utan om särskilda erfarenheter av dem, och den strävan efter mening och sammanhang som föds i själva erfarenheten. Scruton hävdar att detta

inte betyder att skönhet endast är upp till ”betraktarens ögon” och kan värderas av dessa, utan att erfarenheten av skönhet är rationellt grundad. Den utmanar oss att finna mening i själva objektet, att göra kritiska jämförelser och att utforska våra egna liv och känslor i ljuset av erfarenheten. Konsten inbjuder oss att lägga denna erfarenhet i centrum av våra liv (Scruton 2009:117 ff.).

*Liturgi som varseblivning och
församlingssång som frukten av denna*

Utifrån ovanstående filosofiska tankegodis vill jag här hävda, att liturgin är den varseblivning vars frukt ger en estetisk erfarenhet i form av (bl. a.) församlingssång.

I liturgins hjärtpunkt, eucharistin, firandet av trons och delaktighetens mysterium, gestaltas mötet mellan Kristus och kyrkan. Detta firande, denna relationsgestaltning, utgör det innerligaste av möten, ett kärleksmöte. För skönhet har med kärlek att göra: ”Så skön är var och en som är sedd med kärlekens öga! Det skall inte tolkas så, att kärlekens öga skapar skönhet. Den upptäcker den skönhet som redan finns i allt, ty universum är en klar, brusande bäck som rinner ur Guds källa. Där dansar vi alla med i virvlarna: stjärnor, människor och amöbor, gamla och unga, friska och sjuka, rättfärdiga och orättfärdiga” (Lönnebo 2010:66). Och mitt i den ”brusande bäck” som är universums skönhet, sjunger och dansar liturgi, församling och orgel med i den körsång som är församlingssång. Etymologiskt kommer ordet ’kör’ från grekiskans ’choros’, som inbegriper både sång och dans.²³

Tre av Gamla testamentets böcker innehåller enbart poesi: *Psaltaren*, *Klagovisorna* och *Höga Visan*. Texterna utgörs till allra största delen av lyrik för kulten samt andra religiösa dikter. Särskilt i *Psaltaren* betecknas det mesta av denna poesi med ett grekiskt låneord, ’psalms’, ur vilket svenskans ’psalm’ kommer. Bland dessa psalmer märks fem grundtyper, samtliga med tydligt ursprung i gudstjänsten: hymner, folkets klagosånger, kungapsalmer, den enskildes klagosånger samt den enskildes tacksånger. Denna indelning kan ha att göra med strukturering efter de olika kända och anonyma psalmförfattarna, även om Davids psalmer återkommer genom hela verket. Bland Gamla testamentets tre poetiska sångsamlingar intar emellertid *Höga Visan* en särskild plats för Kyrkan, när hon sjunger sin kärlekssång, om och till skönheten. Samlingens beteckning har sitt ursprung i Luthers fria översättning

23. www.saob.se

av den hebreiska titeln, som ordagrant betyder ”Sångernas Sång” (Ekström 1936/2011:5 f.). Denna, den yppersta sången, troligen författad av Salomo, utgör exempel på en konstfull och mer litterärt medveten lyrik, att jämföra med den enklare folkdiktning som också fanns i det samtida Israel. Enligt rabbinernas allegoriska tolkning, vidareburen av kyrkofäderna, skildrar poesin i lyrisk form kärleken mellan man och kvinna, brudgum och brud, en bild för kärleken mellan Gud och människa, hos kyrkofäderna mellan Kristus och kyrkan (Albrektson 1969:186 ff.).²⁴

Kyrkoläraren Johannes av Korsets (1542–1591) *Andlig sång*, uppbyggd kring 40 strofer, handlar om just kärleksrelationen mellan bruden (”Amando”) och Brudgummen (”Esposo”) och utgör ett av kyrkans viktigaste poetiska verk, utanför bibeltexterna, kring brudmystik. Och denna mystik kretsar hela tiden kring skönheten. I ”Strof 33” fokuseras brudens skönhet utifrån orden i Höga Visan: ”Vad du är skön, min älskade!” (1:15). Strofen beskrivs som ”kärlekens segersång” (Stinissen 2005:237).

Om denna brudmystik tillämpas på gudstjänsten, blir liturgin den akt av delande mellan Brudgum och brud, som inbäddas i sång. Församlingssångens skönhet kan därför förstas som frukten av den liturgiska varseblivningen; mötet mellan Kristus och kyrkan, mellan brud och Brudgum. Här sjunger hon konstfullt sin kärlekssång med orgeln som försångare: ”Stäm upp för din Konung, du stämmornas mö!” (Karlfelt 1927, ur *Hösthorn*: ”Vinterorgel”).

*Orgel, församlingssång och dess skönhet –
Klaas Bolt och Wim Kloppenburg*

I artikeln ”De gemeentezang in een crisissituatie” betonar organisten Klaas Bolt (1927–1990), utifrån nederländska förhållanden, att gestaltningen av församlingssången utgår från en odelbar helhet, om än med många komponenter. Dessa inbegriper givetvis de rent vokal- och orgelmässiga områdena, men har också att göra med gestaltningen av rum och liturgi. Den församlingssångskris Bolt beskriver, har enligt honom sin grund i att församlingssången i en mångbottnad process med start ca 1850 blivit för polerad, dvs. tappat sin tidigare folkliga styrka och intensitet. De decimerade möjligheterna för församlingen att sjunga volymmässigt starkt, har i sin tur medfört svårigheter att sjunga tonmässigt högt. Bolt gör jämförelsen med sång av en fulltalig menighet på ett fotbollsstadion och en stor, sjungande församling i kyrkorummet. Dessa båda

24. Jfr *Hosea* 2:19, 20, *Matt.* 9:15, *Joh.* 3:29.

former av ”allsång” har liknande förutsättningar på så sätt, att de i grunden utgår från att ett i den närvarande menigheten inneboende engagemang skall sjungas ut. På fotbollsarenan fungerar både stark och hög sång, därför att miljön inte ställer några krav på ’vacker’, polerad sång. I kyrkan har denna folkliga form av sång gått förlorad. En polerad attityd till församlingssången har också medfört allt högre uppdrivna sångtempi, som också varit till men för musicerandet. Förnyelsesträvanden rörande såväl kyrkorummets och liturgins som orgelinstrumentens gestaltning (däribland temperering) har, enligt Bolt, också bidragit till den församlingssångskris han beskriver.

För att beskriva den alldeles speciella och unika skönhet som kännetecknar god församlingssång, jämför Bolt denna med körsång, genom att visualisera en bred flod i relation till en kanal. Den liturgiska ”förbättringen” av församlingssången beskriver Bolt ironiskt som en kanalisation av floden. Vattenmassan kommer måhända att flyta fram snabbare och mer målinriktat i kanalen, men samtidigt på bekostnad av flodens hela skönhet i all dess mäktiga bredd. Bolt fortsätter genom att ge en beskrivning av hur en av skönhet präglad församlingssång kan gestaltas. En sådan församlingssång präglas i grunden av medvetenheten om de ömsesidiga relationerna i musicerandet, där de olika deltagarna är uppmärksamma på varandra. Orgelns uppgift är att ”hålla församlingen i handen” genom att dels hålla den ”i ton”, dels ha en ackompanjerande uppgift. Detta betyder att orgeln skall gå ”sida vid sida” med församlingens sång. Det finns ett väsentligt och avgörande tillsammans-perspektiv i relationen mellan församlingssångsdeltagarna, människor och orgel, och detta får tydliga implikationer för utförandet av den gemensamma sången (Bolt 1979/2005:191 ff.).

25 år senare aktualiserar Wim Kloppenburg (f. 1939) i Klaas Bolts artikel, och apostroferar först Bolts kraftiga budskap, eftersom det kom att föra många goda saker med sig. Först och främst genom att något så ”trivialt” som församlingssångsmusicerande ånyo fördes upp på organisternas dagordning som ett angeläget och mycket diskuterat ämne. Bolts resonemang, inte minst exemplifierat genom hans eget psalmspel under många år som organist i St. Baavo kyrka i Haarlem (1953–1990), kom att bli en öronöppnare för åtskilliga organister. En mer reflekterande hållning till församlingssången kom att i allt högre grad prägla församlingssångsmusicerandet. Med stor respekt för sin kollegas stora välmening och kunnande, menar Kloppenburg att Bolt ändå ger otillräckligt utrymme för vår tids naturliga förutsättningar för församlingssång. Till dessa hör inte längre en mänsklig röstklang som liknar de Vox-Humana-stämmor Bolt refererar i ett historiskt orgelbestånd, inte heller

en församlingssång i heterofon stil med individuella ornamenteringar. Kloppenburg exemplifierar sin kritik av Bolt genom att lyfta fram kyrkorummets gestaltning och dess implikationer för sångtempo och sångstyrka. Utan att ställa sig i direkt motsättning till Bolt, menar Kloppenburg att det måste finnas åtskillig variation på utförande av församlingssång, såväl när det gäller tonstyrka som tempo. Som deltagare i församlingssången måste den enskilde ha rätt att i denna kunna förhålla sig på olika vis, att få vara den man är: ibland helt tyst i upplevelsen av att vara vokalt lyft och buren av andra, andra gånger genom att vara den som lyfter och bär andra. Den psalmspelande organisten är inte satt att leda ett instrument som kan liknas vid en arbetshäst i dragan- det av församlingens sång. Nej, som en med församling likställd deltagare i det musikaliska skeendet, bidrar orgel och organist i stället till ett gemensamt musicerande (Kloppenburg 2005:221 ff.).

*Församlingssång och liturgi som skönhet –
André Gouzes*

När dominikanbrodern André Gouzes (f. 1943) – grundare av franska Ab- baye de Sylvanès som ett center för liturgi, kultur och sakral konst – reflek- terar över begreppet skönhet i samband med den gudstjänstfirande försam- lingens sång, tar han sin utgångspunkt i liturgin. Ett av hans föredrag har titeln ”Vad är vacker liturgi?” Redan från början fokuserar han på släktska- pet mellan liturgi och konst genom att betona att konstens språk och litur- gins språk står i mycket nära relation med varandra. Och själva essensen i denna relation är att vara till för den andre. Liturgins skönhet är enligt Gou- zes en gestaltning av det heliga, en gestaltning som sker i relation, tillsam- mans med den andre. Liturgin springer till sitt väsen fram ur glädjen över en annan och andra. Liturgins höjdpunkt och mest naturliga uttryck är eu- karistin; och eukaristin är tacksägelse, fest och relation. Denna utstrålning av glädje, jubel och tacksägelse i en gemenskap, det är liturgins skönhet. Det finns ett samförstånd mellan konst och liturgi. I liturgin är det konstnärliga uttrycket direkt knutet till trons mysterium. Det sköna är en utstrålning av det sanna. Sanningen strålar. Med hänvisning till författaren Paul Claudel (1868–1955), stryker Gouzes under att äkta konst är en utstrålning av något autentiskt, av en inre sanning. All konst söker på ett autentiskt sätt uttrycka det allra högsta medvetandet om sanningen och livet. Det är konstens mål, annars blir den bara en meningslös passion (Gouzes 2003:17).

Gouzes resonemang kring liturgins skönhet har starka band till mystiken

i allmänhet och brudmystiken i synnerhet. Det är med äkta liturgi som när två älskade möts; det kan aldrig bli en gammal vana. Därför är det en nödvändighet att söka den djupa meningen i firandet av liturgi. En sådan mening ger en bestämd inriktning, fasthet och disciplin, men samtidigt frihet. Om man inte har denna ärlighet eller denna kultur blir liturgen en boja om foten snarare än något som förankrar människan i det gudomliga mysteriet. Gouzes betonar att liturgen får den kristet konfessionella konsten att existera (Gouzes 2003:14).

Och denna liturgi är sång! Gouzes stryker under att liturgi handlar om hur man organiserar ett rum och vidare att den största konsten alltid präglas av enkelhet och spontanitet. Detsamma gäller då också sången; den skall vara ett landskap att träda in och vistas i. Den högsta formen av konst när det gäller exempelvis en musiker, är när denne vid en viss tidpunkt slutar läsa noter och bara är i sången. Musikern *är* då sång. På motsvarande sätt finns ögonblick i liturgen då man bara *är* i liturgen. Man uppgår helt och hållet i varseblivningen av liturgen och liturgins källa. Och denna varseblivning ges som en estetisk erfarenhet i form av församlingens sång (Gadamer 1997:144 f.).

Gouzes ”organisation” av församlingens sång i liturgen kallar han själv ”Gudsfolkets körliturgi”. Denna kan, sjungen av alla i olika konstellationer, gestaltas en-, två-, tre- fyr- eller mångstämmigt efter behov, utifrån ledorden enkelhet och spontanitet. Gouzes erinrar om att gestaltningen av ”Gudsfolkets körliturgi” inte utgör ytterligare ett liturgisk-subjektivt bidrag till den vokala dekadens som Andra Vatikankonciliet i praktiken kom att medverka till. Nej, han är angelägen om att peka på de avgörande rottrådarna till såväl den gregorianska sången i den romersk-katolska kyrkotraditionen som den ortodoxa kyrkotraditionens bruk av ”Sångernas Sång” i närmandet till skönheten, mysteriet och brudmystiken (Gouzes 2003:15).

TRADITION

Gouzes och tradition

Gouzes säger att ”traditionen är en fantastisk mänsklig skatt av andlig, konstnärlig, moralisk och kulturell erfarenhet” och vidare att ”traditionen är ett arv och en väg”. Han menar att traditionen skall levas och den gör så, när den är stadd på en vandring som kännetecknas av frihet. Latinets ”tradere” betyder ”att ge vidare”. Vad skall ges vidare? Livet självt, för det finns ingen tradition utan liv. Och detta liv är liturgen. ”Traditionen är som en levande och

rikt sammansatt kropp som växt fram genom seklers andliga erfarenhet”, säger Gouzes, och menar att växtprocessen i denna kropp huvudsakligen har närts och närs genom de poetiska psaltarpsalmerna och bruket av dem i liturgin; ”Ordet, människan och poesin förenas på ett särskilt sätt just i liturgin som är Guds minne”. Inkarnationens mysterium i Ordets, Kristi människoblivande (*Johannesevangeliet* 1) blir en varseblivning i varje människa när ”Ordet tättnar till sång” (Sjögren 1987:214), tyst eller ljudande i hennes inre och stundom som ett konstnärligt yttre uttryck i sång.

Tid och tradition hör samman och därför säger Gouzes att ”avståndet är skönhetens själ”. Med detta menar han att ”en helig handling i liturgin innebär att inrätta ett visst avstånd till mysteriet som människan vill träda i relation med, så att det tillåts att vara – i sitt heliga djup. Kanske kan man likna avstånd vid processen kring byggandet av en katedral? Generationer av konstnärer och hantverkare arbetar med bygget under mycket lång tid. En arkitekt avlöstes så småningom av en annan, likaså ersattes en murare av en ny osv. De flesta fick aldrig uppleva det slutgiltiga resultatet. Den fulländning man alla arbetade med på att förverkliga skulle det jordiska ögat inte få se. Varje generation bidrog med sin stilart, och den färdiga katedralen blev ofta ett slags syntes av flera olika influenser (Gouzes 2003:14 f.), lik en kör av flerstämmiga röster, lik en sjungande församling.

Assmann och tradition

Den idag gällande *pb1986*, innehåller åtskilligt material som funnits med ända sedan *kp1697* (Göransson 2004:5 ff.). Ja, i *pb1986* ingår även psalmer från ännu tidigare psalmböcker; i min brukarkontext tillhör exempelvis ”Världens Frälsare, kom här” (Sv. Ps. 112) och ”Vår Gud är oss en väldig borg” (Sv. Ps. 237), båda redan i Olaus/Laurentius Petri psalmbok (1536), ännu standardrepertoaren under främst kyrkoårets jul- respektive fastetid. Trots revision av såväl språk som melodier och koraltsatser²⁵, kan man i vår tid och dess liturgiska kontext påstå, att vi ännu står i en obruten församlingssångstradition knuten till psalmbok/koralbok. Under 1700-talet formades ett inhemskt svenskt orgelbyggeri utifrån de s. k. Stockholms- och Linköpingstraditionerna, också utifrån de växande behoven av orgelinstru-

25. Sv. Ps. 237 utgör härvidlag ett exempel. Psalmerna har i sv. ps. 477 klätts i ny poetisk dräkt (Olov Hartman, 1977 efter Martin Luther, 1529). Växlingen av taktart i melodins mitt är signifikativ i sv. ps. 477.

ment med uppgift att bistå gudstjänstens psalmsång. Ett par årtionden in i 1800-talet brukar anges som tiden för de båda traditionernas utebbande (Erici 1949:297). Ett klassiskt inriktat orgelbyggararv övergick i en långsam process i en romantisk klangestetik. Ett stycke in på 1900-talet färgas orgelestetiken av begrepp som modernitet, framsteg och förnyelse, i viss kontrast med begreppet tradition. Också inom församlingssången kan det ”traditionella” uppfattas som negativt i en pluralistisk samtid, där även församlingssångsrepertoaren präglas av stil- och genrebredd. Men är ett negativt förhållningssätt till traditionen rimligt i ljuset av just denna pluralism, inte minst med tanke på att psalmboken ännu är svenska kyrkans ”vokala grundbok” i gudstjänstlivet? Kan man hävda att Linköpingstraditionen är död, trots att exempelvis Pehr Schiörlins orgel i Gammalkils kyrka ännu klingar, som vi förstår, i stort likadant som den en gång gjorde för drygt 200 år sedan? Eller kan man likaså hävda att den senromantiska traditionen har ”ebbat ut”, när Vasakyrkans drygt hundraåriga orgel ännu sjunger med som deltagare i församlingssången. Kan vi i stället tala om en levande tradition (eller kanske flera) inom såväl församlingssång som orgelbyggeri? Ännu byggs nya orglar, och ännu svarar inhemska orgelbyggare för vården av historiska instrument. Ännu skapas psalmpoesi, melodier²⁶ och koralsatser.

Aleida Assmann, tysk litteraturvetare, öppnar ingångar till förståelsen av begreppet tradition och dess innehåll. Hon beskriver tradition som olika strategier för att bevara ett kollektivt minne (Assman 1999:10 ff.). Det kan handla om kunskaper, men också seder, bruk och värderingar. Assman betraktar tradition som ett motstånd mot tidens flöde, ett sätt att skapa öar av varaktighet i allt det som glöms. Hon menar att dessa minnesöar förvisso finns i texter, men att de främst skapas genom muntlig överföring, ritualer eller enkla gester (Hellsten 2012:12 f.).

Denna förståelse av tradition kan vara ett verktyg för att vidga förståelsen

26. ”AF-stiftelsen Psalm och sång – för nyskapande insatser på psalmens område” (grundad av Anders Frostenson 1995), utgör ett exempel på detta. Ur stiftelsens ändamålsparagraf: ”Stiftelsen har till ändamål att främja vetenskaplig forskning samt lämna understöd för beredande av undervisning eller utbildning. Speciellt skall stiftelsen därvid inrikta sin verksamhet på att stödja aktuell forskning och annan verksamhet på det hymnologiska området, sprida svensk psalm, sång och melodi till andra länder samt sprida utländsk psalm, sång och melodi inom Sverige, och stödja dem som vill ägna sig åt översättningsarbete på det hymnologiska området. Samarbete skall därvid eftersträvas med kyrkliga förlag i olika länder samt med hymnologiska institut” (www.andersfrostenson.com).

av psalmsångens plats i svenskt gudstjänstliv, så som den kommer till uttryck i generationer av psalm- och koralböcker genom århundraden. Psalm- och koralböcker kan betraktas som sådana minnesöar. Den muntliga överföringen genom vokal gestaltning i gudstjänstfirande får sitt utlopp i det upprepade bruket. Och bruket inte bara fyller en funktion; det är funktion.

DELAKTIGHET

Begrepp

Ett bärande element i gestaltningen av Svenska kyrkans gudstjänstliv har, alltsedan reformation och ortodoxi och ända in i vår egen samtid, varit församlingens delaktighet i det gemensamma gudstjänstfirandet. Inte minst har detta kommit till uttryck i församlingens sång, gestaltad i olika former (Ellverson 206:135 ff.).

Ordet delaktig betyder att ha del i eller av något.²⁷ Substantivformen delaktighet kan ses som synonym med deltagande²⁸, och har att göra med samhörighet och relationer, människor och sammanhang emellan. Begreppen delaktig och delaktighet kan vidare betraktas som tvådelade och antyder en *akt* där människor *delar* erfarenhet, sammanhang och liv tillsammans. Ett sådant delande människor emellan, består av både givande och tagande. Delaktighet kan också förstås som den ”del som svarar mot användning”.²⁹ Delaktighet förutsätter initiativ men också ansvar (Strömberg 2000:137). Den är både kontextuell och konceptuell; i detta sammanhang är delaktighetens rum och mål liturgin själv, dess medium församlingssången.

I detta avsnitt diskuteras perspektiv på delaktighet i den konstnärliga interaktionen mellan orgel, organist och sjungande församling, där bl. a. initiativet i respektive ansvaret för delaktigheten i församlingssången fokuseras.

Organistens sitter vid församlingssångsmusicerandet ”ensam” vid sitt instrument och är till synes suverän i sitt musikerskap, ett förhållande som för delaktighetstanken vidare till perspektiv på makt och maktutövning (en problematik som organisten delar med sin ämbetsutövande kollega i öster). Organisten kan, inte sällan upphöjd och därtill avskild i sitt musicerande på läktaren, löpa risk att utan tillräcklig reflektion kring delaktigheten, ”köra sitt

27. SAOL 2006:139.

28. *Norstedts svenska synonymordbok Ord för ord* 1992:121.

29. www.saob.se

eget race”, där orgelns klang och styrka, psalmernas utförande i känsla, tempo, frasering och tonhöjd etc., inte står i samklang med församlingens förutsättningar för och ambition till sång. Men organisten kan också ha sin utgångspunkt just i delaktigheten, och därmed söka att, utifrån ett liturgiskt in- och underordnandeperspektiv, tjäna församlingen och frigöra den till sång.

Deltagare i församlingssången

Vilka är de deltagare som tillsammans skapar delaktighet i församlingssången? I kapitlets inledning talas om tre: orgel, organist och sjungande församling (som kollektiv). Ur ett annat perspektiv skulle vi kunna tala om två, nämligen den sjungande församlingen och organisten, alltså enbart de interagerande människorna. Båda dessa perspektiv måste dock vidgas för att nå en bredare förståelse av innehållet i delaktigheten. Jag vill därför beskriva antalet aktörer som fyra/fem: utöver organisten och den sjungande församlingen är såväl den enskilda människan³⁰ och liturgin som orgelinstrumentet i sig deltagare, och utgör förutsättningar för den delaktighet som här fokuseras.

Att människor tillsammans kan vara både del i och skapa delaktighet i sammanhang, är inte svårt att förstå. Men kan orgel och liturgi, endast betraktade som (uttryck för) ting respektive ordning, verkligen införlivas med mänskligt deltagande, mänsklig relation och delaktighet? För att söka svar på frågan, väljer jag att se på deltagarnas olika gestalter, hur de är formade och uppenbaras enskilt och tillsammans. Syftet med denna fokusering är att, ur församlingssångens perspektiv, kunna se den kontextuella och konceptuella förening som finns mellan människans kropp/röst (hos organisten därtill händer, fötter och övrig spelapparat), den sjungande församlingens många röster, liturgin och orgeln.

Organisten: den enskilda rösten – de många rösterna

Det som skiljer organisten från andra instrumentalister är att såväl händer som fötter i manual- resp. pedalspel tas i anspråk för musicerandet, något

30. I kapitlet ”Jag är fyra som vill bli en”, beskriver Martin Lönnebo människan som bestående av fyra delar: biologisk varelse/kroppen (*soma*), medveten varelse/psyke, skymningsjaget/det destruktiva inom människan samt gryningsjaget/människans eviga i Själen. Se Lönnebo 2010:50 ff.

som exempelvis möjliggör organistens unika möjlighet att på egen hand utföra en trio.³¹ Alltsedan 1700-talet har också triospelet räknats till en av organistens grundläggande speltekniska förmågor. När det gäller repertoarspel, utgör Johann Sebastian Bachs sex triosonater något av standardlitteraturens mästarprouv i organistens repertoar (Jullander 2007:110). Med ”triospelet” har också kommit att införlivas gudstjänstens orgelspel, men här avses då gestaltningen av främst en *fyrstämig* koralsats, vanligen speltekniskt organiserad genom att melodistämman spelas på separat manual, de två mellanstämmorna på annan manual och understämman med pedalen.³² På så sätt möjliggörs olika klanger i koralsatsens olika skikt, till förmån för exempelvis tydliggörande av melodistämman.

Organisten tar vid instrumentet både sitt ’inre’ och sitt ’yttre’ i anspråk. Hela den tekniska spelapparaten, som organistens kropp med lemmar utgör, måste ständigt övas för att kunna behålla sin förmåga till nödvändig koordination, timing och plasticitet. Rollen som utpräglad solist i framförande av repertoar kräver särskilda former av dynamiskt förhållande (koordination, timing, plasticitet etc.) mellan instrument och instrumentalist. När det liturgiska sammanhanget införlivar en sjungande församling i sammusikalisk gestaltning med organisten, kan andra former av dynamiska behov framkomma. En rad omständigheter kräver här organistens särskilda uppmärksamhet och beredskap för att kunna fatta ”mikrobeslut” i stunden. En sådan omständighet är liturgins väsen som handling i nuet. Gudstjänsten både kan och skall gå att förbereda, även på detaljplanet. Men gudstjänstens alla möjligheter till verkan och uttryck kräver att de särskilda gudstjänsthantverkarna, bland vilka organisten är en, har beredskap att plastiskt och dynamiskt beledsaga det flöde, det aktiva skeende som liturgin utgör. Till detta skeende ger församlingssångsmusicerandet ett väsentligt bidrag. Men detta musicerande ikläder sig olika roller; ibland som ett kitt som binder samman, (för-)tätar och driver liturgin, ibland som en glänta³³, en aktiv paus, i vilken liturgin ger utrymme åt församlingssången som rum för reflektion och eftertanke.

Till det ’inre’ som organisten bidrar med i sitt musicerande hör personlig-

31. Pianister, harpister och slagverkare är exempel på andra instrumentalister som använder både händer och fötter i musicerandet. Men då bruket av fötterna i deras sammanhang är av annat slag än organistens obligata pedalspel, lämnas det här åt sidan.
32. Fyrstämigheten kan givetvis gestaltas ”triomässigt” på en mängd olika sätt, med exempelvis melodistämman spelad i pedalen osv. Den tidiga orgellitteraturen (med tonsättarnamn som Scheidt, Scheidemann m. fl.) ger otaliga exempel på hur melodibehandling i flerstämig koralsats, speltekniskt och klangligt kan ta sig uttryck på orgel.

het, intellekt, känsloliv, konfession i tros- och tvivelsliv m. m. Dessa bitar skall i det liturgiska skeendet relateras till och kalibreras med andra gudstjänstfirande människors personligheter, särprägel och behov. Enskilt och tillsammans förhåller sig de gudstjänstfirande människorna till varandra, liturgin, orgelinstrumentet och det musikaliska rum de gemensamt skapar och vistas i; församlingssången.

En i liturgin sjungande församling består av flera enskilda röster, som tillsammans bildar en gemensam röst. Människans röst är ett ytterst personligt redskap, och det är genom rösten som hon på ett särskilt sätt kan blottlägga sig och sin personlighet. Rösten uppenbarar bara genom sin klang något om människans inre. Detta kan orsaka spänningar och ovilja att visa sig genom sin röst, inte minst när den skall användas i sång. Som gudstjänstorganist är det väsentligt att söka förståelse för dessa omständigheter och visa respekt för det behov av anonymitet som enskilda människor och röster kan uppleva i samband med sång, inte minst i kyrka och liturgi. Samtidigt kan denna tvekan inför enskild sång utgöra en pedagogisk ingång till församlingssångens ontologiska kraft som liturgisk allsång. Ett grundläggande anslag för liturgin är att med och i denna söka manifesteras ett ”gudstjänstens vi”; tillsammans sjunger och firar vi liturgi utifrån brödsbrytelsens proklamation (”Brödet som vi bryter är en delaktighet av Kristi kropp. Så är vi, fastän många, en enda kropp, ty alla får vi del av ett och samma bröd”). Tillsammans utgör vi därför också en sjungande musikalisk kropp, där enskilda röster blandas med andras. En hämmad röst, kanske ofrivilligt förvärvad redan i unga år via negativa erfarenheter från enskild uppsjungning i skolan, kan lösas när den får klinga tillsammans med andra röster. Människor som är väl förtrodda både med att fira och sjunga liturgi, kan få bära andra, mindre vana gudstjänstdeltagare. Här ligger den liturgiske organistens största uppgift; att utifrån sin skolning, kompetens och konstmedvetenhet, förena sig med församlingen och frigöra denna till sång genom att in- och underordna hela denna sjungande kropp i liturgin.

33. Ordet glänta kommer av indoeuropeernas 'ghel', som betyder lysa, skina, en glosa som senare återkommer i tyskans 'glenzen', på svenska glänsa. Gläntan är platsen där den mörka skogen öppnar sig och tillåter solen att glänsa. Människan bär på en glänta någonstans. I skogen, men också i hennes eget inre mentala och andliga landskap. En ljusning som ger hopp och livslust. Tomas Tranströmer: ”Det finns mitt i skogen en oväntad glänta som bara kan hittas av den som gått vilse” (ur ”Gläntan”, *Sanningsbarriären* [1978]). Se vidare: Edman; Hagman (1997:8 ff.).

Orgeln i gränsland mellan väsen och verkan

Ända sedan medeltiden har orgeln ansetts ha en särställning bland instrumenten. Orgeln har beskrivits som *instrumentens drottning* (Hellsten 2002) och ”stämmornas mö”, vars många möjliga sätt att klinga, inspirerat Erik Axel Karlfeldt:

Drag an registren, drag dov bordun,
drag gäll trumpet.
Stäm upp för din konung, du stämmornas mö!
...
En fimbulnatt som i hedenhös
Med bävan jag hör,
När svällaren öppnas och blästern går lös
Ur flöjtverk och rör.
Det skallar basun som i ihåligt trä
Av knäckta ekar som sjunka på knä,
Och stämmor dansa i vild Mixtur
Som rykande ur (ur ”Vinterorgel”. i *Hösthorn* [1927]).

I liturgin kan orgeln ses som församlingens med- och försångare. Från början var orgeln inte ett kyrkans instrument. Redan i antiken användes orglar på de romerska arenorna och i samband med andra offentliga festligheter. När instrumentet så småningom försvinner från de västromerska arenorna, lever det kvar inom det östliga och bysantinska hovceremonielet. Så börjar orgeln sitt segertåg över Europa, först dock som ett uteslutande sekulärt instrument. Under 800-talet börjar orgeln också introduceras som ett instrument inom västkyrkan. I början är orglarna i allmänhet placerade i de större och viktigare kyrkorna. Orgelns intåg i kyrkorumen är dock en mycket långsam process, så även i Sverige. Orgelfynd på Gotland från slutet av 1300-talet vittnar om att instrumentet vunnit insteg som en del i kyrkolivet även på landsbygden. (Först långt senare – vid mitten av 1800-talet – blir orgeln vanligt förekommande i svenska kyrkor.) Orgelns funktioner i gudstjänsten var från början andra än att leda församlingssång.³⁴ Dess övergripande uppgift var att som en del av den liturgiska verkligheten samverka med hela universum och gestalta

34. För en ingående redogörelse för (det fortfarande bristfälliga) kunskapsläget beträffande orgelns inträde i kyrkan, se Williams (1993).

de gudomliga hemligheterna. Orgeln var en del av en ontologiskt grundad verklighetsuppfattning; den medgestaltade tillvarons väsen.

När medeltiden så småningom övergår i 1500-tal, ger den s. k. reformationen upphov till en rad protestantiska samfund (Leaver 2007:56 f.). Denna kyrkohistoriskt turbulenta tid får tydliga konsekvenser för orgelns roll i gudstjänstlivet. Orgelns huvudsakligen ackompanjerande och kommenterande liturgiska roll kompletteras med nya uppgifter. I en även här långsam process börjar instrumentet införlivas i församlingens gemensamma sång, inte minst i den nya repertoar av kyrkovisor som etableras via Martin Luther. De gradvisa förändringarna beträffande orgelns roll inom de protestantiska samfunden samspelade med den allmänkulturella förskjutningen från ett ontologiskt till ett funktionellt-humanistiskt perspektiv. Därmed kom även liturgi och orgelmusicerande att gestalta denna förändring: liturgins ontologiska betydelse av att vara bild av det gudomliga Ordet bleknar bort till förmån för en koncentration på gudstjänstmusikens funktion, dess verkan på det mänskliga sinnet och livet (Tobin 2011:43 ff.).

Mer än andra instrument inbjuder kanske just orgeln till reflektion bortom själva musiken. Och detta förhållande kan bl. a. bero på att så mycket av orgeln, dess konstruktion, mekanism och ljudalstring är osynliga. Sitter man med ryggen vänd mot den uppe på läktaren placerade orgeln – vilket är den vanligaste positionen – ser man ingenting av instrumentet utan kan endast uppfatta dess ljud och verkan (under förutsättning att någon spelar på instrumentet!). Vänder man sig om, eller rentav närmar sig orgeln uppe på läktaren, uppenbaras själva orgelmöbeln, fasadpiporna, kanske spelbordet och annat, men ännu kvarstår faktum att det mesta av orgeln är osynligt för betraktaren. Ofta är även organisten osynlig från kyrkbänken, vilket har fått till följd talesätt som ”orgeln spelar”, precis som om någon utövande organist inte skulle vara en avgörande deltagare i instrumentets ljudalstring (Jullander 207:101). I kyrkorummets sammanhang kan tanken vidare komma att Skaparen själv står för orgelns spel.

Orgeln i gränsland mellan ting och människa

Orgelinstrumentet som delaktigt i församlingssångens gestaltning, befinner sig också i ett annat gränsland: mellan människa och ting. Med detta menas inte, att orgeln skulle ”transsubstantieras” så fort den brukas inom liturgins ram. Nej, mitt resonemang har sin utgångspunkt i orgelns roll som (för- och med-)sångare i församlingssången, men också som en integrerad del i den vid instrumentet utövande organistens spelapparat. Orgeln som sådan bär i sin

konstitution och uppbyggnad likheter med människan. Båda gestaltas av ett inre och av ett yttre: själva orgelmöbeln och dess konstruktion motsvaras av människans skelett, bälgarna av lungorna, piporna av stämläpparna (många pipor – många röster), tangenter och övrig spelregering av armar, händer/ben, fötter etc. (Davidsson 1993:8). Orgelns grundkonstitution och disponering ger ytterligare metaforer för människans dito: huvudverk, bröstverk, ryggpositiv, manualverk (händer) och pedalverk (fötter). Pipan kan i sig själv också beskrivas som en kropp med fot, mun (läppar), skägg etc!

Att orgeln skulle befinna sig i gränsländ mellan människa och ting kan också förstås ur ett närmast skapelseteologiskt perspektiv. Precis som människan är skapad till sång, tycks orgeln vara det naturliga instrumentet till sång. Både människa och orgel är beroende av levande luft, av sådant som tillhör jorden, därtill skapade i kärlek av hantverkare. Orgeln har, likt människan, bättre och sämre dagar: understundom märks orenheter, svårigheter med egaliseringen osv., med andra ord är orgeln underkastad samma villkor som människan. Ibland stämmer inte en eller flera pipor som de skall, någon tangent är inte lika alert som sin granne och kanske går tangentdjup eller koppel inte lika djupt i alla oktaver. Orgeln åldras med sina ofullkomligheter och blir ännu mer vacker, skön och erfaren... (Grönlund 2011:66).

Bo Giertz (1905–1998) ger ett skapelseteologiskt perspektiv på orgeln som ”sångare” i liturgin:

Det är människan givet att ana [skapelsens] hemlighet. Hon allena har fått nåden och gåvan att kunna lovsjunga Gud med talande tunga, att kunna nämna honom vid namn, att kunna bedja till honom och säga: Du, Fader. Men hon har också fått öra till att höra skapelsens lovsång och så säga mer än hon kan säga med ord. Så får hon den stumma naturen att tala. Hon spänner strängar och får dem att sjunga, hon skär sig flöjter och bygger blåsinstrument. Hon smälter tennet till orgelpipor och sätter små metalltungor i dallring och lockar så fram klanger och harmonier, som tolkar vad ord allena inte kunde säga. Och med detta kan hon också locka fram något av den lovsång, som ligger dold i skapelsen, lovsången till Guds outgrundliga härlighet och ära. Hon kan få ett orgelverk att lovsjunga Guds höga majestät med ett djup och en kraft, som låter våra hjärtan ana, vad vi förut icke fattade.³⁵

Orgeln är skapad till sång och till att vara sångare, och kan som en ’vokal pedagog’ öppna hjärtat att ana gudomliga hemligheter i tillvarons innersta. (Bolander 2010:8 f.)

Liturgin som horisontell och vertikal delaktighet

I *liturgin* möts det gudomliga och det mänskliga i ett unikt sammanhang. Vid firande av Mässan proklamerar celebranten ”Herrens frid vare med Er!” vid fridshälsningen (Pax) som föregår Agnus Dei och kommunionen, varvid mässfirarna enkelt och konkret kan hälsa varandra med orden ”Herrens frid!” under utväxlande av exempelvis handslag. Fridshälsningen avser vara en gestaltning av den återupprättade relationen mellan Gud och människa, och mellan människa och människa; frid i himmel, frid på jord. Vi skulle kunna tala om en *delaktighetens horisontalitet och vertikalitet* (Weman 2008:61 ff.). Omedelbart efter fridshälsningen följer mässordinariets avslutande del, ”Agnus Dei”:

O Guds Lamm, som borttager världens synder. Förbarma dig över oss.

O Guds Lamm, som borttager världens synder. Förbarma dig över oss.

O Guds Lamm, som borttager världens synder. Giv oss din frid (*hb1986:14*).

Texten beskriver ett tagande och ett givande. Kyrkans tro är att Guds Lamm, den korsfäste Jesus, med sin offerdöd *tar* bort världens synd och i stället *ger* den sin frid. Martin Luther kallar denna del av frälsningsverket för det ”saliga bytet”, något som finns omskrivet i andra versen i en av psalmbokens nattvardspsalmer, ofta på offertoriepsalmens plats i mässan:

35. <http://www.ub.lu.se/o.o.i.s/16862>

73

Text: A Frostenson 1962, 1973
Musik: C Nielsen 1915



1 Vi till ditt al - tar - bord bär fram som
of - fer - gå - va, o Guds Lamm, vår gläd - je, vå - ra
ne - der - lag, oss själ - va, allt vad du oss gav.

2 Du själv är gåvan Gud oss gav.
Den räcks åt alla utan krav,
och här ett saligt byte sker:
du tar vår skuld, din frid du ger.

3 Låt ingen stanna utanför,
men gör oss till en kropp,
ett bröd,
en längtan genom varje dag,
en bön: kom, Herre Jesus, snart!

Psalmens avslutande vers är en sammanfattande bön utifrån innehållet i två andra proklamationer, som celebrant och församling gemensamt utväxlar i den eucharistiska bönen: ”Brödsbrytelsen”:

Celebrant: Brödet som vi bryter är en del av Kristi kropp.
Alla: Så är vi, fastän många, en enda kropp, ty alla får vi del av ett och samma bröd (*hb1986:14*).

”Trons mysterium”:

Celebrant: Därför firar vi detta trons mysterium:
Alla: Din död förkunnar vi, Herre.
Din uppståndelse bekänner vi, till dess du kommer åter i härlighet (*hb1986:145*; Glamsjö; Isacson; Löwegren 2008:353 ff.).

Psalmens första vers beskriver människans frambärande av sitt liv. Under den eucharistiska bönen möts hon av instiftelseordens uppmanande ord: ”Tag och ät! Detta är min kropp, som blir utgiven för er... Drick av den alla. Denna kalk är det nya förbundet genom mitt blod...” (*hb1986:16*). Och så delas sakramentet ut under kommunionen (lat. *communio* = gemenskap); en akt av givande och tagande i firandet av trons mysterium. En akt av delande: delaktighet (Boyer 2004:ix ff.).

Trons mysterium; delaktighetens mysterium

Begreppet mysterium har i dagligt tal kommit att betyda gåta, alltså i bemärkelsen något obegripligt och ”mystiskt”. Den ursprungliga betydelsen om något som är fördolt, utan att för den skull vara höljt i dunkel, öppnar också viktiga perspektiv på församlingssången. Den kristna mystiken har varit och är en del av kyrkans, de troendes väg att tränga djupare in i trons mysterium. Med hänvisning till kyrkofadern Bernard av Clairvaux beskriver Gunnar Rosendal³⁶ den kristna mystiken som fyra berg som omger den dal där ”mystikens kloster ligger i en sval, tyst, daggfrisk lusträdgård med underbara glädjens blomster mellan noga värdade låga häckar och klart mönster”. De fyra

36. Gunnar Rosendal (1897–1988), präst och teolog (disputerad i systematisk teologi 1930), drivkraft bakom en pastoralliturgisk förnyelse kring högmässan med nattvard, inte minst genom hans många programmatiska böcker på temat kyrklig förnyelse, däribland *Kyrklig förnyelse* (1935) och *Kyrklig förnyelse i församlingskyrkan* (1937).

bergens namn benämns psykologi, fysiologi, ontologi och teologi (Rosendal 1973:23), varav de två sista är av särskilt intresse i detta sammanhang. Inför vart och ett av dessa fyra berg ställer Rosendal frågan ”Vad är mystik?”, och svarar: ”Mystik är delaktighet (mystikens ontologi) och hemkomst till delaktighet (mystikens teologi).”³⁷ Mystik är delaktighet, enligt Kyrkans bekännelse delaktighet i Guds natur: ”Han har gett oss sina stora och dyrbara löften, för att ni tack vare dem skall bli delaktiga av gudomlig natur...” (*Andra Petrusbrevet* 1:3–4). Den hemlighetsfulla enheten med Gud är mystikens högsta mål, som Rosendal benämner *unio mystica*, delaktigheten av Guds natur i dess fulländning, själens fullkomliga enhet med Gud. *Unio mystica* har sitt berättigande genom Ordets vittnesbörd. Utifrån detta är eucharistin den mystiska enhetens sakramental krona, och i varje mässa förverkligas denna enhet på ett ontologiskt fullkomligt sätt; *Corona sacramentalis unionis mysticae* (Rosendal 1973:136 ff.).³⁸ Det grekiska ordet ”mysterion” översätts till svenska med de synonyma orden ’sakrament’ eller ’mysterium’. Kyrkan använder ”mysterion” för att beteckna det gudomliga livet i Kristus; inkarnationen (Kristi människoblivande), hans frälsningsgärning, hans död, uppståndelse och de andra händelserna i hans liv, liksom den kristna tron själv, dogmerna³⁹, gudstjänst en etc. (Alfejev 2002/2010:195 f.).

Maktdelaktighet och andra former av delaktighet

Liturgin gestaltar människans tre grundrelationer: till Gud, till sin medmänniska och till sig själv. Denna treledade gestaltning tydliggör ett ”gudstjänstens vi”, som befruktar perspektiven på delaktighet och motverkar missuppfattningar rörande dels synen på fördelningen av och ansvaret för gudstjänstfirandets olika (gestaltungs-)uppgifter, dels reflektionen kring begreppen

37. Övriga: hemlängtan (mystikens psykologi), avsked, avsked för hemresa (mystikens fysiologi).
38. Begreppet mystik kan definieras på olika vis, men innebörden utgår alltid från en typ av fromhet som ytterst vilar på erfarenhet av en gudomlig dimension i tillvaron. Denna erfarenhet är ofta, enligt kyrkans tro, resultat av en lång och i de flesta fall smärtsam utveckling, som av de mer systematiskt lagda mystikerna beskrivs som en väg till ett bestämt mål: *unio mystica* eller den mystiska föreningen (Ekström 1936:5 f.).
39. Grekiska ordet ”dogma” betecknar en oföränderlig sanning som är allmänt erkänd genom tron och bindande för kristna (ordets grundläggande betydelse är ’lag’ eller ’beslut’). Innebörden i ordet skall inte förväxlas med orden ’dogm’ och ’dogmatisk’, som i modernt språkbruk stundom kommit att få negativa övertoner och betecknar något stelnat och livlöst (Alfejev 2002/2010:7).

”ägande” och ”makt” i liturgin. ”Ägarna” till gudstjänsten är alla de som verkligen är närvarande för att tillsammans fira gudstjänst. Vare sig organisten, prästen eller annan enskild gudstjänsthantverkare kan betrakta sin utövning i liturgin utifrån något perspektiv av egen scen, eget maktcentrum. Den delaktighet som de tillsammans gestaltar i gudstjänstens kollektiva handlande skulle med linköpingsbiskopen Martin Modéus (f. 1962) begreppsapparat i stället kunna beskrivas som maktdelaktighet (Modéus 2005:26 ff.).

I kapitlets inledning tecknades en etymologisk förståelse av begreppen delaktig och delaktighet. Martin Modéus framhåller att begreppet delaktighet är mångtydigt, och pekar på fem olika betydelser av det i gudstjänstssammanhanget; utöver *maktdelaktighet* talar han om *praktisk delaktighet*, *representativ delaktighet*, *dialogdelaktighet* och *perspektivdelaktighet*.

Mycket kort sammanfattat innebär *praktisk delaktighet* att människor i den gudstjänstfirande församlingen fördelar olika, dock inte ämbetsbundna uppgifter som skall utföras i gudstjänsten, som t. ex. textläsning, försångaruppgifter m. m. Syftet med den praktiska delaktigheten är att den som utför en särskild uppgift skall få högre uppmärksamhet på gudstjänsten och därmed en djupare förtrogenhet med den. Vidare att relationer till andra gudstjänstfirare tydliggörs, genom att den praktiska delaktigheten synliggör det ”gudstjänstens vi” som är liturgins kännetecken (1 Kor. 14:26).

Representativ delaktighet fokuserar förhållandet mellan egen aktivitet och delaktighet i gudstjänsten. Den egna aktiviteten är inte nödvändigtvis en förutsättning för upplevelsen av delaktighet, men gudstjänstfiraren måste ges möjlighet att identifiera sig med andra personer som är synliga i liturgin. Den representativa delaktigheten utgör också ett skydd, som respekterar den enskilde gudstjänstfirarens integritet. I begreppet *dialogdelaktighet* återknyter Modéus till liturgin som en relationsgestaltning mellan tre samtalande parter: Gud – människan själv – medmänniskan. Liturgin är inte en scenisk framställning. Vare sig kyrkorummets kor, altare, predikstol eller orgelläktare etc. kan betraktas som olika scener inför vilka den gudstjänstfirande församlingen intar en betraktande åhörarposition. Den liturgiska gestaltningen måste i stället kännetecknas av interaktion, kommunikation och gemenskap, där dialogdelaktigheten fokuserar den gestaltning som tar församlingen i anspråk i ett liturgiskt flöde. Ett sådant flöde kan liknas vid ett gott samtal, präglad av ett tydligt tempo i kombination med en lugn rytm och frasering, där även pausen ingår som nödvändigt element. Pausen innebär inte stopp i flödet, utan utgör mer av ett tyst ögonblick, en glänta för eftertanke. Framförandet av en dikt kan här tjäna som jämförelse:

I (den akustiska) iscensättningen av en dikt i exempelvis en uppläsning fungerar ofta pausen som ett ”kritiskt ögonblick”, i vilket olika typer av diskursiva och formella vändningar kan etableras. Det tysta ögonblicket kan betraktas/undersökas/förstås som en akustisk händelse i rummet, en visuell incident i en textkropp på ex. en boksida samt slutligen som faktiska rum och platser i vår omgivning (Nyberg/Sandell 2011: ur Ansökan till VR).

Församlingssången är ett exempel på dialogdelaktighet i funktion. Församlingssången utgör i sig själv en glänta i liturgin, en möjlighet till eftertanke kring det talade ordet. Denna glänta utgör i så måtto ett tyst ögonblick, som ändå klingar genom den i liturgin delaktiga och reflekterande församlingens stämband. I gestaltningen av just psalmsång får gläntan ett annat, särskilt upprepat uttryck i pausen mellan de olika verserna. Församlingssångens ”kritiska ögonblick” både i tystnad och klang formar ett faktiskt musikaliskt rum inom den liturgiska kroppen.

Begreppet *perspektivdelaktighet* utgår avslutningsvis från evangeliets och därmed liturgins kristocentriska perspektiv. Med Kristus – ”sann Gud och sann människa” (ur *Niceanska trosbekännelsen*) – som förebild, syftar liturgin till att låta både det gudomliga och det mänskliga i all sin mångfald gestaltas så fulltonigt som möjligt. Modeus resonemang kring perspektivdelaktigheten utmanar och ger särskilda tankeuppslag kring den *konstmedvetna* resp. *konstomedvetna* gestaltningen av liturgi och församlingssång. Om yrkesmässighetens och professionalitetens strävanden efter exempelvis perfektion skapar delaktighetsdistans till gudstjänstfirarna, har något gått snett och liturgiskt fokus hamnat fel. Som läsare anar jag här mellan raderna en kritik av ungefär följande innehåll: liturgiska perfektionssträvanden är skadliga och riskerar ge uttryck för ”överhetsgestaltning” där gudstjänstfirande människor marginaliseras och osynliggörs (Modéus 2005:196 ff.). Visst är det också väsentligt att sådana förtryckande perspektiv identifieras, men detta kan inte betyda att den liturgiska gestaltningen inte skall ha som självklar ingång att sträva efter god ordning, kvalitet, perfektion och skönhet etc. Ett motsatt förhållningssätt vore förödande.

Delaktighet som frukt av perfektion och folkmässighet

Vid en av de många gemensamma lektionerna i ämnet liturgiskt orgelspel (alltså gudstjänstens orgelmusicerande i främst församlingssång) jag deltog i under organiststudietiden vid musikhögskolan i Göteborg, fällde läraren

Rune Wählberg⁴⁰ en insiktsfull kommentar, måhända något rättfram men därför också särskilt minnesvärd. Vi satt tre, fyra elever runt Härlanda-orgelns spelbord under det att en av oss musicerade vid instrumentet. Wählberg kommenterade skeendet, förevisade och kom med råd och synpunkter. Just vid det tillfälle som här refereras, kämpade vi med differentierade andningar i koral-sättningens olika stämmor, en nog så avancerad sysselsättning (inte minst när det gäller mellanstämmorna), och fokus i undervisningen kunde denna gång måhända uppfattas perifer av den mindre intresserade orgelstudenten. Wählberg drev dock energiskt på i sin undervisning varvid en studiekollega något uppgivet undslapp sig kommentaren ”Men Rune, här kan väl vanligt folk ändå inte höra någon skillnad!” varvid Rune snabbt replikerade ”Helt rätt. Så är det. Men det finns *alltid* en eller två bland helt vanliga gudstjänstfirare som faktiskt *hör* skillnad. Och de är för dem vi spelar; de övriga har heller inte ont av det!”

I medvetande om att det perfekta etymologiskt betyder det som är fullbordat⁴¹ (jfr begreppet funktion nedan!), både kan och måste jag som organist sträva efter perfektion även i liturgins församlingssångsmusicerande. Men för att det perfekta vare sig skall vara eller uppfattas vara exkluderande, distansskapande, elitistiskt och ”ofolkligt”, bör jag identifiera och formulera en liturgiskt konstnärlig identitet som i detta sammanhang både går att vila i och kommunicera.

Till min hjälp kan jag använda begreppet ”perfektionsparadox”. En sådan kan vara de föreningar och beläggningar som skapar kvalitet i orgelpipans klang, en annan det paradoxala förhållandet att den helt perfekta luftförsörjningen via maskin är sämre än trampad luft i orgelinstrumentet. Det ojämna är det mänskliga och en kvalitetsaspekt!

FUNKTION

Ordet funktion kommer av latinets *functio* och betyder ”fullgörande, verkställande”. Vi talar om att något *fyller* en funktion, i detta sammanhang att församlingssången fyller en funktion i liturgin. Denna funktion kan beskrivas som att församlingssången medverkar i den liturgiska process, där ordet förtätas och förtunnas i den vokala rörelsen från tal till sång och från sång till tal.

Vi har tidigare sett att kyrkomusiken och dess tydligaste uttryck, försam-

40. Rune Wählberg (f. 1923), mångårig organist Härlanda kyrka, tillika professor vid musikonservatoriet, sedermera musikhögskolan i Göteborg.

41. www.saob.se

lingssången, präglas av ett mysterium; den är inte ett sakrament, men har en sakramental funktion (Ekenberg 1984:104 ff.), att som ett ”liturgiskt tecken” stärka, åstadkomma och bekräfta en verklighet som inte kan uttryckas på annat sätt; ”trons mysterium”. Av detta följer att kyrkomusiken med dess nav, församlingssången, inte bara *fyller* en funktion, utan också *är* funktion eftersom den fullgör och verkställer förtätningsprocesserna mellan tal och sång i det liturgiska skeendet (Fagius 2000:22).

Begreppet funktion finns också i matematiken, men här i helt annan betydelse. De matematiska modellerna med tabeller, diagram, formler, ekvationer och grafer leder fram till begreppet funktion. En funktion är ett algebraiskt uttryck med konstanter och variabler definierat genom en ekvation eller en graf. I många situationer föreligger ett samband mellan två storheter som varierar. Ändrar vi den ena storheten så ändras också den andra; stopp- eller bromssträckan då en bil bromsar in beror av hastigheten, slutsumman på elräkningen beror av förbrukningen, brevportot beror på brevets vikt, lufttrycket varierar med höjden över havet etc. De storheter som varierar kallas inom matematiken för variabler. Ett samband mellan två variabler är en relation, eller uttryckt på annat sätt, ett funktionssamband. Idén med begreppet funktion är att uttrycka vår intuitiva uppfattning om orsak och verkan.

Låt oss interdisciplinärt se om innehållet i detta funktionsbegrepp kan befrukta reflektionen kring konstnärlig funktion i församlingssångsmusicerandet. Det är givetvis omöjligt och meningslöst att söka beskriva konstnärliga processer genom att ställa upp matematiska regelverk. Konst och liturgi är en sak, matematiska regler en annan. Men i detta sammanhang ser jag en tillgång i att studera hur den konstnärliga varseblivningen och processen samt det konstnärliga uttrycket ter sig, med utgångspunkt från ”det givna” (Gouzes 2003:19). Gouzes 2003:19, precis som att med utgångspunkt i de givna x- resp. y-axlarna betrakta grafens utveckling, beroende på den inbördes relationen – orsak och verkan – axlarna emellan. Vad händer med församlingssången när jag utifrån tillför eller reducerar klang från instrumentet, ökar eller sänker tempot etc? Följer processen en rät linje eller uppstår kurvatur? Nyttjandet av tankegoods kring det matematiska funktionsbegreppet fördjupar min reflektion om församlingssångens vertikalitet och horisontalitet, dess longitud och latitud, dess sanning/skönhet och verkan.

Liturgisk funktion är liturgi i bruk. Församlingssångens funktion är församlingssång i bruk. Funktion är bruk. Och bruket grundas på ett tjänandets estetik, församlingssångens interagerande aktörer emellan (Landgren 2012:11 ff./Nisser 2005:279 ff.).

Kapitel IV

Historiska utblickar

Sekelskiftet 1800: Inledning

Hur klingade församlingssången i Gammalkils kyrka strax in på det nya 1800-talet? I sammusicerandet orgel, organist och sjungande församlingen emellan vet vi inte. Men *en* väsentlig kunskapskälla är Pehr Schiörlins orgel, som, ännu bevarad i originalskick, i stort klingar som den en gång gjorde vid tillkomsten 1806. Instrumentet ger delvis svar på frågan genom att utgöra en av förutsättningarna, en av deltagarna i församlingssången. Men vad vet vi i övrigt om församlingssången vid denna tid?

I detta kapitel lyfter jag fram några källor som i övrigt kan ha legat till grund för församlingssången. Som kapitlets namn anger, riktas *utblickarna* mot det förgångna. Dessa söker skapa en *överblick* över ett förhållandevis stort tidsomfång, genom *inblick* i ett fåtal källor, direkt knutna till forskningsprojektets kontext och metod. Kapitlet gör däremot inga anspråk på att ge en fullständig historisk bakgrund, vilket faller utanför avhandlingens syfte och studiens ramar.⁴²

Källorna citeras flitigt i den löpande kapiteltexten. Avsikten är att låta källornas originallydelse peka på ett språkligt konstnärligt rum, som i sig utgör en förutsättande del i en musikaliskt gestaltande helhetsupplevelse vid de olika instrument som forskningsprojektet befinner sig vid i Gammalkils kyrka och

42. För en översiktlig och utförlig redogörelse av den historiska kontexten; avseende församlingssång och hymnologi, se bl. a. Bohlin (1992), Bohlin (1993), Dillmar (2001), Göransson (1992) och Göransson (1997); avseende kyrka och gudstjänst, se bl. a., Bexell (2008), Jarlert (2001), Lejon (2005) och Martling (1992 och 2008).

Vasakyrkan, Göteborg. Språkliga formuleringar genom tiden, i denna kontext i svenska språket, skapar olika språk- och tidsgestalter, samtidigt som de tillsammans etablerar kontaktyta i församlingssångens traditionsbildning (Assmann 1999:19 ff.). Denna yta både vidgas och förstärks i föreningen med det musikaliska instrumentet; orglarna (båda i tydlig anknytning till sina originalutföranden), organist och sjungande församling i interaktion. Både språkets och orglarnas originalitet, ger viktiga konstnärliga impulser, som bidrar till musikalisk gestaltning av en nutida församlingssång, här presenterad i en konstnärlig forskningskontext. Kontaktytan, med sina språk- och tidsgestalter, etableras också i olika kontaktpunkter. Kapitlet lyfter fram några av dessa punkter; en inblick i ett antal historiska källor, som tillsammans bildar sammanhang, i vilket förutsättningar etableras för församlingssång. Först fokuseras sådana i Gammalkils kyrka strax in i det nya 1800-talet:

Abraham Abrahamsson Hülphers hade i Johan Miklin en av sina medhjälpare och medförfattare i *Historisk afhandling öfver Instrumenter* (1773). Miklin efterträddes på posten som domkyrkoorganist i Linköping av sin son Johan Adolph Mecklin, författare till *För begynnare i tonkonsten* (1802). Utifrån föreskrifter i *Ordning för kyrkobetjente i Linköpings stift* (1795) examineerade Mecklin Nils Olin d. ä. (1802), som skulle komma att vara organist vid Pehr Schiörlins orgel i den nybyggda Gammalkils kyrka. I Olins kvarlåtenskap återfinns dels en avskrift av Mecklins koralbok, dels ett exemplar av Henrik Leop. Rohrmans *Kort Method till en tjenlig Choral-Spelning* (1805), dels ett exemplar av domkyrkoorganist, tillika probator Mecklins lärobok i ”tonkonsten”.

Kapitlet gör därefter ett språng i historien, för att ge inblick i hur tankar och resonemang kring församlingssången och dess gestaltning formulerades i början av 1900-talet, tiden för tillkomsten av Vasakyrkan och dess orgel. Den centrering av gudstjänstens vokala gestaltning som framkommer i källorna från tiden kring sekelskiftet 1800, återkommer i en artikelserie ur *Kult och konst*, utgiven av bl. a. sällskapet Kyrkosångens Vänner, som kring sekelskiftet 1900 ivrade för församlingssångens utveckling, inte minst i ljuset av Uddo Lechard Ullmans liturgiska strävanden, men också som del i unglyrklighetens spiritualitet. Kyrkosångens vännar och unglyrkorörelsen var vid denna tid tillsammans med den spirande kyrkosångsrörelsen drivande i diskussionen kring kyrkosångsfrågorna, som ägnades mycken uppmärksamhet vid denna tid, en diskussion som kom att få stor betydelse för kyrkosångens utveckling under hela 1900-talet och in i nutiden. Och det är i det tidiga 2000-talet som avhandlingens församlingssång klingar, *inte* som ett försök att rekonstruera de tidiga 1800- och 1900-talens församlingssång,

utan att med kunskap om och inspiration i dåtida kontext och instrument, söka gestalta nutida församlingssång.

Abraham Abrahamsson Hülphers:
Historisk afhandling om musik och instrumenter (1773)

Abraham Abrahamsson Hülphers⁴³ (härefter i kapitlet AAH) avhandling *Historisk afhandling om musik och instrumenter* (1773) räknas som ett av de mest betydande verken för orgelbyggnadskonsten i Sverige, och är en av de främsta samlade källorna till kunskap om det svenska orgelbyggeriet fram t. o. m. ca 1770. Vid tiden för avhandlingens tillkomst befann sig det inhemska svenska orgelbyggeriet ännu i en uppbyggnadsfas, ledd av den från Hamburg invandrade Hans Heinrich Cahman och dennes son Johan Niclas, och deras orgelbyggen i bl. a. flera av landets domkyrkor, däribland Uppsala (1698), Västerås (1702), Härnösand (1731) och Linköping (1733).

Men det var inte i första hand som kännare av orgel- och orgelbyggnadskonsten, som AAH redan under sin levnad kom att bli en mycket respekterad person. Hans omfattande studier och vetenskapliga arbeten (främst utförda vid sidan av hans huvudsakliga uppgift som ledare för ett av samtidens främsta handelshus i Västerås) ledde till författandet av en rad volymer i topografi och genealogi. Det var emellertid först under sina tio sista levnadsår som AAH utförde arbetet med *Historisk afhandling om musik och instrumenter*. Eftersom Hülphers inte var yrkesmusiker och därmed var i stort okänd i musikretsar, såg han nödvändigheten i att omge sig med ansedda musikpersonligheter, som kunde hjälpa honom, dels med kontakterna till landets biskopar, domkapitel m. m. för insamling av instrumentuppgifter, dels med sakkunskap kring orgeln som musikinstrument och bruket av denna. Han kom därför att anlita Henric Philip Johnsen (härefter HPJ), en av samtidens mest betydande, organister och tonsättare.⁴⁴ AAH lät HPJ författa avhandlingens omfattande förord, men också volymens avslutande detaljerade ”Bihang eller Kort Orgwerksbeskrivning”. I Johan Miklin (härefter JM),

43. För ett mer omfattande tecknande av Abraham Abrahamsson Hülphers (1734–1798), se Larsson, Jan: ”Vem var Abraham Abrahamsson Hülphers?” (<http://www.bibliotek.vasteras.se/medier/textomhulphers.htm>). Vid Västerås bibliotek finns också Hülphers brevsamling, en mycket omfattande korrespondans rörande hans forskning och skriftställeri.

44. Hinric Philip Johnsen (1716–1779), musiker vid hovet och från 1745 organist i Klara församling, Stockholm.

domkyrkoorganist i Linköping, hade AAH dock sin främste medarbetare i avhandlingsarbetet.⁴⁵ JM bidrog med de omfattande kommentarerna (formulerade i fotnoter) till avsnitten om orglarna. I avhandlingen går det också att skymta JM som erfaren gudstjänstorganist, och därför säkert god rådgivare beträffande bruket av orgelinstrumentet i kyrkorummet.

AAH:s avhandling omfattar 328 sidor samt fyra bilagda tabeller med orgelfasader.⁴⁶ Texten är uppdelad i tre kapitel eller ”samlingar”: ”Om Musik och Instrumenter” (s. 1–117), ”Om Kyrko=Musik” (s. 118–199) samt ”Orgwerken i Sverige wid närwarande tid” (s. 200–323). Verket har naturligen kommit att främst förknippas med svensk orgel- och orgelbyggnadshistoria, inte minst med tanke på bokens kompletta titel: *Historisk afhandling om musik och instrumenter särdeles om Orgwerks Inrättning i Allmänhet, jemte Kort Beskrifning öfwer Orgwerken i Sverige*. Men dess kortare titel *Historisk afhandling om musik och instrumenter*, ger en mer rättvisande bild av bokens innehållsliga helhet. För faktum är att den första hälften av volymens textmassa utgörs av en ontologisk-historisk genomgång av begreppet musik – ”tonkonsten” – i allmänhet och kyrkomusiken i synnerhet. Läsaren möts av en mycket lärd framställning, författad av en ”vetenskapligt” driven, kunnig och bildad person. Texten är baserad på ett studium av både teologi och kyrka, filosofi och bibeltexter. Framställningen är försedd med talrika fotnoter med hänvisningar bl. a. till bibelreferensernas originalspråk.

AAH inleder sin avhandling med en allmän beskrivning av begreppet musik, och lyfter först fram en synonym till begreppet musik, ”ton=konst”, och framhåller att denna är en ”vetenskap”. Han delar in tonkonsten i två kategorier, instrumental- och vokalmusik, och beskriver dess respektive särart: ”At uppå ljudande Instrumenter, med särdeles färdighet på mångfaldigt sätt, kunna frambringa behagelige melodier kallas Instrumental-Musik. Men at genom Menniskoröst låta höra en af Natur och Konst upöfwad sång, efter wissa reglor med föränderlige toner, innefattas under namn Vocal-Musik”. För att än tydligare söka definiera tonkonsten som ”vetenskap” formulerar han ytterligare ”3:ne hufwuddelar” med åtföljande beskrivning:

45. Johan Miklin (1726–1787), director musices och domkyrkoorganist i Linköping 1754–1787. Far till Johan Adolph Mecklin.
46. Tab. I: St Nicolai Kyrka, Stockholm (Nuv. Storkyrkan), Tab. II: St Clara kyrka, Stockholm, Tab III: Upsala Domkyrka, Tab. IV: Slottskyrkan samt Franska Reformerta Kyrkan, Stockholm.

- ”Theoretisk... all historisk kunskap om Musikens ursprung, upöfning, af- och tiltagande, samt rätt insigt om dess Mathemathiske öfwerens-stämmande, Toners likhet, Signaturers och Noters känning m. m.”
- ”Practisk... utöfning både af Instrumentall och Vocal-Musik...” som i sin tur kan indelas i ”Choral och Figural; den förra på flere sätt, med Kyrkosång, och eljest Naturlig, utan mycken konst och swårighet; med Figuralis, genom särdeles öfning i flere förändringar, både med sång och Instrumenter sammanbunden, som alltid låter höra sig mera behaglig och intagande.”
- Poetisk... infattar allt som räknas til Composition, eller konsten at rätt upfatta det, som genom Instrumenter eller sång kan utföras efter wissa reglor.”

Kyrkosången beskrivs som enkel och naturlig till sin karaktär. AAH gör där- efter ytterligare en indelning av musikbegreppet, men denna gång i en tvådelad definition:

- ”Andelig... innefattar allt hwad i synnerhet til Guds lof och pris kan spelas eller sjungas och under denna fördelning, blir Kyrko=musiken märkeligast, som ock egenteligen här kommer at afhandlas.”
- ”Politisk... äldre och sednare tiders många inrätningar af Musik och sångs utöfning, så wid allmänna, som enskilda synnerliga tillfällen och högtidligheter, både i sorg och glädje. m.m...”

Författaren forstätter: ”Musikens förträffelighet wisar sig af besynnerliga verkningar på en del Menniskors sinnen, och tyckes af alla wetenskaper och timmeliga öfningar närmast föra oss til eftertanka af et högre Wäsende; ty då den ena likasom upmuntras till frögd och innerlig förnöjelse, wid åhörande af en wäl klingande sång och Musik, kan en annan, genom känsla, försättas i oro eller Melancholie”. I en fotnot utvecklar författaren sina tankar genom att skriva att ”musikens werkan på sinnet grundar sig i synnerhet på ens temperament: men så kan dock ofta mången derwid röras, som wid andra tillfällen tyckes wara känslolös”. Till stöd för detta hänvisar han till bibeltexter, Martin Luther, filosofisk och naturvetenskaplig litteratur, och sammanfattar med ”daglig erfarenhet öfwertygar oss dessutom om denna sanning”.

Utifrån detta, ett slags sanningsbegrepp, riktar AAH in sitt resonemang mot tanken, att människan i grunden är skapad till att lovsjunga Gud: ”...at vårt lif och anda leder sin uprinnelse ifrån GUD... at lofsjunga den Aldrahögsta”. Människans väsen och uppgift är således lovsång. Hon är ämnad att gestalta denna lovsång (Hülphers 1773:4 f.).

Därefter tecknar AAH en omfattande musikhistorisk översikt, främst utifrån kyrkomusikaliska perspektiv, både svenska och utländska. Avhandlingens andra samling, ”Om Kyrko-Musik”, är indelad i fyra kapitel:

1. Afdelningen, om Nya testamentets Andeliga Sång och Musik i allmenhet.
2. Afdelningen, om Kyrko-Musik och Sång i Sverige, för äldre och senare tid.
3. Afdelningen, om Orgwerks uppfinnande, bruk och inrättning i allmenhet.
4. Afdelningen, om Orgwerks inrättning och bruk, med anmärkningar om Orgbyggare .

Något kort om innehållet i varje kapitel:

1. Med utgångspunkt i Gamla Testamentet visar AAH på ”den högstas välbegåfning öfwer et andäktigt och rätt nyttjande av sång och spel i Christenheten”. Via talrika hänvisningar till bl. a. *Psaltaren* och profeten *Jesaja*, stryker AAH än en gång under att människan är skapad för att lova Gud, och att denna uppgift, denna lovsång i både *Gamla* och *Nya testamentet* binds samman till även en musikalisk enhet i den ”allmänna Gudstjensten”, som stämmer in i ”Treenighetens Lof, öfwer det löftets fullbordan, hwarefter Fäderne i 4000 år hade väntat”. Detta löfte preciserar han som ”i synnerhet... det dyra återlösnings verkets fullbordan.” Han fortsätter sitt musikaliska bibelstudium genom att fokusera bakgrunden till *Nya Testamentets* ”Utöfning av sång och Musik”, och pekar på att ”Vår Frälsare sjelf” påmint om människan om hennes ”pligt att tacka och lofsjunga den högsta”, och att hon ”i synnerhet... böra göra det i Andanom och sanningen...”. Genom befallningen ”at gifwa GUDI det GUDI tillhör...” skall detta lovsjungande gestaltas genom ”vår anda, Själ, kropp och alla krafter...”, och så tillägger AAH i en parentes ”...hwarunder Ton=konsten och Musikaliske wetenskapen räknas”. Han lyfter därefter fram flera stora nytestamentliga lovsånger (av Sakarias, Maria, Simeon och Hanna), och pekar vidare på bibeltextens beskrivning av den musikaliska inramningen vid flera väsentliga händelser; Kristi återkomst ”skall ske med Basun” etc. AAH avslutar detta avsnitt genom en sammanfattande sats: ”Wi böra ju därför högt werdera vår Christna Kyrko-sång och Musik, då den andäktigt inrättas efter sitt höga ändamål till Herrens ära och vår uppbyggelse” (Hülphers 1773:118 ff.).

När författaren når avsnittet ”Efter reformationstiden”, pekar han på Martin Luthers insatser, inte minst på musikens område: hans undervis-

ning om dess ”förträfflighet, och värde, samt dess rätta bruk och nytta i församlingen”. AAH refererar Luthers verk *Tisch-Reden*, lyfter fram författarens undervisning om människorösten ’emot hwilcken andra sånger, klang och ljud icke är at räknä, och fortsätter: ’Både Philosophi och lärda, hafwa mycket bemödat sig, at utforska detta underbara konstwerk, huru luften genom en så klen och ringa tungans rörelse, kan framgifwa så mångahanda ord, liud, sång och klang...’ Detta visar, säger Luther, ’at Musik är en GUDs skatt och gåfwa... gifwer derföre Musiken näst Theologien det högsta äreställe.” AAH pekar vidare på att Luther ”wille wäl, at alla Konster och wetenskaper skulle läsas och öfwas af de Christna til all möjelig höjd, men i synnerhet såg han gärna, at Musiken blev wäl trakterad wid den offentelige Gudstjensten”. Författaren tycks med stöd av reformatorn vilja beskriva en plats för både det konstfulla och enkla som en del i gudstjänstfirandets uttryckssätt, bland vilka människorösten intar en särställning.

AAH har så kommit fram till egen samtid, i vilken han finner en kyrkomusikalisk blomstring: Detta beror också på den stigande förekomsten av orglar: ”Alt som Orgwerks konsten stigit, har ock antal af Orgwerk ökats samt, annan Instrumental Musik i Kyrkorna derefter blifwit lämpad och brukad...”. Parallellt med utvecklingen av vokal- och instrumentalmusiken och -musicerandet under 1700-talet, utvecklades också ”Orgwerks spelningen”. Till stöd för detta hänvisar AAH till förhållanden i Stockholm och några andra städer, men också att utvecklingen i dessa spridit sig ut i vissa landsbygdsförsamlingar. I en fotnot beskriver AAH den pedagogiska metod som befrämjat denna utveckling, inte minst på orgelspelets område. Området beskrivs som konst, och lärs via ett förhållande mellan ”Mästarens handledning” och student.

3. Så långt har AAH:s text bestått av musikhistoria och kyrkomusikhistoria, ofta utifrån ett bibelstudium kring musik och sång. Det är först i den tredje ”afdelningen” som författaren fokuserar själva orgelinstrumentet (Hülphers 1773:142 ff.). Orgeln är enligt Hülphers det ”största och förnämsta ibland alla Musikaliska werktyg, och derföre må nämnas ’Rex omnium instrumentorum Musicorum’”. AAH hänvisar till ”Justinus Martyr”, alltså författaren av den tidigast kända beskrivningen av en kristen gudstjänst. Men AAH är en ödmjuk orgelhistoriker: ”At beskrifwa Orgbyggeriets förbättringar till närwarande tid, fordrar större insigt, än af mig kan wäntas: sådant tillkommer derföre någon konstens idkare at meddela” (Hülphers 1773:154 ff.).

4. När AAH beskriver ”Orgwerks spelning”, nämner han särskilt det spirande bruket att sjunga psalmer på modersmålet till orgelbeledsagning. Han utgår från lydelsen i 1686 års kyrkolag som stadgar ”huru man i Kyrkorna skall lofwa GUD med Sång, Spel och Musik, at med Orgorna och andre instrumenter intet så långt utdragas, at församlingen deraf hindras i sin sång, whilcken bör ske ordenteligen och samdrägteligen, hwarcken för hastigt eller långsamt”. Fastetiden undantagen, bör ”Organister beflita sig om, at så instämma med Orgorna under Sängen, at Församlingen deraf har rättelse och upmuntran”. Särskilt intressant att notera är AAH:s formuleringar, dels kring varningen att orgelspelet inte får hindra församlings-sången, dels att orgel och församling istället förenas som sångare, och att det är organisten som är länken mellan dessa två. AAH fortsätter att betona vikten av att organisten spelar psalmerna utifrån deras resp. innehåll och förutsättningar: ”Iagttages tillika, at spela Psalmerna efter deras beskaffenhet...” så att ”Instrumenternas klang med sångens, ord och saken, höras öfwerensstämma”.

AAH:s avhandling avslutas med HPJ:s bihang, som ger anvisningar att ”Orgwerk bör stämmas i Chorton, dels för bättre och lifaktigare styrka, dels och i synnerhet derföre, at hela werldens uråldriga Choralböcker äro författade efter Chorton.” I en fotnot refererar HPJ här till domkyrkoorganisten i Linköping JM, som i sin tur för ett omfattande resonemang kring kor- eller kammarton i relation till församlingssången: ”Det lærer wara ännu en oafgjord sak antingen Chor= eller Camarton är behagligare... i Psalmer efter wår... Choralbok, som äro högt satte, tycker jag mer om den sednare, men i de som gå djupare, passar den förra bättre; hwarföre jag på mitt (Linköpings) werk, som står i Camarton, sällan spelar en Psalm han får i gamla Choralboken, och wore werket i Chorton mässte jag ofta göra det samma, emedan en del melodier äro lagom passade för menskorösten, en del för högt, och andre för lågt, hwilcka sednare äro satte i melodier af Profess. Rudbeck... som skall haft en grof röst; och iust denna märkbara skillnad, har jag sökt hielpa i min nya Choralbok, genom tjenliga transpositioner”. JM sammanfattar sitt resonemang genom att erinra om klangens relation till instrumentets helhetskvalitet: ”Behagligt ljud af et werk, upkommer af lagom och stadigt stående wäder, wäl proportionerad mensur, ej för swag, och ej för stark utan lagom och för all ting jämn intonation; renstämmig och i synnerhet god temperatur: Om alla förmoner träffas i högsta grad i et werk, och god temperatur saknas, fines der ingen behaglighet för et öfwadt öra.” Här möter vi en yrkesman som verkar för-

ena teoretiskt och praktiskt kunnande, vilket får implikationer för hans sätt att verka som organist i bl. a. församlingssången.

Gammalkils kyrka: personer, texter, instrument och rum i samverkan

Vid sekelskiftet 1800 drev biskop Lindblom kraftfullt kyrkobyggnadsfrågor. Under hans episkopat 1786–1805 ny- eller ombyggdes hela 22 kyrkor i Linköpings stift. Bland nybygggena återfinns Gammalkils kyrka, som togs i bruk 1801 men först 1803 var i sådant invändigt skick att man kunde förse den med bänkar. Kyrkan är byggd i en enkel nyklassicistisk stil, men är försedd med en ovanligt rik inredning av hög och unik kvalitet (Johansson 1938:127). Några inventarier utmärker sig särskilt; målningarna av Pehr Hörberg (däribland altartavla och läktarbarriär) och Pehr Schiörlins orgel.

Nils Olin d. ä. (1773–1835) och dennes son, Nils Olin d. y. (1813–1900) var de första organisterna att traktera den storslagna orgeln i Gammalkils kyrka. Vi vet att Nils Olin d. ä. ägde för tiden föreskriven kyrkomusikalisk utbildning, formellt utfärdad enligt följande:

Vice Klockaren Nils Olin, från Gammalkihls Socken, har uti Kyrkosången och Choral-Musiken af mig blifvtt förhörd: hvarvid han visat sådan insigt och färdighet, att han, enligt den af M. Ven. Consistorio utfärdade Ordningen för Kyrkobetjente i detta Stift af den 28 Jan. 1795, är behörig sökande till en Klockare- och Organist-Syssla uti den Större Classen af dylika Lägenheter inom Stiftet. Linköping d. 8 Nov. 1802. J. A. Mecklin.⁴⁷

Det med sigill stämplade utbildningsbeviset är undertecknat av domkyrkoorganisten i Linköping, Johan Adolph Mecklin.⁴⁸ Dokumentet ger vittnesbörd om att 1795 års *Ordning för Kyrko-Betjente i Linköpings Stift* här använts som formellt verktyg i sammanhang som detta, eftersom examensformuläret finns angivet under § 4 i förordningen. Det förefaller naturligt att Olin kunnat

47. Examensbeviset finns i privat ägo hos Catharina Orrby Fredriksson, ättling till far och son Nils Olin, därtill nuvarande innehavare av fädernegården Skiesta gård, belägen i omedelbar närhet till Gammalkils kyrka. Examensbeviset, avskrivet och inramat, är också upphängt bredvid orgeln i Gammalkils kyrka.
48. Johan Adolph Mecklin (1761–1802). Fil dr 1788. Director musices och domkyrkoorganist i Linköping 1789–1802 (efterträdde sin far Johan Miklin). Invald 15 februari 1800 som ledamot i Kungliga Musikaliska Akademien.

förbereda examinationstillfället genom studier av examinator Mecklins egen lärobok *För begynnare i tonkonsten*. Utifrån dess omfattande avsnitt rörande ”tonkonsten” i allmänhet och kyrkomusik, kyrkosång och orgelkännedom i synnerhet, kan inte uteslutas att Nils Olin d. ä. också haft både kännedom om och kunskaper utifrån bokens innehåll. En tredje, för organistutövningen väsentlig bok, som också funnits i Olins närhet, är *Kort method till en tjenlig choral-spelning jämte anvisning, at i godt stånd underhålla ett orgverk*. Boken, författad 1801 av Henrik Leop. Rohrman, återfinns också i Olins kvarläten-skap. J. A. Mecklins egen *Choral-Bok*, syns ha tagit intryck på Olin. Vi vet att bruket att skriva av koralböcker hörde tiden till. En av orsakerna till detta var behovet att anpassa koralboken till det lokala bruket. Olin inleder sin avskrift med att återge Mecklins inledande anvisning på försättsbladet: ”Coral-Bok eller Melodierna Till Psalmerna efter nu varande bruk att Sjunga, äfven der til hörande General-Bas at Spela Fyrstämmit, uprätta af Johan A. Mecklin”.

Låt oss titta lite närmare på vad dessa böcker – samtliga med direkt an-knytning till Gammalkils kyrka vid sekelskiftet 1800 – innehöll och kunde förmedla till gammalkilsorganisterna Olin:

ORDNING FÖR KYRKO-BETJENTE I LINKÖPINGS STIFT (1795)

Inledning

Enligt 1686 års kyrkolag ålåg det prästen att se till att församlingssången ut-fördes ”ordentligt och samdräktigt, varken för hastigt eller långsamt”. Innan orgeln kom att få tydliga uppgifter i församlingssångsmusicerandet, anför-troddes klockaren att leda församlingssången, en funktion också reglerad i kyrkolagen (Bohlin 1993:125 f.).⁴⁹ Föreskrifter rörande övriga kyrkotjänare överlämnade lagtexten till biskop och konsistorium (domkapitlet) i respek-tive stift. Vid mitten av 1700-talet fanns också sådana förordningar i bruk, ex-empelvis i Stockholms, Skara, Västerås och Kalmar stift. Men eftersom hand-läggningssärendena växte vid Linköpings stifts konsistorium, påtalade dess ledning behovet av ett samlat åtgärdsprogram för att i likhet med andra stift undanröja oskickligt arbete och säkerställa att varje syssla, inklusive klockar-och organistuppgifterna, sköttes på bästa sätt. Detta resulterade i *Ordning för Kyrko-Betjente i Linköpings stift*, antagen, beslutad och undertecknad av biskop Jacob Axel Lindblom och övriga nio konsistoriemedlemmar den 28

49. Kapitel 24, § 31/32.

januari 1795 samt stadfäst och undertecknad vid Stockholms slott den 26 februari samma år (*Ordning för Kyrko-Betjente i Linköpings Stift* 1795:32 f.).

Ordning för Kyrko-Betjente i Linköpings stift 1795 består, förutom förord, av 64 paragrafer, strukturerade i sex kapitel, där de föreskrifter som avser klockare och organister sammanfattas här nedan:

”I. CAP: Om skicklighet hos Sökande til Kyrko-Betjente”

Kapitlets inledande paragraf beskriver avsikten med tillkomsten av *Ordning för Kyrkobetjente*. Texten ger vittnesbörd om tidens behov av ett såväl juridiskt som praktiskt styrmedel för rekryteringen av lämpliga och ”skickliga” kyrkotjänare. Bland dessa hörde klockare och organister (Meuller 2001:8 ff.). I de därpå följande paragraferna, beskrivs vad som avses med begreppet ”Skicklighet” hos dessa. ”Skicklighet” hos klockaren anges utifrån tre stycken: ”Seder”, ”Natursgåfvor” och ”Insigter”: ”Til Sederne, at han är ärlig, nykter, vaksam, flitig, höflig. Till Natursgåfvor... ren och böjelig röst, med godt gehör, så at han, efter en på Instrument gifven ton, precice kan begynna under bibehållande af tonens läge sjunga en gifven Psalm-Melodie.” Med ”natursgåfvor” förstås rimligen musikalisk begåvning och förmågan att utifrån denna använda rösten i psalmsång. För att utifrån ”noter och tact” kunna lära sig all förekommande gudstjänstmusik (psalmer och mässmusik), förväntade man sig också att klockaren skulle äga ”mycken kannedom på Claver eller Violin”. När det gällde sången ställdes högre krav för tjänst ”vid Stads och större Landsförsamlingar”; här förväntades klockaren ”...äfven kunna sjunga andra mindre sångstycken och Choraler t. ex. ur Pergolesis Passions Musik”. I övrigt formulerades de högre kraven som ”utmärktare drift, särdeles god röst...” (Wentz 1980:238).

Organister mötte samma krav från *Ordning för Kyrkobetjente* som klockarna när det gällde ”seder, lynne, skrif- och räknande”, men hade högre förväntningar på sig när det gällde musikaliska uppgifter. Utöver tjänsten vid orgeln förväntades ett slags multimusikerskap, eftersom det föreskrevs att de skulle kunna ”spela efter noter til dans på Violin och accompagnera på Violoncelle; äfven som de, hvilkas bröst det tillåter, dessutom böra öfva sig på något blås-instrument, såsom Oboe, Clarinette, Waldhorn eller Trompette”. Syftet med dessa omfattande färdigheter var tredelat; organisten skulle ”med undervisning kunna gå hugade nylärlingar tillhanda... betjena Församlingens högre och lägre invånare vid bröllop eller andra gillen... vid högtidliga tillfällen i Kyrkan kunna upföra Instrumental Musik”.

I själva huvudsysslan som organist lades stor vikt vid att ”känna et Orgel-

verks beståndsdelar, stämning och vård” men därtill givetvis förmågan att ”skickligen kunna tractera det vid Gudstjensten”. *Ordning för Kyrkobetjente* preciserade härvidlag kraven utifrån tre kategorier organister: stadsorganister, organister i de ”största och mest lönande Lands-Församlingar” samt organister i ”smärre Lands-Församlingar”:

- ”1:o Stads-organister skola äga en fullkomlig kännedom af Psalm-Theorin, exequerad på 3 sätt:
 - a. med vanligt General-Bas Accompagnement.
 - b. med accorden af vänstra och melodien af högra handen
 - c. med accorden af bägge händerne; item kunna præludera i alla toner ex tempore efter gifvet Thema, och spela stycken til in- och utgång, både i den gamla fuserande och i den moderna blandade Stilen.”
- ”2:o Vid de största och mest lönande Lands-Församlingar bör organisten kunna spela det första och andra af förenämde sätt, item præludier och handstycken i alla toner samt göra reda för framledna Hof-Secreteraren MIKLINS *Utkast til General-Basen*, eller den anvisning, som framledes utkomma och godkännas kan.”
- ”3:o I de smärre Lands-Församlingar bör Organisten kunna spela psalmerna med accorderne af högra handen, præludier och handstycken i de mest brukliga toner, item känna samma toners teckning, de 2:ne Ton-arternas skilnad, Intervallernas fördelning och accorders teckning.”

Här kan noteras att kraven på stadsorganisterna inte bara är högre utan även formuleras skarpare än kraven på landsbygdskollegorna. De förra *skall* svara upp mot kraven medan de senare endast *bör* kunna behärska vissa speluppgifter vid orgeln. Nils Olin d. ä.:s examensbevis för tjänst i Gammalkil utgör exempel på att klockar- och organistsysslorna var förenade, något som var den normala tjänstekonstruktionen vid den här tiden. *Ordning för Kyrkobetjente* föreskriver vid sådan kombinerad tjänst att ”skicklighet i Musicaliska vägen” ger ”företräde för Sångkonsten; så at en sökande, som genom sin Musique förtjent rum i högre Classen, men för sin sång skull blott i en lägre, behåller det första rummet och tvärtom”. Noteras här med sång avsågs det vokala, med ”musique” det som utfördes på instrument, alltså instrumental-musik. Det ålåg stiftets consistorium att ”behörigen styrka Skickligheten för Klockare och Organister uti alla föreskrifne delar”. Consistoriet förordnade

därför olika experter för examination av de olika kvalifikationerna, där ”Directeuren vid Gymnasii-Capellet eller Domkyrko Organisten” följaktligen ansvarade för delen ”Sång och Musik”. Examinationsförhøret skulle hållas ”vid Orgelverket, för kannedom af dess beståndsdelar och skøtsel, för den dit hørande touchens olikhet med Claverets, och för Pedalens bruk skull”. Examinationen skulle utrøna till vilken ”Class den examinerade hører”. Om examinanden ansåg sig inplacerad i fel kategori, framhølls den formella møjligheten att besvåra sig och øverklaga beslutet (*Ordning för Kyrkobetjente* 1795:4 ff.).

”II. CAP: Om Kyrko-Betjentes antagande”

I detta kapitel behandlar *Ordning för Kyrko-betjente* fōrfarandet vid tillsætning av bl. a. klockar- och organisttjånster. Det ålåg kyrkoherden i församlingen att offentligen ledigfōrklara aktuell tjänst i de allmänna tidningarna, med en ansøkningsstid om tre månader. Søkande fōrväntades kunna styrka sin behørighet i enlighet med de krav som uppställt i ordningens första kapitel. Efter ansøkningsstidens utgång ålåg det kyrkoherden, att med stød av gällande lag, ”fōreslå Fōrsamlingen de Tre mest tjenlige och i alla afseenden skickligaste”. Dessa tre skulle sedan avlågga offentligt prov inför församlingen. Därefter skulle sockenstämman utlysa val på samma sätt som vid tillsætning av präst. Det fanns lagstadgad rätt att øverklaga valet, men när det väl vunnit laga kraft, skulle den valde ”til Dom-Capitlet fōrvisas at der vederbørlig Fullmagt undfå, hvarefter han på Sockenstämman, inför Pastor och Fōrsamlingen, sin Tro- och Huldhets- samt Tjenste-Ed aflågga skall...” (*Ordning för Kyrko-Betjente i Linköpings Stift* 1795:9 ff.).

”III. CAP: Huru en Klockare och Organist bör vårda Kyrkans Inventarium”

I paragraf 22 behandlas organistens åligganden beträffande orgelvården, som betraktades som mycket angelägen med tanke på instrumentets värde. Paragrafen fōreskriver att redan vid tilltråde av ny organist, ”bör Orgelverket, som är en dyr och kostbar Kyrkans egendom af en erfaren och i orten välkänd Organist... inventeras, och dervid noga antecknas verkets befintliga beskaffenhet til alla delar. Detta inventerings-Instrument bör... Organisten slutligen påtecknas, at han Orgelverket i ofvanfōrmälte tilstånd emottagit, samt fōrbinder sig til ansvar och skadestånd, i händelse genom hans fōrvållande något skadas”. Till organistens regelbundna orgelvård hörde att vid behov utföra gängse ut- och invärtes rengøring och avdamning av instrumentet, samt att åtgärda sådana mindre fel som inte krävde fackmannakunskap. Men sådana

brister som ”fordra särskild konst bör han i tid gifva Pastor och Församlingen tillkänna, att bristfälligheterna ej må blifva obotliga och ådraga Församlingen drygare kostnad”. En grundläggande uppgift för organisten var att inför varje sön- och helgdag stämma orgelverket (*Ordning för Kyrko-Betjente i Linköpings Stift* 1795:12 ff.).

”IV. CAP: Hvad Kyrko-Betjente böra iakttaga vid allmän Gudstjenst”

Till klockarens uppgifter vid gudstjänstens genomförande hörde enligt paragraf 29, att ”i rättan tid på alla Kyrkans Numertaflor upsätta Numrorne til de Psalmer eller Verser, som blifvit af Predikanten föreskrifne, dem han i sin ordning afsjunger; börandes sången börjas efter Orgelverket, der sådant nyttjas, eljest i en afpassad och underhållen högd af ton: vara tydlig til Församlingens rättelse: hvarken låg eller tvunget stark. Tempo hvarken alt för långsamt eller hastigt. Mässan besvaras i samma ton, som Prestens från Altaret och utan all konstlad granlåt”.

Ordning för Kyrkobetjente reglerar omfattningen av organistens tjänst vid orgeln: ”på alla Sön- och högtidsdagar, utom de 3 sista Söndagarne i Adventet, Fastlagstiden, samt de trenne första Bönedagarna bör spelningen förrättas på Orgelverket”. Organisten förväntades infinna sig på orgelläktaren i god tid före sammanringningen för att säkerställa orgelns funktion, på så sätt att ”Regeringarne äro ledige och något obehörigt icke öppnar Ventilerna.” Därefter följer en instruktion om själva gestaltningen av organistens gudstjänstspel som inleddes och avslutades med ingångs- respektive utgångsstycke: ”Spelningen begynnes, så fort sammaringningen slutas, och bör ske med den allvarsamhet och värdighet som Gudstjensten fordrar, med afpassade uthållningar, utan långa löpningar. Ingångsstycket slutas 2 à 3 tacter efter Prestens ankomst för Altaret. Præludium må ej öfverstiga 16 tacter, och Utgångsstycket räcka tils folket hunnit ur Kyrkan. De tvenne första hafver et långsamt, men det sista et varierande tempo.”

Vid högtidsdagar och bröllop kunde andra instrument användas, utöver orgeln. Paragraf 38 inskräper dock att det inte får förekomma instrumentalist ”som med sin oskicklighet åstadkomma åtlöje eller förargelse”. Så avslutas paragrafen med instruktioner för bruket av läktare och orgel efter gudstjänstens slut: ”Efter förrättad spelning böra Ventilerna strax inskjutas, Läktaren väl tillåsas och nyckeln af Organisten förvaras”. En för orgelmusicerandet avgörande funktion fylldes av orgeltramparen, som ges särskilda instruktioner: ”Orgtramparen skall väl vid de vanlige Gudstjensterne, som då Orgverket stämmes och dessutom vid andra tilfällen, då Kyrkomusik hålles, trampa

Orgbälgorne med den upmärksamhet, at hvarken nödigt väder fattas under spelningen eller någon skada timar bälgorne, rättande sig härutinnan efter Organistens föreskrift". Till uppgifterna hörde även att städa och hålla rent på orgelläktaren samt i förekommande fall även biträda vid kyrkorummets städning i övrigt (*Ordning för Kyrko-Betjente i Linköpings Stift 1795:16 ff.*).

"V. CAP: Om Kyrko-Betjentes skyldigheter vid andra tilfällen"

Till organisternas uppgifter hörde även att, utanför ordinarie tjänst, bidra med musik vid "Biskops-Visitationer, Kyrkoherde-Installationer, Kyrko-Invigningar" m.m, dock mot "särskild skälig betalning". Men organisterna förväntades också ställa upp som musiker i sammanhang utanför kyrkorummets. Inte minst gällde det organisterna på landsbygden; dessa skulle kunna bidra med "Dans-musik vid bröllop och andra Gillen" samt därtill undervisa församlingens "Ungdom med Information i spelande, räknande och skrifvande" (*Ordning för Kyrko-Betjente i Linköpings Stift 1795:23 ff.*).

"VI. CAP: Om Kyrko-Betjentes varning och straff för fel"

Organisterna erinrades om risken att missköta sin tjänst och de följder som detta kunde orsaka. Misskötsel exemplifierades som fylleri, olydnad eller "sidvörndnad" mot kyrkoherden och övrigt prästerskap, vårdslöshet eller försumlighet. Efter en given ordning av varningar löpte organisten risken att bli entledigad från sin tjänst, dock med möjlighet att återkomma på denna om tydlig bättring kunde noteras. En omfattande formell ordning för tillsynsändanden av detta slag fanns formulerad i detta avslutande kapitel (*Ordning för Kyrko-Betjente i Linköpings Stift 1795:31 f.*).

ORDNING FÖR KYRKO-BETJENTE I LINKÖPINGS STIFT (1846)

Vid ett prästmöte i Linköpings stift 1843 framförde stiftets prästerskap önskemålet om en revision av 1795 års *Ordning för Kyrko-Betjente i Linköpings stift*. Biskop och konsistorium hörsammade denna begäran och omarbetade texten, vilket resulterade i en nyutgåva, undertecknad 28 februari 1846 av biskop Joh. Jak. Hedrén samt övriga domkapitelsledamöter.

1846 års *Ordning för Kyrko-Betjente i Linköpings stift* omfattar i likhet med tidigare version sex kapitel, vars innehåll dock utvidgats från 64 till 101 paragrafer. Överskrifterna till respektive sex kapitel är de samma i båda versionerna, utom när det gäller det inledande kapitlet, som i nyutgåvan benämns "Allmänna bestämmelser angående Kyrkobetjente". Kapitlets tio paragrafer

följer en i jämförelse med 1795 tydligare progression, där innehållet i respektive paragraf kommenteras och byggs på i efterföljande. Efter det att den inledande paragrafen fastslagit vad som förstås med begreppet ”Kyrko-betjente” (däribland klockare och ”Orgelnister”), formuleras i kapitlets återstående nio paragrafer de allmänna bestämmelser som ligger till grund för kyrkotjänstens utförande. Ofta förekommande ledord är härvidlag ”skicklig”/ ”skicklighet” : Skickligheten skulle sättas i förgrunden i jämförelsen mellan flera sökande till en ledigförklarad tjänst, och sattes vidare i relation till förtjänst: ”Med skicklighet förstås de egenskaper, som till hvarje sysslas rätta bestri-dande erfordras, och med förtjänst, att den sökande, genom godkänd tjänst-göring i sysslor af samma eller likartad beskaffenhet med dem, som sökes, sig så förhållit, att han med befördran kan ihogkommas.”

Församlingssången leddes av klockaren och organisten. Till den förres vo-kala skicklighet hörde att han skulle vara i besittning av en ”fyllig, ren och böjlig röst med godt gehör, så at han, efter en på Instrument gifven ton, nog-grant kan begynna och under bibehållande af tonens läge, sjunga en gifven Psalm-melodi”. Denna skicklighet bestämdes i tre grader, varav den sista ut-gjorde den högsta:

- a. ”Till 1:sta och lägsta graden med betyg om *försvarlig* kunskap fordras: att kunna intonera alla choraler och Svenska messan;
- b. Till 2:dra graden med betyg om *godkänd* kunskap fordras: att med säker-het träffa Chromatiska Scalans intervaller, så väl i Bas- som Violinklav;
- c. Till 3:dje eller högsta graden med bevis om *berömlig* kunskap erfordras, jemte förstående, att med riktigt föredrag, uttal och andhämtning kunna sjunga och å Fortepiano accompagnera lättare arier, känna rösternas om-fång och behandlingssätt, särdeles under röstombytet, jemte alla klavér, brukliga tecken och konsttermer, hvilcka i sång kunna förefalla.”

Till förväntningarna på klockarens skicklighet hörde även att ”han har så mycken kannedom och färdighet på Klavér och Violin, att han, efter noter och takt kan spela och följaktligen sjelf lära sig sjunga havd sång- eller mes-seton i koralboken, som honom förelägges”. Så följer kraven avseende orga-nistens skicklighet:

- 1:0 Att han, i afseende på natursgåfvor och insigter äger samma egenska-per, som för Klockare... äro föreskrifne; hvarjemte han bör å Klavér och Violin hafva den högre färdighet att han deruti kan undervisa.

- 2:o Att han har så mycken kännedom om ett Orgelverks beståndsdelar och mekaniska sammansättning, att han sjelf, utan Orgelbyggares anlitande, kan afhjelpa uppkommande mindre brister, hålla klaviaturen i jemt läge, utan hylning och stämma alla trumpeter, basuner, samt öfrige rörverk, så ock kunskap om stämmornas olika natur och deras användande i förhållande till hvarandra och till det, som spelas, på det icke oljud må åstadkommas genom olämpligt andrag af stämmorna.
- 3:o I afseende på skicklighet bestämmas följande grader:
 - a. Till första eller lägsta graden, med betyg om *försvarlig* kunskap, fordras följande: *i Harmoniläran*, noga kännedom af tonskalorna, samt redigt begrepp om treklangs- och septimaackordernas harmonier, med deras förvexlingar. Äfvensom de enklaste reglorna för modulation; *i Orgelspelning*, att å manual och pedal kunna spela hvarje förelagd psalm utur den antagna Koralboken, göra lätta anslag och utvikningar till närmaste slägttoner.
 - b. Til andra eller bättre skicklighetsgraden, med betyg om *godkända* kunskaper, erfordras, jemte förestående, insigt i följande: *i Harmoniläran*, en fullständig kännedom om de gamla kyrkotonernas skalor; *i Orgelspelning*, att äga någon vana vid besiffrad bas, att sammanhängande och med rhythm kunna utföra præludier och så kallade utgångsstycken, äfvensom att riktigt modulera från den ena tonarten till den andra.
 - c. Till den tredje och högsta skicklighetsgraden, med betyg om *berömliga* kunskaper, fordras, utom förestående; *i Harmoniläran*: att, jemte fullständig kunskap om ackordläran och modulation äga kännedom af hufvudreglorna för enkla kontrapunkten, samt förmåga att sjelf sammanställa något mindre stycke rent och felfritt; *i Orgelspelning*: att kunna improvisera godkänneliga præludier, samt med färdighet utföra större orgelkompositioner i så kallad bunden stil.

En tredje i kyrkosången inblandad kategori nämns i den därpå följande paragrafen, nämligen *kantorn*. Kraven på denne sammanföll i detta avseende i stort med dem som ställdes på klockaren. När tjänsterna som klockare, organist och kantor var förenade – samtliga tre eller två av dem – gavs skicklighet i den ”musikaliska vägen företräde framför sångkonsten”, i synnerhet när det gällde att gradera ett antal ansökningar till ledigförklarad tjänst. Skickligheten skulle också vara formellt styrkt ”i alla föreskrifne delar; när det gällde Musikaliska Akademien eller Director Musices vid Gymnasium

och Domkyrko-Orgelnisten; hvarvid iakttages, att endast Kongl. Musikaliska Akademiens betyg gifver sökande från andra stift ansökningsrätt inom detta”.

I Ordningens andra kapitel redogörs för förfaringssättet vid anställning av kyrkobetjante. Då inte mindre än 15 av 16 paragrafer berör anställning av klockare, organist och kantor, måste antas att vikten i dessa tjänstefunktioner ansågs betydande, något som också pekar på att gudstjänstmusik och församlingssång, dess förekomst och utförande ansågs viktig och krävde mycken omsorg.

I det tredje kapitlet betonas vikten av orgelvård. Det i tidigare ordning nämnda ibruktagandet av ett ”Inventerings-Instrument” kvarstår, likaså organistens ansvar i övrigt för orgelvärdet, i form av stämning av instrumentet dagen före varje sön- och helgdag.

I ordningens fjärde kapitel följer detaljerade anvisningar om organistens tjänst i gudstjänsten. Det betonas att han i god tid skall infinna sig på orgelläktaren, för att tillse att orgeln är i ”god ordning”. När sammanringningen klingat av påbörjas preludiet till ingångspsalmen. Detta preludium skall i likhet med övriga psalmintonationer vara ”kort och lämpadt efter psalmens melodi och ämne samt framför allt med det allvar och den värdighet utfördt som Gudstjänsten fordrar, så att derigenom intet förekommer som är afledande från en med Gudstjänstens högtidlighet enlig sinnesstämning”. Därpå följer spelet av själva psalmen, kort och koncist uttryckt: ”Psalmerne skall spelas jemt och stadigt.”

Organisten skulle vidare beakta förbudet mot ”afvikelser från psalmens melodi, sådan den i Koralboken förekommer” samt även ”broderingar och försök till musikaliska målningar af psalmens innehåll”. Dock uppmuntrades omregistreringar i syfte att levandegöra psalmtextens ämne och innehåll: ”... att efter psalmens gladare eller sorgligare ämne använda flera och starkare, eller färre och svagare stämmor af Orgelverket, hvarföre och under Fastlagen och då sorgmusik uppföres, skarpare orgelverks-stämmor böra lemnas obegagnade”.

När det gällde sång av övrig mässmusik, skulle den ”med svagare verk ackompanjeras; och då den för Altaret tjenstförrättande Presten det begärt, men ej annars, skall messetonen, med ett kort ackord från en svagare stämma i Orgelverket angifvas”. Gudstjänsten förväntades bli avslutad med ett stycke orgelmusik ”i en för stället värdig stil”. Organistens ansvar för orgeln även efter avslutat gudstjänstspel inskräptes: ”Hvarje gång, efter förrättad spelning, tillskjute Orgelnisten stämmor och spärr-ventiler, samt tillåse Orgelverket och förvare nyckeln dertill” (*Ordning för Kyrko-Betjente i Linköpings Stift* 1846:23 f.).

Då klockarens uppgifter i församling, kyrka, gudstjänst och inte minst som lärare i sockenskolan (1842 års folkskolereform) kom att utvecklas, överlämnade försångaruppgifterna till (den nya) kantorsfunktionen. I instruktionerna för denna inskräptes: ”Der serskild Kantor antagen är, infinne han sig vid alla Gudstjenster och Bönestunder i rättan tid på orgelläktaren eller uti sin serskilda bänk. Finns Orgelverk, upptage han hvarje till afsjungande bestämd Psalm eller vers efter den tonhöjd honom till Orgelverket angifves. Finns ej Orgelverk, upptage Kantor den psalm eller vers, som skall afsjungas, i en lämplig tonhöjd och medsjunge densamma ifrån början till slut med jemn och stadig röst, så att församlingens sång deraf ledas kan, men förville icke sången genom egna tillsattser, broderingar eller driller, icke eller medelst skrik eller röstens olämpeliga höjning och sänkning. Den s. k. Svenska Messan, Hymnen: ’O Guds Lamm’ osv. böra äfven af Kantor på ett med andakten öfverensstämmande sätt utföras.” (§ 61). I en senare paragraf betonas vikten av att kantorn regelbundet övade och utvecklade sin sångförmåga: ”Kantor åligge, att ej allenast söka bibehålla, utan äfven genom öfning i Koralsång, vidare uppöfva den hos honom erforderliga skicklighet” (§ 87).

En avgörande funktion i församlingssångsmusicerandet hade orgeltramparen, vars uppgifter finns beskrivna i såväl 1795 som 1846 års utgåvor av *Ordning för Kyrko-Betjente i Linköpings stift*. Orgeltramparens närvaro var ju nödvändig, så fort orgeln förväntades klinga: ”Orgtramparen skall, så väl vid de vanliga Gudstjenstere, som då Orgelverket stämmes, och dessutom vid andra tillfällen, då Kyrkomusik uppföres, trampa Orgorna med den uppmärksamhet, att hvarcken nödigt väder fattas under spelningen eller någon skada timar på bäljorna, rättande sig härutinnan eller Orgelnistens föreskrift”. (§ 64)

Organisterna förväntades även att bidra med sitt musicerande vid andra tillfällen, under förutsättning att skälig ersättning kunde erbjudas, samt att den ordinarie tjänsten inte försummades. Dessa extrauppgifter kunde bestå, dels av kontraktsuppdrag utanför den egna församlingen (biskopsvisitationer, kyrkoherdeinstallationer, kyrkoinvigningar etc.), dels i musikalisk undervisning av församlingens ungdom (§ 86).

Paragraf 93 behandlar förfarandet vid olika typer av tjänstledighet för organister och kantorer (även klockare och kyrkovaktare). Texten vittnar om att man i anledning av ledighet omsorgsfullt sörjde för vikarieanskaffandet.

HENRIK LEOP. ROHRMAN:

KORT METHOD TILL EN TJENLIG CHORAL-SPELNING (1801/1805)

Inledning

Bland kvarlåtenskapen efter Nils Olin d. ä. och d. y., återfinns ett exemplar av Henrik Leop. Rohrmans *Kort Method till en tjenlig Choral-Spelning*, utkommen i svensk översättning 1805 (originaltitel: *Methode zum zweckmäßigen Choralspielen, nebst einer kurzen Anleitung zur guten Erhaltung einer Orgel*. Hannover: Gebrüder Hahn 1801).⁵⁰ För översättningen svarade Carl Johan Moberger, organist i Gävle och ledamot av Musikaliska Akademien.⁵¹ Henrik Leop. Rohrman var född i Herzberg am Harz, där han även fick sin första musikundervisning. Efter studier i Hannover utbildade han sig inom klaver- och orgelspel samt kontrapunkt. Från 1798 tjänstgjorde han som organist i Clausthal där han också dog 1821. Utöver boken om koralspel finns ett begränsat antal alster av hans hand, däribland förspel och koraler, liturgisk musik ("Vater Unser" och "Communionen für den Altargesang") samt fugor (Schilling 1838:31).⁵²

I vilken grad innehållet i Rohrmans koralspelsmetod var känt för organisterna Olin i Gammalkil vet vi inte. Men då det är både brett och detaljerat, enkelt och avancerat, kan inte uteslutas att boken kommit att påverka deras koralspel vid kyrkans Schiörlin-orgel. Det kan inte heller hållas för otroligt att bokens påfallande pedagogiska anslag fått stor betydelse för församlingssångsmusicerandet i kyrkan. Rohrmans skrift kan ge oss en tydligare bild om förutsättningarna för församlingssångsmusicerandet i den nybyggda Gammalkils kyrka.

Bokens huvudsakliga innehåll är disponerat över två "afdelningar", där den första utgör själva metoden "till en tjenlig choral-spelning". Detta kapitel omfattar också drygt hälften av skriftens totala text. Andra kapitlet behandlar frågor rörande orgelvård, där författaren under 14 punkter ger "elementära råd" om "att i godt stånd underhålla ett Orgverk". Skriften, inleds med översättare Mobergers resp. författare Rohrmans företal, samt avslutas

50. <http://www.organsociety.org/html/archives/docs/wantedbooks.pdf>

51. <http://www.smus.se/earkiv/kma/>. Carl Johan Moberger (1763–1844) kom till Gävle 1786 som kyrkomusiker och musiklärare. Han var skicklig organist och ryktbar Bachtoltkare som 1821 gav ut egna koralförspelningar. (ny upplaga 1994). Moberger invald ledamot av Musikaliska Akademien, 14 maj 1814. <http://www.muslib.se/arkivregister.pdf>.

52. <http://runeberg.org/muslex/0404.html>

med ett bihang i form av utdrag ur Johann Christian Kittels (1732–1809) *Der angehende praktische Organist*.

”Öfversättarens Företal”

Carl Johan Moberger beskriver ändamålet med översättningen av Rohrmans verk som att visa organister, och i synnerhet yrkesverksamma kyrkomusiker, vikten av att skaffa sig både ”kunskap och skicklighet, at i utförandet kunna under Kyrkosångens beledsagande med Werket, åstadkomma den nytta, Orgel-Musiken åsyftar”. Bokens innehåll förutsätter ”en viss grad af harmonisk kunskap”, men eftersom så få inom landet, enligt Moberger, odlar kyrkomusiken efter dess ”rätta beskaffenhet”, har tyska auktoriteter inom ämnet uppmuntrat honom till att här gripa sig an en svensk översättning av Rohrmans text, som ger grunden till den harmoniska kännedom som ”Organist-Lärningar har av nöden” (Rohrman 1805:A2).

”Författarens Företal”

Henrik Leop. Rohrman (härefter i kapitlet R.) inleder sitt förord med att lyfta fram missbruk av koralsång och dito spel, ett konstaterande som han bygger på egen erfarenhet: ”Det är en sanning, som erfarenheten stadfäster, och således icke behöfver något bevis, at genom en Chorals origtiga sjungande eller otjenliga spelande, andakten vid Kyrkosångens mera störes, än underhålles. Man öfvertygas ganska lätt derom, om man gör sig den mödan, at på flere ställen med upmärksamhet afhöra Sång-Chörer eller Organister.” R. frågar sig om detta inte beror på ”at den rena fyrstämmiga Satsen, är en bland de förlorade Konsterna” och att detta förhållande i sin tur har sin orsak i, att det antingen råder brist på ”grundeliga anvisningar för General-Basen” eller att dessa inte är tillräckligt utförliga för att kunna förmedla hur en ”Choral felfritt och fyrstämmigt bör spelas eller för fyra Sång-Stämmor utsättas”. R. hänvisar till Bachs, Kirnbergers, Marpurgs och Türks arbeten som värdefulla i ämnet.

R. beskriver bakgrunden till sin skrift i tre ”grunder”: För det första vill han förmedla något av det som ”de berömdaste författares skrifter utdraga, hvad om Choral-Spelningen sagt är, och med tilläggningar af min egen erfarenhet, förena och i tryck utgifva – en kort anvisning: huru i synnerhet Orgverk på Landet i godt stånd kunna underhållas.” Vidare vill han ”till Organister, hvilkas inkomst vanligen är liten, lämna en mindre dyr Lärobok.” Den tredje och sista grunden anges kort och gott som ”mitt varma nit för

den goda saken”. R. tycks anse sin egen förmåga begränsad, eftersom han hänvisar till sin egen ”skicklighet och kännedom”, som förbjuder honom att lära ”erfarne och kunnige Organister”. Men syftet med boken är hans tydliga önskan om att skriften skall bidra till ”at ett tjenligare Accompanement med Orgverket under Kyrkosången allmännare må antagas och blifva befordrat” (Rohrman 1805:A3).

Om Methoden till en tjenlig CHORAL-Spelning

R. inleder kapitlet med att betona ämnesområdets vikt, och pekar på relationen mellan gudstjänst, kyrkomelodi och psalm: ”Ämnet är ingenting mindre än viktigt; emedan det rör uphöjandet af den offentliga Gudstjensten. En god Kyrko-Melodie, då den behörigt blir behandlad, är äfven för örat, hvad innehållet af Psalmen skall vara för hjertat...”. Utförandet av andlig sång befordrar riktningen mot andakt och uppbyggelse: ”Hos Protestanterna utgöra andeliga Sångere en väsendtelig del af den offentliga andaktsöfningen; och – då de utföras på ett högtidligt sätt – blir äfven detta ett af de kraftigaste medel at gifva sinnet en sådan riktning, som gör det skickligt för andakt och uppbyggelse.” Till denna riktning bidrar också orgeln: ”Att ett tjenligt Accompanement med Orgverket ganska mycket bidrager till andaktens befordran och uphöjande, lär ingen hvarken neka, eller draga i tvifvelsmål.”

Av detta följer, enligt R., att koralspelet måste utgöra en musikalisk huvudsyssla för organisten: ”För protestantiska Organister, är derföre Choral-Spelningen en af de största och viktigaste plikter; och densamma, hvilken så kan utföra Choralen, att den sanna Andakten derigenom befordras och förökes, förtjenar med rätta at berömmas såsom en skicklig Orgspelare.” R. pekar på att en alltför vanlig och felaktig fördom: att koralspelet skulle vara en enkel syssla som inte förutsätter särskilda kunskaper, och menar att ”blott okunnige kunna hålla Choralspelning för en ganska lätt och obetydlig sak.” R. ställer så organistens repertoarspel i förhållande till koralspelet: ”Choralspelning är liksom Organisters Probersten. Mången torde förr kan hända lära sig spela en nog svår Concert, än en Choral, på sätt, som jag tror den bör utföras.” Han fortsätter: ”Hvilken Musik-kännare instämmer icke gerna med en så förträffelig mans rättiga omdöme? Skulle väl någon inbilla sig at till äfventyrs några månader vore tillräckliga för at blott erhålla kännedom, hvilken dock icke bör saknas hos den ringaste Lands-Organist, om ock Geniet och undervisningen vore förnämligast?” R. menar att goda kunskaper i generalbas är en förutsättning för koralspelet: ”At väl spela Choraler, dertill

erfordras at grundeligen känna general-Basen. Utom denna kännedom blir det en verklig omöjlighet; emedan Choralen, i anseende till sin långsamma rörelse och möjligaste enfald, fordrar en ytterst ren Harmonie.”

Syftet med orgelspel till psalmsång är i grunden enkelt, formulerat i två delar: ”att derigenom bättre hålla Församlingen i Tonen, och att medvärka till befordran af sann andakt och uppbyggelse. Organisten måste således tänka derpå: att han genom sin spelning håller Församlingen i Tonen, och för det andra: att han derigenom befördrar Andakt och Upbyggelse, eller som är det samma uphöjer den i psalmen rådande känslan.” Först utvecklar R. resonnementet kring ”Tonen”: ”Den första af dessa tvänne hufvudplikter, nämligen: att hålla församlingen i Tonen, uppfyller Organisten, enär han 1:0 efter omständigheterna andrager ett passande antal Register, 2:0 i afsigt på höjden eller djupet af Melodien, väljer den skickeligaste Ton; 3:0 sorgfälligt gifver akt på Sången; och 4:0 genom en god, passande Mellanspelning, som både melodiskt och Harmoniskt lämpar sig till följande rad, och för Församlingen angifver den första Tonen.” R. utvecklar sedan innehållet i varje punkt:

- ”1:0”:

R. skriver att ”registernes antal måste stå i ett behörigt förhållande med församlingen” och varnar för det felaktiga i att endast nyttja några flöjtstämmor vid en talrik församling, eller det ”fulla Werket” vid en liten sådan. Följden skulle i det förra fallet vara att församlingen inte kan ”underhållas i Tonen”, medan den ”fulla Werket” vore ”alldeles onyttigt” i det senare fallet. Vidare pekar R. på vikten av att ”flere register andragas” vid sång av okända melodier och ”i synnerhet i molltoner, då församlingen låter märka benägenhet att sänka Tonen.”

Om församlingen sjunger fel i melodin, kan organisten söka avhjälpa detta genom att använda det ”fulla werket”. Om detta inte hjälper, kan omharmonisering användas för att söka råda bot på missförhållandet. Om problemet ännu kvarstår, föreslås cantus firmus-spel, och R. beskriver hur detta går till på en orgel med två manualer och pedal; ackompanjerande ”fleutstämmor” i vänsterhandens mellanstämmor och fötternas basstämma, medan melodistämman i högerhanden registreras ”starkt genomträngande”. Genom detta sätt att spela menar R. att församlingen behålls säkra i tonen, men också lär sig nya melodier enklare.

- ”2:0”:

Här fokuserar R. valet av lämplig tonart för psalmmusicerandet. I förgrunden ställer han det melodiska omfånget, och menar att om melodin går

djupare än c_1 , ”så torde de fleste svårligen kunna sjunga med full ton”. Om melodin överstiger e_2 , ”så blir sången, igenom rösternas forcerande, obehaglig, och Gudstjensten ohellgande”. Koralmelodier bör alltså, enl. R. röra sig inom omfånget $c_1 - e_2$. Uppenbarligen ansågs det självklart att organisten i detta sammanhang hade kunskaper om orgelns egen inneboende ton, dess tonhöjd och temperatur: ”Man bör väl knappast anmärka det organisten bör taga i akt: om hans Orgverk står i Chor- eller Kammarton. De fleste orgverk Stå en Ton högre, än den så kallade Kammar-ton, hvadan ettstrukna C i Chorton går i samljud med Kammartonen ettstrukna d. Om melodins hela omfång utgör en decima eller därutöver väljer organisten af 2:ne onda ting det minsta och spelar Choralen häldre en Ton för djupt, än för lågt”. R. tycks vilja värna ett rimligt läge för församlingssången.

- ”3”:
R. fokuserar först själva sången i psalmmusicerandet: ”Att organisten gifver noga akt på församlingens sång, och den med stafvelserne åtföljer; det vill säga: att han hvarken bör komma förut eller efteråt; emedan i sådan händelse, den derigenom upkommande Desharmonie mera stör än befördrar Andakten.” R. betonar därefter relationen och ordningen mellan sången och organistens spel. ”Här är meningen, att han hör efter, huru sången går. Ty församlingen är icke för organistens skull, utan han för hennes; följaktligen måste han rätta sig efter de sjungande, och ledsaga dem.”
- ”4”:
Syftet med ”mellanspelningar” är att föra församlingens melodiskt säkert från en versrad till nästa. Av texten framgår att mellanspelens plats är mellan psalmens olika verser och inte mellan textrader inne i dem (Herresthal 1995:294 f.). Mellanspelens karaktär beskrivs som ”anständiga”. Med detta menar R. ”korta, harmoniskt inledande Satser, till första Ton och till Harmonien af följande rad, i det hela taget, tjenligast till Mellanspelningar”. R. varnar organisten för att hamna fel vid missbruk av ”Chromatiska Tonföljden, främmande Harmonier o. a. d.”, och menar att sådana tillägg endast kan tjäna församlingssången ”vid bekanta och lätt träffande Melodier”.

Efter att ha fokuserat den ena av organistens ”hufvudplicker vid Choralspelningen”, nämligen att ”hålla Församlingen i Tonen”, riktar R. blicken mot organistens andra huvuduppgift; att ”medvärka till befordran af sann andakt och uppbyggelse”. Hur menar han att organisten då skall gå till väga? ”Will Organisten genom sitt Accompanement på Werket befördra Andakt och Upbyggelse, så måste det ske med uttryck” och med detta avser han uttryck

av ”religiösa känslor.” R. varnar dock för att sådana uttryck riskerar förstöras genom ”Målningar” och menar att organisten med sitt spel skall ”blott söka till att uttrycka känslor, det vill säga: han spelar Lof-Psalmer något muntert; Bot-Psalmer sorgligt; Passions-Psalmer rörande, Tröste-Psalmer ljuflikt och enkelt; Psalmer som handla om Guds Majestät och allmagt, högt och sinrikt; han uttrycker mod och Själa-styrka uti faror och motgångar, genom rådighet och ädel stolthet.” I en fotnot skriver R. att ”Luthers Melodie till Psalmen: Vår Gud är oss en väldig borg, är häraf det skönaste exempel.” Han menar vidare att det i vissa psalmer inte råder en och samma ”känsla”. För att i dessa ”söka till at träffa det mässt passande Uttryck” kan inte den ena strofen spelas lik den andra. R. pekar alltså på vikten av omregistreringar och exemplifierar bl. a. med nuvarande Sv. Ps. 543; den första versen fordrar ett helt annat uttryck än den sista. R. varnar kraftigt för att spela ”på god tro”, vilket beskrivs som ”oförlåtligt”! Med att spela ”på god tro” förstås i texten rimligen bristen på förberedelser. Han betonar också att många psalmer inte ger särskilda uttryck och känslor, men då måste organisten endast spela ”upbyggligt och passande” (Stock 2007:6f.).

R. skriver sammanfattningsvis att området sätter organistens konstnärliga begåvning på prov: ”Att väl träffa uttrycket, är visst en äfven så viktig som svår konst. Den som naturen i detta fall nekat en god Talang, torde väl aldrig bringas till fulkomlighet deruti.” Noteras att många psalmer, rentav de flesta, skall spelas så, eftersom de saknar ”uttryck till känslor”.⁵³

”Choral-spelning”, en konst

Av särskilt intresse är att R. för in ett konstbegrepp i sammanhanget, och i detta betonar nödvändigheten av särskild talang hos organisten för att kunna behärska denna konst.

Hur går man som organist till väga för att utöva koralspelningens konst? R. formulerar två förutsättningar och medel: ”Lång öfning” samt att ”Ofta höra goda Orgspelare”.

R. pekar på den första och grundläggande förmågan att genom övning förvärva och bibehålla ”General-Basens kännedom; ty denna är till lämpliga ut-

53. Rohrmans betoning av ”natur” och ”känsla” står i god samklang med samtidens syn på tillvaron, både i jordiskt och andligt avseende. Strömningar i det tidiga 1800-talets europeiska kulturliv når även Sverige; trenden är att känslan sätts högre än nyttan och naturen upplevs som besjälad. Den religiösa upplevelsen av Gudomens, Treenighetens väsen och verk tränger undan den enbart förnuftsmässiga reflektionen. Begreppet upplysning handlar om både kunskap och medvetenhet (Jarlert 2001:30 f.).

tryck det första nödvändiga behovet. Man kan icke välja en riktig och passande harmonie, så länge men icke känner Harmonien. Och för att erhålla denna kännedom, samt kunna göra bruk deraf, der till erfordras icke blott en skicklig fattningsförmåga, utan äfven en lika så trägen, som outtröttlig öfning." Intressant är att hos R. notera dennes koppling mellan kännedom, dvs. kunskap, och bruk av denna.

Om val av melodi

R. pekar på vikten av att välja rätt melodi: "Till rigtiga uttryck af väl träffade känslor, är väl afpassade Melodier, ett af de förnämsta medel." Han menar att det inte är säkert att den i koralboken angivna melodin är den bästa i detta avseende. Men då många psalmer kan sjungas efter flera melodier råds organisten att välja den melodi som passar bäst i relation till psalmens innehåll.

Om utförandet

Ett ledord i organistens utförande av psalmerna är enligt R. enkelhet ("enfalld"): "Vidare, bidrager ett enkelt utförande ganska mycket till uttryckets uphöjande. Då Psalmerne innehålla höga andaktskänslor, såsom af Bedjande, Lof- och Tacksegelse, Bot- och bättring, Dödsbetraktelser, Åtankar af Frällsarens lidande, Längtan efter det eviga lifvet &c.; kunna icke dermed till rättskafens uttryck förenas: svärmande Satser, hårda utvikningar, kort afbrutna Toner, melodiskt galanterie &c." R. fortsätter: "En förnuftig Compositör, tillåter sig icke i dylika fall den minsta utzirning i theatralisk Styl; af den öfvertygelsen, at känslans uttryck derigenom försvagas, ja till och med försvinner... I Kyrkan är den ädla enfallden ännu mera nödvändig, och i afseende på befordran af sann andakt icke nog att recommendera." R. understryker såväl vikten som plikten i organistens tjänst och sammanfattar den: "Choral-Sången med behörig Enfalld behandlad, har uti sig så mycket Högt Heligt och Rörande, att den icke gjerna genom något annat i Musiken kan blifva öfverträffad." Noteras alltså att han betonar *enkelheten* i utförandet av församlingssången, något som i sin tur befordrar uttrycket. I detta textavsnitt känner vi också igen både ett slags tjänandets etik och estetik i församlingssångsmusicerandet: "Organisten böra icke röra Claveret, endast för at göra sig ett nöje, eller derigenom förlusta Församlingen. Än en gång säger jag; Måtte organisten icke förglömma värdet af sin Tjenst, och stället der den förrättas."

Om förhållande mellan melodi och harmoni skriver R. som så: ”En god, rikhaltig och passande Harmonie bidrager, näst den skickligaste Melodie, och enkla utförande, äfven ganska mycket till förstärkande af känslornas uttryck. God är harmonien, då den efter General-Bassens regler är inrättad, eller då intet fel emot den rena Satsen eller Accordens följd blifvit gjordt. Rikhaltig, då man iakttager behörig omväxling af åtskilliga Grundaccorder och deras omvändningar. Passande, då den lämpar sig till innehållet af Texten.” Harmonikens tre kännetecken är alltså enligt R. god, rikhaltig och passande. Han kommer därefter in på fördelningen av stämmor och förordar den fyrstämmiga satsen med samtliga stämmor utskrivna. ”En god fördelning af Stämmorna är jämväl nödig, om Harmonien skall göra sin fulla verkan”, och fortsätter: ”God och Kraftfull är derföre Stämmornas fördelning, då Stämmorna så mycket möjligt är, under rörelsen hållas på ett lika afstånd från hvarandra, och uti spridd Harmonie, såsom i följande exempel.” Så exemplifieras med ”Nu tackar Gud allt folk” i utskrivna fyrstämmig sats, G-dur. Därefter varnar R. för att spela ”sammandragande” med tre stämmor i högerhanden och basen ensam i undre systemet; harmoniken blir då ”för vek”. Han säger också att det blir än värre om melodistämman spelas ensam i högerhanden och tre understämmor bildar harmoni i vänster hand. Här kan man notera en skillnad i relation till rekommendationerna i *Ordning för Kyrko-Betjente* 1795 och 1846, som för orgelspelare i de mindre kyrkorna förordar ackordspel i vänster hand under det att melodin spelas ensam i höger hand.

Om vänster hand och pedal

Eftersom basstämman är fundamental för hela koralsatsen, menar R. att denna stämman måste ägnas särskild uppmärksamhet. Först nämner han detta i förhållande till orgelinstrumentets styrka; basstämman kan behöva spelas med såväl manual som pedal: ”Då den egenteliga Grund-Basen blir tagen i Pedalen, så måste den vänstra Handen, om hon i fall Orgelverket är svagt, samma grundbas medspelar, lägga densamma så nära mellanstämmorna, som möjligt. Eller som är det samma man tager Basen, så långt det låter sig göra en Octav lägre. Men om Orgverket häremot är starkt, och Församlingen liten, kan man med händern blott spela Melodien och Mellanstämmorna, men Basen med Pedalen.” Detta kan, exempelvis med tanke på Gammalkils Schiörlin-orgel med sitt stora pedalverk, peka på att pedalen i huvudsak registrerades separat för att klinga utan eventuella pedalkoppel. R. understryker vikten av omsorgsfull klanggestaltning med utgångspunkt i basstämman:

”Basen är harmoniens grund, af hvilken mellanstämmorna upkomma. Organisten väljer därför en kraftig Bas, hvilken gifver Harmoniens en alfvarsam hög och eftertrycklig gång.”

Om modulation

R. skriver att ”en god och passande Modulation bidrager äfven ganska mycket till befordran af Uttrycket.” och hänvisar till ”Voglers, Daubens och Petri’s Verk” för djupare studium av ”Konsten att anställa en riktig öfvergång från en Tonart till en aflägsnare...”, även om han menar att den undervisning som där framkommer är ”ganska omständligt”. R. uppställer för egen del ”Några synnerliga Reglor, i afseende på en god Modulation under Choral-Spelningen...: 1:o Att man vid början af en Melodie icke utviker i andra Toner, förr än Hufvud-ton är fattad. 2:o Icke längre uppehåller sig i Granskaps-tonerne (Nebentönen), än i sjelfva Hufvudton. 3:o Icke utviker till för mycket aflägsna Toner från Hufvudtonen. 4:o Gör Tonsluten i de beslägtade Tonerne, och ändteligen 5:o Att man tager innehållet af Psalmen i behörigt Öfvervägande”. Och så exemplifieras med en riktig men ändå ”ganska platt” modulation i ”Nu tackar Gud allt folk”. Därefter kommer ett avskräckande exempel där ”alla” fel finns representerade.

Om kyrkotonarter

R. erinrar om vikten av att skaffa sig kunskap om ”de gamla Tonarterne”, alltså om kyrkotonalitet, i syfte att kunna ”träffa deras synnerliga Character”. Han beklagar att många koraler berövats ”eftertryck och höghet” när kyrkotonarter ersatts av ”Moderna Toner”.

R. menar att hans skrift av utrymmesskäl inte kan inrymma en ”omständligare underrättelse om Namnen, Characteren&c. af de gamla Tonarterne”, utan hänvisar till andra bandet av Türks *Buch von den Wichtigsten Pflichten &c* (s. 69–82)⁵⁴, Kirnbergers *Kunst der reinen Satzes 2. Th.* (s. 41–67)⁵⁵ samt Walters *Musikalisches Lexicon* (s. 409–418)⁵⁶.

54. Daniel Gottlob Türk (1750–1813): *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*. Leipzig und Halle 1787.

Om tempo

R. beskriver tempo i termer av rörelse och tidsmätt och menar att ”Rörelsen och Tidemåttet under Choralspelningen måste i allmänhet vara ytterst långsamt och högtidligt.” Men det finns undantag: ”Men hvarunder, likväl någon Modification i afseende på Psalmernes åtskilliga innehåll äger rum, i det at den ena måste gå något fortare, än den andra. Till exempel, Lof- och Tacksägelse-psalmer kräfva en snabbare rörelse, än Bot- och Klago-Psalmer. Egentligen bör man icke spela Choralen för fort, så länge man vill behålla dess hela värde: man påminne sig i detta afseendet, stället hvarest – och i vilken affekt man rör Orgeverket...” ”Träffar man hvarje gång den rörelse, som lämpar sig till Psalmens innehåll, så bidrager detta icke ringa till uttrycken av känslan.”

Om preludiering

”Den som till äfventyrs icke grundeligen, i förhållande med Psalmens innehåll, ex tempore kan utföra en Förespelning, bör sällan preludera, eller om han utomdels icke deruti har färdighet – bör hållre medelst hufvudtons Accord angifva Tonen åt Cantorn, på det han icke genom ett eländigt Préludium må förringa värdet af Choral-Sången”.

Ytterligare om registrering

”Eftersom varje orgelverk har sin egen disposition, därtill med vissa stämmor för ändamålet tjänligare än andra, måste organisten derföre undersöka sitt Verk, och af erfarenheten lära, hvilka Register, bäst skicka sig med hvarandra.” ”Uttrycket af stilla och fogliga känslor &c. fordrar merendels blott Fleutstämmor, Gedackt och dylika. Till Lofsånger och Psalmer af muntert innehåll kan fulla Werket tagas...” Men allt skall ske med omdöme: ”...Att dertill draga alla Starktljudande Stämmor, men med uteslutande af tremulanten, Violdigamba, Oboen, Voxhumana, Nasaten, Nachthornet och Cymbelstjerman, lærer hvarje i sin Konst erfaren Orgspelare veta. Men at deremot på ett litet Verk härutinnan göres undantag, vill jag nämna såsom en sak, hvilcken

55. Johann Philipp Kirnberger (1721–1783): *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 1774/1779.

56. Johann Gottfried Walther (1684–1748): *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Wolfgang Deer, Leipzig 1732.

förstås af sig sjelf. Är Orgverket svagt och af få stämmor, så kunna , utom Tremulanten, alla Stämmor till fulla Werket blifva tagna.” Så följer en översiktlig undervisning om registrenas fottal.

*Ytterligare om tempo men
här i förhållande till registrering*

R. påpekar att vissa stämmor som ”Qvintadena äfven en del af Rör- och Snarrstämmor angifva icke så sent Tonen, och äro derföre icke till snabb rörelse duglige.” Om pedal och pedalkoppel i förhållande till tonstyrkan säger R.: ”Pedalen rättar sig, i anseende till styrkan och svagheten efter de flere eller färre Stämmor, hvilka til Claveret äro andragne.”

*Ytterligare om ”Tonen” men
här om behovet av transponering*

”Walet af Tonen, i anseende till höjden och djupet af densamma, hjälper äfven synnerligt till bidragande af känslornas uttryck. Transposition blir derföre ganska nödvändig och således för Organisten en outhärlig konst.” R. räknade således med att organisten kan transponera och även variera spelsatsen, i synnerhet i långsamma psalmer där så gavs anledning, allt för att ”kunna bidra till känslornas rigtiga uttryck”.⁵⁷ Variationen kunde bestå i ”passande Baser” eller spel med ”Canto firmo på annat Claver, under det han till äfventyrs i de öfriga Stämmorna inväfver och utstöter små kontrapunktiska Satser &c.” Som variationstekniker nämns också ”flera gångers anslående af Basen, mellan intervallers genomlöpande, brutna Accorder och Harp-Baser &c.” Om organisten äger tillräcklig skicklighet, råder R. samtidigt denne att ”åsidosätta alla förändringar, och blifva vid enfallden, som icke nog kan recommenderas”. R. fyller på med ytterligare text om ”Känslor” och ”mellanspelningar”: ”Ändteligen kunna äfven skicklige och Texten passande Mellanspelningar bidrag till förstärkande af känslornas uttryck. Organisten måste derföre, i hänseende på Psalmens innehåll, så inrätta Mellanspelningarne, att de, så mycket möjligt är, uttrycka den i Psalmen rådande känslan, till exempel i Förnöjelsen, Hoppet, Undergifvenheten, Fruktan, Modet och Rådigheten &c.” Men: ”Att genom Reglor bestämma alla grader af känslor; är icke gärna möjligt, Egen känsla, mycken öfning, och att ofta och med uppmärksamhet afhöra goda

57. Se fotnot 53 ovan om känslor.

Orgspelare, bidrager mässt härtill. En allmän Regel är emedlertid den; att till glada känslors uttryck äro consonerande, snabba och hoppande Satser goda; mod och rådighet torde bäst genom punkterade Noter uttryckas. Ett riktigt användande af Pedalen kan i detta fall göra förträfflig verkan. Sorgliga och rörande känslor blifwa uttryckte genom dissonerande, långsamma och nära hvarandra liggande Intervaller och Accorder. Att kunna modulera ur den ena Tonen i den andra, blifver således en nödvändighet” (Rohrman 1805:10–60).

MECKLIN, JOHAN ADOLF:
FÖR BEGYNNARE I TONKONSTEN (1802/1819)

Inledning

I såväl *Ordning för Kyrko-Betjente* som *Kort Method till en tjenlig Choral-Spelning* betonas vikten av goda kunskaper i ”General-Basen”, som en av de grundläggande förutsättningarna för organistens spel i församlingssångsmusicerandet. Det är troligt att Nils Olin d. ä. kommit i kontakt med Johan Adolph Mecklins (härefter M.) *För begynnare i tonkonsten*, i samband med klockar- och organistexaminationen för denne domkyrkoorganist. Därtill torde innehåll ha varit väl känt för såväl Nils Olin d. ä. som d. y., eftersom boken återfinns i släkten Olins kvarlåtenskap. I *Ordning för Kyrko-Betjente* framgick bland examinationskraven för organisterna ”vid de största och mest lönande Lands-Församlingar” – likt Gammalkils – att de skulle kunna ”göra reda för framledna Hof-Secreteraren Miklins *Utkast til General-Basen*, eller den anvisning, som framledes utkomma och godkännas kan.” Med *Utkast till General-Basen* kan avses *Kort begrep om general-basen*, Johan Miklins⁵⁸ – far till M. – svenska översättning med ”tillökningar” från 1782 av Friedrich Wilhelm Marpurgs (1718–1795) *Kurzer Begriff der General-Bass-Lehre Berlin/ Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition, Bd 1* (1755).⁵⁹

58. Johan Miklin (1726–1787), director musices och domkyrkoorganist i Linköping 1754–1787.

59. Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795), tysk musikteoretiker och tonsättare.

Förord

Bokens förord (samma i bägge utgåvorna) betonar till stora delar relationen mellan lärdom, vitterhet och ”vackra konst”: ”...utan till den höfsning och smak af Vitterhet och Vackra konst, hvarförutan Lärdomen saknar lif och användbarhet: der er Tonkonsten, Skaldekonstens Samsystem, icke obetydlig.” Med ordet ”höfsning”, så småningom ”hyfsning”, avsågs vid sekelskiftet 1800 förädling, förfining, odling och bildning. Man talade om ”lärdom, vitterhet och hyfsning i seder”.⁶⁰

Det fanns flera anledningar för M. att skriva denna bok. Stiftsledningen i Linköping med biskop Lindblom i spetsen hade ju skärpt de formella och praktiska kraven på kyrkoarbetare, genom utgivandet av *Ordning för Kyrko-Betjente i Linköpings stift* (1795). Som en följd av detta betonade man nu också vikten av kunskaper i ”Svenska Mässan”, genom att utöka organisternas undervisningsskyldighet i detta ämne. M. såg behovet av ett nytt och uppdaterat läromedel i musik, men avsåg uppenbarligen söka formulera ett både enkelt och avancerat anslag för bokens innehåll, när han avslutningsvis i förordet framhåller att ”Anmärkningarne innehålla något af det vetenskapliga för dem, som åstunda deruti göra framsteg.” Akademiledamoten M. hörde tillsammans med bl. a. akademiens sekreterare Pehr Frigel⁶¹ till dem som reagerade mot föreställningen, att musik enbart var förströelse. De hyllade akademikollegan och överintendenten Carl Fredric Fredenheim⁶², eftersom han ”var förtrogen med inte endast musiken som förströelse utan också vetenskap och konst; och dess förening med Religion, Patriotism och Dramatik”, en uppfattning som gick tillbaka på Johann Mattheson⁶³ och Johann Georg Sulzer⁶⁴ (Jonsson 1993:400 f.).

60. www.saob.se

61. Pehr Frigel (1750–1842), sedan 1778 ledamot av Kungliga Musikaliska Akademien, dess sekreterare och bibliotekarie 1797–1841.

62. Carl Fredrik Fredenheim, (1748–1803), sedan 1794 ledamot av Kungliga Musikaliska Akademien den, dess preses 1798–1799. Fredenheim var cembalist och medlem av Utile Dulci, ett framstående vittert och musikalliskt ordenssällskap i Stockholm, stiftat 1766.

63. Johann Mattheson (1681–1764), tysk tonsättare och musikteoretiker. Mattheson är för eftervärlden kanske mest känd för sitt musikteoretiska verk *Der Vollkommene Capellmeister* (1739), där han bland annat ingående avhandlar den så kallade affektläran, en av grundstenarna i barockens musikestetik.

64. Johann Georg Sulzer (1720–1779), tysk filosof och estetiker. Hans främsta verk, *Allgemeine theorie der schönen künste* (1771), ett slags estetisk ordbok, hade på sin tid stort anseende.

Innehållsöversikt

I följande innehållsöversikt fokuseras sådant som kan ha haft inverkan på församlingsångsmusicerandet i Gammalkils kyrka.

M. inleder sin framställning med att fastställa att ”Tonkonstens grundbegrep äro af tre slag: Matematiske, som förklara tonernas inbördes förhållanden till utgörande af serskilte Musiksystemer: Harmoniske, som gifva regler till sammansättningen af Musik: och Exsekutive, som uppgifva de Musikaliska tecken och termer, hvilckas noggranna iakttagande i utöfningen åstadkommer den verkan, Musikförfattaren åsyftat.” M. fortsätter och menar att ”tonkonsten tjenar både att lifva och att stilla våra känslor. Vid gudstjensten högtidlig och höjer hon andakten. Skådespelaren och Talaren få af henne förökad möjlighet, liflighet och vigt i uttrycket: för umgänge och enskilt nöje är hon en behaglig och nyttig omväxling.” Så följer en kategoriindelning där kyrkomusiken ägnas särskild uppmärksamhet:

”Kyrkomusiken, efter Gudstjenstens höga värdighet afpassad, är alfvarsam och okonstlad. De egentligen hithörande stycken äro Koraler och Hymner, (psalmer och låfsånger) samt Mässan. Vid Kyrkohögtidligheter nyttjas äfven sångstycken öfver språk ur den Heliga Skrift eller annan andlig text.” Kyrkomusiken har enligt M. sin grund i gudstjänstens firande och dess karaktär är ”alfvarsam och okonstlad”.

Så kommer M. in på de olika vokala stämmorna: ”Stämmorna kunna vara lika (och således obestämt) mångfaldiga, som ljudets arter, i anseende till djuplek, högd, fyllighet, uthållning m. m. men äro hufvudsakligen fyra, nemligen; i Vokalmusik: *Diskant* eller *Soprano*, Alt, Tenor och Bas... med tonhögd från det fina till det grofva i anförde ordning. Att utmärka den i flerstämmig sång, säger man äfven första, andra, tredje m. m. stämman.” Så följer en karaktäristik av resp. stämman: ”Diskanten är den öfversta och finaste stämman, och sjunges af barn och fruntimmer. Ordet ger tillkänna en sång i förening med en annan. Sången, i äldsta tider enstämmig, bereddes småningom af gehöret till förening med andra stämmor, dem konsten sedermera bragt i regelbunden Harmoni. Diskantens vanliga omfattning är från ettstrukit c till tvåstrukit g. Alten är i tonhögd närmast under Diskanten: från ostrukit f till tvåstrukit c... Tenoren är närmast under Alten: från ostrukit e till ettstrukit g eller a: hon tillhör manspersoner, anses behagligast, och är sällsyntare än Basrösten. Basen är den djupaste stämman: från grofva f till ettstrukit c.” I fotnot anges att dessa beskrivningar avser vanliga röster, till skillnad från ”Solosångares” som har ett bredare register. Via genomgång av stämmorna

behandlar M. också generalbasen: ”Färdighet att se de öfriga stämmornas förhållande till basen, och med ziffror uttrycka det, kallas GeneralBas. Den förutsätter Harmoniens kännedom och utgör en del af Kompositionsläran. Att till en gifven enstämmig sång sätta en eller flere stämmor kallas Kontra-punkt, emedan de äldre Musici, i stället för Noter, nyttjade punkter.”

I anslutning till genomgången av de vokala stämmorna och generalbasen, behandlar M. begreppet tonhöjd: ”Första tonens högd i någon afdelning beror af möjligheten att tydligast uttrycka hela förestående tonföjd. Skilnaden deruti utmärkes med namn af *Korton*, *Engelsk Kammarton* och *Kammarton*. Den gifves af stämmgaffeln i etstruket *a* för Orchestern, och i tvåstruket *c* för instrumentmakare. Kortonen är så mycket högre, än Kammartonen, som *d* är högre än *c*, och *g* högre än *f*; det är, *en hel ton*. Stegen från *d* till *e*, från *g* till *a*, från *a* till *h*, kallas ock hela toner samt stegen ifrån *e* till *f*, och ifrån *h* till näst öfverliggande *c*, *halfva* eller *semitoner*. Denna tonafmätning är tillräcklig för Musikaliska utöfningen. En närmare bestämmer Fysiken eller Naturläran. Den nu brukliga tonhöjden för Orchestern, är Engelsk Kammarton⁶⁵: den är en half ton lägre, än Korton, och en half ton högre än Kammarton” (Mecklin 1802:5 ff.).

I kapitlet ”Om Takt, Tempo, Ryt m och Expression” gör M. en ontologisk beskrivning av det som han kallar ”Musikens Sjal”: ”Känslans och sinnesrörelsernas uttryck är Musikens Sjal, som naturen måste gifva och öfningen förädla, och utan hvilcken Konsten blott är mekanisk. Hvar sinnesrörelse har icke allenast i anseende till tankarne, utan ock till tonvigten, höjden och hastigheten sin Karakter, som Musiken kan göra märkbar genom Gehöret.” Ur denna sats fokuserar M. sedan begreppet ”Koral” som motsats till ”Figurlig” musik: ”En följd af flere hastige och i högd omväxlande toner, som höra till en och samma Harmoni, och af hvilka, om man velat sjunga enklare, man blott skulle hafva valt några, kallas även Figur. Der sådana Figurer hafva rum, får Musiken namn af Figurlig, och är en motsats af Koral, hvarest dessa prydnader, för ämnets alvarsamhet skull, icke finnas. Häraf följer att, melodiska granlåtar i Psalmer och Mässan, såsom många genomgående toner (tillsatser efter godtycke), driller och löpningar vid uthållningarne, äro ganska otjenliga. Om sammanfogningar genom en och annan ton eller ackord må ske vid uthållen, är ännu oafgjort. Herr Abb. Vogler har både i Theoretice och Practice ogillat dem” (Mecklin 1802:17 f.).

I kapitlet ”Allmänna anmärkingar om Exsekution på Tangent- och Stråk-

65. Dvs. ung. modern tonhöjd.

instrumenter” inleder M. genomgången av spel på ”Tangentinstrumet” genom att fokusera handställningen, och beskriver den på tre sätt:

- ”1:o *Vanlig*, då fingrarna hållas något åtskilda men krökta, och så öfver och intill tangenterne, att dessa beqvämt kunna anslå Oktaven.
- 2:o *Med mycket inböjda händer och fingrar*, som äro tjenligast för Staccato och Vibrato, då tonerna liksom framkastas.
- 3:o *Med utsträckta händer och fingrar*, som tjena till Ligato eller det bundna och släpande uttrycket.”

När det gäller applikatur förordar M. tumundersättning mellan e och f ”utan handens vridning och afbrott i tonföljden”. Som en följd av detta menar M. att man skall iaktta följande grund för fingersättning:

- ”1:o Att i enkla tonföljder tummen och lillfingret ej må sättas på de öfre tangenterne, emedan handen deraf skulle få en sned ställning, och
- 2:do att första, andra och tredje fingrarna ej få sinsemellan korsvis, ej eller en och samma finger direkt föras från en till en annan tangent, utan ordningen af dem följas, och att då passagen öfverstiger deras antal, man bör gå under med tummen och öfver med någon af de andra fingrarna (lillfingern undantagen), efter som passagen fordrar. I dubbla tonföljder som utgöra Terzer, höra tummen och andra fingern (första paret), första och tredje (andra paret) samt andra och fjerde (tredje paret) tillsammans. Dervid omväxla första och andra paren. Att nyttja samma par flere gånger direkt efter hvarandra, samt till större intervaller, såsom Septimor och Oktaver, tummen och lillfingern på de högliggande tangenterne, kan här ej undvikas. Äro intervallerne Qvarter, Qvinter eller Sexter, omväxlas med tummen och den tredje eller fjerde, samt den första och tredje eller fjerde fingern.”

Som en följd av denna belysning av handställning och fingersättning, fortsätter M. att tala om ”Tuschen” dvs. anslaget: ”Af en riktig Handställning och Applikatur beror Tuschen eller sättet att vidröra tangenten; hvarvid iaktages anslaget, appuin eller tryckningen och fingrarnas noggranna uplyftande efter gifna expressionstecken och noternas valör. Anslaget bör hvarcken ske plumpt eller matt, mer med hand och fingerleden än armstyrka: tryckningen (hvilken blott har rum på Klavér) afpassad, så att strängen hvarcken hviner eller blir utan den sväfning, som ger detta Instrument ett eget behag: och fingerns uplyftande afmätt, så att det ena ljudet ej må blandas med det andra och

störa Harmonien.” Här kan noteras att M. rimligen avser spel på klavikord, då han talar om anslaget inverkan på ”strängen” (Mecklin 1802:23 ff.).⁶⁶

I det härpå följande kapitlet, ”Något om ackordene”, stryker M. under att ”Den enstämmiga Sången har ej ackorder till grund. De uppkomma först vid Harmoniens eller den flerstämmiga sångens införande”. Med tanke på att denna sats kommer i omedelbar anslutning till genomgången av speltekniska anvisningar avseende klaver, skulle en slutsats kunna dras, att ackord enligt M. därför bör spelas utifrån sångens förutsättningar, såväl vokalt som tekniskt. Detta skulle då tyda på implikationer för koralspelet. Detta antagande förstärks av att M. i sammanhanget betonar vikten av särskild kunskap om ackord för den som vill ackompanjera en ”bezziffrad Bas” (Mecklin 1802:29).

Kapitlet ”ANMÄRKNINGAR” inleds med att M. erinrar om att musikens ”grundbegrepp innefatta äfven Estetiska begrep om olika Ljuds och Sångers verkan på våra Sinnesrörelser”. Därefter beskriver M. kyrkosångens och i denna *korals* bakgrund. ”De förste Christne sjöngo vid gudstjensten Davids Psalmer. Sången ökades sedan med Hymner t. e. Ambrosianska Lofsången: O! Gud, vi lofve tig, och fick ett mer bestämt skick i sjetten århundradet genom Påfven Gregorius den Store, från hvars tid man räknar början af Koralen (Canto Firmo eller Plein Chant), då enstämmig, nu fyrstämmig.” Och så för M. orgelinstrumentet, dess bakgrund och funktion på tal: ”Till rättelse för Sången infördes från Orienten Orgelverk uti Vesterländska Kyrkan i 8:de århundradet. Men kyrkomusiken, ehuru ett och annat steg sedermera gjordes till dess upphjelpande, kunde ej vänta bättre öde än andra Vetenskaper och Konster” (Mecklin 1802:38 f.). M. för resonemang kring hur en orgel skall vara beskaftad. Först kommer han in på instrumentets tonhöjd: ”Hvarföre Orgelverken hos oss ännu inrättas i Kor eller Kammarton, har man svårt att finna skäl till, då den rådande Orchestertonhöjden är Engelsk Kammarton, hvilcken såsom ett medium af de andra, är både tjenligast för rösten och beqvämligast för Orgorna, der de kunna användas i Orchester” (Mecklin 1802:43). M. har också något att säga om instrumentets temperatur och stämning: ”Utan en riktig Stämning gifves ej någon Harmoni i utöfningen...”. Vidare: ”Denna Lika sväfvande Temperatur, vetenskapligen beräknad, är bristfällig, men ett godt Gehör förvandlar den lätt i en Olik sväfvande, som är den rätta för både Klaver och Orgelverk.” Och så hänvisar M. till Voglers *Stämningsordning*, samt den temperatur som orgelbyggaren Pehr Schiörlin använder (Mecklin

66. För en omfattande redogörelse för svensk klavikordtradition och bruk av klavikord, se Eva Helenius-Öberg (1986) och Joel Speerstra (2012).

1802:44 ff.). Därefter undervisar M. något om orgelns stämmor, och grupperar dem i två typer: Labialstämmor och Rörstämmor. Bland de förra menar han att de ”förmämste” är Principal 16’, 8’ och 4’ (”Principalkören”) samt flöjt- och stråkstämmor i samma fottal.⁶⁷ ”Mixture, Rausquinter, Gemshorn och Blockfleuten duga icke att serskilt nyttjas, utom i vissa Karakterspess af OrgelKonserter”. Sedan kommer en översikt av rörstämmorna⁶⁸, och hur de skall stämmas, men i övrigt hänvisas till bihanget i Hülphers avhandling.

Avslutningsvis kommer M. in på en mycket intressant jämförelse mellan sång och tal: ”Sången blir liksom talet indelad i flere delar och meningar, genom längre eller kortare hviloställen, som svara mot skiljetecknen i talet. Delarne i talet uppkomma icke af dessa tecken, utan af tankeföljden, enligt hvilcken en mer eller mindre fullständig mening slutar der dessa tecken äro: men tillika uppkomma de af tonföljden; ty under deklamationen blifva dessa hvilopunkter genom röstens höjning eller sänkning samt längre och kortare utdrägt, märkbare på sista stafvelsen. Denna reflexion kan lätta föreställningen om Kadenser i Musik. I ett Musikstycke föreställer Harmonien på visst sätt begrepen i talet, men Melodien stafvelseljudet. Såsom talets afskrifningar och perioder bero så väl af begrepen som af ordklangen; så förhåller det sig ock i Musik. Der finns således Kadanser både i Harmonien och Melodien eller som uppkomma antingen af samljudens eller de enkla ljudens följd. Dessa äro de väsentligaste, och af dem bero de sednare”. Resonemanget förs vidare till accenter i det musikaliska förloppet, där M. framhåller att ”de egentlige musikaliske Accenterne äro, såsom i det allmänna språket, grammatikaliske, oratoriske och patetiske”, där de ”Grammatikaliske accenter i musiken äro de långa och kraftiga tonerne, hvilcka utgöra hufvudtoner i hvar ackord” (Mecklin 1802:47 f.).

Den senare halvan i *För begynnare i tonkonsten* utgörs av en avancerad teoretisk gen omgång av ”Matematikens tillämpning till Tonkonsten”. Som ett exempel ur denna kan nämnas: ”Ett allmänt rättesnöre för tonernas bestämmande är att rörelserna i en ljudande Kropp, t. ex. Svängningarne af en anslagen sträng, förhålla sig till en annans på samma tid, som strängarnes spänningskrafter, delade med produkterna af deras längders och tjocklekars multiplikation” varefter dessa samband ställs upp med en rad matematiska formler (Mecklin 1802:52 ff.).

67. ”SubBas, Borduna och Offen undersatz, 16 Fot, Quintadena 16 och 8 Fot: Viol di Gamba 8 Fot: Gedacht 8 Fot, Spitz Gedacht, 8 fot: Flautoante 16 fot: Flauto Doppio, 8 fot: Oppenfleut 8 fot: Fleuttraver, 8 fot: Spitsfleut, 4 fot”.
68. ”Kontrabasun 32 fot: Basun, 16 fot: Trompet 16, 8 och 4 fot: Fagott 16 fot: Oboë 8 fot: Vox humana eller Virginea 8 fot.”

I boken slutanmärkning betonar M. vikten av att en instrumentalist eller sångare innehar både enkel och avancerad kunskap, och kan förena musikalisk teori och praktik. Det är innehavet av en sådan kunskapssyntes som gör att man, enligt M., kan skilja på en ”Musikus” och en ”Spelman”.

SVENSKT ORGELBYGGERI MED
FOKUS PÅ LINKÖPINGSTRADITIONEN

1700-talet – gravitet, glans och skärpa

Från 1700-talet kan Sverige sägas äga en egen orgelbyggartradition.⁶⁹ Orgeln börjar vid denna tid bli vanlig också i sockenkyrkorna ute på landsbygden, även om ca 60 % av landets kyrkor ännu vid 1800-talets mitt saknade orgel (Erici/Unnerbäck 1988:7). 1700-talets svenska orgelbyggeri beskrivs vanligen utifrån två centra: Stockholmstraditionen, grundad av Johan Niclas Cahman (1680–1737)⁷⁰ och Linköpingstraditionen, grundad av Jonas Wistenius (1700–1777).⁷¹

Störst av de fem Cahman-instrument som idag finns bevarade är den 28-stämmiga orgeln i Leufsta Bruk från 1728. Fasaden till orgeln i Linköpings domkyrka, är en av landets mest välbevarade Cahman-fasader. Själva orgeln från 1733 finns dock inte kvar, utan bakom fasaden huserar sedan 1929 ett instrument av firma Setterquist & Son, ett i sig berömt 61-stämmigt verk som kom att utgöra höjdpunkten i firmans verksamhet, samtidigt som instrumentet utgjorde slutpunkten på den romantiska orgelbyggnadsepoken (Jullander 2001:190).

I Stockholmstraditionen märks i Johan Niclas Cahmans efterföljd orgelbyggarnamn som Jonas Gren (1715–1765) och Peter (Petter) Strähle (1720–1765). Gravitet, glans och skärpa är tre epitet som kan sammanfatta den klangliga gestaltningen i framför allt det tidiga 1700-talets svenska orgelinstrument. Här märks tydliga influenser från den nordtyska barockens främste orgelbyggare, Arp Schnitger (1648–1719), med starka tungstämmor och stora mixturer. Olof Schwan (1744–1812) är den siste av Stockholmstraditionens orgelbyggare. I Schwans orglar möter vi en klangvärld som i stället för 1700-talets glans och

69. För en översiktlig redogörelse för den svenska orgelhistorien, se exempelvis Unnerbäck (1992).

70. För en utförlig redogörelse för Stockholmstraditionen; se exempelvis Unnerbäck (2002).

71. För en utförlig redogörelse för Linköpingstraditionen; se exempelvis Erici (1949).

skärpa erbjuder en mild, voluminös och mycket gravitetisk klangskönhet, mera avsedd för beledsagning av psalmsång och homofon musik än för barockens polyfoni (Helenius-Öberg/Ruiter-Feenstra 2002:150 ff.). Utan några påvisbara kontakter kom Schwan att förebåda den romantiska orgelstil som redan utvecklats på kontinenten och som skulle prägla svenskt orgelbyggeri under första hälften av 1800-talet (Unnerbäck 2002:135 f.). På tröskeln till romantiken finner vi också, inom Linköpingstraditionen, Pehr Schiörlin (härefter PS) och hans instrument. Den orgel han år 1806 byggde i den fem år tidigare uppförda Gammalkils kyrka, utgör ”ett av våra stora orgelmonument från svunna tider” (Erici 1949:271). Tillsammans med Cahman-orgeln i Leufsta bruk, bildar Schiörlin-orgeln i Gammalkil, det största och mest kända av de bevarade orgelverken från klassisk tid i Sverige. Det är just i mötet mellan klassisk 1700-talstradition och den tidiga romantikens klangvärld, som Gammalkil-orgeln får sin särpräglade klangskönhet. PS var lärning och senare kompanjon till Jonas Wistenius (härefter JW). Med säte i Linköping utvecklade PS mästaren JW:s instrumentstil, något som kom att få stor betydelse för den fortsatta utvecklingen av det svenska orgelbyggeriet (Gustafsson 1983:6, 14, 18–22).

Jonas Wistenius

JW verkade i Linköping under åren 1740–1777, och lade med sin långvariga och stora produktion grunden för 1700-talets andra huvudlinje i svenskt orgelbyggeri, den s. k. Linköpingstraditionen. År 1726 hade JW begivit sig utomlands för att som troligen förste svenske instrumentmakare studera orgelbyggeri. Han kom att tillbringa tolv år utomlands – alltifrån Riga i norr till Belgrad i söder – och byggde orglar i Preussen och Polen tillsammans med mästarna Johann Josua Mosengel (1663–1731) och Georg Sigismund Caspari (1693–1741) i Königsberg.⁷² Det s. k. silbermannska orgelbyggeriet, en syntes av tysk och fransk orgelstil, som blivit mer och mer ledande ute på kontinenten, var den orgelstil som den unge JW främst kom att tillägna sig. När han år 1738 återvände till och sedermera etablerade sig i Linköping var det som välutbildad orgelbyggare, skolad i nord- och centraleuropisk barocktradition med ett klangideal som han skulle komma att förbli trogen under hela sin verksamhetstid. Sedan han (tillsammans med Cahman-lärjungarna Strähle och Hedlund) år 1741 erhöll orgelbyggjarprivilegium, kom JW:s produktion att innefatta ca 100 orglar – mestadels enmanualiga verk – levererade

72. Se Renkewitz; Janca; Fischer (2008).

främst till landsbygdskyrkor i Östergötland. Endast ett fåtal av hans instrument finns kvar idag, de flesta mer eller mindre förändrade i senare tid. Ett välbevarat instrument av JW finns i S:ta Gertruds kyrka, Västervik. Instrumentet, byggt 1744, är med sina tjugo stämmor ett av JW:s få, större arbeten, och utgör ett av landets, därtill Linköpings stifts äldsta i bruk varande orgelverk (Erici, Einar; Unnerbäck, Axel 1988:367 ff.).

Pehr Schiörlin

1788/1799 års renovering av orgeln i S:ta Gertrud utfördes av JW:s skickligaste lärling, Pehr Schiörlin (härefter PS). PS (1736–1815) född i södermanländska Svärta socken, där fadern Jonas Jönsson hade en snickarverkstad. Rimligen kom sonen Pehr att från tidiga år inhämta grunderna i snickaryrket, något som givetvis skulle komma väl till pass i hans kommande orgelbyggargärning. PS kom till Linköping 1747 och blev sex år senare lärling hos JW. Så småningom kom han att som förste gesäll erhålla självständiga uppdrag, för att 1769 bli JW:s medarbetare och kompanjon. Efter JW:s död 1777 övertog PS verkstaden och blev privilegierad 1778 efter avläggande av vederbörlig orgelbyggarexamen vid Musikaliska Akademien. Under de följande 37 åren byggde han inte mindre än ca 70 instrument (ombyggnationer och reparationer oräknade). Ungefär hälften av verken byggdes för kyrkor i Linköpings stift, de övriga huvudsakligen i Strängnäs och Växjö stift.

PS verkade i en tid av livligt kyrkobyggande. De flesta av hans instrument byggdes för nya och, i jämförelse med de hittillsvarande medeltida kyrkorna, stora kyrkorum. Påfallande många av orgelverken blev också av betydande storlek. Det genomsnittliga stämantalet för PS:s hela produktion var 14. När det gäller instrumenten i Linköpings stift låg det högre, nära 16, beroende på att de flesta större orglarna tillkom just inom detta stift. PS byggde inte mindre än 17 instrument på över 20 stämmor, fördelade på två manualer och pedal, något som saknade motstycke på den svenska landsbygden vid denna tid. 15 av dessa orglar tillkom i Linköpings stift.⁷³ PS utvecklade en egen orgeltyp, präglad av en intensiv plenumklang med tershaltiga mixturer, färgrikedom i flöjtstämmorna och tungstämmor av särskild kvalitet samt separata principalstämmor i diskantläge en oktav under verkets fundamentalprincipal Omkring

73. Som särskilt intressanta instrument nämner Einar Erici orglarna i Slaka, Vikingstad, Östra Skrukeby, Tryserum, Västerlösa, Gammalkil, Ekebyborna och Rappestad (Land; Linge 2006).

Kapitel IV

15 instrument har bevarats i mer eller mindre ursprungligt skick. Det största av dem finns i Gammalkils kyrka. Som rådgivare inför orgelbygget anlätade församlingen Israel Lagerfelt (1754–1821). Han var musikintresserad, spelade själv orgel och hade kontakter med musik- och litteraturkretsar i Stockholm (Lagerfelt 1796). PS fick kontakt med Lagerfelt i samband med ett orgelbygge i Vikingstads kyrka år 1785 och ett förtroendefullt samarbete påbörjades dem emellan. Det anses knappast råda någon tvekan om att det var tack vare Lagerfelt och Gammalkils prost Christopher Retzius Ekwall (1759–1828) som Gammalkils kyrka kom att förses med en av den tidens största landsbygdsorglar. Disposition, inkl. registerandragens placering vid spelbordet:

| | | | | | |
|--|--------------------------------------|--------------------------------------|--------------------------------|---|---------------------------|
| | | PRINCIPAL 8 fot. (C-b0 i fasaden) | PRINCIPAL 16 fot. Discant. | | |
| PRINCIPAL 16 fot. (d1-f1 i fasaden) | PRINCIPAL 4 fot. (C-b0 i fasaden) | QVINTADENA 16 fot. Bas. | QVINTADENA 16 fot. Discant. | PRINCIPAL 8 fot. Discant. (c1-d2 i fasaden) | DUBBEL SUIBBAS 16 fot. |
| OCTAVA 8 fot. | GEDACT 8 fot. Bas. | VIOL DI GAMBA 8 fot. | FLAUTO DOPPIO 8 fot. | OFFENFLEUT 8 fot. Discant. | OCTAVA 4 fot. |
| BORFLEUT 1 fot. | QVINTADENA 8 fot. | OCTAVA 4 fot. | QVINTA 3 fot. | VIOL DI GAMBA 4 fot. | BASUN 16 fot. |
| DULCIAN 8 fot. | FLACHFLEUT 4 fot. | RÖRFLEUT 4 fot. | OCTAVA 2 fot. | SCHARFF 3 Chor. C:E:G: | SPERVENTIL Pedal. |
| | SPITZFLEUT 2 fot. | MIXTUR 4 Chor. C:C: | MIXTUR 4 Chor. E:G: | TROMPET 8 fot. Discant. | |
| | TROMPET 8 fot. Bas. | TROMPET 8 fot. Bas. | TROMPET 8 fot. Discant. | WOX HUMANA 8 fot. Discant. | |
| | CALCANT. | PEDALCOPPEL. | SPERVENTIL. Manual. | SPERVENTIL. Öfvervärck. | |

Koppel: Öververk-Manual, Manual-Pedal

Omfång: Manual: C–f₃ (delningspunkt: b0/c₁)/Pedal: C–d₁

Temperatur: oliksvävig 'Schiörlin'

Mekanisk traktur och registratur



Foto: Niclas Fredriksson.

Schiörlins orgel har genom åren genomgått några renoveringar, som dock varit sådana att instrumentet i stort kunnat behålla sin ursprungliga konception. 1996 utfördes den senaste renoveringen av firma Åkerman & Lund Orgelbyggeri AB, under ledning av Lars Norgren och med Kalevi Mäkinen och Helmuth Gripentrog som intonatörer. Projektets konsult var Carl-Gustaf Lewenhaupt.⁷⁴ Arbetena innebar att det ursprungliga luftsystemet återställdes, mekaniken till vädersvällaren rekonstruerades och pedalen återfick sitt ursprungliga omfång (C-d1). Tempereringen gjordes oliksvävig. Orgeln stämdes i engelsk kammarton, dvs. en halv ton högre än den vanliga kammartonen, en tonhöjd som Mecklin och Rohrman rekommenderar i sina skrifter och som motsvarar dagens orkestertonhöjd. Vi känner också igen denna tempering och stämning från Johan Miklin i Abraham Abrahamsson Hülphers avhandling (1773:319).

Sekelskiftet 1900: Inledning

Den enhetskyrkokultur som präglade Sverige under århundraden, hade under 1800-talet börjat brytas upp. Kring sekelskiftet 1800 befann sig kyrkan i Sverige ännu i ett tidigt stadium av denna utveckling, som under 1800-talets senare del tydliggjordes i allt högre grad. De nya kyrkliga böckerna (1811 års kyrkohandbok och 1819 års psalmbok m. m.) till trots, framskred processen, om än i långsam takt, mot en ny kyrkosyn.⁷⁵

Hur kunde församlingssången i Sverige klinga vid seklets mitt? Den reviderade utgåvan av *Ordning för Kyrkobetjente* (1846) ger oss ytterligare pusselbitar till bakgrund och förståelse. I Bengt Nordenbergs målning *På orgelläktaren* från 1868 ges en bild som manne kan gestalta en klang för vårt inre, hur församlingssången lät vid mitten av 1800-talet? Bilden gestaltar församlingssången, i vilken gamla och unga, klädda i folkdräkter deltar i ett gemensamt musicerande tillsammans med organisten och dennes assistent, som till höger i bilden trampar orgelns bälgar samtidigt som han ivrigt tycks delta i sången.

Vid denna tid, ett stycke in på 1800-talet, pågick en långsam process som innebar att det enhetliga sättet att fira gudstjänst bröts upp till förmån för lo-

74. Carl-Gustaf Lewenhaupt (1949–2000) var en av Sveriges främsta organologer och hade därtill, som född östgöte, ett särskilt förhållande till hemlandskapets alldeles unika bestånd av historiska orglar. Hans grav är för övrigt belägen på kyrkogården som omger Gammalkils kyrka.

75. Processen kan sägas ha påbörjats redan vid 1700-talets mitt, i och med lagstadgandet av fri religionsutövning (Bexell 2008:56).

kala ordningar och former. Ännu låg dock 1811 års kyrkohandbok som en formell plattform för gestaltningen av Svenska kyrkans gudstjänster. Denna kyrkohandbok kom dock i allt högre grad anses som liturgiskt mycket skral. Bl. a. hade biskop Uddo Lechard Ullman tagit tag i saken och lagt grunden för en nygammal syn på Kyrkan, hennes pastorala och liturgiska liv. Två rörelser, den s. k. församlingsrörelsen under 1800-talets slut och unglykyrkorörelsen i början av 1900-talet, skyndade på en förändringsprocess i denna riktning. Församlingsrörelsen fokuserade den lokala församlingens vikt, dess församlingsliv och församlingsvård. Unglykyrkorörelsen reflekterade över vad det innebar att vara kyrka med gudstjänsten i centrum. Kyrkan kunde inte ha en identitet som myndighetskyrka. Man talade i stället om ”den religiöst motiverade folkkyrkan”, och med detta ville man markera sin syn på Kyrkan som en andlig storhet, med en utmaning och kallelse till alla människor (Bexell 2008:96 f.).

KULT OCH KONST

Strax efter sekelskiftet 1900 blev tidskriften *Kult och konst* ett forum för frågor rörande hymnologi, kyrkomusik, kyrklig bildande konst och liturgiska frågor i allmänhet; tidskriften var också organ för Kyrkosångens vänner. Den utkom under åren 1905–1907 i samband med den pågående och intensiva diskussionen kring då aktuell psalmboksfråga. Denna löstes temporärt genom 1921 års psalmbokstillägg ”Nya psalmer” men skulle först 1937 ge resultat i form av en av konungen stadfäst och gillad psalmbok. Tidskriftens innehåll ger en bild av, hur reflektionen kring orgel och församlingssång kunde formuleras några år in på det nya århundradet, strax före tillkomsten av Vasakyrkan och dess orgel (båda invigda 1909).

Psalmboksfrågan gavs så stor dignitet att den i en inledande artikel positioneras som ”vår största kyrkosångsfråga, ja den största kultfråga vi f. n. äga”. Artikelförfattaren Richard Norén (en av tidskriftens redaktörer) beskriver den svenska psalmboken som ”vår kyrkliga sångbok”, där psalmerna är ”kyrkliga sånger” och ”den kyrkliga folksången (menighetens, församlingens sång) är kyrklig poesi och musik i innerligt förbund med hvarandra: psalmtexter och psalmmelodier höra tillsammans såsom de olika sidorna af ett sammanhängande helt”. Detta får implikationer för gestaltningen: ”psalmskalden och kyrkomusikern böra så långt som möjligt samverka...”

Norén menar att ”den gammallutherska kyrkans efter hand outtömmligt rika psalmsångsskatt blef en kulturell stormakt af första ordningen”. Den svenska psalmboken... presentera sig såsom en kyrklig sångbok... församlingen ur



Bengt Nordenberg: På orgelläktaren.

och enligt henne sjunger, således både ord och melodi... vara en melodipsalmbok". Församlingssången beskrivs som "äkt kyrklig folksång". Norén definierar "koral" som "psalm och psalmmelodi" i en innerlig relation dem emellan.

Noréns framlyftande av Martin Luthers förtjänster inom kyrkosången känner vi igen från Abraham Abrahamsson Hülphers avhandling 135 år tidigare! Artikelförfattarens text står även i god samklang med biskopen Ullmans undervisning om liturgins 'folkmässighet', som inte minst skulle komma till uttryck i församlingssången. Den helhet som bildas av en innerlig relation mellan psalmtext och melodi, mellan psalmförfattare och kyrkomusiker, skulle också kunna tänkas vidare som relationen mellan orgel och kyrkorum, mellan organist och sjungande församling (Norén 1905:49 ff.).

I "Den nationella och kyrkliga sången vid seminarierna" betonar biskop Uddo Lechard Ullman konstens i vid bemärkelse avgörande plats, redan i skolan: "Konsten i skolan! Det är en nutida lösen, höjd af den bildande konstens framstående idkare och vänner... ädla konstverk, afsedda att genom synsinnets förmedling verka estetiskt bildande på den ungas fantasi och känslor". Han fortsätter genom att därefter lyfta fram "tvenne andra grenar af den sköna konsten: poesin och musiken, framförallt den innerliga förening till ett i den nationella och kyrkliga sången. I dessa mera rent 'andliga konst' som genom hörselsinne verka djupt bildande och förädlande på hela det inre sjäslifvet, tanke, vilja, känsla, ha vi bildningsferment, som af ålder vunnit burskap inom den pedagogiska verksamheten och som kanske äro de mest folkliga ('populära') af alla konstens grenar, såsom de också äro de lättast och allmännast tillgängliga.". Så når Ullman fram till en ännu tydligare beskrivning av den kyrkliga sången som en konstnärlig måltid, föremål för pedagogiska syften: "Hvilket religiöst uppfostringsmedel verkar omedelbarare, djupare, mera innerligt värmande än den äkta kyrkliga folksången? Den har en gång varit en mäktig kulturmat. Den kan blifva så ännu, blott den får bli utförd i dess ursprungliga, friska, oförlikneliga, äkta folklighet och skönhet". Ullman utvecklar sin estetik: "...hvarje skön psalm är något att göra af både i estetiskt och etiskt hänseende och får inte på ett groft sätt misshandlas. Hvarje den enklaste profana sångmelodi eller kyrkliga psalmmelodi, som äger inre musikaliskt värde, är i grunden ett litet konstverk och får inte genom råhet fördärfvas." Detta vokala konstverk måste vårdas, och det kan, enligt Ullman ske, genom "...att en fullt kompetent, pedagogiskt bildad musiker, utrustad ej minst med behörig kyrkomusikalisk och historiskt-liturgisk sakkunskap, anställles såsom ledande, rådgifvande och öfvervakande inspektor öfver hela den seminaristiska sång- och musikundervisningen." Det är alltså högst be-

tydande krav som Ullman ställer på en sådan person. Den fulla kompetens Ullman efterfrågar och kräver inbegriper flera sakområden: pedagogik, musikskap, historisk-liturgisk kunskap, allt inom bildningens övergripande ramar (Ullman 1906:39 ff.).

De hittills refererade artiklarna har behandlat kyrko- och församlingssången ur främst ontologisk-estetiska perspektiv. I ett par andra artiklar från samma tid införs orgelinstrumentet tydligare i resonemangen.

Frans Blix artikel ”Om orgelns användning i gudstjänsten” byggs upp i fyra avsnitt, där inte minst de två avslutande formar sig till en i huvudsak svidande kritik av orgeln som gudstjänstinstrument i funktionen att leda församlingens sång. I artikeln, skriven som ett inlägg mot biskopen Ullmans positiva syn på orgeln, ställer sig Fransson kritisk till Ullmans historiska framställning av orgelns positiva inverkan på församlingssången (Ullman 1876:169). Fransson anser att Ullmans påstående ”Orgelmusiken främjar och stöder församlingssången” är ”grundfalskt”. Han anför som skäl dels att den västerländska kristenheten avtagit samtidigt med orgelmusikens och körsångens uppkomst och tillväxt, dels egna erfarenheter hur orgeln fått församlingssången att tystna.

Och så följer ett referat av den berömda berättelsen om striden ”på lif och död”, kampen mellan församling och orgel: ”Organisten spelade Hæffner medan församlingen sjöng sin melodi... Och hvilket oljud!... Slutet blef – at sången tystnade och orgeln ljöd ensam”.

För att råda bot på en tynande församlingssång menar Fransson att orgeln tveklöst måste tystna, samtidigt som man bör införa en bättre rytm i psalmsångens än den rådande; ty ”huru vill man begära, att en bildad och med sångröst begåfvad person skall kunna förmå sig att med intresse delta i koral-sången, då koralerna spelas i samma takt som man sågar ved”.

Artikelförfattaren pekar vidare på ytterligare ett botemedel; att anställa en musikaliskt, formellt och praktiskt, utbildad person. Men även om man anställer en musikaliskt kompetent person, menar Fransson att orgeln ändå inte kommer att ”ingjuta något varaktigt lif i församlingssången”. Han menar att detta helt enkelt ligger i ”sakens natur, i orgelns och sångens egen natur... en naturlag... som kan formuleras så: ’Sång skall med sång ledas!’” Författaren sammanfattar sina ståndpunkter: ”Är nu förhållandet mellan orgelmusiken och församlingssången sådant, att när den förra leder den senare, den långt ifrån att främja densamma tvärtom dödar den, och är församlingssången en viktig beståndsdel i en kristen gudstjänst, så följer deraf, att orgelmusiken såsom ledare af församlingssången bör så fort som möjligt uteslutas ifrån våra gudstjänster”.

Trots det stundom höga tonläget i Franssons text, verkar det som han ändå inte helt vill avfärda orgelinstrumentets roll i gudstjänst och församlingssång. I artikelns avslutning tar han nämligen ny sats genom att upprepa relationen mellan gudstjänst och församlingssång, varefter följer ett tredelat förslag till om och i så fall hur orgeln skall användas:

1. "Den radikalaste är den att icke alls använda någon orgelmusik vid gudstjänsten." Jag förstår denna sats som att orgeln överhuvudtaget inte skall klinga i liturgiska sammanhang, vare sig i repertoar eller församlingssång.
2. "Den moderataste... att låta orgeln beledsaga men icke leda församlingssången". Här hänvisar Fransson till professor Oskar Byströms koralbok (1892) där melodierna är markerade med röd färg och "ackompagnementen" med svart, därför att "melodien icke bör ljuda i orgeln". Författaren menar det vara mycket stor skillnad mellan att låta orgel leda och att låta "honom" (!) endast "beledsaga sången". Den musikaliska skönheten eller renheten vilar, enligt honom, på sångens ord, att de "ljuda tydligt, lifligt och endräktigt... men ackompagnementet, som främjar sångens renhet och skönhet, förminskar och hindrar dess tydlighet, ordens hörbarhet."
3. Att ta bort orgeln helt i samband med församlingssång. "Denna utväg är i alla afseenden den bästa" (Blix 1906:184 ff.).

Erik Fredlund ger i sin artikel "Hur bör liturgens sång utföras, för att den skall motsvara sin uppgift i liturgien, och hvad bör han därvid sjunga?" en helt liturgisk ingång i sitt resonemang kring liturgisk sång, en term som för honom inbegriper all sång i gudstjänsten. Innan han kommer in på orgelns roll, ställer han den korta frågan "Hvad är liturgi?", och svarar: "Liturgi är gudstjänst, men icke den gudstjänst som öfvas af hvarje enskild kristen i den slutna bönekammaren, ej heller den som sker i familjekretsen, husandakten. Nej, den är församlingens offentliga, fast ordnade gudstjänst på heligt rum." Författaren ger ett tydligt kollektivt perspektiv på liturgin; den sker offentligen och i en församlingens vi-form.

Därefter kommer han till orgelns roll: "Och till liturgin hör hvarje orgelton från och med första ackordet i preludiet till ingångspsalmen ända till det sista utgångsstycket." Någon församlingssång benämns inte uttryckligen, men kan ändå underförstås som en given del i instrumentets bidrag. Med denna inledning är det inte svårt att förstå Fredlunds positionering av organisten, som benämns "liturgen på orgelläktaren", alltså ett slags medspelare till kollegan i öster, prästen som utövande liturg. Och båda dessa poler

bär upp kyrkans sång som liturgisk sång: ”All sång, som utföres i vår härliga, evangelisk-lutherska högmässogudstjänst såväl som vid våra bigudstjänster (afton- och ottesången) – all sådan sång, vare sig liturgens eller församlingens eller körens, är sålunda liturgisk.” Och så brister artikelförfattaren ut i ett slags imperativt ’lovsjungande’ påstående i frågeform: ”Hvad vore vår gudstjänst utan en sjungande församling?!” (Fredlund 1906:206 ff.)

O. Holmström fokuserar i ”Kyrkosång och församlinglif” ett nära samband mellan dessa båda i vidare bemärkelse, där gudstjänsten beskrivs som själva ”hjärtelivet i församlinglivet”. När författaren skall beskriva psalmen som ett av gudstjänstens uttryck, tar han hjälp av Ullmans terminologi: ”Psalmen... är en produkt af hvad man kallar ’sacrificiell’ natur... Den är... ett ur kyrkans innersta framsprunget ’sacrificium’ eller ett hennes böne- och tackoffer... Det är närmast... psalmsångaren som däri sjunger ut sitt hjärtas och lifs djupaste känslor och erfarenheter”. Och han fortsätter formulera samband: ”Kyrkosången... en ’hjärtats nyckel’, icke blott för gudstjensten utan för församlinglivet i sin helhet”. Om församlingssången inte fungerar, kan det enligt Holmström för det första röra sig om ”andlig död”, men om så inte bedöms vara fallet, så kan missförhållandena bero på ”likgiltighet och bristande sinne för hvad det här gäller, ett slags ’förnämhet’, bristande öfning och ibland äfven olämplig ledning medelst alltför starkt bruk af orgeln eller på långsläpigt, hvarje lifligt instämmande omöjliggörande spelsätt”. Vad kan han mena med ”förnämhet”? Måne en på läktaren upphöjd orgelinstrumentalist, som spelar ”för sig själv” utan att bry sig om församlingens möjligheter att delta i ett sammusicerande? Holmström pekar på vikten av ”sammhörighetskänslan och församlingssinnet, som ju genom gudstjänsten skulle både väckas och stärkas och hvartill just församlings- och kyrkosången skulle vara ett ibland de allra kraftigaste hjälpmedlen”. Genom missbruk och missförhållanden, menar Holmström, riskerar både känsla och sinne att bli ”blott ytterligare försvagade eller, skulle man nästan kunna säga, trampade under fötterna på heligt rum.” Vill han med meningens avslutande formulering sända en varnande ’pik’ åt organistens bruk av fötterna vid spel i kyrkorummet?

Och så avslutar artikelförfattaren med en mäktig positionering av församlingen som en enda, samfäll och samljudande liturgisk röst: ”Växlingen mellan liturg och församling – mellan sacramentum och sacrificium – ett uttryck för ”hjärteönskan”, som kräver ”de-tempore-växling” för att bilda en sjungande röst.

Vad göra för ”kyrkosångens höjande i våra församlingar”? Inte bara en angelägenhet för präst, organister och kyrkosångare, utan för alla: Väcka intresse

för kyrkosångens stora betydelse både för ”personligt kristenlif och evangeliskt-lutherskt församlingslif”, samt inte minst stämma själva in i sången (Holmström 1907:188 ff.)!

Njurundakomministrarnas Nils Östgren artikel ”Om orgelns användning vid gudstjensten” formar sig till ett genmäle i anledning av Frans Blix tidigare publicerade artikel. Östgren vänder sig både mot en, som han menar, av Blix felaktigt utförd tolkning av historien (inkl. 1686 års lag) avseende orgelns roll och användning i gudstjensten. Östgren framhåller i stället att det inte är orgelns fel i sig, utan det bristande handlaget, både avseende instrumentens underhåll och traktering, som kan orsaka missförhållanden. Till stöd för detta påstående, använder Östgren Blix eget exempel som bevis för hur just ett illa trakterat instrument kan förstöra både gudstjensten och dess sång. ”Hade organisten med musikalisk smak och liturgisk takt under sitt orgelspel beledsagat församlingens sång och sökt liksom smyga det efter sången, så hade förvisso ej heller följden blifvit sådan, som den nu måste blifva af organistens otympliga tillag att söka behålla öfvertaget”.

Östgren lyfter så fram vikten av att orglarna är av god kvalitet, så att en otillräckligt gestaltad församlingssång kan skyllas på att ”orgelverkens utvecklade instrumentala beskaffenhet... i viss mån lagt hinder för ett fullgodt orgelackompanjemang.” Det är också angeläget att organisten äger både församlingssångsmusikalisk begåvning och kompetens, som ”motsvara de fordringar man därvid har rätt att ställa på honom”. Författaren beskriver hur relationen mellan orgel, organist och församlingssång skall gestaltas: ”Då församlingen sjunger, skall orgeln städse tråda i bakgrunden. Människosången bör härska, men orgeln tjäna att uppbära, understödja. Organistens uppgift är att med själförsakande hofsamhet, endast beledsaga samt smyga sina toner så innerligt till sången, att orgeln endast tyckes medsjunga koralen.” För att säkerställa bruket av orgel och församlingssång i förening, uttrycker Östgren en förhoppning om att organistutbildningarna inser vikten av undervisning i denna musikaliskt gestaltande förening: ”När orgelspelet i våra kyrkor, såsom är att hoppas, en gång hunnit till denna fullkomning, hvilket kan ske endast i den mån studiekurserna för utbildande af organister ej minst med afseende på orgelns användning från liturgisk synpunkt sedt blifvit skärpta, hoppas jag, att förf. skall komma att inse, att man ej får kasta ut barnet med badvattnet, och med blidare ögon betrakta orgelmusiken i dess roll att beledsaga församlingens sång” (Östgren 1907:188 ff.).

Under de tre år som *Kult och konst* utkom, hann redaktion och medförfattare med att fokusera en rad väsentliga frågor och sammanhang. Artiklar-

nas tillkomst och innehåll utgick från den aktuella och intensivt diskuterade psalmboksfrågan. Det är tydligt att denna väckte känslor och engagemang, men artiklarna ger också uttryck för de kunskaper i ämnet som fanns hos här främst prästerskapet. Av särskilt intresse är att notera den liturgiska helhet som binder samman artiklarna med centrum i gudstjänsten och dess sång. Med tanke på att artikelförfattarna är präster och teologer, ter sig denna liturgiska fokusering naturlig. Men att just helhetsperspektivet är så tydligt, kan måhända tillskrivas kunskapsinhämtning från Uddo Lechard Ullmans liturgiska undervisning, i bokform främst framkommen i *Liturgik* (1874–1885).

Församlingssången ses inte bara som ett musikaliskt uttryck i allmänhet, utan är inbegripen en liturgisk helhet. Dess centrum är gudstjänsten, firad i heligt rum av församlingen, men den skapar också ”ringar på vattnet” i form av församlingsliv i vidare bemärkelse. Liturgins diakonala perspektiv går att ana. Arvet från den tidiga kyrkans imperativa mässavslutning ”Ite, missa est!” bärs med även i den liturgiska gestaltning som dessa teologer och artikelförfattare här lyfter fram i det tidiga svenska 1900-talet. Församlings-sången klingar i liturgin, men också i dess fortsättning i vardagen; i liturgin utanför liturgin (Rudin 1908:25 ff.).

Kapitel V

Musikalisk gestaltning av församlingssång

Inledning

Psalmerna tar gestalt. De får kropp, blir till. Även som klingande musik i liturgin. Hur sker denna transformation från given text till klingande församlingssång, därtill livaktig och smittande sådan, som skapar delaktighet i liturgins mitt? En rad tankar går genom mitt huvud när jag som psalmspelande organist söker förbereda mig inför en gudstjänst. Tankarna är av såväl intellektuellt och emotionellt som konstnärligt slag, och de formas till frågor:

Vilken dag under kyrkoåret firas? Dagens överskrift och karaktär? Var i mässans ordning är psalmen placerad; på ingångs-, offertorie-, slut-/lovpsalmens plats eller psalm på annan plats i gudstjänstordningen? Psalmens karaktär? Psalmförfattare? Tonsättare av melodi och koralssats? Hur tedde sig den liturgiska kontexten vid tiden för psalmens tillkomst? Påverkar sådan kunskap mina gestaltningsval i de nutida liturgiska sammanhang jag befinner mig i?

Vilken är psalmens struktur och innehåll? Antalet verser, utifrån vilka jag kan disponera crescendo och diminuendo i text, melodik, sats och harmonik? Hur gestaltas denna disposition? Hur är dagsformen hos orgeln, organisten och församlingen? De två förstnämnda är kanske enklare att förutse, men hur är det med församlingens? Som organist måste jag vara beredd på att fatta en rad mikro-beslut i det omedelbara mötet med församlingens bidrag till det gemensamma musicerandet, just för att det skall bli gemensamt.

När jag söker struktur och reda i detta komplex av frågor möts jag av en formulering, som på ett befriande sätt sammanfattar själva riktningen i det gestaltande arbetet med församlingssång:

Choral-Sången med behörig Enfalld behandlad, har uti sig så mycket Högt Heligt och Rörande, att den icke gjerna genom något annat i Musiken kan blifva öfverträffad (Rohrman 1805:37).

”Enfallden”, enkelheten i utförandet av församlingssången är något som i sin tur befördrar det samfällida uttrycket som ett verkningsfullt medium. Församlingssång som förtätning av Kristi kropp i firandet av ”Trons mysterium” i Ord och Sakrament, manifesterar liturgins inneboende helighet och rörelse. Enkelheten består i att frigöra församlingens sång. Gestaltningen av församlingssång är gestaltningen av ordet, en process som utgår från förtätningen av Kristus själv, i inkarnationen, i uppståndelsen, i firandet av de heliga mysterierna.

I det här kapitlet beskrivs konstnärliga processer inför och vid gestaltningen av församlingssång till dels Triduum Sacrum (Triduum paschale⁷⁶), påskens tre heliga dagar, dels sådan församlingssång som har tydlig anknytning till firandet av påskens mysterier utifrån val av eskatologiskt präglade psalmer vid kyrkoårets slut. Denna musikaliska gestaltning redovisas utifrån två sammanhang:

Firandet av Skärtorsdagsmässa, Långfredagsliturgi och Påskdagsmässa i Vasakyrkan i Göteborg, april månad 2010. Här får församlingssången utgöra en del av gudstjänstfirandet, där den fogas in i det liturgiska skeendet. Orgelns roll undersöks som för- och medsångare i församlingens sång. Orgel och organist musicerar på läktaren tillsammans med en körgrupp, samt den nere i kyrkorummet övrigt närvarande församlingen. Körgruppen består av tolv blandade röster, där flertalet är amatörsångare medan några har vokal utbildning. Körgruppen sjunger vissa koraltsatser i fyrstämmig sats tillsammans med orgel och organist. Som organist delar deltar jag själv med min sångröst. Den klingande dokumentationen utgörs av live-inspelningar.

Ett separat inspelningsprojekt i Gammalkils kyrka, oktober månad 2011. Ca fyrtio körsångare från huvudsakligen Gammalkils och Vadstena kyrkokörer bildar en tänkt församling, eftersom sången denna gång gestaltas utanför ett reellt gudstjänstfirande. Även här undersöks orgelns roll som för- och medsångare i församlingens sång; kan orgel, organist och sjungande församling bilda ett gemensamt musicerande instrument i församlingssång? Den klingande dokumentationen äger rum under en dags inspelningar.

76. *Oremus*, s. 218–240.

Innan vi går vidare, måste dock något sägas om församlingssångens relation till liturgi och kyrkoår:

Församlingssång och liturgi

INLEDNING

Efter brödsbrytelsen breder celebranten ut armarna och inbjuder den gudstjänstfirande församlingen till fridshälsning med orden ”Herrens frid vare med er”. Hälsningen har sin utgångspunkt, dels i Jesu ord till lärjungarna i det första mötet efter uppståndelsen från de döda⁷⁷, dels i aposteln Paulus ord till församlingen i Kolosse:

Låt Kristi frid råda i era hjärtan, den som ni kallades till som lemmar i en och samma kropp. Visa er tacksamhet. (*Kol.* 3:15).

Den ursprungliga placeringen av O Guds Lamm (Agnus Dei) är under själva brödsbrytelsen, men sjungs oftast efter fridshälsningen (Jullander 1994:51). Kommunionen, utdelandet av bröd och vin, vidtar. Kommunion (lat. *communio*) betyder gemenskap, där församlingen i frid med Gud och varandra firar eukaristi (grek. *eucharistia*). Eukaristi betyder tacksägelse, och har sin grund i den eukaristiska bönen, mässans stora nattvardsbön som är en tacksägelsebön (Glamsjö; Isacson; Löwegren 2008:285 ff.). Och så fortsätter *Kol.*:

Låt Kristi ord bo hos er i hela sin rikedom och med all sin vishet. Lär och vägled varandra, med psalmer, hymner och andlig sång i kraft av nåden, och sjung Guds lov i era hjärtan. Låt allt vad ni gör i ord eller handling ske i herren Jesu namn och tacka Gud fadern genom honom. (*Kol.* 3:16–17).

Församlingssången är en väsentlig del av kyrkans musik, och kan i ljuset av brevöförfattarens ord sägas utgöra själva navet i denna (Herresthal 1998:70 f.). Med församlingssång avses här den gudstjänstfirande församlingens gemensamma sång, vanligen gestaltad som psalmsång. Denna har under århundraden haft många platser och fyllt skilda funktioner; i hemmet, i skolan, i sjukvårds- och omsorgsmiljöer, i kyrkan etc. Psalmsångens huvudsakliga plats är i mässan. Det är i denna kontext som psalmsången skall gestaltas.

Tre nivåer får beskriva den pastorala och liturgiska ramen för gestaltningen

77. *Luk.* 24:36 och *Joh.* 20:19, andra resp. tredje årgångens evangelietexter på Annandag Påsk.

av församlingssång. Innehållet i nivåerna kan betraktas var och en för sig. Men de är också beroende av varandra, och kan belysas med olika utgångspunkter:

- gestaltningen av mässans församlingssång
utgör en del i
- gestaltningen av mässan
som är kyrkans egentliga
- gestaltning av det heliga (Ekenberg 1996:198 f.).

GESTALTNING AV DET HELIGA

Låt mig utveckla resonemanget genom att börja med den tredje och avslutande punkten, och ställa frågan: Kan det heliga själv gestaltas? Frågan är förstas av oerhörd natur, för den tangerar frågor kring det gudomliga. Kan man veta något om Gud? Denna och andra ”eviga frågor” ligger dock inte inom avhandlingens syfte. Det är religionsfilosofins uppgift att reflektera över religiös tro ur filosofins perspektiv (Jonsson 2004:65 f.). Men utifrån kyrkans syn, formulerad i trosbekännelsen, på gudomen som treenig – Fader, Son och Ande – får bibeltexterna ge infallsvinklar på frågan om Gud själv kan gestaltas; i nya testamentets s. k. avskedstal⁷⁸ säger Jesus till sina lärjungar:

Jag är vägen, sanningen och livet. Ingen kommer till Fadern utom genom mig. Om ni har lärt känna mig skall ni också lära känna min fader. Ni känner honom redan nu och ni har sett honom. (*Joh. 14:6–7*)

Lärjungen Filippos reagerar med en kort uppmaning:

Herre, visa oss Fadern, det är nog för oss. (*Joh. 14:8*)

Jesus svarar:

Så länge har jag varit tillsammans med er, och ändå känner du mig inte, Filippos? Den som har sett mig har sett Fadern. Hur kan du då säga: Visa oss Fadern? Tror du inte att jag är i Fadern och Fadern i mig? De ord jag säger er, dem talar jag inte av mig själv; Fadern är i mig och utför sina gärningar. Tro mig när jag säger att jag är i Fadern och Fadern i mig. Eller tro åtminstone för gärningarnas skull. (*Joh. 14:9–11*)

78. *Joh. 14–17.*

Och så fortsätter Jesus att beskriva gudomens treeniga väsen, genom att föra Hjälparen, den heliga anden på tal:

Men Hjälparen, den heliga anden som Fadern skall sända i mitt namn, han skall lära er allt och påminna er om allt som jag har sagt er. Frid lämnar jag kvar åt er, min frid ger jag er. Jag ger er inte det som världen ger. Känn ingen oro och tappa inte modet. (*Joh. 14:26–27*)

Till kristendomens särprägel hör alltså att den gör anspråk på att Gud själv tagit gestalt och blivit människa. Firandet av julen är Kyrkans firande av inkarnationens mysterium; att Gud blivit kött och tagit mänsklig gestalt i Jesus Kristus.

I den anglikanska kyrkan sjungs i juletid ”Christmas Carols”, kända också genom det på julaftonen i BBC direktsända arrangemanget ”A Festival of Nine Lessons and Carols” från King’s College Chapel i Cambridge, England. Carols-traditionen fick genomslag också i Sverige i mitten av 1970-talet, genom utgivningen av *Carols vid Betlehem*; i ”Se, en ros från Davids stam”, inleds den fjärde versen:

I en tung och dunkel natt tändes hoppet, ljuvligt, glatt. Evtigt evangelium tar gestalt i tid och rum. (Bengtsson; Lindström; Norberg Hagberg, Sjögren 1974:82 f.).

Orden är en omskrivning av den nytestamentliga s. k. Johannesprologen⁷⁹, där evangelisten Johannes beskriver Kristi människoblivande och födelse på ett annorlunda sätt än de tre övriga evangelisterna:

I begynnelsen fanns Ordet, och Ordet fanns hos Gud, och Ordet var Gud... Och Ordet blev människa och bodde bland oss, och vi såg hans härlighet, en härlighet som den ende sonen får av sin fader, och han var fylld av nåd och sanning.⁸⁰

Det grekiska ordet Logos (λόγος) översätts vanligen med *ord*. Den klassiska grekiska filosofin har definierat ’logos’ ur olika synvinklar (Nordin 1995:59). I Kyrkans perspektiv betyder ’logos’ Guds skapande och uppehållande ord, ett

79. *Joh. 1:1–18*.

80. *Joh. 1:1* och *14* (Johannesprologen i sin helhet utgör en av texterna på Juldagen i den *Svenska evangelieboken*).

ord som blivit människa i Jesus Kristus genom inkarnationens mysterium.⁸¹ Filipperebrevets författare beskriver Jesus som den mänskliga gestaltningen av Gud själv, en Gud som i allt går in under människans livsbetingelser, också den som dödlig varelse:

Kristus Jesus ägde Guds gestalt men vakade inte över sin jämlikhet med Gud utan avstod från allt och antog en tjänares gestalt då han blev som en av oss. När han till det yttre hade blivit människa gjorde han sig ödmjuk och var lydiga ända till döden, döden på ett kors. (*Fil. 2:6–8*)⁸²

Genom sitt försoningsverk – hans liv, lidande, död och uppståndelse från de döda – har Jesus Kristus räddat människan till Gud (Olofsson 2007:13 ff.):

Han har räddat oss ur mörkrets välde och fört oss in i sin älskade sons rike, och genom Sonen har vi friköpts och fått förlåtelse för våra synder. Han är den osynliga Gudens avbild, den förstfödde i hela skapelsen, ty i honom skapades allt i himlen och på jorden, synligt och osynligt, troner och herravälden, härskare och makter; allt är skapat genom honom och till honom. Han finns före allting, och allting hålls samman i honom. (*Kol. 1:13–17*)

Detta får betydelse för synen på kyrkan och hennes eukaristiska liv (Hall-dorf 2011:59 ff.): Efter instiftelseorden, ett stycke in i den eukaristiska bönen, ljuder följande acklamation i växelläsning mellan celebranten och övriga församlingen:

Celebrant: Brödet som vi bryter är en delaktighet av Kristi kropp.
Alla: Så är vi, fastän många, en enda kropp, ty alla får vi del av ett och samma bröd (*Khb1986:14*).

Orden har sin utgångspunkt i aposteln Paulus brev till församlingen i Korint:

Ty liksom kroppen är en och har många delar och alla de många kroppsdelarna bildar en enda kropp, så är det också med Kristus. Men en och samma Ande har vi alla döpts att höra till en och samma kropp... (*1 Kor. 12:12 f.*)

81. Mötet mellan den grekiska tankevärlden och den tidiga kyrkans Kristus-tro (sprungen ur judendomen), beskrivs på ett berömt sätt i Paulus tal inför aeropagen (*Apg. 17:22–31*).
82. En av Långfredagens texter (Lukasserien) i den *Svenska Evangelieboken* (2002).

Den kristna verkligheten och det kristna livet blir synligt framförallt i *kyrkan*. Med kyrkan avses här och tidigare i detta kapitel inte i första hand själva kyrkobyggnaden, utan gemenskapen av alla döpta.⁸³ Den danske psalmdiktaren N. F. S. Grundtvig⁸⁴ definierar detta kyrkobegrepp i en av sina psalmtexter:

Vi er Guds hus og kirke nu,
bygget af levende stene,
som under kors med ærlig hu
troen og dåben forene...⁸⁵

Grundtvigs poesi utgår från *Första Petrusbrevet*, där Kristus beskrivs som hörnstenen i kyrkan som ett andligt husbygge:

När ni kommer till honom, den levande stenen, ratad av människor men utvald av Gud och ärad av honom, då blir också ni till levande stenar i ett andligt husbygge. Ni blir ett heligt prästerskap och kan frambära andliga offer som Gud vill ta emot tack vare Jesus Kristus. Det står ju i Skriften: Se, i Sion lägger jag en hörnsten, utvald och ärad; den som tror på den skall inte stå där med skam (*1 Pet. 2:4–6*).

Sambandet mellan Kristus och kyrkan tar i Nya testamentets texter gestalt i bilden Kristi kropp. De döpta är inlemmade i Kristi kropp. De är förenade med honom och följaktligen med varandra. Kroppens olika delar kompletterar och stödjer varandra, och de hålls samman av Kristus själv, som beskrivs som huvudet (Riesenfeld 1969/89:446 ff.):

Och han är huvudet för kroppen, för kyrkan, han som är begynnelsen, förstfödd från de döda till att överallt vara den främste, ty Gud beslöt att genom hans blod på korset stifta fred och försona allt med sig genom honom och till honom, allt på jorden och allt i himlen (*Kol. 1:18–20*)

och

83. För utförligare utveckling och beskrivning av begreppet 'kyrka'; se Borgehammar (1996).
84. Nicolaj Frederik Severin Grundtvig (1783–1872), präst i Köpenhamn, 1800-talets mest betydande danska psalmdiktare, folkhögskolan grundare. Representerad i nio psalmer i den *Svenska psalmboken*; nr. 56, 133, 160, 198, 258, 427, 517, 622 och 643.
85. <http://dendanskesalmebogonline.dk/323> [vers 3]. Sv. Ps. 56:3 (översättning av B. G. Hallqvist.)

Allt lade han under hans fötter, och honom som är huvud över allting gjorde han till huvud för kyrkan, som är hans kropp, fullheten av honom som helt uppfyller allt (Ef. 1:22–23).

I korthet:

Kyrkans tro är att den Helige, Gud själv, blivit synlig och tagit gestalt som människan Jesus Kristus. Han är det 'logos' från vilket allt har sitt ursprung, fokus och mål. Genom sitt försoningsverk, firat i påskens mysterier, har hela världens befrielse och nyskapelse påbörjats. Som huvudet för kroppen gestaltar Jesus Kristus Kyrkan själv i en enhet med alla döpta. Denna enhet utgör grunden till gestaltningen av mässan.

GESTALTNINGEN AV MÄSSAN

Justinus Martyren ger i sin *Apologi* vittnesbörd hur mässan firades/gestaltades i den unga kyrkan på 150-talet efter Kristus.⁸⁶

På den dag som kallas solens dag samlas vi alla, från städerna och från landet. Man läser ur apostlarnas hågkomster och profeternas skrifter så länge som tiden räcker. När föreläsaren har slutat håller föreståndaren ett anförande, och uppmanar ivrigt till att efterfölja dessa sköna ord. Därefter reser vi oss alla tillsammans och ber, och när vi avslutat bönen, bärs bröd, vin och vatten fram. Föreståndaren frambär efter förmåga böner och tacksägelse, och folket stämmer in med 'Amen'. Sedan delas de välsignade gåvorna ut och tas emot av var och en, och åt dem som inte är närvarande sänds de ut av diakonerna (Beskow 1998:78 f.).

Texten utgör den första kända beskrivningen av en kristen gudstjänst. För det första framgår att "solens dag", Kristi uppståndelses dag, söndagen, är den första och främsta dagen för mässans firande (Metzger 1997:39f.). Vidare känns den kristna gudstjänstens två signifikanta huvudmoment igen: läsningen och utläggningen av Guds ("sköna") ord (textläsningar och predikan) och firandet av Herrens måltid (offertorium/frambärande, eukaristisk bön och kommunion). Tillsammans med den inledande "samlingen" och den avslutande "sändningen" uppenbaras en fyrfaldig struktur som kännetecknat mässans uppbyggnad och firande genom århundraden i kyrkans historia, så även Svenska kyrkans.

86. Justinus Martyren (ca 100–ca 165) Hans på grekiska avfattade *Apologi*, utgör ett försvar för den kristna tron.

Denna fyrfaldiga struktur, som ännu utgör grundskelettet i Högmässans ordning, vittnar om att gestaltningen av mässan utgår från dess egna ”röda tråd” (Glamsjö; Isacson; Löwegren 2008:17 ff.):

| | | | |
|---------|--------------------------------------|--|----------|
| Samling | Guds ord (Ordets liturgi) | Måltiden (Eukaristins liturgi) | Sändning |
| | <small>Synagogans gudstjänst</small> | <small>Övre salens gudstjänst (som ersätter templet)</small> | |

Mässans mening hämtas ur den gudomliga uppenbarelsen, så som den gestaltas i bibelordet, som för Kyrkan är dess ’logos’; Kristus själv. Mässan är därför fylld av bibliska ord och fraser, såväl alluderingar som direkta citat – men också präglad av kyrkans fortgående reflektion över denna uppenbarelse (Sr. Veronica Tournier OP 2007:37 ff.).

1. Samling

Mässans samling sträcker sig från ingångspsalmen t. o. m. kollektbönen, och präglas av lovsång, bön och bot. Dess olika moment syftar till att föra samman församlingen, och förbereda den till mötet med Gud i Ordet och Eukaristin.

2. Guds ord (Ordets liturgi)

Centrum i ordets liturgi är Guds ord. Kyrkans tro är att när Bibelns texter läses i gudstjänsten, lyssnar församlingen till Guds eget tilltal. Predikan, homilian förklarar Ordet, tröstar och vägleder. Karaktären i ordets liturgi utgår från den dialogstruktur Bexell (1998:156–198) som kännetecknar denna del av mässan; Gud talar (i bibeltexter och predikan, texternas utläggning) till den närvarande församlingen, som svarar på tilltalet (i eftertanke, sång, trosbekännelse och förbön).

3. Måltiden (Eukaristins liturgi)

Måltiden av bröd och vin, ”gåvor av jorden frukt och människors arbete”, dukas på altaret. Detta sker till åminnelse av Jesus, så som han själv sagt. Liksom han själv vid nattvardens instiftande (”i den natt han blev förrådd”) ”tog, tackade, bröt och gav”, så gör Kyrkan än i dag i offertoriet, den eukaristiska bönen, brödsbrytelsen och kommunionen. Kyrkan firar eukaristi i tron att Jesus själv är närvarande i bröd och vin, med hela sitt frälsningsverk. Tidens och rummet gränser överskrids, evigheten och den himmelska härligheten är närvarande. Eukaristi betyder tacksägelse.

4. Sändning

Mässan avslutas med lovsång och välsignelse. I kyrkan har församlingen fått möta den levande och uppståndne Kristus, som nu sänder församlingen – var och en – tillbaka ut i vardagen i syfte att där frambära sig själva ”som ett levande och heligt offer som behagar Gud” (*Romarbrevet* 12:1). Därute fortsätter ”liturgin utanför liturgin” under Guds välsignande händer.

I: SAMLING (INLEDNING)

Ingångspsalm

Botakt

Herre, förbarma dig (KYRIE)

Var och en måste pröva sig själv, sedan kan han äta brödet... (1 Kor. 11:28)

Lovsången (GLORIA och Laudamus)

Kollektbön

II: GUDS ORD (Ordets liturgi)

Synagogans gudstjänst:

Gammatestamentlig text

Trosbekännelse

Psaltarpsalm

Läsning ur lagen och Profeterna

Epistel

Predikan

Sång före evangeliet/Gradualpsalm

(Psaltar)psalmer

Evangelium

Böner

Predikan

Trosbekännelsen (CREDO)

Kyrkans förbön

III: MÅLTIDEN (Eukaristins liturgi)

Övre salens gudstjänst (ersätter tempelgudstjänsten):

Tillredelse (Offertorium)

”tog ett bröd”

Offertoriepsalm

Den eukaristiska bönen

(Nattvardsbönen)

Lovsägelse

”tackade Gud”

Prefation

Helig (SANCTUS med Benedictus)

Nattvardsbönens fortsättning

Herrens bön

Brödsbrytelsen

”bröt det”

AGNUS DEI

Kommunionen

Tackbön

”gav åt lärjungarna”

IV: SÄNDNING (AVSLUTNING)

Alt A:

Lovprisning

Välsignelse

Slutpsalm

Alt B:

Lovpsalm

Välsignelse

Sändningsord

Själva ordet mässa har egentligen med mässans avslutning att göra. Det kommer av latinets ord *missa* som i härledd översättning betyder 'skicka bort', 'låta gå'. Uttrycket används i avslutningsfrasen "Ite, missa est"; "Gå, [församlingen] är utsänd!", vilket från början var vanliga avslutningsord vid sammankomster och gudstjänster. Så småningom har *Missa* kommit att betyda mässan som helhet i stället för endast dess avslutning. I nära anslutning till begreppet *missa* finner vi *missio*, ett ord som ännu tydligare förklarar riktningen i såväl mässans helhet som dess avslutning, eller då mer precis sändningen. Till kyrkans väsen hör att hon inte kan stanna kvar i kyrkorummet, utan också måste gå ut i världen och vardagen. Mässa och mission hör tätt samman. Precis som nattvardssakramentets instiftelseord är uppbyggda kring "The 'Four-Action' Shape of the Eucharist" (Dix 1945:48 f.) präglar mässan i sig Kyrkan som en "Mission-shaped Church", en missionsformad kyrka (Grenstedt 2006:13 ff.). Kyrkans dvs. Kristi kropps andning, kan därför beskrivas som att mässan är kyrkans inandning medan missionen är dess utandning. Trons mysterium skall bäras ut och vidare i vardagen, i "liturgin utanför liturgin", något församlingen sjunger om i en av passionspsalmerna (Brodd 1996:249 f.):

Du som mättat våra munnar, i vår vardag låt oss där visa andra vem du är.
Hjälp att vi din död förkunnar, din uppståndelse, ditt liv. Herre Jesus, kraft oss giv.
(Sv. Ps. 446:5)

I korthet:

Mässan gestaltas utifrån en fyrfaldig struktur, som ännu utgör grundskelettet i Högmässans ordning:

1. Samling
2. Guds ord (Ordets liturgi)

3. Måltiden (Eukaristins liturgi)

4. Sändning

Mässan bär i dess fyra punkter på en inre logik, ett 'logos' som är den gudomliga uppenbarelsen, gestaltad som Kristus själv i ordet och eukaristin, i brödet och vinet. Tätt förbunden med mässan är missionen, mässans utlopp och fortsättning ut i världen. Mässa och mission står i relation till varandra som Kristi kropps in- och utandning. Utifrån denna pastorala och liturgiska positionering, utgår gestaltningen av mässans församlingssång.

GESTALTNINGEN AV
MÄSSANS FÖRSAMLINGSSÅNG

Församlingens sång kan sägas utgöra kyrkomusikens själva gestaltande kärna. Mark Mummert definierar begreppet "kyrkomusik" som en musik, specifikt gjord för och av en kyrka, där han med begreppet "kyrka" avser "de heligas samfund, i vilket evangelium rent förkunnas och sakramenten rätt förvaltas" (Augsburgska bekännelsen, Artikel VII). Per definition kräver kyrkomusiken en församling, menar Mummert, och fortsätter:

Det primära musikaliska uttrycket i kyrkomusiken är således församlingens gemensamma röst och gemensamma sång, stödd och assisterad av dess körer och instrument (Mummert 2007:4).

Mummert sätter denna gemensamma församlingssång i relation till Gud som den Treenige, som Fader, Son och Ande. Mummert menar att navet i församlingssången inte bara är den individuellt troendes röst och instrument, utan också den församlade kyrkans gemensamma röst och instrument, indragen i treenighetens kärlekssång:

Om vi idag vill tala eller sjunga om Treenigheten, pröva då denna bild – Gud: Sångaren, den Nya sången, Sångens andedräkt... Denna församlingens gemensamma röst och instrument formar oss genom Guds nåd att bli en lyssnandets plats, genom Gud som Sångaren, som bor ibland oss. Denna sång för oss samman till en lovsjungande och förkunnande kropp som är Jesus Kristus, och ger oss glädje och fest i Andens livgivande andedräkt (Mummert 2007:4).

Mark Mummert för sitt resonemang vidare, och säger att kyrkomusikerns

primära uppgift därför är att vara tjänare åt denna andning, denna andedräkt. Denna tjänst åt församlingens, Kristi kropps andning medför en förändrad attityd och inställning till uppgiften, att skapa och välja musik för församlingen. Författaren når i sitt resonemang fram till följande sats:

Istället för att fråga ”vilken psalm skall vi sjunga idag?” skulle vi fråga ”vilken musik kan hjälpa denna församling att andas?” (Mummert 2007:4).

Mummerts frågeställning är värdefull att reflektera kring för alla med ansvar för kyrkosång. Ur både textlig som musikalisk synvinkel måste valet av psalmer inför en gudstjänst, samt därtill gestaltningen av psalmsången i gudstjänsten vara av sådant slag, att psalmsången får utgöra denna församlingens andning och andedräkt i Kristi kropp.

Mässans församlingssång fyller flera funktioner och gestaltas i många uttryck. *Hb1986* anger flera tillfällen och möjligheter till detta, såväl i mässans ordinarium som i dess proprium. Till det förra finns olika melodier och sättningar angivna som nummer i *pb1986*:

- | | |
|----------------------------|-------------------------------------|
| • Kyrie | Tio alternativ: 695:1–4 och 696:1–6 |
| • Gloria (med Laudamus) | Nio alternativ: 697:1–9 |
| • Credo | Inga alternativ |
| • Sanctus (med Benedictus) | Fem alternativ: 698:1–5 |
| • Agnus Dei | Sex alternativ: 699:1–6 |

Noterbart är att ingen melodi finns angiven för Credo. Praxis i Svenska kyrkans gudstjänstliv är också att detta moment läses, antingen enligt den apostoliska eller nicenska trosbekännelsens ord. *Om Credo* sjunges, kan någon lämplig Credo-psalm med tydligt trinitarisk utformning av text och struktur användas, som exempelvis sv. ps. 335 (”Vi tror på Gud som skapar världen”), sv. ps. (”Vår Gud, till dig du skapat oss”) eller sv. ps. (”Himmelske Fader”). Vidare går att märka att handboken även anger möjliga trinitariska Laudamussånger på platsen efter Gloria: sv. ps. (”Lov, ära och pris”), sv. ps. 18 (”Allena Gud i himmelrik”) och sv. ps. 21 (”Måne och sol”).

I förgrunden sätts här emellertid den församlingssång som blivit ett av den protestantiska kyrkans liturgiska kännetecken, *psalmsången*, i musikalisk interaktion mellan den sjungande församlingen, orgelinstrumentet och dess exekutör, organisten.

Psalmerna tillhör mässans proprium vilket innebär att de skiftar från sön-

dag till söndag, från mässa till mässa. Kyrkoårstiden, mässans karaktär och dess tematiska innehåll (inkl textläsningar) etc. är exempel på parametrar som påverkar psalmvalet. Men liksom mässan, som vi sett, bärs upp och i grunden gestaltas utifrån ett fyrfaldigt grundskelett, kan också psalmsången ansluta till denna ordning:

| Samling | Guds ord (Ordets liturgi) | Måltiden (Eukaristins liturgi) | Sändning |
|--------------|------------------------------|-----------------------------------|------------------------------|
| Ingångspsalm | Psaltar-/Gradualpsalm | Offertoriespsalm | Slut-/Lovpsalm ⁸⁷ |

- Ingångspsalm

Ingångspsalmen står i samklang med karaktären hos mässans inledning. Psalmerna kan förbereda dagens ämne eller kan ha ett allmänt inledande innehåll som pekar mot Guds närvaro, samling, beredelse etc. Psalmens syfte är att rikta kropp, själ och ande mot mötet med mässans centrum; den uppståndne själv. Församlingen sjunger sig samman genom att bilda ett musikaliskt instrument, en musikalisk kropp, ett musikaliskt ”vi” i riktning mot öster och altare. Redan här skönjer man riktningen i församlingssångens tre gestaltningsnivåer; tillsammans med den i väster (på västläktaren) vanligen placerade orgeln, *hörs* Kristi kropp genom församlingens sång, riktad genom rummet, mot (och genom!) altaret och eukaristin, mot öster och in i den himmelska världen (Seasoltz 2005:47 f.).

Mässans ingångspsalm kan sjungas i vi-form för att betona församlingen som en enhet, en kropp. Orgelinstrumentet som sådant, kan också liknas vid en kropp med ett skelett (orgelhuset och den inre konstruktion som bär upp övriga instrumentet), lungor (bälgarna) och stämband/stämläppar (piporna) osv (Davidsson 1989:35). Liksom orgelns pipor står upp och försörjd med luft och stöd underifrån, sjunger ut sin klang, kan församlingssången ansluta till samma position och sjungas stående!

- Psalm i samband med Ordets gudstjänst/Gradualpsalm

Psalmerna sjungs mellan läsningarna av epistel- och evangelietexterna. Termen gradualpsalm syftar på fornkyrkans bruk, att under denna psalm flytta evangelieboken (Kyrkans bok med huvudgudstjänstens bibeltexter, samlade och uppställda efter kyrkoåret.) via trappan (latin *gradus*) upp till altaret från dess södra till dess norra sida. Gradualpsalmens funktion är

87. Psalmer kan även sjungas på andra ställen i mässan.

att stryka under dagens tematiska karaktär, så som den framgår i ordets liturgi. Psalmen kan föra epistels tema vidare eller leda över till evangeliet (och predikan).

- Offertoriepsalm

Denna psalm utgör portalen till den tredje delen i mässans grundskelett; Måltiden (eukaristins liturgi). Denna inleds med offertorium, ett latinskt ord som betyder frambärande. För att markera offertoriets funktion av frambärande, är det brukligt att man under sång av offertoriepsalmen tar upp kollekt, som tillsammans med nattvardselementen frambärs till altaret. Prästen (ev. med hjälp av diakonen eller andra medhjälpare) dukar altaret med nattvardskärlen, avtäcker kalken, lägger upp bröd på patenen och slår vin och vatten i kalken. Offertoriepsalmen skall tydliggöra skeendet i denna del av mässan: frambärande, tillbedjan, lovsång, nattvardsanknytning i allmänhet. Psalmen är riktad till Kristus som en påminnelse om hans försoningsdöd på korset och triumferande uppståndelse från de döda.

- Slut-/Lovpsalm

Denna psalm är en del av sändningen, mässans avslutande del, som kan utföras enligt två alternativ i den *Svenska kyrkohandboken*:

| | |
|---------------------------|--------------|
| Alt 1: | Alt. 2: |
| Lovprisning (Benedicamus) | Lovpsalm |
| Välsignelse | Välsignelse |
| Slutpsalm | Sändningsord |
| Postludium | Postludium |

Psalmen, som inte återfinns i äldre liturgier utan infördes först i 1614 års gudstjänstordning, markerar inte bara att gudstjänsten är slut. Den utgör egentligen församlingens sång under själva utgåendet ur kyrkan. Församlingen går ut ur kyrkan – recession – för att möta vardagen och en ny vecka, stärkta av mötet i mässan med Gud. Psalmtexten vill också påminna om målet för livsvandringen; den eviga saligheten i himlen. Psalmen kan därför ha lovsjungande karaktär, innehållsligt präglad av hinsideslängtan (Sjögren 1987:72).

I korthet:

Gestaltning av mässans församlingssång följer gestaltningen av mässan som helhet. Församlingssångens huvudsakliga roll är dels att bära och stryka under mässans liturgiska skeende och flöde, dels skapa ett liturgiskt ”vi” där församlingen aktiva deltagande frigör den till sång i olika uttryck och funktioner.

Psalmbok, kyrkoår och evangeliebok

Efter det att celebranten, ett stycke in i den eukaristiska bönen, proklamerat sakramentets instiftelseord, fortsätter mässans ordning:

Celebrant: Därför firar vi detta trons mysterium:

Alla: Din död förkunnar vi, Herre,
din uppståndelse bekänner vi till dess du kommer åter i härlighet
(Glamsjö; Isacson; Löwegren 2008:353 ff.).⁸⁸

Med acklamationen befinner sig församlingen i liturgins innersta rum, det trons mysterium som får sitt mest konkreta uttryck i nattvarens sakrament, grundat i påskens märkliga händelser (Byström, Norrgård 1995:48 f.). Acklamationen ger en riktning för bekännelsen, från Kristi död och uppståndelse till himmelfärd och återkomst. Kyrkoåret gestaltar varje år denna riktning; från Faste- till Passions- och Påsktid, från beredelsen inför och firandet av Kristi lidande, död och uppståndelse till himmelfärden och återkomsten. När Kristus utfört sitt frälsningsuppdrag och förebådat Hjälparen, den helige Andes ankomst⁸⁹, återtar han vid himmelfärden sin plats på Faderns högra sida, varifrån han en gång skall komma ”åter i härlighet”.⁹⁰ ”Kristi återkomst” är överskriften för kyrkoårets avslutande söndag, Domssöndagen.

Kyrkoåret har i sina huvuddrag formats under kyrkans första århundraden och är i sin grundstruktur gemensamt för hela kristenheten. Kyrkoårets uppgift är att vara den puls som bistår och kompletterar kalenderåret med förkunnelsen om och gestaltningen av detta ”trons mysterium”. Kyrkans eget år utgår från förkunnelsen om Jesus Kristus, hans födelse, lidande, död och uppståndelse, och är i grunden tredelat:

- Julkretsen
- Påskkretsen
- Trefaldighetstiden

Jul- och påskkretsarna omgärdas av respektive förberedelse- och efterfir-

88. Celebrantens ingress återfinns inte i *hb*1986.

89. *Joh.* 15:26.

90. *Den svenska evangelieboken: läsningar för Kristi Himmelfärds dag (Apg. 1:1–11, Mark. 16:19–20, Ef. 1:17–23, Ps. 110).*

ningstid, där helheten omfattar kyrkoårets inledande halva. Trefaldighetstiden, som utgör dess senare halva, inleds med Heliga Trefaldighets dag och avslutas med Domssöndagen.

Den svenska evangelieboken strukturerar kyrkoårets omfattning av dryga 60 firningsdagar. Till dessa är knutna tre årgångar bibelläsningar⁹¹, en psalm ur Psaltaren och två kollektböner (Dagens bön), allt samlat under en överskrift, ett tema för var och en av dagarna.

Det går en tydlig tematisk tråd genom kyrkoåret; från dess inledning till dess slut, från Advent till Domssöndag; adventstiden, förberedelsetiden inför julen, handlar tematiskt om väntan på Jesu födelse och ankomst i inkarnationens mysterium. Trefaldighetstiden kan i sin tur liknas vid en växt- och förberedelsetid i väntan på Kristi andra ankomst en gång vid tidens slut.

Psalmbok och evangeliebok återfinns vanligast i samma volym, benämnd *Den Svenska Psalmboken*.⁹² Kyrkoårets olika temata beskrivs på olika sätt i kyrkans texter; det som står i evangeliebokens bibeltexter återkommer mycket ofta i psalmbokens poesi i form av direktcitrat, imitationer, parafrafer, allusioner osv. Exempel på sådan tematik är bilden av Kristus som konung. Två sön- och helgdagar från julkretsen får exemplifiera:

91. Undantagen är dels de mycket ovanligt förekommande Sjätte söndagen efter Trettondedagen samt Tjugofjärde söndagen efter Trefaldighet (med endast en textårgång vardera), dels perioden Palmsöndagen t. o. m. Påskdagen, som följer fyra separata textserier: Matteus-, Markus-, Lukas- och Johannesserien.
92. I Verbums utgåva (2002) utgörs psalmboken av sidorna 1–1252 och evangelieboken av sidorna 1253–1630.

1 söndagen i Advent, evangelietext samtliga tre årgångar:

När de närmade sig Jerusalem och kom till Betfage vid Olivberget skickade Jesus i väg två lärjungar och sade till dem: ”Gå bort till byn där framme, så hittar ni genast ett åsne som står bundet med ett föl bredvid sig. Ta dem och led hit dem. Om någon säger något skall ni svara: Herren behöver dem, men han skall strax skicka tillbaka dem.” Detta hände för att det som sagts genom profeten skulle uppfyllas: *Säg till dotter Sion: Se, din konung kommer till dig, ödmjuk och ridande på en åsna och på ett föl, ett lastdjurs föl.* Lärjungarna gick bort och gjorde så som Jesus hade sagt åt dem. De hämtade åsnan och fölet och lade sina mantlar på dem, och han satt upp. Många i folkmassan bredde ut sina mantlar på vägen, andra skar kvistar från träden och strödde dem på vägen. Och folket, både de som gick före och de som följde efter, ropade: ”Hosianna Davids son! Välsignad är han som kommer i Herrens namn. Hosianna i höjden!” (Matt. 21:1–9)

Pb1986 anknyter i sin poesi till bibeltexterna:

”Guds folk, för dig han träder en evig konung opp” (Sv. Ps. 103:2)

”Hosianna, pris och ära! Vår konung är nu nära.” (Sv. Ps. 104, avslutande strof i samtliga sju verser.)

”Din konung kommer, och hans hand skall råda över alla land. (Sv. Ps. 106:1)

”Du fattig gästar hos oss här men himmelrikets konung är” (Sv. Ps. 107:3)

”Gå, Sion, din konung att möta” (Sv. Ps. 108:1)

”Han lämnar sin tron av kristall” (Sv. Ps. 108:2)

”Kristus kommer – Davids son, konung utan like” (Sv. Ps. 111:1)

När vintermörkret kring oss står, då gryr på nytt vårt kyrkoår med nåd och tröst från världens ljus, från konungen av Davids hus. (Sv. Ps. 421:1)

”Ja, han kommer, alltid nära stund för stund i kyrkans år. Konungen, som skyn skall bära, redan bland oss går.” (Sv. Ps. 425:5)

Trettondedag Jul, evangelietext samtliga tre årgångar:

När Jesus hade fötts i Betlehem i Judeen på kung Herodes tid kom några österländska stjärntydare till Jerusalem och frågade: ”Var finns judarnas nyfödde kung? Vi har sett hans stjärna gå upp och kommer för att hylla honom.” När kung Herodes hörde detta blev han oroad, och hela Jerusalem med honom. Han samlade alla folkets överstepräster och skrifflärda och frågade dem var Messias skulle födas. De svarade: ”I Betlehem i Judeen, ty det står skrivet hos profeten: *Du Betlehem i Juda land är ingalunda ringast bland hövdingar i Juda, ty från dig skall det komma en hövding, en herde för mitt folk Israel.*” Då kallade Herodes i hemlighet till sig stjärntydarna och förhörde sig noga om hur länge stjärnan hade varit synlig. Sedan skickade han dem till Betlehem. ”Bege er dit och ta noga reda på allt om barnet”, sade han, ”och underrätta mig när ni har hittat honom, så att också jag kan komma dit och hylla honom.” Efter att ha lyssnat till kungen gav de sig i väg, och stjärnan som de hade sett gå upp gick före dem, tills den slutligen stannade över den plats där barnet var. När de såg stjärnan fylldes de av stor glädje. De gick in i huset, och där fann de barnet och Maria, hans mor, och föll ner och hyllade honom. De öppnade sina kistor och räckte fram gåvor: guld och rökelse och myrra. I en dröm blev de sedan tillsagda att inte återvända till Herodes, och de tog en annan väg hem till sitt land. (*Matt. 2:1–12*)

Pb1986 anknyter i sin poesi till bibeltexterna:

”Halleluja! Konungarnas Konung är du och förblir. Halleluja! Född av kvinna är du och du blev som vi.” (*Sv. Ps. 15:4*)

”Du är vår konung vorden som ger oss ljus och frid” (*Sv. Ps. 121:2*)

”Lyss till änglasångens ord: Gud är kommen till vår jord. Nyfött barn vår konung är, frid åt människor han bär” (*Sv. Ps. 123:1*)

”Han som tronat högt i skyn, oåtkomlig för vår syn, blir ett barn i jungfruns namn, Jesus Kristus är hans namn” (*Sv. Ps. 123:2*)

”I krubban vilar du ändå på fattigdomens halm och strå. Du kommer ej med prål och prakt fast du har mer än kunglig makt” (*Sv. Ps. 125:11*)

”Tre vise män långt fjärran från vill hyllning ge en kungason” (*Sv. Ps. 128:3*)

”...Stjärnan som står klar i öster bär om nyfödd konung bud, visar väg för vise män som vill hylla konungen.” (*Sv. Ps. 129:5*)

”De visste nu att Konungen, var kommer hit från himmelen. Halleluja! Halleluja!” (*Sv. Ps. 130:3*)

”När den stjärnan trygg och ljus lyste över markens hus sade de i Österns rike att en konung utan like skulle födas på vår jord.” (*Sv. Ps. 133:3*)

Relationen mellan psalmbok och kyrkoår tydliggörs på ett särskilt sätt genom texter. Det råder en tydlig relation mellan bibeltexterna och psalmpoesin. Denna relation måste avspeglas i orgelns medverkan i sången och texten. Det råder en dynamik mellan orgeln, sången och texten. De står i tjänande relation till varandra. Orgeln tjänar sången, som tjänar texten. Men en rörelse i motsatt riktning är också för handen: texten tjänar sången i förtätningsprocessen mellan text och sång. Texten tjänar också orgeln, och låter denna vara med som (för)sångare, pådrivare och målare av texten. Psalmpoesin utgår ofta från bibeltexterna, så som de är representerade i evangelieboken. Psalm-sången utgör en del i liturgins gestaltning av Ordet och Ordets gudstjänst. Det är logiskt att *Den Svenska Evangelieboken* är en del av *Den Svenska Psalm-boken* i de allra flesta utgåvor.

Påskens psalmer tar gestalt i Vasakyrkan

INLEDNING

Här beskrivs konstnärliga och liturgiska processer inför och vid gestaltningen av församlingssång under Triduum Sacrum, påskens tre heliga dagar, firade i Vasakyrkan, Göteborg. Först något om de yttre förutsättningarna:

RUMMET

Vasakyrkan är en monumental granitbyggnad, uppförd i nyromansk stil 1905–1909 och invigd Palmsöndagen 1909. Från början fanns det plats för ca 1 500 personer, men nu är antalet bänkar färre och kyrkan rymmer ca 900 personer, fördelade på 650 platser i golvplan samt 250 platser på sidoläktare i söder. Kyrkans akustik och efterklang är betydande (Bucht 2009:ff.). Rummet är stort och öppet utan att skrymmande pelare stör sikten mer än för vissa delar på sidoläktaren. Vasakyrkan är tvåskeppig och kan sägas inbegripa tre kyrkorum i det stora rummet; dels själva stora huvudrummet, dels sidokapellen i söder (under sidoläktaren) och väster (under orgelläktaren). Huvudgudstjänsterna firas i stora kyrkan, medan de dagliga veckogudstjänsterna samt söndagens kvällsmässa vid de allra flesta tillfällen firas i något av sidokapellen. Väggar och tak är vitputsade. Golvet består av stenplattor. I korets absid, dess blickfång finns Albert Eldhs (1878–1955) storslagna freskomålning som gestaltar Kristi himmelfärd.

Absiden fylls med bilden av apostlar och änglar som tillber Kristus vid himmelfärden. Antalet apostlar är elva; händelsen utspelas i tiden efter Judas Iskariots död. I korvalvets krön syns korset omgivet av serafier, tecknat över allt som här sker. På norra sidan ses en gotisk mässkalk, delvis täckt av en torkduk eller ett kalkkläde, med den korsprydda oblaten ovanför. Ovanligt nog är kalken, som är innesluten i en ellipsformad så kallad mandorla (en upprättstående ”mandelformad” ljusgloria som omger Kristusgestalten eller jungfru Maria i medeltida konst), ställd inne i kyrkobyggnaden; eukaristins centrala och Kyrkobyggande dvs. församlingsbyggande drag understryks på nytt. Undre bilden, över ingången till sakristian, visar det segrande lammet med korsfanan, en symbol för Kristi uppståndelse. Mitt emot, vid dopfunten, är målad en harpa som kyrkomusikens och lovsångens symbol. Ovanför ser man en dopbild. Liksom i mosaiken ovanför kyrkporten sänker sig Andens duva ned över vattnet, som rinner ur en snäckformad källa ned i dopfunten.



Foto: Kent Petterson.

Två händer sträcker sig mot vattnet: Faderns och Sonens hand inuti en triangelformad treenighetsgloria.

MÄNNISKORNA – FÖRSAMLINGEN

De flesta som firar gudstjänst i Vasakyrkan är trogna kyrkobesökare, vana att fira gudstjänst. Den gudstjänstfirande församlingen utgörs av en förhållandevis jämn blandning av kvinnor och män, yngre och äldre, barn och vuxna.

Gestaltungsprojektet med vidhängande inspelning, tar under de tre heliga dagarna sin början i samband med församlingens firande av Skärtorsdagsmässan, i princip firad av Vasa församling enligt samma ordning som den fullständiga Högmässans, under närvaro av ca 100 personer. I denna mässa deltar sångare ur församlingens kyrkokör, vid tillfället bestående av ca femton kvinno- och fem mansröster, samtliga amatörsångare. Långfredagsgudstjänsten firas av ca 150 personer. Som kör tjänstgör åtta mansröster ur Vasa vokalensemble; flertalet är amatörsångare medan några har vokal utbildning. Påskdagens Högmässa firas denna gång av omkring 200 personer, som fördelat sig över hela kyrkorummet, men ändå med en koncentration till rummets mitt och främre bänkkvarter. Präster, diakoner, textläsare, kors- och ljusbärare samt körsångare och övriga musiker har särskilda uppgifter i gudstjänstens gestaltning. Bland de senare kategorierna kan noteras att körsångarna ur Vasa vokalensemble är huvudsakligen amatörmusiker medan körledaren/ försångaren och organisten är yrkesutbildade kyrkomusiker från musikhögskolans organistutbildning. Körsångarna är åtta till antalet och fördelar sig som dubbelkvartett med två röster i respektive stämmorna sopran, alt, tenor och bas.

Körerna har vid samtliga tre gudstjänster utpräglat liturgiska uppgifter; de skall som den gudstjänstfirande församlingens ”sånligt övade del”, ”ta täten” i församlingssången, bistå den, inspirera den, leda den (Åberg 2000:61 f.). Valet av denna tydligt församlingssångsledande uppgift utgår från Johann Christian Friedrich Hæffner och hans ambitioner med en fyrstämmigt utförd församlingssång. Hans koralbok var också avsedd som en sångbok med vokala stämsatser för församlingssång (Bohlin 1992:90).

Hvarje melodi är fyrstämmig, emedan den först derigenom erhåller en bestämd harmoni. Dock bör noga märkas, att hvar och en af dessa stämmor är för Sång beräknad, och sjelf utgör en egen sång eller melodi, som med de andra öfverensstämmor. Ty en Choral är till sitt väsende Sång och ej ett Orgelstycke (Ur ”Företal” till Choralboken, daterat 1 Dec. 1819).

Hæffners utskrivna fyrstämmighet utgjorde en kraftig förändring i förhållande till *ksb1697* med sin generalbasnotation. Kanske var Hæffners metod att nå denna fyrstämmiga församlingssång, att bereda ungdomen möjligheten att lära stämsång redan i skolan?:

...om äfven Allmogen vanligen sjunger sina psalmer in unisono, så är likväl den mera utbildade ChoralSångens egentliga plats i Skolorna der den läres eller bör läras 4stämmig (Ur "Företal" till Choralboken, daterat 1 Dec. 1819).

De olika körkonstellationernas uppgift i Vasakyrkan på Skärtorsdagen, Långfredagen och Påskdagen, var att svara för "den mera utbildade" och övade koral-sången, med intentionen att denna skulle stimulera den övriga församlingens sång.

ORGELN

Kyrkans västläktarorgel uppfördes även 1909 av orgelbyggare Eskil Lundén, omfattande 40 stämmor över tre manualer och pedal. Hammarbergs orgelbyggeri utökade instrumentet till 47 stämmor vid en ombyggnad 1943, och tillförde ett ryggpositiv så snart som 1952, varefter orgeln kom att omfatta 54 stämmor. Ombyggnationerna genomfördes efter tidens stilistiska och tekniska ideal, som i klangligt avseende rörde sig i orgelrörelsens anda.⁹³

Den senaste ombyggnationen, utförd av Grönlunds orgelbyggeri 2002, kan ses som en restaurering, där samtliga stämmor från 1909 återförts till originalskick (ca 30 st) och saknade stämmor rekonstruerats. I vissa fall har stämmor från andra orglar använts. Till detta kommer en del nytillkomna stämmor i varje verk. Alla dessa är stämmor som hör till stilen är mensurerade och intonerade med originalstämmorna som förebilder. Ryggpositivet har omintonerats och i viss mån omdisponerats för att bättre smälta in i den romantiska helhetsklangen, som åter ljuder i den genuint senromantiska orgelklang som kännetecknade Lundén originalinstrument (Börjesson 2002:12). Instrumentets disposition:

93. Se Blomberg (1986).

Kapitel V



Foto: Johan Norrback.

Kapitel V

| | | |
|---------------------------------|-------------------------------|--------------------------------|
| <u>Manual I:</u> | <u>Manual II (svällverk):</u> | <u>Manual III (svällverk):</u> |
| Principal 16' | Gedakt 16' | Dulciana 16' |
| Borduna 16' | Violin-Principal 8' | Basetthorn 8' |
| Principal 8' | Violin 8' | Gedakt 8' |
| Gamba 8' | Gemshorn 8' | Konsertflöjt 8' |
| Flüte Harmonique 8' | Rörflöjt 8' | Qvintatön 8' |
| Dubbelflöjt 8' | Oktava 4' | Salicional 8' |
| Fugara 8' | Flüte harmonique 4' | Woix coeleste 8' |
| Oktava 4' | Flageolette 2' | Violin 4' |
| Rörflöjt 4' | Rauschqvinta 2ch. | Ekoflöjt 4' |
| Kvinta 2 2/3' | Trumpet 8' | Waldflöjt 2' |
| Oktava 2' | Klarinett 8' | Harmonia aetherea 3 ch. |
| Cornett 4 ch. | | Oboe 8' |
| Mixtur 4 ch. | | Euphon 8' |
| Trumpet 16' | | |
| Trumpet 8' | | |
| <u>Manual IV (ryggpositiv):</u> | <u>Pedal:</u> | <u>Koppel:</u> |
| Gedakt 8' | Untersatz 32' | I/P, II/P, III/P, IV/P, |
| Principal 4' | Violon 16' | II/I, III/I, IV/I, III/ |
| Rörflöjt 4' | Subbas 16' | II, IV/II, IV/III, 4'-I, |
| Nasard 2 2/3' | Ekobas 16' | 4'-II, 16'-III, 4'-ped |
| Gemshorn 2' | Kvinta 10 2/3' | (Tremulanter: II, III |
| Ters 1 3/5' | Principal 8' | och IV, Registersvällare, |
| Regal 8' | Violoncelle 8' | Setzer-kombinationer, |
| | Oktava 4' | Elektro-pneumatisk) |
| | Gedakt 8' | |
| | Basun 16' | |
| | Trumpet 8' | |

I gudstjänstspelet och där i synnerhet ledningen av församlingssången, behöver instrumentets klangfärg – karaktär och styrka – fokuseras. Tack vare orgelns kombinationssystem har jag preparerat ett antal registreringar, som jag använder som utgångspunkt i min liturgiska praktik. De nio registreringarna sträcker sig från mycket svag till mycket stark nyans. Oavsett nyans söker jag efter en klang som karaktäriseras av fyllighet och värme; den skall förmå bära och lyfta församlingens sång:

Kapitel V

Kombination 1:

| | | |
|---|---|--|
| <u>Manual I:</u> Flûte Harmonique 8' | <u>Manual II (svällverk):</u> Violin 8' Rörflöjt 8' | <u>Manual III (svällverk):</u> Gedakt 8' Salicional 8' |
| <u>Pedal:</u> Subbas 16' | <u>Koppel:</u> III/P, III/I | |

Kombination 2:

| | | |
|---|---|---|
| <u>Manual I:</u> Flûte Harmonique 8' Dubbelflöjt 8' | <u>Manual II (svällverk):</u> Violin 8' Gemshorn 8' Rörflöjt 8' Klarinette 8' | <u>Manual III (svällverk):</u> Gedakt 8' Salicional 8' Ekoflöjt 4' |
| <u>Pedal:</u> Subbas 16' | <u>Koppel:</u> III/P, II/I, III/I | |

Kombination 3:

| | | |
|---|--|---|
| <u>Manual I:</u> Gamba 8' Flûte Harmonique 8' Dubbelflöjt 8' | <u>Manual II (svällverk):</u> Violin 8' Gemshorn 8' Rörflöjt 8' | <u>Manual III (svällverk):</u> Gedakt 8' Konsertflöjt 8' Salicional 8' Ekoflöjt 4' Euphon 8' |
| <u>Koppel:</u> II/P, III/P, II/I, III/I, III/ II | | <u>Pedal:</u> Subbas 16' Gedakt 8' |

Kombination 4:

Manual I:

Gamba 8'
 Flûte Harmonique 8'
 Dubbelflöjt 8'
 Fugara 8'
 Rörflöjt 4'

Manual II (svällverk):

Violinprincipal 8'
 Violin 8'
 Gemshorn 8'
 Rörflöjt 8'
 Oktava 4'
 Flûte harmonique 4'

Manual III (svällverk):

Basetthorn 8'
 Gedakt 8'
 Konsertflöjt 8'
 Salicional 8'
 Violin 4'
 Ekoflöjt 4'
 Euphon 8'

Pedal:

Subbas 16'
 Violoncelle 8'
 Gedakt 8'

Koppel:

I/P, II/P, II/I, III/I, III/II

Kombination 5:

Manual I:

Principal 8'
 Gamba 8'
 Flûte Harmonique 8'
 Dubbelflöjt 8'
 Fugara 8'
 Oktava 4'
 Rörflöjt 4'

Manual II (svällverk):

Violinprincipal 8'
 Violin 8'
 Gemshorn 8'
 Rörflöjt 8'
 Oktava 4'
 Flûte harmonique 4'
 Flageolette 2'

Manual III (svällverk):

Basetthorn 8'
 Gedakt 8'
 Konsertflöjt 8'
 Salicional 8'
 Violin 4'
 Ekoflöjt 4'
 Waldflöjt 2'

Pedal:

Subbas 16'
 Principal 8'
 Violoncelle 8'
 Gedakt 8'

Koppel:

I/P, II/P, III/P, II/I, III/I,
 III/II

Kombination 6:

Manual I:

Principal 8'
Gamba 8'
Flûte Harmonique 8'
Dubbelflöjt 8'
Fugara 8'
Rörflöjt 4'

Manual II (svällverk):

Gedakt 16'
Violinprincipal 8'
Violin 8'
Gemshorn 8'
Rörflöjt 8'
Oktava 4'
Flûte harmonique 4'
Flageolette 2'
Klarinett 8'

Manual III (svällverk):

Dulciana 16'
Basetthorn 8'
Gedakt 8'
Konsertflöjt 8'
Salicional 8'
Violin 4'
Ekoflöjt 4'
Oboe 8'
Euphon 8'

Pedal:

Subbas 16'
Principal 8'
Violoncelle 8'
Gedakt 8'

Koppel:

I/P, II/P, III/P, II/I, III/I,
III/II

Kombination 7:

Manual I:

Principal 16'
Borduna 16'
Principal 8'
Gamba 8'
Flûte Harmonique 8'
Dubbelflöjt 8'
Fugara 8'
Oktava 4'
Rörflöjt 4'
Trumpet 8'

Manual II (svällverk):

Gedakt 16'
Violinprincipal 8'
Violin 8'
Gemshorn 8'
Rörflöjt 8'
Oktava 4'
Flûte harmonique 4'
Flageolette 2'
Rauschqvinta 2ch.
Klarinett 8'

Manual III (svällverk):

Dulciana 16'
Basetthorn 8'
Gedakt 8'
Konsertflöjt 8'
Salicional 8'
Violin 4'
Ekoflöjt 4'
Oboe 8'
Euphon 8'

Pedal:

Violon 16'
Subbas 16'
Principal 8'
Violoncelle 8'
Gedakt 8'

Koppel:

II/P, III/P, II/I, III/I, III/
II

Kombination 8:

Manual I:

Borduna 16'
Principal 8'
Gamba 8'
Flûte Harmonique 8'
Dubbellföjt 8'
Fugara 8'
Oktava 4'
Rörflöjt 4'
Oktava 2'

Pedal:

Violon 16'
Subbas 16'
Principal 8'
Violoncelle 8'
Gedakt 8'
Trumpet 8'

Manual II (svällverk):

Gedakt 16'
Violinprincipal 8'
Violin 8'
Gemshorn 8'
Rörflöjt 8'
Oktava 4'
Flûte harmonique 4'
Flageolette 2'
Rauschqvinta 2ch.
Trumpet 8'
Klarinett 8'

Koppel:

I/P, II/P, III/P, II/I, III/I,
III/II, 16' -III

Manual III (svällverk):

Dulciana 16'
Basetthorn 8'
Gedakt 8'
Konsertflöjt 8'
Salicional 8'
Violin 4'
Ekoflöjt 4'
Oboe 8'
Euphon 8'

Kombination 9:

| | | |
|---------------------|--------------------------------|--------------------------------|
| <u>Manual I:</u> | <u>Manual II (svällverk):</u> | <u>Manual III (svällverk):</u> |
| Principal 16' | Gedakt 16' | Dulciana 16' |
| Borduna 16' | Violinprincipal 8' | Basetthorn 8' |
| Principal 8' | Violin 8' | Gedakt 8' |
| Gamba 8' | Gemshorn 8' | Konsertflöjt 8' |
| Flûte Harmonique 8' | Rörflöjt 8' | Salicional 8' |
| Dubbelflöjt 8' | Oktava 4' | Violin 4' |
| Fugara 8' | Flûte harmonique 4' | Ekoflöjt 4' |
| Oktava 4' | Flageolette 2' | Waldflöjt 2' |
| Rörflöjt 4' | Trumpet 8' | Harmonia aetherea 3 ch. |
| Kvinta 2 2/3' | Klarinett 8' | Oboe 8' |
| Oktava 2' | | Euphon 8' |
| Cornett 4 ch. | | |
| | | |
| <u>Pedal:</u> | <u>Koppel:</u> | |
| Untersatz 32' | I/P, II/P, III/P, II/I, III/I, | |
| Violon 16' | III/II, 4' -II, 16' -II | |
| Subbas 16' | | |
| Principal 8' | | |
| Violoncelle 8' | | |
| Gedakt 8' | | |
| Trumpet 8' | | |

Det gemensamma huvuddraget i registreringarna är en grundtonspräglad, vokal klang, lämpad för beledsagning av församlings- och övrig liturgisk sång.⁹⁴ I de tre första kombinationerna är de olika manualverken i syfte att kunna spela främst ackompanjemang men också improviserade moment med soloregistreringar i svag nyans. I övriga sex kombinationer är huvudverket samt de två svällverken kopplade till varandra. Olika nivåer av pedalkoppel tillkommer. Kombination sju är avsedd för spel med tydlig c f på första manualen, med övriga stämmor på annan manual och pedal.

De nio förberedda och kombinationerna utgör utgångspunkten i orgelns klangliga gestaltning. Utifrån dessa ges en rad möjligheter att komplettera och differentiera orgelns klangfärd och nyans med hänsyn tagen till de behov som spontant föds i mässans pågående skeende, liturgins fortlöpande ”flow”

94. Se vidare Högberg (2005).

och församlingssången del i detta; kanske behöver melodin tydliggöras med solostämman på annat sätt (än exempelvis kombination sju), spelad på separat manual i starkare nyans, kanske behöver klangen breddas, göras slankare osv.

Triduum Sacrum och ”Trons mysterium”

”De heliga tre påskdagarna” – Skärtorsdagens kväll t. o. m. Påskdagen – *Triduum Sacrum*, utgör kyrkoårets centrum och höjdpunkt. Kyrkan firar Jesu övergång från död till liv, där de tre olika dagarna står i organisk relation till varandra som en helhet. De händelser som är förbundna med firandet, följer efter varandra i *Nya testamentets* fyra evangelier.⁹⁵ Dagarnas respektive överskrifter i *Den svenska evangelieboken* stryker under dynamiken i firandets helhet:

- Skärtorsdag: ”Det nya förbundet”
- Långfredag: ”Korset”
- Påskdagens inträde: ”Genom död till liv”
- Påskdagen i övrigt: ”Kristus är uppstånden”

Kyrkan firar inte Triduum Sacrum endast som ett minne, utan firandet kan liknas vid att träda in i ett liturgiskt landskap, där församlingen manifesterar Kristi övergång från död till liv, formulerat av församlingen i en av mässans proklamationer, ”Trons mysterium”: ”Din död förkunnar vi, din uppståndelse bekänner vi, till dess du kommer åter i härlighet”.

Det är med utgångspunkt i den proklamationen som liturgin tar en väsentlig ansats. Detta gäller under hela kyrkoåret, men förverkligas på ett särskilt sätt under påskfirandet. Inte minst kommer detta till uttryck i gestaltningen av liturgi och församlingssång.

95. *Matt.* 26–28, *Mark.* 14–16, *Luk.* 22–24, *Joh.* 13, 18–21. *Den svenska evangelieboken* ersätter under dessa dagar (inkl. Palmsöndagen) sin årgångsvisa textindelning till förmån för fyra serieindelningar: Matteus-, Markus-, Lukas- och Johannesserierna.

SKÄRTORSDAGEN

Inledning

Framställningen har hittills framställt de förutsättningar som Svenska kyrkan på ett övergripande plan ger för firande av liturgi genom *Kyrkoordningen*, *Den svenska kyrkohandboken*, *Den svenska psalmboken* och *Den svenska evangelieboken*.

Vi fokuserar nu det lokala församlingsplanet, där Vasakyrkan utgör gudstjänstrum för Vasa församling som tillhör Svenska kyrkan i Göteborg. Vasakyrkans liturgiska liv utgår från de fyra volymer som räknats upp ovan, kompletterad med det Missale som arbetsgemenskapen Kyrklig Förnyelse framställt och som är utgivet på Artos förlag. ”Artos’ Missale” ansluter i stort till *Den Svenska kyrkohandboken* (1986), men har ett större utbud av bl. a. nattvards- och tackböner, vilket gör att detta Missale kan sägas vara mer färgrikt, de liturgiska gestaltningsmöjligheterna till fromma.

I Vasakyrkan firas Skärtorsdagens mässa firas i princip enligt Högmässans ordning. Under fastetiden, som snart närmar sig sitt slut, har den violetta liturgiska färgen, botens färg, präglat mässans gestaltning. Även om mässan alltid firas i ljuset av Jesu uppståndelse från de döda, har tonen och karaktären under denna del av kyrkoåret varit dämpad, i synnerhet när fastetiden intensifierats i passionstiden, de två sista veckorna före påsk. Det liturgiska livets musikaliska dräkt har i viss mening sätt anslutit till denna karaktär. Men på ett annat sätt präglas också faste- och passionstiden av en crescenderande förväntan på att få fira Triduum Sacrum som en helhet, från salen i övre våningen till den tomma graven. Och hela denna helhet inleds med lovsång.

Firandet av Triduum sacrum inleds med Skärtorsdagens mässa, som gestaltas utifrån glädjens vita liturgiska färg. Mässan präglas av denna, men också av högtid och resning när församlingen får följa med till salen i övre våningen, platsen för Jesu instiftande av nattvarden bland lärjungarna. Under skärtorsdagsmässan sjungs ånyo Gloria och andra liturgiska lovsånger, som hittills varit tysta under faste- och passionstiden. Som en del i mässans avslutning avkläds kor och altare under det att *Psaltaren 22* läses. Dynamiken mellan död och liv, sorg och glädje i firandet av Triduum sacrum, sammanfattas redan på dess första dag i rubriken till denna psaltarpsalm: ”Ett ångestrop och en lovsång”.⁹⁶

Kyrkan lämnas i nästan komplett mörker med undantag av det lilla värme-ljus som tänds på altaret. Sorgens svarta liturgiska färg råder från och med

nu och under hela tiden fram t. o. m. Påskdagens inträde. Men då skall kyrkorummet än en gång påklädas glädjens vita färg under det att Kristi uppståndelse från de döda proklameras i jublande lovsång. Och denna lovsång präglar även Skärtorsdagens mässa:

Ingångspsalm: Sv. Ps. 448

”Lyssna, hör, du höga himmel” (CD, spår 10)

Mässans inleds med Sv. Ps. 448, ”Lyssna, hör du höga himmel”. Melodin är densamma som till bl. a. Sv. Ps. 441 ”Jesus, djupa såren dina” och återfinns redan i *ksb97*. Texten är författad av Johan Alfred Eklund (1863–1945) och är en utveckling av Thomas Kingos (1634–1703) originaltext från 1689. Eklunds text bildar portal till ingången i firandet av såväl de tre heliga dagarna som skärtorsdagsmässans särskilda fokus kring instiftandet av nattvarden:

1. Lyssna, hör du höga himmel, lyssna hör, du änglakor,
människa i världens vimmel, lyssna hör, varhelst du bor:
psalmen ifrån fädrens år över Jesu läppar går,
och hans tack för nådens tider tonar, innan själv han lider.

”Därför vill vi med dina trogna i alla tider och med hela den himmelska härskaran prisa ditt namn och tillbedjande sjunga...”. I ett senare skede i mässan hörs prefationens avslutande ord, som manar till och övergår i Sanctus. Attityden till dagens ingångspsalm är här den samma; den sjungande församlingen i Vasakyrkan, sjunger inte enbart för sig själv; den förenar sig med hela den triumferande kyrkan i himmelen och på jorden. Kristi sjungande kropp formerar sig i ett väldigt sammanhang.

Min attityd som instrumentalist är att söka ansluta till detta sammanhang, genom att musicera tillsammans med församlingen, så att sången både bärs och frigörs. Jag registrerar därför orgelns klang bred, ljus och klar. I detta fall innebär det en grundtonsmättad registrering med 8'-, 4'- och (svagare) 2'-stämmor i manualerna samt 16'- och 8'-stämmor i pedalen, därtill olika manual- och pedalkoppel enligt förinställda registerkombination. Jag följer satsen i *kb1987*, och söker på så sätt spela enkelt och tydligt. Men relatio-

96. Skärtorsdagens evangelietexter beskriver nattvardens instiftande, där både Matteus- och Markusseriernas läsningar avslutas enligt följande: ”När det hade sjungit lovsången gick de ut till Olivberget” (*Matt. 26:30 resp. Mark. 14:26*).

448 Lyssna, hör, du höga himmel

Text: Th Kingo 1689, J A Eklund 1909
Musik: Genève 1551

448

1 Lyss - na, hör, du hö - ga him - mel, lyss - na, hör, du äng - la - kor, män - ni - ska i
2 Hm - lens sång, den e - vigt re - na, Je - su, på din tung - a läg, när du, att med
3 Stam nu in, du ar - ma hjär - ta, du min tung - a, du min själ, sjung en lov - sång
4 Sjung, min själ, låt värl - den hö - ra lov - sång ä - ven un - der nöd. Ljvjt det kling - e

1 värl - dens vim - mel, lyss - na, hör, var - helst du bor: psal - men i - från fäd - rens år ö - ver Je - su
2 Gud oss e - na, fram mot of - fer - dö - den såg. Ä - dam drevs med vre - dens ris un - der gråt från
3 om den smär - ta, som dig blev till e - vigt väl. Je - su lov - sång bit - va må det mitt hjär - ta
4 för mitt ö - ra: Mak - ten togs från synd och död. Pri - sa ho - nom som med sång gick mot li - dan.

1 läp - par går, och hans tack för nå - dens ti - der to - nar, in - nan själv han li - der.
2 pa - ra - dis. Pa - ra - di - sets por - tar å - ter un - der lov - sång du upp - lå - ter.
3 trös - tar på, den skall bä - ra mig i nö - den och till sist för - ja - ga dö - den.
4 det sin gång. Sjung i tron, och du får fa - ra sist med sång till him - lar kla - ra.

nen mellan satsens enkla, men något strama karaktär, kyrkorummets stora akustik samt orgelns klang och elektropneumatiska spelregering, utmanar och ställer här särskilda krav på mig som instrumentalist: ”Tänk om jag ändå haft en mekaniskt regerad orgel till mitt förfogande i satser som just den här aktuella! Då skulle jag enklare kunna andas med musiken och församlingen, genom tangenternas och pedaltasternas direktkontakt med instrumentet och dess inneboende andning. Och då hade också kontakten med sångarna och sången underlättats!” De speltekniska gestaltningstankarna far genom mitt sinne, samtidigt som jag är väl medveten om att det instrument jag har till mitt förfogande i Vasakyrkan är som det är; och det är förvisso inte alls illa, även om det under händer och fötter saknas den dynamik i speltouchen som hjälper mig att förenas i andningsapparaten tillsammans med den sjungande församlingen! Men jag får just i detta församlingssångssammanhang söka en attityd till orgeln, som om det vore ett instrument med mekanisk spelregering. Enkelhet och tydlighet i för sammanhanget tillräckligt avsatta ackord utgör mitt speltekniska förhållningssätt i denna musik. I musicerandet sjunger kören unisont tillsammans med församlingen.

2. Himlens sång, den evigt rena, Jesu, på din tunga låg,
 när du, att med Gud oss ena, fram mot offerdöden såg.
 Adam drevs med vredens ris under gråt från paradiset.
 Paradisets portar åter under lovsång du upplåter.

Jesu offerdöd har med fallet i Edens lustgård i skapelsens morgon att göra. Han gör paradiset tillgängligt genom sin försoningsgärning ”under lovsång”, en lovsång som kyrkan fått att förvalta och gestalta. Jag låter instrumentet fortsättningsvis klinga i samma nyans och karaktär som i vers ett, för att stabilisera psalmens prägel och församlingens möjligheter att delta, men också vila i sjungandet och mediterandet över texten. I denna vers breddar kören sin insats genom att ansluta till den fyrstämmiga koralsatsen i *kb1987*. Men gruppen sjunger endast alt-, tenor- och basstämmorna. Melodin i sopranstämman överläts helt till övriga församlingen som deltar med stöd av text och notbild i kyrkans melodipsalmböcker. Orgel och orgelsats sjunger med kören.

Mitt speltekniska förhållningssätt till enkelhet och tydlighet får även utgöra bränsle för min egen meditation över psalmens innehåll under det att jag musicerar tillsammans med församlingen: ”Artikulation” och ”frasering” är två begrepp som här sammanfattar mina tankar. Artikulation har med tydlighet att göra; i tal handlar artikulation om att vara tydlig i diktionen, genom

att röra läpparna, låta vokaler och konsonanter få adekvat uttal så att inte ord, enskilda bokstäver och ändelser riskerar ”sväljs”. Med artikulation vid spel på instrument, avses förmågan att skapa tydlighet mellan toner genom att skilja dem åt, så att alla kan uppfattas, till gagn för hela det musikaliska förloppets tydlighet. Inte minst provas denna förmåga i min utövning som orgelinstrumentalist i församlingssång. I mitt psalmspel, präglad av ackordbildningar där enskilda toner smälts samman till enheter som i sin tur står i relation till varandra och som dessutom i grunden är bärare av text, ter sig kunskapen kring artikulation än viktigare: Dom Bedos de Celles menar, efter père Engramelle (*La Tonotechnie ou l'art de noter les cylindres et tout ce qui est susceptible de notage dans les instrumens de concerts mécaniques*, 1775), att varje not består av en del ton och en del paus, och summan av dessa är det noterade värdet. Med terminologi från fransk 1700-talspraxis talar han om att tonens ”tenue” och ”silence” tjänar till att skilja tonerna från varandra och kommer därmed att utgöra artikulationen av musiken:

Toutes les notes ont deux parties essentiellement, constitutives, qui sont la tenue & le silence, lesquels réunis, sont la valeur totale de la note. La Tenue occupe toujours la premiere partie de la note, & le silence la termine. Ces deux parties des notes ont une durée déterminée dans l'exécution de la musique, & elles doivent être appréciées avec exactitude dans le notage; ainsi il faut exprimer la valeur, non-seulement des parties parlantes de chaque note, mais celle de leurs silences, qui servent à les détaches pour former l'articulation de la musique; & sans lesquelles, elle ne produiroient qu'un mauvais effet, semblable à celui d'une musette, don't le désaut le plus choquant est de n'avoir aucun son articulé (Dom Bedos de Celles 1778:597, band IV).

Alla toner består väsentligen av två delar, den klingande delen (*tenue*) och den tysta delen (*silence*), vilka tillsammans utgör tonens hela tidsvärde. Den klingande delen upptar alltid tonens första del och den tysta delen dess avslutning. Dessa tonens två delar har en bestämd tidslängd vid utförandet av musiken och de bör anges med precision i uppmärkningen [av spelurets cylinder]; således är det nödvändigt att uttrycka tidsvärdet, inte endast för den klingande delen av varje ton, utan också för dess tysta del, vars funktion är att åtskilja tonerna och därmed utgöra musikens artikulation; utan denna del kommer de att blott göra dålig verkan, liknande säckpipans, vars mest påfallande brist är dess avsaknad av artikulerat ljud (översättning: Sverker Jullander).

Och denna kunskap om artikulation söker jag praktisera i gestaltningen av församlingssång i allmänhet, och här Sv. Ps. 448 i synnerhet. Själva psalmtexten bärs i sig av en inneboende relation mellan poesins egen ”tenue” och ”silence”, där dynamiken dem emellan skulle kunna förstås som spänningen mellan poesins klang/aktivitet/liv (”tenue”) och dess tystnad/vila/död (”silence”) (Selander 2008:36 f.). I överförd bemärkelse kan församlingssångens ”tenue” betraktas som just den klingande sången, medan ”silence” utgörs av den meditation/reflektion som parallellt pågår i den sjungande församlingen. Och dessa båda delar samverkar till en sjungande, reflekterande och mediterande konstnärlig helhet.

3. Stäm nu in, du arma hjärta, du min tunga, du min själ,
 sjung en lovsång om den smärta, som dig blev till evigt väl.
 Jesu lovsång bliva må det mitt hjärta tröstar på,
 den skall bära mig i nöden och till sist förjaga döden.

Kyrkans lovsång, hennes signum, utgår från Jesu lovsång. Han är huvudet för kroppen, försångaren i den stora triumferande Kyrkans samfällt sjungande församling. I denna skärningspunkt positionerar sig Vasakyrkans orgel, jag som organist och den i kyrkan närvarande församlingen.

Melodin är nu upprepad under två verser, församlingen väl förtrogen med den och sjunger frimodigt. Behovet av tydlighet i utförande av melodi och sats är fortsatt grundläggande, inte minst med tanke på dess rytmiska strukturer och betoningsmönster. Men relationen i gestaltningen av melodins respektive satsens ”tenue” och ”silence” går mot en förskjutning; denna förskjutning, som sker både vertikalt och horisontellt i melodi och sats, är också påverkad av psalmpoesins uppfordrande maning att sjunga och stämma in i Jesu lovsång, som enligt psalmförfattaren har förmågan att ”bära mig i nöden” och som slutligen t. o. m. skall ”förjaga döden”. Jag väljer att i denna vers spela melodin i tenorstämman på separat manual med trumpetregistrering (manual I). Sopranstämman (huvudsakligen en uppflyttad och något modifierad version av tenorstämman) och altstämman spelas på manual II med grundtonsklang, som också präglar pedalstämman tydligt bärande basfundament. Melodins placering i tenorens mellanstämma syftar till att satstekniskt gestalta Kristus och hans försoningsverk, som i sig utgör liturgins och den kristna dogmatikens tydligaste artikulation; Kristus är medlaren mellan Gud och människa, mellan himmel och jord. Han utgör en brygga från död till liv, från Långfredag till Påskdag. Medlaren Kristus gestaltas som koralsatsens mellanstämma,

omgärdad av över- och understämmor; himmel och jord, uppståndelse och död, Påskdag och Långfredag. Valet av just en trumpetstämma för att klangligt gestalta medlaren Kristus, har att göra med min ambition att betona försöningsverkets mäktiga och triumferande prägel (Leaver 2000:142).⁹⁷

4. Sjung, min själ, låt världen höra lovsång även under nöd.
Ljuvt det klinge för mitt öra: Makten togs från synd och död.
Prisa honom som med sång gick mot lidandet sin gång.
Sjung i tron, och du får fara sist med sång till himlar klara.

I nästan all vokal verksamhet hör artikulation tätt samman med frasering.⁹⁸ Detta gäller inte minst i gestaltningen av församlingssång. Om artikulation här främst avser de små skiftningarna i satsen, behandlar fraseringen större gestaltande sammanhang. En medveten artikulation skapar tydlighet; en omsorgsfull frasering befrämjar den så avgörande andningen i musiken genom att nå höjdpunkter och vilopausar i det musikaliska skeendet. I församlingssångsmusicerandet kräver artikulation frasering, som i sin tur kräver artikulation. Här råder en växelverkande relation. Musikens ”tenue” resp. ”silence” är en del av det musikaliska skeendets frasering, som omfattar exempelvis ett melodiskt, harmoniskt eller rytmiskt sammanhang. Den kan också beröra den övergripande spänningen inom en hel psalm, en enstaka psalmvers eller mellan psalmverser.

Redan när ingångspsalmens fjärde och sista vers sjungs, antyds mässans avslutning, dess sändning. Firandet av trons mysterium har en dubbel riktning; det går inåt i människan och församlingen, men det går också genom dessa och ut i vardagen. Firandet av eucharisti kan inte stanna kvar i kyrkorummet, utan vill bäras ut i världen där utanför; orgelns klang och styrka breddas, så även harmoniken, för att betona mässans utåtriktade perspektiv. Det liturgiska skeendets ”silence” får vika för dess ”tenue”, en artikulation som intar stort utrymme i eskatologisk lovsång (Scruton 1997:438 ff.).

97. Ur orgellitteraturen kan här Johann Sebastian Bachs tre s. k. Kyriebearbetningar (BWV 669–671) tjäna som förebild, där melodin är placerad i var sin stämma i respektive bearbetning; ”Kyrie, Gott Vater in ewigkeit” (c fi sopranstämma), ”Christ, aller Welt Trost” (c fi tenorstämma) samt slutligen Kyrie, Gott, heiliger Geist (c fi basstämma).
98. Den konsonantlösa vokalisen saknar artikulation, och kan beskrivas som ett oavbrutet legato, en melism.

Offertoriepsalm: Sv. Ps. 70
”O Jesus, än de dina” (CD, spår 11)

Originaltexten till ”O Jesus, än de dina” är skriven av Frans Michael Franzén⁹⁹, som själv säger om sin nattvardpsalm att den har till ändamål att ”enkelt och troget framställa själva handlingen därvid, såsom icke endast skedd, utan skeende ännu för att stärka intrycket av instiftelseorden och den efter dem följande bönen” (Lövgren 1964:204).

Melodins ursprung är inte klarlagd men den tidigast kända versionen är av danskt ursprung och återfinns i Thomissønns koralbok (1569) till texten ”Hielp Gud at ieg min själ”.

Psalmen återfinns i 1819/1820, och ännu i 1921 och 1937/1939 är den noterad i Ess-dur medan den i 1986/1987 är sänkt till D-dur. Det är också i denna tonart Vasa-församlingen börjar sjunga Skärtorsdagens offertoriepsalm. Den i 6/4 noterade melodin gestaltas i tydlig tvåtakt genom mjuk artikulation där jag söker få fram en betonad etta och relativt betonad fyra i varje takt. Orgelns klang och styrka utgår från kombination 5.

1. O Jesus, än de dina du vill omkring dig se
och av din bittra pina en salig frukt dem ge.

Dem in i döden älskar du och i din Faders rike vill möta dem ännu.

Artikulationen sker inom ett huvudsakligt legato, dock inte legatissimo utan mer i andan av ”das ordentliche Fortgehen”, här närmast i förståelsen som ett ”tydligt legato”.¹⁰⁰ Orgelns frasering söker följa versens två meningar. Församlingen – både i grupp och som enskilda röster – andas förstås precis närsomhelst utifrån spontant behov av luft, oavsett om det är musikaliskt motiverat eller inte. Säkert behöver församlingen andas mitt i första meningen. Jag hjälper till med denna andning, genom att med differentierade lyft i manual- och pedalstämmorna artikulera, eller här bättre uttryckt, behandla legatot mer eller

99. Frans Michael Franzén (1772–1847) finns i *pb1986* företrädd som textförfattare i 13 psalmer, bland vilka adventets portalpsalm ”Bereden väg för Herran” (Sv. Ps. 103) kanske är den mest kända.

100. Friedrich Wilhelm Marpurgs begrepp ”das ordentliche Fortgehen” utgår från hans undervisning om legatospel på klaver: två på varandra följande och anslagna toner kan aldrig klinga tillsammans ens i det allra kortaste ögonblick (Marpurg 1763/1968:67). ”Das ordentliche Fortgehen” kom att utgöra en grundartikulation inom klaverinterpretation av repertoar från 1600- t. o. m. 1800-talen (Laukvik 1990:26 f.).

70 O Jesus, än de dina

Text: F. M. Franzén 1812, 1817*
Musik: Tysk folkså 1569

70

1 O Je - sus, än de di - na du vill om - kring dig se och av din bitt - ra pi - na en sa - lig
2 Dock vill du än på jor - den bland oss ock sri - ga ner. För oss ett of - fer vor - den dig själv är
3 Dig Je - sus, än vi hö - ra i des - sa dy - ra ord. Oss al - la vill du gö - ra till di - na

1 frukt dem ge. Dem in i dö - den äls - kar du och i din Fa - ders ri - ke vill mö - ta dem än - nu.
2 oss du ger och sä - ger, e - vigt mild och god: "Tag, det är min le - ka - men, och tag, det är mitt blod."
3 vid ditt bord; oss al - la, då du brö - det tog, du slöt in - till det hjär - ta som för oss al - la slog.

4 Det hjär - tat, som i nö - den den ar - mes till flykt var, som bad för oss i dö - den och vä - ra
5 Du kom - mer, kär - leks - ri - ke, än - nu i Her - rens namn och för oss i ditt ri - ke e - mot en
6 Dig vil - ja vi till hö - ra, o Je - sus, till vår död och Her - rens vil - ja gö - ra i med - gång

4 syn - der bar, det hjär - tat än med frid och tröst, med sa - lig - het från höj - den här nal - kas trog - na bröst.
5 Fa - ders fänn, en Fa - ders, som för - lå - ta vill de barn du ä - ter - lös - te och som dig hö - ra till.
6 som i nöd. Då blir du när oss al - la dar in - till vår lev - nads än - de, som själv du lo - vat har.

mindre tydligt. Kören sjunger unisont tillsammans med övriga församlingen.

2. Dock vill du än på jorden bland oss ock stiga ner.

För oss ett offer vorden dig själv åt oss du ger och säger, evigt mild och god:

”Tag, det är min lekamen, och tag, det är mitt blod.”

I grunden rör sig dessa lyft om små justeringar, som mest utgår från blotta tanken hos mig och därmed får måttliga och behärskade speltekniska uttryck i satsen. Mina lyft avser tjäna sången och möjligheterna att sjunga, och måste därför vara ytterst välvägd ur sådana församlingssångsmässiga aspekter. I andra versen betyder detta att de två första meningarna åtskiljs med ett litet lyft i samtliga stämmor. Slutet i andra melodifrasen sammanfaller inte med textfrasen. Detta kan innebära att jag gör ett litet lyft men endast i melodistämman mellan ”...åt oss du ger...” och ”...och säger...”. Det motsatta förhållandet mellan text- och melodifras följer därefter; jag kan underlätta textförståelse och sång genom att göra ett litet rubato vid ”...evigt mild och god...” för att markera kolonet med ett lyft i samtliga stämmor. Avslutande ”Tag, det är min lekamen...” sjungs så med tveklös riktning framåt utan lyft vid kommatecken. Orgelns klang registreras enligt kombination 4. Kören sjunger tillsammans med orgeln den fyrstämmiga satsen ur *kb1987*.

3. Dig, Jesus, än vi höra i dessa dyra ord.

Oss alla vill du göra till dina vid ditt bord;

oss alla, då du brödet tog, du slöt intill ditt hjärta som för oss alla slog.

Tredje versen är ur fraseringsmässiga aspekter oproblematiserad. Texten får emellertid här en annan riktning. I de två första verserna talas *om* Jesus. Den tredje versen börjar med tal *till* honom. Jag väljer att gestalta denna riktning genom byte av tonart; versen spelas ett halvt tonsteg upp. För att stabilisera den nya tonarten i syfte att församlingen skall hålla tonen återvänder kören till unison sång tillsammans med övriga församlingen. Orgeln registreras enligt kombination 5.

4. Det hjärtat, som i nöden den armes tillflykt var,

som bad för oss i döden och våra synder bar,

det hjärtat än med frid och tröst, med salighet från höjden här nalkas trogna bröst.

I fjärde versen talas ånyo *om* Jesus, fast här i bilden av hjärtat, som i bibeltexterna är symbolen för människan som person på det djupaste planet, dju-

pare än förnuft, känsla, viljeakter: platsen för människans längtan. Tonarten Diss-dur (läses här Ess-dur) klingar även under fjärde versen. Mitt spel och orgelns klangliga gestaltning finns där, men inte ”mer”; här måste ges särskilt utrymme för meditation och eftertanke över bildspråket i textdjupen. Kören breddar satsens vokala klang genom att ånyo sjunga fyrstämmigt.

5. Du kommer, kärleksrike, ännu i Herrens namn
och för oss i ditt rike emot en Faders famn,
en Faders som förlåta vill de barn du återlöste och som dig höra till.

Ännu en gång riktas texten *till* Jesus. Jag höjer tonarten ytterligare ett halvt steg till E-dur, och vi befinner oss alltså nu ett helt tonsteg över den ursprungliga tonart musicerandet påbörjades i. Orkar församlingen att sjunga i E-dur, eller kommer sången att mattas därför att tonarten männe är ”för hög”? Min utgångspunkt som organist är att tjäna sången och sätta församlingens vokala delaktighet i musicerandets centrum. Andra gestaltande ambitioner, som att exempelvis måla psalmpoesin med tonartshöjningar, får ställas lägre på prioriteringslistan. Om det vore så att jag upplevde församlingens förmåga till delaktighet hämmad redan i Ess-dur, skulle jag avstå från ytterligare en höjning. Men situationen är nu en annan; jag bedömer församlingens både delaktighet och vokala uttryck av sådant slag, att det känns naturligt att fortsätta i planerade E-dur. Sångens vitalitet vittnar om att församlingen tycks stimulerad av tonartsbyte. Men nu är det viktigt att både mitt spel och orgelns klang är än mer vokalt bärande. Det betyder inte nödvändigtvis att jag måste ändra registrering, utan än mer väsentligt är att jag behåller mitt vokala fokus, känner in församlingens behov av andning och frasering, och kan ge de instrumentala stimulansåtgärder jag finner lämpliga i stunden. Rent tekniskt sträcker jag på mig både i spelapparat och attityd, just för att förnya kontakten med egen kropp och andning. På så sätt söker jag vokal kontakt med församlingen i tydlig frasering. Orgelns nyans görs något starkare. Av samma stabiliserande skäl som vid tidigare tonartsbyten, förenar sig kören tillsammans med den övriga församlingen i unison sång.

6. Dig vilja vi tillhöra, o Jesus, till vår död
och Herrens vilja göra i medgång som i nöd.
Då blir du när oss alla dar intill vår levnads ände, som själv du lovat har.

Psalmens avslutande vers fortgår i E-dur med samma klangfärg men i något

svagare nyans i orgeln. Bredden i klangen accentueras genom att kören sjunger den fyrstämmiga koralsatsen tillsammans med orgeln. Musicerandet kan nu i viss mån liknas vid en spurt. Inte i bemärkelse att församlingssången ökar i hastighet utan mer på så sätt att psalmens sex verser snart är fullbordade och att den avslutande versen antyder hopp och hinsideslängtan; jag söker därför nå psalmens slut utan ritardandi eller rubati, även om en inbromsning är naturlig alldeles i slutet av sista versen. Slutackordet är heller inte förenat med ett betydande ferman, utan jag låter sången klinga av för att bereda det liturgiska skeendet organisk plats att gå vidare i de moment som följer.

Mitt val att dela upp psalmens sex verser i tre på varandra följande delar, som spelas i var sin tonart, har att göra med riktningen i poesin *om* och *till* Jesus. En annan orsak till att jag väljer tonartsbyten inte mindre än två gånger under samma psalm är det enkla faktum att jag finner noterade D-dur vara alltför låg för att sången skall kunna klinga frimodigt i församling och rum, också med tanke på psalmens omfattning av sex relativt långa verser. Men eftersom Sv. Ps. 70 är så starkt förknippad med Skärtorsdagsmässan och i princip sjungs vid endast detta tillfälle under kyrkoåret, vill jag lik en långdistanslöpare gå ut ”löst” i D-dur för att skapa en mjuk och behaglig start när jag liksom väcker musiken ur den sjungande församlingens minne. Tredelningen av psalmen med dithörande transponeringar, har emellertid också utgjorts av en gestaltande reflektion kring den konstnärliga installation som möter min blick när jag från orgelpallen genom spelbordets notställ betraktar Vasakyrkans östra del, dess altare och absid. Rakt framför mig gestaltas där Triduum Sacrum: Installationen låter mig först möta Skärtorsdagens plats, altaret, på vars bakre kant vilar ett fundament med nattvardens instiftelseord, tecknade i kopparskrift.

Jag lyfter blicken och ser att på fundamentet reser sig ett krucifix. Ovanför den med utsträckta armar lidande Kristus finns en båge med inskriptionen ”Det är fullkomnat!”, Jesu sista ord innan han ger upp andan. Jag observerar att krucifixet med sin ”valvbåge”, Långfredagens plats i installationen, antyder formen av ett triumfkrucifix, även om det i traditionell mening inte rör sig om ett sådant. Redan i Kristi lidande syns triumfen vara närvarande, och denna närvaro förstärks genom krucifixets transparenta utförande, som gläntar på dörren till Påskdagens plats: I krucifixets nedre del anar jag påsknattens rörelse genom död till liv, för att på Påskdagen se den uppståndne och triumferande Kristus, som med sina öppna armar intar hela korabsiden, Påskdagens plats, omgärdad av orden ”Jag är uppståndelsen och livet. Den som tror på mig skall leva om han än dör”.¹⁰¹

Slutpsalm: Sv. Ps. 453
”O du som för vår frälsnings skull”

Efter det att celebranten dukat av altaret och läst tackbönen, vänder han sig mot församlingen och säger enligt Vasakyrkans mässordning: ”Låt oss tacka och lova Gud med slutpsalmens ord!” Normalt reser sig då församlingen för att stående sjunga mässans avslutande psalm. Men just denna gång görs avsteg från gängse ordning, då celebranten genom ett tillägg inbjuder församlingen att förbli sittande under psalmsången. Orsaken till avsteget är, att slutpsalmen omedelbart skall följas av altarets avklädande, Skärtorsdagens särskilda moment under läsning av *Psaltaren* 22. Hela detta moment tar inte oansenlig tid i anspråk (ca tio minuter) och har en tydlig verkan i rum och liturgisk gestaltning. Något musikaliskt postludium avslutar inte denna mässa, och församlingen kommer att lämna ett nedsläckt och avskalat kyrkorum med endast ett tånt värmeljus på altaret. Celebranten menar att denna nedtonade avslutning på mässan motiverar ett ”sittande” utförande av slutpsalmen. Men en miss i kommunikationen gör att jag inte i förväg har kännedom om dagens avsteg från vanlig ordning.

Som organist ställs jag inför ett spontant gestaltningsvägval utifrån mitt förhållningssätt att den stående positionen, i jämförelse med den sittande, i princip alltid är att föredra i avseende på del- och livaktighet i församlings-sången; röstens andnings- och klangfunktioner frigörs enklare vid stående sång. Den öppna, stående positionen – enligt gängse praxis i Vasakyrkan också intagen inför mässans avslutande Välsignelse- – korresponderar just vid detta tillfälle till den musikaliska förebild som kommit för mig inför förberedelser och utförande av dagens slutpsalm; slutkoralen ur *Johannespassionen* av Johann Sebastian Bach. Melodin är huvudsakligen densamma, medan texten i koralen ur Bachs verk är den tyska originalversion som återfinns i svensk översättning som Sv. Ps. 297:3 (”Sänd, Herre, dina änglar ut...”). I *Johannespassionen* är koralsatsen satt i Ess-dur, i *kb1987* däremot i G-dur, alltså inte mindre än en liten sext lägre! För att dels söka tonartsmässig och därmed klanglig relation till Bachs koralsättning i Ess-dur, dels betona slutpsalmens lovsjungande och stående karaktär även vid en Skärtorsdagsmässa,

101. Albert Eldhs (1878–1955) konstverk i Vasakyrkans absid omfamnar tematiskt hela Påsktiden, och sträcker sig till dess slut vid Kristi himmelfärd. Den uppståndne och förhärligade Kristus omges av den triumferande kyrkan i himmelen och på jorden, symboliserad av änglarna och lärjungarna. *Joh.* 11:25.

453 O du som för vår frälsnings skull

Text: C C Sturm 1771, J O Wallin 1816
Musik: Tysk 1577

453

O du som för vår frälsnings skull, o - skyl - dig, he - lig, nå - de - full, dig själv ej vil - le sko - na,

ditt blod, o Je - su, ö - ver mig väl - sig - nan - de må gju - ta sig att mig med Gud för - so - na.

Mig li - ve det - ta dy - ra blod till kär - lek, tro och tä - la - mod, det trös - te mig i all min nöd, det styr - ke mig i

liv och död, att ef - ter ett i frid och hopp full - bor - dat lopp jag i din famn må ta - gas opp.

har jag förberett att spela koralen ett halvt tonsteg över noteringen i *kb1987*, alltså Giss-dur (i min organistpraktik närmast läst som Ass-dur). Men, då celebranten efter mässans tackbön meddelar att församlingen denna dag kan förbli sittande under sång av slutpsalmen, fattar jag därför i stunden ett snabbt beslut, att låta psalmen klinga utifrån noterad G-dur. För att den ändå skall få musikaliskt bäras av resningen i *Johannespassionens* avslutning, väljer jag likaså i stunden att i vid några ställen klä den svenska psalmtexten med harmonik från Bachs koralförebild.

O du som för vår frälsnings skull, oskyldig, helig, nådefull, dig själv ej ville skona,
ditt blod, o Jesu, över mig välsignande må gjuta sig att mig med Gud försona.
Mig live detta dyra blod till kärlek, tro och tålmod det tröste mig i all min nöd,
det styrke mig i liv och död, att efter ett i frid och hopp fullbordat lopp
jag i din famn må tagas opp.

Slutpsalmen bär flera dimensioner i både sitt innehåll som sina möjligheter till gestaltning. Psalmens enda vers påminner tematiskt om innehållet i ingångspsalmen, i synnerhet dess slutverser. Cirkeln i Skärtorsdagens mässa sluts samtidigt som dörren ställs på glänt till Långfredagens tema kring korset. Psalmens registreras kraftfull och mäktig med kombination sex och sju; orgeln skall få sjunga ut ordentligt i kväll innan den används på ett mer dämpat sätt eller inte alls under Långfredagen. Under sista textfrasen "...jag i din famn må tagas opp" breddar jag satsen för att på så sätt crescendera musiken utan att öka orgelklangens nyans. Speltekniskt sker denna breddning genom fördubbling av ackordtoner, men också genom att jag låter melodistämman överglänsas av några toner i diskantläge.

LÅNGFREDAG

Inledning

I allmänkyrklig praxis är Långfredagen den enda dag på kyrkoåret som mässa inte firas inom ramen för Vasakyrkans huvudgudstjänst.¹⁰² Den gudstjänstfirande församlingen möter ett kargt och mörkt kyrkorum. Endast ett litet värmeljus brinner på det nakna altaret, ett ljus som kommer att släckas vid det tillfälle under långfredagsliturgins evangelieläsning som Jesus ger upp andan och dör på korset. Hela kyrkorummet är präglat av en avskalad och dämpad högtid. Orgelns bruk och klangliga gestaltning följer dagens alldeles speciella karaktär, och det ligger nära till hands att låta orgeln vara helt tyst under gudstjänsten. Samtidigt ges möjligheter att gestalta Långfredagen, genom att med Vasa-orgelns särskilda klangpalett föra in församlingen i det liturgiska landskap som präglar dag och kyrkorum. Mitt val blir att denna gång använda orgeln i detta syfte.

Ingångspsalm: 143/

”Guds rena Lamm, oskyldig” (CD, spår 17)

Långfredagens prägel betonas av introduktionen till ingångspsalmen Sv. Ps. 143/”Guds rena lamm, oskyldig”. Här är platsen för ett ovanligt långt preludium. Dagens och gudstjänstens särskilda atmosfär skall fångas och männe förstärkas. Orgelns nyans är den allra svagaste. Utifrån ett djupt Ess i pedalen, registrerad med 32-fot, byggs ett clusterliknande bordunackord upp i pedalen. De djupa svängningarna får orgeln, läktaren och hela övriga kyrkorummet att vibrera något. En modifierad koralmelodi börjar treva sig fram i manualen; några toner här, några toner där, i början av melodin och i slutet av den samma, för att med tiden helt diminuera bort. Clusterackordet i pedalen tunnas ut, och till slut ligger endast en naken Ess-ton kvar i djupt 32-fotsläge. Tonen spelas medvetet mycket lång. En förebild ur orgelrepertoaren binder samman skärtorsdagsmässan med långfredagsliturgins inledning; det ”oändliga” slutackordet i Olivier Messiaens nattvardsbetraktelse ”Le Banquet Celeste” (tonsättarens första orgelverk, komponerat 1928).

102. Inom den romersk katolska kyrkan firas heller inte mässa, men inom långfredagsliturgin äger communion rum med de hostior som konsekrerats på Skärtorsdagen. Långfredagen är faste- och abstinensdag (*Oremus*, s. 225).

143 Guds rena Lamm, oskyldig

Text: N. Decius (Tech) före 1529, Olaus Petri? 1536*
Musik: Ömbildad gregoriansk melodi/Erfurt 1542

143

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two systems of music. The first system contains the first two lines of the hymn, and the second system contains the next two lines. The vocal line is written in a soprano clef, and the piano accompaniment is written in a bass clef. The lyrics are printed below the vocal line.

*1 Guds re - na Lamm, o - skyl - dig på kor - set för oss slak - tad, all - tid be - fun - nen tä - lig fast - än du var för -
ak - tad, vår synd på dig du ta - git och dö - dens makt ned - sla - git. Giv oss din frid, o Je - sus.

Messiaens slutackord spänner som en båge mellan Skärtorsdag och Långfredag och bildar en helhet dem emellan, precis som triumfbågen över den lidande Kristus i altarets krucifix förenar sig till en helhet tillsammans med altarbågen, altarrunden kring altaret.

Denna gång avser jag inte göra den sedvanligt organiska pausen mellan preludium och start av själva församlingssången. Med inspiration i mina historiska källor om svensk församlingssångspraxis kring sekelskiftet 1800, låter jag därför klockaren (här kören) starta upp församlingssången under det att borduntonen från preludiet ligger kvar i orgeln. Ett vittnesbörd om hur församlingssång kunde gestaltas under 1700-talet? Källmaterialet vittnar om praxis, att försångaren, kantorn just började sjunga psalmen, låt vara a cappella, för att sedan låta orgel och organist stämma in i musicerandet tillsammans med församlingen ett kort stycke in i versen (*Ordning för Kyrkobetjente* 1795:34).

Guds rena Lamm, oskyldig på korset för oss slaktad,
alltid befunnen tålig fastän du var föraktad,
vår synd på dig du tagit och dödens makt nedslagit.
Giv oss din frid, o Jesus.

Så får det bli; efter det att körsångarna tagit kommandot och sjungit första frasen med enbart orgelns bordunton som stöd, stämmer jag in med koralbokens fyrstämmiga sats. Övriga församlingen, som inte i förväg varskotts om starten på dagens ingångspsalm, deltar något vacklande i sången. Men sedan koralsatsen börjar musiceras från orgeln och mig, förenar sig kören och övriga församlingen i unison sång, gestaltad i ett mycket, mycket brett tempo med flera töjningar vid frassluten. Slutfrasen ”Giv oss din frid, o Jesus!” sjungs därtill i ett avsevärt markerat ritardando. Psalmen sjungs enligt *kb1987* och där noterade Ess-dur. Orgeln i preludiet är registrerad enligt kombination ett, i församlingssången enligt kombination fyra.

*Psalm och övrig sång vid Ordets gudstjänst Graduale;
”Kristus vi tillbeder dig”*

I samband med Ordets gudstjänst sjungs i Vasakyrkans högmässa vanligen två sånger, som binder samman de tre bibelläsningarna; efter läsningen ur *Gamla testamentet* sjungs dagens psaltarpsalm (den som föreligger under respektive sön- och helgdag i *evangelieboken*); efter läsning av Episteltext vidtar Graduale. Båda dessa moment gestaltas vanligen som växelsånger där en försångare

Kapitel V

A - do - ra - mus te Chri - ste, be - ne - di - ci - mus ti - bi,
 Kris - tus, vi till - be - der dig, pri - sar och väl - sig - nar dig.

qui - a per cru - cem tu - am re - de - mi - sti mun - dum,
 Ge - nom din död på kor - set gav du liv åt värl - den,

qui - a per cru - cem tu - am re - de - mi - sti mun - dum.
 ge - nom din död på kor - set gav du liv åt värl - den.

Sånger från Taizé. Samlingsbok, nr. 1.

sjunger verser medan övriga församlingen stämmer in i ett återkommande omkväde. Praxis är att, kyrkoårets fastetider undantagna, gestalta Graduale med ett sjunget halleluja-omkväde, inklusive dithörande evangelievers.

I långfredagsliturgin ersätts sådant halleluja-omkväde med annan sång, som just denna gång utgörs av ”Kristus, vi tillbeder dig”, i svensk översättning från klosterkommunitetens i franska Taizé omfattade sångskatt.

Utan introduktion förenar sig organist, orgel, kör och övrig församling i musicerande av den text och fyrstämmiga sats som finns angiven i den särskilda församlingsagendan för Långfredagsgudstjänst. Orgeln registreras relativt svagt, dock varmt och fylligt, i syfte att kunna vara vokalt delaktig i det musikaliska förloppet. Textläsaren sjunger så a cappella och på recitationston den tillhörande evangelieversen, som är avsedd just för Långfredagens sammanhang, varefter ”Kristus, vi tillbeder dig” upprepas av alla. Orgeln träder i allt högre grad tillbaka, så att den fyrstämmiga församlingssången till sist får klinga a cappella.

Textläsaren återkommer genom att fortsatt a cappella inbjuda församlingen att ta del av den påföljande evangelieläsningen: ”Upplýft era hjärtan till Gud och hör dagens heliga Evangelium!”. Församlingen stämmer därefter ånyo in i sången från Taizé-traditionen, varefter textläsningen kan ta sin början.

*Psalm under och i evangelieläsningen:
Sv. Ps. 142 "Skåda, skåda nu här alla"*

Vid denna långfredagsliturgi sjungs också två psalmer inom ramen för Ordets gudstjänst; den första av dem, Sv. Ps. 142 "Skåda, skåda nu här alla", är starkt knuten till Långfredagen och bibelberättelsen från Golgata om Jesu korsdöd. Psalmsången, en vers i taget, interfolierar läsningen av dagens evangelium, som utgörs av *Matt. 27:32–56*. Psalmtexten kommenterar skendet i evangelieläsningen, som inleds:

På vägen ut träffade de på en man från Kyrene vid namn Simon, och honom tvingade de att bära hans kors. När de kom till ett ställe som kallas Golgata, vilket betyder Skallen, gav de honom vin att dricka, blandat med galla. Han smakade på det men ville inte dricka. När de hade korsfäst honom delade de upp hans kläder genom att kasta lott om dem, och sedan slog de sig ner där och vaktade honom. Ovanför hans huvud hade de satt upp anklagelsen mot honom som löd: Detta är Jesus, judarnas konung (*Matt. 27:32–37*).

Då bruket att sjunga psalmen uppdelad under evangelieläsningen sedan tidigare är välkänt av församlingen, och dessutom tydligt angivet i den tryckta gudstjänstgöendan, låter jag sista melodifrasen utgöra en mycket kort enstämmig introduktion till psalmens första vers. Församling och kör förenar sig i unison sång tillsammans med mitt spel av satsen i *kb1987*. Orgelns klang utgår från kombination fyra.

1. Skåda, skåda nu här alla, se hur Jesus plågad är.
Klaga högt, låt tårar falla. All vår syndaskuld han bär.
Så som Jesu smärta var aldrig någons varit har (Sv. Ps. 142:1).

Musicerandet är klart och enkelt, likt en process där det lästa ordet liksom tättnar till sång, där sjungandet blir en slags upprepning och förtätning av det lästa. Melodins omedelbara inledning, med dess kvartsprång upp åtföljt av en fallande liten sext balanserad av en stegvis uppåtgående rörelse, skapar ett slags suckande motiv. Jag söker genom lyft i melodin betona detta vid det upprepade ordet "Skåda...". Melodin är i övrigt tydligt tvådelad; den inledande delen, som repriseras, är tonartsmässigt satt i dominant; melodins tre inledande toner bildar en treklang i H-dur. I den avslutande delen bildar melodin en tydlig treklang i e-moll, som sedan utgör satsens kadenserande

Kapitel V

142 Skåda, skåda nu här alla

Text: J Quorsfeld 1682, A P Ammelius 1690, Ch Dahl 1809,
F M Franzén 1814, J A Hellström 1980
Musik: Th Ihre 1697

142

1 Skå - da, skå - da nu här al - la, se hur Je - sus plä - gad är. Kla - ga högt, låt tå - rar fal - la. All vår

2 Hand och fot man ge - nom - bor - rat, sträckt och plä - gad är var led. Hu - vu - det, av tör - nen så - rat, blekt och
3 Sist han ro - par högt och sän - der upp sin suck till Gud och ber: Fa - der, jag i di - na hän - der nu min
4 Den - na stund är Je - su sis - ta, templet för - låt riva i - tu, so - len mörk - nar, ber - gen bris - ter. Ö - ga,
5 Har du, män - ni - ska, ett hjär - ta, är din bäs - te vän dig kär, känn din syn - da - skuld med smär - ta, ty för

1 syn - da - skuld han bär. Så som Je - su smär - ta var ald - rig nå - gons va - rit har.

2 blo - digt sjun - ker ned. Så som Je - su smär - ta var ald - rig nå - gons va - rit har.
3 an - de ä - ter ger. Så som Je - su smär - ta var ald - rig nå - gons va - rit har.
4 hjär - ta, vad gör du? Så som Je - su smär - ta var ald - rig nå - gons va - rit har.
5 den han kors - fäst är. Så som Je - su kär - lek var ald - rig nå - gons va - rit har.

tonart. Versens slutackord görs kort, för att låta textläsaren fortsätta sin läsning. Sången och läsningen bildar en organisk helhet:

Samtidigt med honom korsfästes två rövare, den ene till höger och den andre till vänster om honom. De som gick förbi smädade honom och skakade på huvudet och sade: ”Du som river ner templet och bygger upp det igen på tre dagar – hjälp dig själv nu, om du är Guds son, och stig ner från korset.” Översteprästerna, de skrifflärda och de äldste gjorde också narr av honom och sade: ”Andra har han hjälpt, sig själv kan han inte hjälpa. Han är Israels kung, nu får han stiga ner från korset, så skall vi tro på honom. *Han har satt sin lit till Gud. Nu får Gud rädda honom, om han bryr sig om honom.* Han har ju sagt att han är Guds son.” På samma sätt blev han skymfad av rövarna som var korsfästa tillsammans med honom (Matt. 27:38–44).

Den unisona församlingssången fortsätter omedelbart utan någon introduktion från orgeln. Läsningen tättnar ånyo i sång:

2. Hand och fot man genomborrat, sträckt och plågad är var led.
Huvudet av törnet sårat, blekt och blodigt sjunker ned.
Så som Jesu smärta var aldrig någons varit har (Sv. Ps. 142:2).

Och sjungandet blir till en meditation; jag lyfter blicken från text- och notbild för att än en gång mötas av Vasakyrkans altarinstitution. Beträktandet är nu fokuserat till krucifixet, där jag ser Kristi genomborrade händer och fötter, hans sträckta och plågade leder, hans törnbeklädda huvud; sårat, blodigt, blekt och nedsjunket. Och denna ohyggliga smärta är en del av hans frälsningsgärning; så märkligt och till synes motsägelsefullt. Men jag behöver inte söka intellektuell förståelse av detta utan befinner mig som organist tillsammans med församlingen i sången, som enkelt och konkret bär den konstnärliga enheten av text och musik, ett förlopp som på Påskdagen skall växa till ett uppståndelsejubel. Hela min kropp och övriga spelapparat vilar i sången och koralsatsens enkla trygghet.

Men först närmar sig Långfredagens evangelietext det klimax, när Jesus med hög röst ropar ut sin övergivenhet och därefter dör.

Vid sjätte timmen föll ett mörker över hela jorden, och det varade till nionde timmen. Vid nionde timmen ropade Jesus med hög röst: ”*Eli, Eli, lema sabachtani?*” (vilket betyder: Min Gud, min Gud, varför har du övergivit mig?). Några som stod

där hörde det och sade: ”Han ropar på Elia.” En av dem sprang genast bort och tog en svamp, fyllde den med surt vin och satte den på en käpp för att ge honom att dricka. Då sade de andra: ”Låt oss se om Elia kommer och hjälper honom.” Men Jesus ropade än en gång med hög röst och gav upp andan (*Matt. 27:45–50*).

Kan och skall jag gestalta denna solförmörkelse, Kristi övergivenhet och sista andetag? Hur går jag i så fall konkret till väga? Ett naturligt sätt vore att låta orgeln tystna, i förening med med Kristi avsomnade röst, för att inte låta instrumentet klinga igen förrän vid Påskdagens inträde. Men samtidigt vet jag att kommande avsnitt i evangelieläsningen, följt av psalmens fjärde vers, är allt annat än tyst och stilla i sina resp. innehåll. Jag väljer därför att i vers tre låta orgeln fortsätta att sjunga tillsammans med församlingen, men kompletterar orgelklangen med några röststämmor från svällverken för att skapa dramatik i skeendet av övergivenhet. Till gestaltningförloppet hör att textläsningen åtföljs av ett betydande moment av tystnad, medan kyrkvärden går till altaret och blåser ut värmeljusets lilla låga, dagens och kyrkorummets enda ljuskälla. Jag låter denna tystnad, långfredagsliturgins särskilda ”silence” klinga ostörd, innan jag efter några långa ögonblick påbörjar psalmens tredje vers.

3. Sist han ropar högt och sänder upp sin suck till Gud och ber:
Fader, jag i dina händer nu min ande återger.
Så, som Jesus smärta var aldrig någons varit har (*Sv. Ps. 142:3*).

Bibeltext och liturgiska åtbörder, psalmpoesi, orgel- och församlingssång har tillsammans fått gestalta dessa unika händelser på Golgata.

Och de fortsätter:

Då brast förhänget i templet i två delar, uppifrån och ända ner, jorden skakade och klipporna rämnade, och gravarna öppnade sig. Många kroppar av avlidna heliga uppväcktes, och efter hans uppståndelse lämnade de sina gravar och gick in i den heliga staden och kunde ses av många. När officeren och de som bevakade Jesus tillsammans med honom såg jordbävningen och det andra som hände, greps de av stark fruktan och sade: ”Den mannen måste ha varit Guds son.” (*Matt. 27:51–54*)

Den tysta, stilla karaktären byts till något helt annat. Den fjärde versen återberättar den väldiga dramatik som utspelar sig när Jesus har gett upp andan. Solförmörkelse, jordbävning och det symboliskt så avgörande rämnandet av

templets förlåt, ger rika möjligheter för mig att med orgeln att måla skeendet i församlingssången. Utan minsta tvekan inleder jag psalmens fjärde vers. Åtskillig ”instrumentkraft” tas i anspråk; orgelns registrering är kraftfull, dock inte överväldigande stark. Grundtonsmättad klang, kombinerad med flertalet röststämmor från de stängda svällverken, bildar tillsammans med 32-fotsförsedd pedalregistrering en klangligt dramatisk utgångspunkt i vilken församlingssången kan bäras.

4. Denna stund är Jesu sista, templets förlåt rivs itu,
solen mörknar, bergen brister. Öga, hjärta vad gör du?
Så som Jesu smärta var aldrig någons varit har (Sv. Ps. 142:4).

I mina förberedelser har jag räknat med möjligheten att inleda versen med unisont spel i lågt manual- och pedalläge. Vilket också sker. Men när ”templets förlåt rivs itu”, solen mörknar” och ”...bergen brister” övergår jag till fyrstämmig sats i manual och pedal, öppnar successivt svällverken för att låta musiken crescendera och måla de fortsatt märkliga händelser som bibeltexten låter berätta om.

När det dramatiska skeendet återberättats i psalmpoesin, ställs i denna en kort fråga av närmast rannsakande karaktär: ”Öga, hjärta vad gör du?” Officeren med vakter har i bibeltexten svarat genom närmaste ett erkännande av det som Jesus sagt om sig själv vid den summariska rättegång som föregått dödsdomen. Interpunktionen efter frågan betonas i mitt spel genom jag spelar slutackordet mycket kort. Församlingssången klingar snabbt av och textläsaren kan inleda evangelietextens femte och avslutande del.

Där var också många kvinnor som stod längre bort och såg på. De hade följt med Jesus från Galileen för att tjäna honom, och bland dem var Maria från Magdala och Maria som var Jakobs och Josefs mor och modern till Sebedaios söner (*Matt. 27:55–56*).

De båda kvinnorna med samma namn, upplever hela Golgata-skeendet på litet håll. Tidigt i gryningen på söndagsmorgonen, kommer de att få vara med om ännu ett jordskalv, när ängeln stiger ner från himlen för att rulla bort stenen till den tomma graven, och berätta om Jesu uppståndelse från det döda.

Men ännu är det Långfredag och frågan i psalmpoesins fjärde vers väntar möjligen på ett svar.

5. Har du, människa, ett hjärta, är din bästa vän dig kär,
känn din syndaskuld med smärta, ty för den han korsfäst är.
Så som Jesu kärlek var aldrig någons varit har (Sv. Ps. 142:5).

Psalmens femte och avslutande vers är en sjungande reflektion som kan ses som ett svar under uppfordrande prägel. Ett väsentligt byte av ord sker i sista versen; ”Så som Jesu kärlek var...”; ett gestaltningssval skulle kunna vara att låta försoningsverkets tydliga artikulation komma till uttryck av församling och orgel i ett triumferande och jublande påskdagstutti. Men nu är det Långfredag, och slutversen gestaltas på ett annat sätt. Orgelns öppnade svälluckor stängs successivt under femte versen. Jesu kärlek får klinga enkel och fri i orgelsång och psalmspel, genom allt svagare nyans i orgeln. Även som gudstjänstorganist tänker jag att väsentliga saker inte behöver uttryckas i fortissimo; de kan också viskas fram i motsatt nyans. Redan vid inledningen av Triduum sacrum, anar jag påsktidens slut vid tröskeln till Pingsten; på berget Horeb finner inte profeten Elia Herrens närvaro i den starka stormen, inte heller i det påföljande jordskalvet och inte i den eld som bibeltexten berättar om. Men i det stilla sus som följer efter elden, där finner han den gudomliga närvaron.¹⁰³

Kyrkans tro är att Kristi utgivande kärlek är tecknet på denna närvaro. Efter den lästa och sjungna gestaltningen av Långfredagens evangelium, stämmer därför församlingen in i ett stilla avslutande ”Kristus vi tillbeder dig”, Graduale-momentets omgärdande sång.

Psalm efter predikan: Sv. Ps. 140
”Du bar ditt kors, o Jesu mild”

Den andra psalm som sjungs inom ramen för Ordets gudstjänst vid denna långfredagsliturgi utgörs av Sv. Ps. 140/”Du bar ditt kors, o Jesu mild”. Melodin till Erik Gustaf Geijers passionspsalm stammar från *Darmstädtischen Gesangbuch* (1699) med sin tyska originaltext ”So gehst du nun, mein Jesu, hin” (Lövgren 1964:226 f.). Innehållet i Geijers poesi ansluter till tidigare sjunga ”Skåda, skåda nu här alla”; Jesu lidande och död på korset som ett uttryck för hans frälsningsgärning i kärlek, ställs i centrum.

Men till skillnad från den förra psalmen, där jag som orgelmusiker medvetet valde att måla psalmpoesin under musicerandet, intar jag i Sv. Ps. 140 en helt annan attityd. Jag tänker att melodi och sats i sin enkelhet endast har att

103. 1 *Kung.* 19:9–16; tredje årgångens gammaltestamentliga text på Söndagen före Pingst.

140 Du bar ditt kors, o Jesu mild

Text: E. G. Geijer 1819
Musik: Darmstadt 1699

140

1 Du bar ditt kors, o Je - su mild, då dö - dens väg du träd - de, till fräls - ning för den värld som vild och
2 Du bar ditt kors. Då bar du ock med vär - dens skul - der mi - na. Och bland de o - tack - sam - mas flock som
3 Du bar ditt kors. Din här - lig - het, som al - la him - lar pri - sa, din makt, som ic - ke grän - ser vet, du
4 Du bar ditt kors. Så lär ock mig, o se - ger - hjäl - te, vin - na och up - på kor - sets hel - ga stig till

1 full av hat dig häd - de. O kär - leks höjd! Du blö - der böjd för dem som dig för - föl - ja.
2 du vill näm - na di - na är ock - så jag, fast dag från dag din kär - lek mig be - sö - ker.
3 la - de av, att vi - sa det in - tet finns som ic - ke vinnns av kär - le - ken som li - der.
4 him - la - må - let hin - na. Då är min själ för - va - rad väl och le - ver i din kär - lek.

bära den sång, som inte minst är en meditation över Långfredagens tema och prägel, så som det framkommer i bibeltexterna. Som organist får jag inte frestas att överdriva min roll i musicerandet. Jag skall bara finnas med som en av deltagarna i församlingens sång, som även här sätts i det musikaliska utförandets fokus. Efter ett mycket kort preludium sjunger kör och övrig församling unisont. Jag följer sats och tonart i *kb1987*:

1. Du bar ditt kors, o Jesu mild, då dödens väg du trädde,
till frälsning för den värld som vild och full av hat dig hädde.
O kärleks höjd! Du blöder böjd för dem som dig förfölja.

I mina förberedelser har jag särskilt sökt överväga några saker rörande psalmens melodiska och rytmiska gestaltning:

Melodins första del är med ett undantag formad i stegvis rörelse med ett flertal tonupprepningar; den inledande tonen h sjungs tre gånger efter varandra, därpå följande a, g och f iss upprepas var sin gång, innan melodin utan tonupprepningar letar sig stegvis upp till c för att efter ett nedåtgående terssprång kadensera i G-dur. Denna första del repriseras, varefter melodins avslutande halva inleds med två likartade figurer, stegvisa och uppåtgående; ett två gånger upprepat a går till h, som tas över i nästa figur för att även där tvåfaldigt repeteras och därefter stegvis uppåt hamna på ett c. Melodins sista fras tar sig sedan stegvis ned till sluttonen e. När det gäller rytmisk struktur, inbjuder övergången mellan melodins första och andra del samt inledningen av den senare till särskilda överväganden. Med tanke på den relativt sett höga starttonen h med därpå följande tonupprepningar, riskerar musicerandet att uppfattas som obekvämt för den vokalt alldeles vanliga församlingen. Den inledande delens tessitura är i och för sig fallande till ett bekvämare läge. Men den avslutande delens stigande rörelse med flertalet tonupprepningar upp till höjdtönen c kan dock föra det negativa med sig att församlingen ånyo uppfattar det melodiska läget mindre bekvämt, och Musicerandet riskerar bli melodiskt ”gnetigt” och rytmiskt ”stolpigt”. I min roll som organist ligger ansvaret att motverka dessa församlingssångens fiender! Hur gör jag det?

2. Du bar ditt kors. Då bar du ock med världens skulder mina.
Och bland de otacksammas flock som du vill nämna dina
är också jag, fast dag från dag din kärlek mig besöker.

För det första söker jag inte utgå från mitt orgelspel utan från sången, som i

andra versen intensifierats genom att kören anslutit den fyrstämmiga satsen i *kb1987* tillsammans med orgel och organist. Övriga församlingens unisona sång stimuleras på detta sätt genom att satsens vokala prägel accentueras av levande människoröster. Mitt musicerande strävar alltid efter att vara vokalt, men begränsas av västläktarorgelns i Vasakyrkan brist på mekanisk spelregering, och därmed optimal kontakt med församlingens andning. Både den vokalt och instrumentalt utövade fyrstämmigheten söker därför tillsammans utgöra den klangliga symbios i vilken församlingens sång kan vila.

3. Du bar ditt kors. Din härlighet, som alla himlar prisa,
din makt som icke gränser vet, du lade av, att visa
det intet finns som icke vinnns av kärleken som lider.

I psalmens tredje vers låter jag fyrstämmigheten fortsätta att klinga, men vill nu accentuera den övriga församlingens huvudsakligen unisona sång i relation till körens och orgelns stämväv. Jag låter melodin röra sig fritt i satsens mellanstämmor utan att den klingar i dess översta del. Kören sjunger endast alt-, tenor- och basstämmorna. Melodin i sopranstämman överläts helt till övriga församlingen. Denna form av gestaltning är inspirerad av Johan Lindegrens betoning av församlingssången som körsång och att orgel och organist är en del i ett sådant körmusicerande:

...att det finnes en annan körsång, af ålder använd, hvilken, liksom enkom danad för protestantisk gudstjänst, ej utestänger, utan i hög grad uppmuntrar och inbjuder församlingen till instämmande, en körsång, som ypperligt ägnar sig till framlyftande af koralens hufvudmelodi, dess öfverstämman, medan orgeln, representande äfven öfriga stämmor, kan i nyanserat spel såväl diskret ackompanjera som äfven dessemellan ge åt harmonien dess utpräglat koriska verkan... (Ur Förordet i Johan Lindegrens Koralbok, daterat 1905).

I sin högtidliga språkdräkt beskriver Lindegren en fördelning av rollerna i denna körsång, församlingssången: församlingen deltar genom att sjunga koralens ”hufvudmelodi”, medan orgeln, utöver melodistämman, också ikläder sig rollen som bärare av den underliggande stämväven. Genom denna gestaltning söker jag vid Vasa-orgeln – tillkommen 1909 i samband med bygget av kyrkan, i princip samtidigt med Lindegrens formuleringar – stimulera utvecklingen och uttrycket av den organiska enheten mellan psalmmelodi och poesi – i församlingens gemensamma sång.

Knappt hundra år tidigare hade Johann Christian Friedrich Hæffner betonat koralsatsens vokala prägel, avsedd för sång där varje stämma i sig utgör en melodi. Han inskräper därför sin ontologiska syn på koralen genom att stryka under att den till sitt väsen är sång och inte ett orgelstycke.

4. Du bar ditt kors. Så lär ock mig, o segerhjalte, vinna
och uppå korsets helga stig till himlamålet hinna.
Då är min själ förvarad väl och lever i din kärlek.

Detta får implikationer för gestaltningen av församlingens sång, som under fjärde och sista versen i Sv. Ps. 140 sjungs a cappella. Jag låter helt enkelt orgeln vila. Kören sjunger koralsatsen i vilken övriga församlingssången kan frodas utan att bli melodiskt och rytmiskt obekvämt.

Till detta bidrar även mitt fraseringsval; musiken gestaltas i mjuk alla breve där jag i differentiering av betonade och obetonade enheter – både i form av enskilda toner och grupperade taktodelar – söker skapa ett organiskt flöde utan ”stolpighet”. Melodins ymnigt förekommande tonupprepningar musiceras medvetet obetonade samtidigt som jag i de större frassammanhangen söker finna naturliga betoningsställena, som på ett övergripande fraseringsmässigt plan skapar flöde i satsen och därmed bär texten, såväl poesin som notbilden.

Arbetet med att finna ett betoningsmönster till fromma för en god frasering, som i sig skapar det musikaliska rum vari församlingssången kan klinga fritt, följer en process. I sammanhanget med Sv. Ps. 140 och dess avslutande vers, är processen tredelad. Jag testar olika varianter:

Strukturen i alla breve, ger inledningsvis naturliga betoningar på varannan textstavelse (här nedan *understrukna*), frassluten undantagna. Övriga stavelser är obetonade:

4. Du bar ditt kors. Så lär ock mig, o segerhjalte, vinna
och uppå korsets helga stig till himlamålet hinna.
Då är min själ förvarad väl och lever i din kärlek.

Men ännu är risken överhängande att musicerandet blir ”stolpigt”, till men för frasering av såväl text och melodi som sats. Jag glesar därför ut betoningarna:

4. Du bar ditt kors. Så lär ock mig, o segerhjalte, vinna
och uppå korsets helga stig till himlamålet hinna.
Då är min själ förvarad väl och lever i din kärlek.

Sista versen byter dock riktning. I och för sig är första meningen den samma som i övriga tre verser, vars poesi beskrivit och mediterat över Jesus korsbärande. Men till skillnad från dessa inledande verser, formuleras fjärde och sista versens fortsättning som ett uttryckligt mänskligt bönerop om att nå himlamålet. Jag väljer därför att musicera första meningen obetonad, för att på så sätt söka frasering direkt mot själva böneämnet "...så lär ock mig... vinna. Trots att första meningen består av två betonade textstavelser, behandlar jag dem båda som mycket milt betonade, och tänker hela första meningen närmast som en upptakt till följande mening.

4. Du bar ditt kors. Så lär ock mig, o segerhjalte, vinna
och uppå korsets helga stig till himlamålet hinna.
Då är min sjal förvarad väl och lever i din kärlek.

Sista meningens "själ" och "väl" behandlar jag däremot som tydligt, om än mjukt betonade stavelser. Den efter respektive ord följande fjärdedelspausen kan inte musiceras "bokstavligt" enligt de noterade tidsvärdena, eftersom fraseringen av poesins helhet då äventyras. Här gäller att respektera textens inneboende avvägning mellan "tenue" och "silence".

Denna mycket skissartade framställning om betoning och frasering i psalmens fjärde vers, skall ses som just en skiss. I verkligheten rör sig dessa gestaltungsval på ett mikroplan, och utgår ofta från mycket små skiftningar i musiken och min respons på dessa i musicerandet. Det musikaliska skeendet i liturgi och församlingssång är föremål för ständigt återkommande mikrobeklut i stunden. Med fokus på sången söker jag som organist aktivera alla mina vokala, instrumentala och liturgiska sensorer, för att vara beredd på att utan tvekan kunna reagera på sådana indikationer, som efterfrågar aktion från min sida, församlingssångens utveckling till fromma.

Sång inför korset: "Detta är korsets trä" (CD, spår 18)

Ett markerat moment i långfredagsliturgin är tillbedjan inför korset. Ett separat träkors placeras i koret framför altaret. Prästen proklamerar "Se korsets trä på vilket världens Frälsare är fästad. Kom, låt oss tillbedja!", varefter ytterligare ett betydande moment av tystnad vidtar.

Poesin i Sv. Ps. 456 ("Höga kors") skulle passa mycket bra till den psalm som därefter skall sjungas. Men då de melodiska och i någon mån även de rytmiska strukturerna här påminner om den nyss sjungna "Du bar ditt

Kapitel V

Musik: Paul Inwood
Svensk text: Jan Byström

Det-ta är kor - sets trä, som bu-rit Her-ren

Orgel *mp*

The first system of the musical score consists of a vocal line and an organ accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 6/8. It begins with a whole rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The organ accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat and a time signature of 6/8. It starts with a *mp* (mezzo-piano) dynamic marking and features a rhythmic pattern of eighth and quarter notes in the right hand, and a bass line of quarter notes in the left hand.

Kris - tus. Kom, kom låt oss till-bed - ja, kom, kom låt oss till-bed - ja

The second system continues the musical score. The vocal line continues with a series of quarter and eighth notes. The organ accompaniment maintains its rhythmic pattern, providing harmonic support for the vocal line.

värl-dens fräl - sa - re.

The third system concludes the musical score. The vocal line ends with a quarter note. The organ accompaniment provides a final chordal accompaniment.

Sånger från S:t Ansgar, Påsktiden.

kors, o Jesu mild”, med flertalet tonupprepningar och, för den vokalt oprofessionella församlingen obekvämt tessitura (särskilt melodins avslutande tredjedel), väljer jag denna gång en sång som ligger textligt nära Sv. Ps. 456; ”Detta är korsets trä” av Paul Inwodd i svensk översättning av Jan Byström.¹⁰⁴ Sången ansluter till det sångsätt som är vanligt förekommande i Vasakyrkans liturgiska liv; kören (försångare) sjunger i olika formationer verser medan övriga församlingen stämmer in i ett återkommande omkväde. Sången är huvudsakligen unisont utförd. Musiken kan genremässigt beskrivas som visa; den fyrstämmiga satsen är av ackompanjerande slag och spelas på orgeln.

- Försångare: Detta är korsets trä, som burit Herren Kristus.
Kom, kom låt oss tillbedja världens Frälsare.
- Alla: Detta är korsets trä, som burit Herren Kristus.
Kom, kom låt oss tillbedja världens Frälsare.
- Försångare: Korset där han gav sitt liv efter hård och bitter strid,
detta kors är livets träd, inget träd dess like är.
- Alla: Kom, kom låt oss tillbedja världens Frälsare.
- Försångare: Detta är korsets trä, som burit Herren Kristus.
Kom, kom låt oss tillbedja världens Frälsare
- Alla: Detta är korsets trä...
- Försångare: O du helga ljuva stam som den bittra bördan bär
inget träd så kärt mig är, ty min Jesus hängde där.
- Alla: Kom, kom låt oss tillbedja världens Frälsare.
- Försångare: Detta är korsets trä...
- Alla: Detta är korsets trä...

Musiken är enkel, närmast lik visa, med omkvädet i 6/8-takt, utförd i mjuk tvåtakt, medan verserna sjungs i en slags reciterande stil. Försångarpartierna ackompanjeras med diskreta registreringar medan orgelns klang görs bredare och något starkare vid sång av omkväden. Dock rör sig orgelns grundnyans inom det svagare fältet. Även i denna sång används tekniken att låta kören ansluta till den fyrstämmiga satsen vid några tillfällen, varigenom den vokala prägeln förstärks. Orgelns uppgift är och förblir enkelt tvådelad enl. Rohrmans instruktioner från 1801; dels hålla församlingen i tonen, dels befordra andakt och högtid.

104. I *Musik från S:t Ansgar 1*.

Slutpsalm: Sv. Ps. 138:4
”Nu dig tackar allt mitt hjärta”

Skärtorsdagsmässan avslutades med församlingssång av en enda vers (Sv. Ps. 453). Långfredagsliturgin inleddes likaså med en enda psalmvers (Sv. Ps. 143) och skall nu avslutas på samma sätt; ”Nu dig tackar allt mitt hjärta” (Sv. Ps. 138:4) sjungs stående av den närvarande församlingen. Långfredagens nattvardslösa firande avslutas ändå med tacksägelse och lovsång.

4. Nu dig tackar allt mitt hjärta, Jesus, för din bittra nöd,
för din ångest, för din smärta, för ditt kors och för din död.
Tack för allt det bittra, svåra som du led för synder våra.
Pris och ära tillhör dig, Jesus, du som dog för mig.

Långfredagsliturgins alldeles särskilda prägel är på ett sätt unik. Samtidigt utgör den en del av ett större liturgiskt sammanhang i firandet av Triduum Sacrum. Och detta gestaltar församlingssången i ett slags dämpat jubel i väntan på Påskdagen, då den triumferande Kyrkan och församlingen ånyo skall fira eucharisti i ljuset av Kristi uppståndelse från de döda.

I likhet med Skärtorsdagens avslutning, låter Johann Sebastian Bach mig möta en musikalisk förebild; hans h-mollpreludium (BWV 544) framstår som en iscensättning av hela Golgata-dramatiken, samtidigt som den påföljande fugans uppfordrande och något trotsiga kontrasubjekt antyder den kommande Påskdagens jublande trumpetfanfar. Och det är i den andan jag tar plats vid orgeln för att leda långfredagsliturgins avslutande församlingssång. Instrumentet registreras stort. Behovet av preludium är begränsat, men skall ändå bära en aning om det som komma skall på Påskdagen. Sista frasens ”Pris och ära tillhör dig, Jesus, du som dog för mig”, får antyda något av en ”långfredagsfanfar”. Orgel, organist, kör och övrig församling sjunger frimodigt i h-moll. Satsen i *kb1987* följs av mig, i övrigt sjungs psalmen unisont.

138 Jesus, du mitt liv, min hälsa

Text: E Homburg 1653, E Norenus 1675, J A Hellström 1979
Musik: Svensk 1676

138

1 Je - sus, du mitt liv, min häl - sa, Je - sus, du för mig är död. För att mig från mörk - ret
2 Du, min Je - sus, mäs - te hö - ra små - del - ser och hot och hån. Band och bö - jor fick du
3 Du fick li - da kval och pi - na, tör - net gav dig dju - pa sär. För att li - ka så - ren
+4 Nu dig tac - kar allt mitt hjär - ta, Je - sus, för din bitt - ra nöd, för din ång - est, för din

1 fräl - sa gick du ut i natt och nöd. In - tet kan mig nu för - där - va. Liv och
2 bä - ra, du som är Guds e - gen son, för att mig från ban - den los - sa, mi - na
3 mi - na fick du höjd och blo - dig svä. Du fick hä - ra kor - sets plä - ga. Jag fick
4 smär - ta, för ditt kors och för din död. Tack för allt det bitt - ra, svä - ra som du

1 gläd - je får jag är - va. Pris och ä - ra till - hör dig, Je - sus, du som dog för mig.
2 tung - a ked - jor kros - sa. Pris och ä - ra till - hör dig, Je - sus, du som dog för mig.
3 liv och hopp som gå - va. Pris och ä - ra till - hör dig, Je - sus, du som dog för mig.
4 led för syn - der vä - ra. Pris och ä - ra till - hör dig, Je - sus, du som dog för mig.

PÅSKDAG

Inledning

Påskdagen utgör inledningen på påsktiden, som sträcker sig fram t. o. m. Pingstdagen. Under hela denna tid brinner påskljuset i Kyrkan gudstjänster. Liksom Fastetidens fyrtyo dagar betecknade jordelivet med dess kamp och möda, så är påsktidens femtio dagar en symbol för himlens salighet. Påsktiden är sakramentens tid framför andra, där Kyrkans eucharistiska liv ges särskilt jublande gestaltning.

Från denna påskdagsmessa i Vasakyrkan beskrivs därför även gestaltningarna av ordinariet, utöver själva psalmsången. Den musikaliska orsaken till detta är också att se hur församlingssången fungerar i växlingen mellan försångare i verser och församling i återkommande omkväde.

Efter det att kungörelser meddelats, ringer kyrkans klockor samman, enligt gammal sed (Bringéus 1958:140 ff.) Klockornas sammanringning kan sägas vara en del av mässans inledning, samlingen, som står i relation till mässans avslutning, sändningen. Kyrkan kallar samman människor till firande av liturgi, för att sända ut dem i vardagen, till ”liturgin utanför liturgin”.

Klockringningen utgör en del av liturgins övergripande, och därmed också dess musikaliska gestaltning. När klockklängen ljuder, sätts en fysisk och emotionell rörelse i svang, något som korresponderar till min egen pulsation. Sammanringen skapar den koncentration och aktiva ”tystnad”, som utgör inledningen på både liturgiska skeendet i stort och ingångspsalmens preludium och sång.¹⁰⁵ I omedelbar anslutning till sista klockklämtningen påbörjas Högmässans ingångspsalm.

Ingångspsalm: Sv. Ps. 146

”Vad ljus över griften! Han lever, o fröjd!” (CD, spår 12)

”Vad ljus över griften! Han lever, o fröjd!” är en klassisk ingångspsalm vid Påskdagens huvudgudstjänst. Originaltexten är skriven av Frans Michael Franzén. Med psalmtexten både återberättar och tolkar författaren den stora påskhändelsen utifrån bibeltexternas vittnesbörd. Texten reviderades 1981 av Karl-Gustaf Hildebrand (1911–2005).

105. Särskilt i stadsmiljö med många, nära varande liggande kyrkor, utgör klockklängen ett upprepat musikaliskt skeende. Både i helg och vardag, under olika tider på dygnet, kallar kyrkans klockor samman till liturgi.

Ursprunget till melodin i ”Vad ljus över griften” återfinns i en handskrift från omkring 1530 samt i Thomissøns koralbok (1569). Den dyker upp i *kpb1695* som nummer 165 till texten ”Gladelig wele wij halleluja siunga”, och finns där- efter representerad som nummer 102 i *pb1819*, *kb1921* och *pb1937*.

Psalmen gestaltas som verklig ingångspsalmsalm på så sätt att den sjungs medan processionen tågar genom kyrkorummet från väster till öster under delta- gande av kors- och ljusbärare, präster, diakoner och andra. Sången föregås av en improviserad introduktion; koralmelodins uppåtgående inledning – dess fanfarlika struktur till texten ”Vad ljus över griften!” – bildar ett kort upp- ståndelsetema som snabbt exponeras i trestämmig imitation, följd av melo- dins första åtta takter, gestaltade med stor registrering i pedalstämman till glittrande klang i manualens ackompanjemang. Introduktionens avslutning består i att melodin växlar över från pedalstämman till manualsatsen i ett ju- blande ”halleluja”. Orgelpreludiet avser fånga dagens festliga karaktär, men har i grunden sin uppgift i att utgöra katalysator till själva den påföljande sången. Som organist har jag här att göra med avvägningar mellan instrumentalt och vokalt fokus i det församlingssångsmusikaliska förloppet. Men även här får Jo- hann Christian Friedrich Hæffners inskärpning av koralens väsen som ”sång och inte ett orgelstycke” hjälpa mig att göra val i mitt musicerande. Preludiets uppåtgående och fanfarartade prägel avser ge information om främst psal- mens melodi, karaktär, och tempo. Till preludiets uppfordrande väsen hör dess klangliga gestaltning, som i orgeln är bred och kraftig, ljus och jublande. Merparten av församlingen, såväl de enskilda rösterna som församlingens ge- mensamma röst, är vare sig upp- eller samsjungen. Orgelklangen måste därför vara sådan att den inte tynger ner utan i stället förmår bära församlingssången, som ännu i mässans början är i särskilt behov av att bli buren.

Preludiets slutackord klingar ut (kombination 9) och ett kort moment av tystnad inträder. Tystnadens längd är av den omfattningen att församlingen ges tillräcklig möjlighet att andas ordentligt och fokusera starten av sjungandet. Betydelsen av denna korta paus mellan preludium och sång, bör inte under- skattas. Församlingens blandning av unga och gamla, sångvana och dito ovana, regelbundna mässfirare och mer ovana sådana etc, kan bidra till ett tröghets- moment i psalmsångens själva uppstartsfas. Dessa omständigheter motiverar mitt val att dröja kvar mycket litet på satsens första ackord, en betoning som varar så lång tid som det tar för församlingens gemensamma klangkropp att formeras och komma igång. Det ligger på mitt ansvar att redan från mässans början ge församlingen bästa möjliga förutsättningar att kunna delta i sången.

Var det ett liknande moment av tröghet, som organist och kantor, manne

146 Vad ljus över griften

Text: F M Franzén 1812, K.G Hildebrand 1981
Musik: Dansk omkr 1528

146

*1 Vad ljus ö - ver grif - ten! Han le - ver, o fröjd! Full - kom - nad är skrif - ten, o sa - lig - hets höjd! Från him - me - len

*2 Här var mel - lan lju - set och mörk - ret en strid. Dock seg - ra - de lju - set för e - vig tid. Ned - stör - tad är

*3 Så him - len med jor - den för - so - ma - de sig. så gra - ven är vor - den till gläd - jen en stig. De from - ma som

*4 I stor - mar och stri - der hans kyr - ka be - står. Så vitt den sig spri - der som jord - kret - sen när. Den för ö - ver

*5 Ni from - ma som kla - gar, vad sör - jer väl ni? Snart är bä - de da - gar och nät - ter för - bi. Snart jor - den oss

1 hä - sad han fram - går i glans, och värl - den är fräl - sad och se - gern är hans. Se, bort - vält är ste - nen och

2 dö - den och tron står opp bland jor - dis - ka ö - den med him - melskt hopp. Ni sör - jan - de kvin - nor, vem

3 grä - ter vid kor - sets fot skall fröj - da sig å - ter trots värl - dens hot. Kom, sking - ra - de hjord, till din

4 värl - den den le - van - des bud och vitt - nar bland svår - den och bä - len om Gud, och vitt - nar om ho - nom, o

5 tåc - ker där kor - nen skall gro, snart han som oss väc - ker full - kom - nar vår tro. Ja, skör - där - nas Her - re skall

1 in - seg - let bräckt, och vak - ten har flytt för hans an - des fläkt, och av - grun - den bä - var. Hal - le - lu - ja!

2 sö - ker ni här? Den le - van - de ej bland de dö - da är. Upp - stån - den är Je - sus. Hal - le - lu - ja!

3 her - de i - gen. Han le - ver, han le - ver, och föl - jer dig än o - syn - lig från him - len. Hal - le - lu - ja!

4 tröst i all nöd, som, dödför vår synd, blev ge - nom sin död vär seg - ran - de Her - re. Hal - le - lu - ja!

5 kom - ma till slut och sam - la in sä - den, men först skil - ja ut o - gra - set från ve - tet. Hal - le - lu - ja!

(v3-5 små noter)

av pedagogiska skäl mötte genom att kantorn sjöng första frasen ensam, för att därefter låta övriga församlingen stämma in i psalmsången, beledsagad av orgel och organist? Historiska källor från sekelskiftet 1800 pekar ju på denna praxis, och i Vasakyrkans långfredagsliturgi fick vi också möjlighet att testa en variant av sådant bruk i musicerandet av ingångspsalmen ”Guds rena Lamm, oskyldig”. Men nu är det Påskdag, introduktionen till ingångspsalmen är genomförd och psalmsången kan ta sin början:

Vers 1: Vad ljus över griften! Han lever o fröjd! Fullkomnad är skriften, o salighets höjd! Från himmelen hälsad han framgår i glans, och världen är frälsad och segern är hans. Se, bortvält är stenen och inseglet bräckt, och vakten har flytt för hans andes fläkt, och avgrunden bävar. Halleluja!

Orgelns är registrerad enligt kombination åtta. Versen inleds med två korta och ett något längre utrop som proklamerar Påskdagens särskilda budskap; Kristi uppståndelse från de döda. Bibelallusionerna är flera (Ivarson 1994:152):

Fullkomnad är skriften...

Bland det första jag förde vidare till er var detta som jag själv hade tagit emot: att Kristus dog för våra synder i enlighet med skrifterna, att han blev begravd, att han uppstod på tredje dagen i enlighet med skrifterna (1 Kor. 15:3–4)

Se bortvält är stenen...

Då blev det ett kraftigt jordskalv, ty Herrens ängel steg ner från himlen och kom och rullade undan stenen och satte sig på den (Matt. 28:2)

...och vakten har flytt

Vakterna skakade av skräck för honom och blev liggande som döda (Matt. 28:4)

Orgelns klang är jublande, frasering och andning tveklös. Församlingen är förväntansfull och jag har som organist sett fram emot att få göra övergången från långfredagsliturgins avslutande i ”Nu dig tackar allt mitt hjärta” till dess jublande påskdaglovsång ”Vad ljus över griften”. Triumfbågen över krucifixet skall liturgiskt och musikaliskt kopplas samman med den i mässan sjungande menigheten vid altarrunden.

Vers 2: Här var mellan ljuset och mörkret en strid. Dock segrade ljuset för evig tid.
Nedstörtad är döden och tron står opp bland jordiska öden med himmelskt hopp.

Ni sörjande kvinnor, vem söker ni här? Den levande ej bland de döda är.

Uppstånden är Jesus. Halleluja!

Andra versens text är mer berättande och undervisande; efter en strid, utkämpad längst ned i graven, segrar ljuset över mörkret, livet över döden. Detta får konsekvenser; ett himmelskt hopp tänds:

Här var mellan ljuset...

Och ljuset lyser över mörkret, och mörkret har inte övervunnit det (*Joh. 1:5*)

Nedstörtad är döden...

Han har utplånat döden och dragit liv och oförgänglighet fram i ljuset genom evangeliet (2 *Tim. 1:10*)

Ni sörjande kvinnor...

Kvinnorna blev förskräckta och sänkte blicken mot marken, men männen sade till dem: ”Varför söker ni den levande bland de döda? Han är inte här, han har uppstått. Kom ihåg vad han sade till er, medan han ännu var i Galileen” (*Luk.t 24:5–6*)

Som i första versen, följer jag i huvudsak satsen i *kb1987*, och spelar tre översta stämmorna i manualen och understämman i pedalen. Orgelns klang är fortsatt ljus och jublande, men något dämpad i nyans för att ge utrymme åt eftertanke kring textens budskap. Dock kvarstår psalmens grundkaraktär av jubel och glädje.

Vers 3: Så himlen med jorden försonade sig, så graven är vorden till glädjen en stig.

De fromma som gråter vid korsets fot skall fröjda sig åter trots världens hot.

Kom, skingrade hjord, till din herde igen.

Han lever, han lever, och följer dig än osynlig från himlen. Halleluja!

Jag söker i min position vid orgeln stimulera sången genom att artikulera och frasera den medvetet. Utgångspunkten är att med fokus på sången och den människoröstens förutsättningar för tonbildning, handha mitt instru-

ment utifrån vetenskapen att lungorna är motorn, andningen tekniken och luftströmmen verktyget.

Psalmens tredje vers gräver ytterligare djup i reflektionen kring uppståndelsens mysterium; det handlar om en försoningsprocess mellan himmel och jord, mellan det gudomliga och det mänskliga. Försonaren liknas vid en herde, som samlar fårahjorden kring sig. Temat för två söndagar framåt i kyrkoåret, den tredje söndagen i Påsktiden, antyds; ”Herren, vår herde”.¹⁰⁶

De fromma som gråter... skall fröjda sig åter

Sannerligen, jag säger er: ni kommer att gråta och klaga, men världen skall glädja sig. Ni kommer att sörja, men er sorg skall vändas i glädje (*Joh. 16:20*)

Kom, skingrade hjord...

Jag har också andra får, som inte hör till den här fällan. Också dem måste jag leda, och de skall lyssna till min röst, och det skall bli en jord och en herde (*Joh. 10:16*)

...följer dig än osynlig från himlen...

Lär dem att hålla alla de bud jag har gett er. Och jag är med er alla dagar till tidens slut (*Matt. 28:20*).

Orgelklangen är ännu ljus och jublande men återgår till ursprunglig klangstyrka enligt kombination 8. Fraseringen är fortsatt omutlig och nu närmast forcerad för att stryka under Påskdagens upprepade budskap; "...han lever, han lever... Halleluja!" Även om jag under hela det musikaliska förloppet i stort hållit mig till satsen i *kb1987*, väljer jag att göra små justeringar i denna efter behov som uppkommer; det kan röra sig om främst tonfördubblingar men också andra saker som jag antingen i förväg planerat att utföra, eller också sådant som uppkommer efter mikrobeflut i stunden. Ett exempel härvidlag är vid "...han lever, han lever... Halleluja!" som jag markerar genom att fördubbla melodin i manualsatsen och lägga till några register.

106. Bilden av herden och hjorden kanske allra mest känd via *Psalt. 23*: "Herren är min herde, ingenting skall fattas mig...", tonsatt i mängder av kompositioner.

Kyrie (CD, spår 13)

Den första delen ur mässans ordinarium utgörs av Kyrie, denna gång i sättning från Grekiskt-ortodox sångtradition.¹⁰⁷ I den gudstjänstagenda som församlingen har att tillgå, utöver psalmboken, föreligger en fyrstämmig körsats med såväl grekisk originaltext som svensk översättning. I agendan – som är Påsktidens fasta agenda att användas vid samtliga Högmässor i Vasakyrkan under kyrkoårsperioden Påskdagen t. o. m. Pingstdagen – ges en kort instruktion om att notbilden skall utföras tre gånger, för att åstadkomma ett niofaldigt Kyrie. Musiken är noterad i e-moll, men transponeras här ett tonsteg ned till d-moll. Syftet med detta är dels att sången skall få en organisk tonartssamhörighet med påföljande Gloria (med Laudamus), som sjungs i F-dur (transponerad ett tonsteg upp från noterad Ess-dur), dels skall upplevas naturlig i tonhöjd för församlingens avslutande a cappella-sång; momentets tidiga placering i mässan gör att församlingen ännu är i sin ”uppsjungsfas”, något som motiverar ett val av tonart med måttlig och alltså bekväm tonhöjd.

Kyriet inleds med att celebranten intonerar ”trishagion” (Helige, Herre Gud...), som omedelbart leder över i församlingens sång, som beledsagas av orgeln på ett diminuerande vis; under första genomsjungningen (de tre inledande ”Herre, förbarma dig”) tar orgel och organist kommandot i musicerandet genom att ange dess karaktär med grundtonsmättad, fyllig instrumentklang, närmast i nyansen mezzopiano (kombination 4). Jag spelar på instrumentets huvudmanual. Kören sjunger den fyrstämmiga satsen. Övriga församlingens sång uppfattar jag vara huvudsakligen fokuserad till melodistämman. Under den andra genomsjungningen av notbilden (de tre påföljande ”Kriste, förbarma dig”) spelar jag på instrumentets andra manual, kopplad till såväl tredje manualen som pedalverket. Klangen är av samma grundtonsmättade registrering, men i svagare nyans (kombination 4). Församlingssången börjar blomma som tydligare delaktighet i satsens övriga stämmor; en stabil fyrstämmig församlingssång utvecklas, utförd av såväl sångare som orgelinstrument. I Kyriets sista del (tre avslutande ”Herre, förbarma dig”) gestaltas orgelklangen endast från instrumentets tredje manual (ej med pedal) i piano-nyans (kombination 4), därtill spelad enbart under satsens omedelbart inledande ord; ”Herre...”. Resterande del överläts till församlingen, som fritt sjunger vidare utan instrument i fyrstämmig a cappella-sång.

107. I *Hela världen sjunger* (1997).

Kapitel V

Musical score for the first system. It consists of a treble and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: Ky - ri - e e - le - i - son, Her - re, för - bar - ma dig,.

Musical score for the second system. It consists of a treble and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: Ky - ri - e e - le - i - son, Her - re, för - bar - ma dig,.

Musical score for the third system. It consists of a treble and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: Ky - ri - e e - le - i - son. Her - re, för - bar - ma dig. The system includes a change in time signature to 2/4 and then back to 3/4.

Hela världen sjunger (1997).

Orgelinstrumentets funktion har i sången varit att stödja församlingens förståelse av notbilden i syfte att kunna transformera denna till fyrstämmig sång, att utöver själva notbilden ange puls, rytm och fras, att genom sin tydliga, men ändå i nyans diminuerande ledning, inordna sig församlingens sång genom att underordna sig denna.

Gloria

Mässans andra och fjärde delar; Gloria (med Laudamus) och Sanctus (med Benedictus) är hämtad ur *Gloria Mässmusik*, som huvudsakligen består av anglikansk och reformert mässmusik, i svensk textöversättning.¹⁰⁸ Materialet bygger på sångsättet att mässmusiken utförs i växelverkan mellan försångare och övrig församling, som vid upprepade tillfällen sjunger det omkväde som försångaren inledningsvis introducerat.

Efter det att Kyriets avslutande ackord (här d-moll) klingat ut, spelar jag på tredje manualen ett ackord; F-dur i tersställning. Celebranten intonerar omkvädet a cappella, varefter övriga församlingen upprepar detta, utifrån den fyrstämmiga notbild som föreligger i den utdelade gudstjänstagen. Med församlingens sång deltar kör, orgel (kombination sju) och organist. Efter omkvädet sjunger försångaren verser, ackompanjerade av orgeln i svagare nyans (kombination två), varefter alla återkommer med omkvädet (kombination sex). Jag växlar mellan spel på första manualen till församlingens sång och tredje manualen till försångarens sång. Och så upprepar sig växelsjungandet enligt följande:

- Försångare: Gloria, gloria in excelsis Deo! Gloria, gloria in excelsis Deo!
 Alla: Gloria, gloria in excelsis Deo! Gloria, gloria in excelsis Deo!
 Försångare: Ära åt Gud i höjden och frid på jorden,
 Herre Gud, himmelske konung,
 Gud Fader allsmäktig.
 Vi tillber dig, vi prisar dig, vi ärar ditt namn.
 Alla: Gloria, gloria...
 Försångare: Herre, Jesus Kristus, Faderns enfödde Son.
 Herre Gud, Guds lamm.
 Du som borttager världens synd, förbarma dig.
 Du som sitter på Faderns högra sida,
 tag emot vår bön.

108. *Gloria Mässmusik* (1998).

Kapitel V

Glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Glo - ri - a, glo - ri - a

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a soprano clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "Glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Glo - ri - a, glo - ri - a". The piano accompaniment is written in grand staff notation (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

in ex - cel - sis De - o.

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a soprano clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The lyrics are: "in ex - cel - sis De - o.". The piano accompaniment is written in grand staff notation (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The piano part continues with the same accompaniment pattern as the first system.

Gloria Mässmusik (1998).

- Alla: Gloria, gloria...
Försångare: Ty du är allena helig, du allena Herre.
Du allena den högste, Jesus Kristus.
Med den helige Ande i Guds Faderns härlighet.
Amen.
Alla: Gloria, gloria...

Gloria-momentets karaktär är till sin grund jublande; församlingen förenar sig med änglarnas sång över inkarnationens mysterium vid det nyfödda barnet i julnatten, ett mysterium som får sin fortsättning i firandet av påskens mysterium, proklamerat i trons mysterium, gestaltat i nattvardens mysterium.

De två på varandra följande ”gloria” artikuleras genom samtidiga lyft i manual- och pedalstämmorna. Punkteringarna görs breda för att inte försvinna i den klang som musiken bildar. Omkvädets upprepade mening fraseras förvisso en mening i taget, dock i vetskap om att båda meningarna bildar en större enhet, som vokalt hänger samman. Detta påverkar mitt val av lyft mellan meningarna.

Inför sista ”omgången” registreras orgeln starkare till såväl försångare (kombination 6) som församling (kombination 8).

Psaltarpsalm

Påskdagens psaltarpsalm utgörs i den *Svenska evangelieboken av Psalt.* 118:15–24. Denna gång utförs den i sättning av André Gouzes, och sjungs enligt samma princip som Gloria och kommande Sanctus; försångaren – här kören – introducerar ett omkväde, som övriga församlingen upprepar, direkt och därefter mellan de verser som försångargruppen sjunger.

- Försångare: Halleluja! Detta är dagen då Herren grep in. Halleluja!
Alla: Halleluja! Detta är dagen då Herren grep in. Halleluja!
Försångare: Herrens hand har visat sin kraft.
Herrens hand är höjd till seger,
Herrens hand har visat sin kraft.
Alla: Halleluja! Detta är dagen då Herren grep in. Halleluja!
Försångare: Jag skall inte dö, jag skall leva
och vittna om Herrens gärningar.
Hårt har Herren tuktat mig,
men han gav mig inte i dödens våld.

Kapitel V

Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja! Det - ta är
da - gen Her - ren gjort. Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja!

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The lyrics are written below the vocal line. The first system covers the first two lines of lyrics, and the second system covers the next two lines. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Jubel och Sång (2004).

Kapitel V

- Alla: Halleluja! Detta är dagen...
- Försångare: Öppna för mig rättfärdighetens portar!
Jag vill gå in och tacka Herren.
Här är Herrens port,
här får hans trogna gå in.
- Alla: Halleluja! Detta är dagen...
- Försångare: Jag tackar dig för att du hörde min bön
och blev min räddning.
Stenen som husbyggarna ratade
har blivit en hörnsten.
- Alla: Halleluja! Detta är dagen...
- Försångare: Detta är Herrens eget verk,
det står för våra ögon som ett under.
Detta är dagen då Herren grep in.
Låt oss jubla och vara glada!
- Alla: Halleluja! Detta är dagen...

För att kunna följa psaltartexten, hänvisas församlingen till evangelieboken i psalmbokens bakre del. Omkvädet återfinns på det lösa informationsblad som utöver övriga psalmboken och agendan med gudstjänstordningen, utgör det material församlingen har till sin hjälp att följa gudstjänstens skeende, så även det musikaliska där församlingen deltar. I övrigt härmar församlingen kören i omkvädet utan att notbild finns angiven i gudstjänstagenan.

Jag anger med orgeln startton för kör inför introduktionen av omkvädet, som sedan sjungs a cappella. Orgeln återkommer sedan i ackompanjemang av både församlingens omkvädessång och körens verser. Tonarten är G-dur.

Det är första gången som Gouzes sättning används i Vasakyrkans gudstjänstliv. Kören har givetvis repeterat musiken i förväg, medan församlingen inbjuds att sjunga med ”på direkten” genom härmning, utan stöd av notbild. För att säkerställa en så trygg och fri delaktighet som möjligt i både körens, men framför allt församlingens musicerande, väljer jag därför att låta orgeln beledsaga hela genomförandet.

Graduale

Läsningen av Påskdagens evangelium är omgärdad av Halleluja-sång. Även denna sättning utförs i växelsång mellan försångare och övriga församlingen. Utifrån tonarten D-dur anger jag en startton, en av koristerna intonerar a cappella och övriga församlingen härmar, beledsagad av orgel och organist. Försångaren sjunger dagens evangelievers ur Missale (Löwegrwn 2008:152), församlingen återkommer med ”Halleluja” direkt utan försångarens intonation. Försångaren uppmanar församlingen sjungandes med orden ”upplyft era hjärtan till Gud och hör dagens heliga evangelium” varpå församlingen besvarar uppmaningen med förnyat halleluja-omkväde. Därefter läses evangelieläsningen av präst, som efter textens avslutning sjunger acklamationen ”Så lyder det heliga evangeliet” varpå församlingen omedelbart stämmer in i fortsättningen ”Lovad vare du, Kristus!”. Även denna acklamation anspelar på Johannes-prologens beskrivning av inkarnationens mysterium, Kristi människoblivande, om Ordet som blir människa.

Och Ordet blev människa och bodde bland oss, och vi såg hans härlighet, en härlighet som den ende sonen får av sin fader, och han var fylld av nåd och sanning (*Joh. 1:14*).

Kyrkans tro är att Kristus *är* evangeliet, det inkarnerade Ordet. I denna tro jublar Kyrkan. Graduale-momentet avslutas med ett sista och avslutande Halleluja-omkväde, medan evangelieprocessionen med textläsare, kors- och ljusbärare återvänder till sina platser. Orgelns klang växlar mellan registerkombination fem, sex, sju och åtta. I slutet av sista omkvädet läggs Untersatz 32' till i pedalen; orgelns basklang görs mäktigare och jag svarar med att breda ut manualackorden också i högre diskantlägen. Melodin sköter den sjungande församlingen om och jag kan i stället ägna uppmärksamheten på att förstärka orgelklangen, genom att bredda den i såväl bas- som diskantlägena.

Psalm efter predikan: Sv. Ps. 151
”Denna dag stod Kristus opp” (CD, spår 14)

Predikanten avslutar sin textutläggning med en uppmaning till församlingen att, som reflektion över påskdagens budskap, stämma in i psalmsång: ”Denna dag stod Kristus opp” blir predikans sjungna avslutning. En kort enstämmig intonation presenterar melodin. Unison psalmsång vidtar med orgelklang enligt kombination 5:

151 Denna dag stod Kristus opp

Text: Latinsk sekvens omkr 1100, Jane E Leeson (1807-1882),
 Britt G Hallqvist 1984
 Musik: R Williams 1817

151

1 Den - na dag stod Kris - tus opp. Hal - le - lu - ja! Vän - ner, bär i säng - en fram.
 2 Ty Guds Son, Guds re - na Lamm, hal - le - lu - ja, gav för oss sitt blod, sin kropp.
 3 Han har so - nat världens synd. Hal - le - lu - ja! Så har vi med Gud fått frid.
 4 Stor och ljus är den - na dag. Hal - le - lu - ja! Vän - ner, sjung i ju - bel - kört!

1 hal - le - lu - ja, här - tats kär - lek, pris och tack, hal - le -
 2 Hal - le - lu - ja! Ef - ter kor - sets kval och död, hal - le -
 3 Hal - le - lu - ja! Död och liv vid Kris - ti grav, hal - le -
 4 Hal - le - lu - ja! Mitt i - bland oss Kris - tus gär, Hal - le -

1 lu - ja, till Guds Son, Guds re - na Lamm. Hal - le - lu - ja!
 2 lu - ja, han till e - vigt liv stod opp. Hal - le - lu - ja!
 3 lu - ja, mötts i hård och säll - sam strid. Hal - le - lu - ja!
 4 lu - ja! Ald - rig li - vets furs - te dör. Hal - le - lu - ja!

Vers 1: Denna dag stod Kristus opp. Halleluja!

Vänner, bär i sången fram, Halleluja! Hjärtats kärlek, pris och tack, halleluja, till
Guds Son, Guds rena Lamm. Halleluja!

Denna dag...

Detta är dagen då Herren grep in, låt oss på den fröjdas och vara glada (*Psalt.*
118.24)

...stod Kristus opp

När sabbaten var över köpte Maria från Magdala och Maria, Jakobs mor, och Salome välluktande kryddor för att gå och smörja honom. Tidigt på morgonen efter sabbaten kom de till graven när solen gick upp. Och de sade till varandra: "Vem skall rulla undan stenen från graven åt oss?" Men så fick de se att stenen var bortrullad, den var mycket stor. De gick in i graven och såg en ung man i lång vit dräkt sitta där till höger, och de blev förskräckta. Men han sade till dem: "Var inte förskräckta. Ni söker efter Jesus från Nasaret, han som blev korsfäst. Han har uppstått, han är inte här. Se, här är platsen där han blev lagd. Men gå och säg till Petrus och de andra lärjungarna: 'Han går före er till Galileen. Där skall ni få se honom, som han har sagt er.'" Då lämnade de graven och sprang därifrån, darrande och utom sig. Och de sade ingenting till någon, för de var rädda (*Mark.* 16:1–8).

De i varje vers fyra gånger återkommande "halleluja" skapar riktning i musicerandet, genom att dels utgöra brygga mellan textfraser i en mening, dels utgöra kulmination i den musikaliska frasen i slutet av varje mening. Vid spelbordet tänker jag därför resp. versinledning som något av en obetonad upptakt till första "halleluja", och sjunger den med orgeln i mjuk tvåtakt med mycket lätta betoningar, som mest utgår från tanken och därför är ytterst måttliga men inte desto mindre verkningsfulla. Den repriserade melodidelen behandlas på samma sätt. Versens andra resp. fjärde "halleluja" står dock mer självständiga och kan därför artikuleras tydligare utan att frasen slås sönder.

Inför andra versen utgår jag från en kraftigare orgelklang enligt kombination sex. Församlingssången stimuleras av detta och ökar i frimodighet.

*Vers 2: Ty Guds Son, Guds rena Lamm, halleluja, gav för oss sitt blod sin kropp.
Halleluja! Efter korsets kval och död, halleluja, han till evigt liv stod opp. Halleluja!*

Guds rena Lamm

Djuret skall vara felfritt, årsgammalt och av hankön och tas från fåren eller från getterna. Ni skall spara det till den fjortonde dagen i denna månad; då skall hela Israels församlade menighet slakta det mellan skymning och mörker. Man skall ta av blodet och stryka på båda dörrposterna och på tvärbjälken i de hus där man äter det. Köttet skall ätas samma natt; det skall vara stekt över eld och det skall ätas med osyrat bröd och beska örter. Ni får inte äta något av köttet rått eller kokat i vatten, utan det skall vara stekt över eld, med huvud, fötter och innanmäte. Ingenting får lämnas kvar till morgonen; om något då är kvar skall ni bränna upp det. Vid måltiden skall ni ha kläderna uppfästa, skor på fötterna och stav i handen. Ät i hast. Detta är Herrens påsk (2 Mos. 12:5–11).

Och de sade med hög röst: Lammet som blev slaktat är värdigt att ta emot makten och få rikedom och vishet och styrka och ära och härlighet och lovsång (*Upp. 5:12*).

Psalmen är lättsjungen både för församling och organist. De ständigt återkommande "halleluja" driver flödet i ett otvunget musicerande. Och just häri lurar en fara, som musikaliskt måste iakttas; musicerandet kan successivt riskera utsättas för tempoökning. Små tempojusteringar både "bakåt" och "framåt" kan främst av psalmpoetiska skäl vara naturliga och stimulera sången, men bestående ändringar över tid i det musikaliska förloppet kan vara förödande.

Under andra versen har jag därför valt att spela en alternativ koralsats parallellt med församlingssången. Satsen, komponerad av David Willcocks, har genom sin struktur (bl. a. imiterade och synkoperade figurer) och rika harmonik förmågan att balansera det musikaliska flödet utan att bromsa upp det. Satsen driver och färgar musiken, men för att detta skall komma till uttryck måste den musiceras under tempomässigt breda former, något som satsen också inbjuder till

Inför tredje versen återgår orgelklängen till svagare nyans (kombination fem). Jag låter församlingen sjunga melodin och spelar själv understämmorna enligt *kb1987*.

Vers 3. Han har sonat världens synd. Halleluja! Så har vi med Gud fått frid. Halleluja!
Död och liv i Kristi grav, halleluja, mötts i hård och sällsam strid. Halleluja!

...sonat världens synd

Nästa dag såg han Jesus komma, och han sade: ”Där är Guds lamm som tar bort världens synd.” (*Joh. 1:29*).

Ni vet att det inte var med förgängliga ting, silver eller guld, som ni friköptes från det meningslösa liv som ni övertagit från era fäder. Nej, det var med blodet från ett lamm utan fel eller fläck, Kristi dyrbara blod. Han var utsedd redan före världens skapelse men trädde fram först nu vid tidens slut, för er skull som tror. Genom honom tror ni på Gud, som har uppväckt honom från de döda och förhärligat honom, så att ni i er tro också kan hoppas på Gud (*1 Pet. 1:18–21*).

Han är det offer som sonar våra synder och inte bara våra utan hela världens (*1 Joh. 2:2*).

Inför fjärde och avslutande versen ökar orgelns klang i styrka och bredd (kombination åtta). Svällskåpen är i versen början stängda men öppnas allteftersom.

Vers 4: Stor och ljus är denna dag. Halleluja! Vänner, sjung i jubelkör! Halleluja!
Mitt ibland oss Kristus går. Halleluja! Aldrig livets furste dör. Halleluja!

Jag startar den unisona sången genom att likaså unsiont beledsaga melodins första fyra toner ”Stor och ljus är...”, för att därefter släppa sången ”fri” och med orgeln ånyo musicera David Willcocks parallella sats. Musiken stegras. Församlingssångens styrka, kraft och frimodighet tilltar.

Offertoriepsalm: Sv. Ps. 153
”Livet vann, dess namn är Jesus” (CD, spår 15)

Högmässan går nu in i sin andra huvuddel; måltiden. Offertoriet inleds med Sv. Ps. 153 ”Livet vann, dess namn är Jesus”. Min intonation i tonarten B-dur är sedvanligt kort, utförd med kombination 6. Inför första versens sång dämpas orgelns nyans och församlingssången inleds med kombination 5:

Vers 1: Livet vann, dess namn är Jesus, halleluja, han var död, men se han lever, halleluja. Dödens portar öppnar han, halleluja, nyckeln ligger i hans hand. Halleluja.

...han var död, men se han lever... nyckeln ligger i hans hand

Jag var död, och se, jag lever i evigheters evighet, och jag har nycklarna till döden och dödsriket (*Upp. 1:18*)

Melodins tonomfång är betydande. I B-dur sträcker sig den från lilla b till tvåstrukna d. I C-dur från ettstrukna c till tvåstrukna e. I *kb1987* finns koralsatser till såväl B- som C-dur. Denna gång väljer jag att spela i B-dur, väl medveten om att musiken i sina lägre melodiska regioner riskerar att bli alltför låg. Samtidigt vet jag av erfarenhet att ett tvåstruket e kan upplevas som för högt och därmed verka hämmande på församlingssången (i val av C-dur). Inte minst gäller detta när sången skall utföras på vokalen ”i”, och så är fallet i psalmens sista vers.

Jag väljer att spela psalmen i B-dur, men för att ändå ”kompensera” mitt val, låter jag även detta inbegripa en parallell sats av David Willcocks. Hans musik skapar en lätthet, passande utmärkt även till ”Livet vann”, som är uppbyggd på samma sätt som nyss sjungna ”Denna dag stod Kristus upp”; psalmpoesin avslutad med återkommande och upprepade ”halleluja”. Inför andra versen adderas klang och styrka, dels genom ändring av orgelns registrering (kombination 6), dels i adderande av dämpad trumpetklang i melodin.

Vers 2: Vad är murar, vad är gravar? Halleluja. Han är med oss alla dagar, halleluja.

En är Herren, en är tron, halleluja, ett är brödet på hans bord. Halleluja.

Kapitel V

153 Livet vann, dess namn är Jesus

Text: O Hartman 1973
Musik: Engelsk 1708

153



1 Li - vet vann, dess namn är Je - sus, hal - le - lu - ja, han var död, men
2 Vad är mu - rar, vad är gra - var? Hal - le - lu - ja. Han är med oss
3 Brö - det bryts och vi - net de - las, hal - le - lu - ja, för att virl - den
4 Je - sus dog, då dog vi al - la, hal - le - lu - ja, till att ut - ge



1 se, han le - ver, hal - le - lu - ja. Dö - dens por - tar öpp - nar han,
2 al - la då - gar, hal - le - lu - ja. En är Her - ren, en är tron,
3 skall få le - va. Hal - le - lu - ja. Öpp - na - de är Guds för - rikt,
4 oss för and - ra, hal - le - lu - ja. Je - sus upp - stod. Ock - så vi,



1 hal - le - lu - ja, nyc -keln lig - ger i hans hand. Hal - le - lu - ja.
2 hal - le - lu - ja, ett är brö - det på hans bord. Hal - le - lu - ja.
3 hal - le - lu - ja, käl - lan flö - dar som var död. Hal - le - lu - ja.
4 hal - le - lu - ja, upp - stod då till e - vigt liv. Hal - le - lu - ja.

...han är med oss alla dagar

och lär dem att hålla alla de bud jag har gett er. Och jag är med er alla dagar till tidens slut (*Matt. 28:20*)

En är Herren, en är tron

En är Herren, en är tron, ett är dopet (*Ef. 4:5*)

ett är brödet

Eftersom brödet är ett enda, är vi – fastän många – en enda kropp, för alla får vi del av ett och samma bröd (*1 Kor. 10:17*)

Inför tredje versen återgår orgelklangen till kombination 5.

Vers 3: Brödet bryts och vinet delas, halleluja, för att världen skall få leva. Halleluja!
Öppnade är Guds förråd, halleluja, källan flödar som var dold. Halleluja!

Brödet bryts... för att världen skall få leva

Medan de åt tog han ett bröd, läste tackbönen, bröt det och gav åt dem och sade: ”Ta detta, det är min kropp.” Och han tog en bägare, tackade Gud och gav åt dem, och de drack alla ur den. Han sade: ”Detta är mitt blod, förbundsblodet som blir utgjutet för många. Sannerligen, aldrig mer skall jag dricka av det vinstocken ger förrän den dag då jag dricker det nya vinet i Guds rike.” (*Mark. 14:22–25*)

Jag är det levande brödet, som har kommit ner från himlen. Den som äter av det brödet skall leva i evighet. Brödet jag skall ge är mitt kött, jag ger det för att världen skall leva.”

Detta är brödet som har kommit ner från himlen, ett annat bröd än det som fäderna åt. De dog, men den som äter detta bröd skall leva i evighet.” (*Joh. 6:51,58*)

Öppnade är Guds förråd... källan flödar som var dold

Herren skall öppna sitt rika himmelska förråd för dig, så att ditt land får regn i rätt tid, och han skall välsigna dig i allt du gör, så att du kan låna ut till andra folk men aldrig själv behöver låna (*5 Mos. 28:12*).

Jag musicerar tredje versen enligt sats i *kb1987* utifrån registerkombination fem. Sista versen musiceras starkt och jublande. Orgeln ökar i nyans. Jag spelar än en gång Willcocks sats. Församlingen sjunger frimodigt också vid höjdtönen i versens ”slutspurt”:

Vers 4: Jesus dog, då dog vi alla, halleluja, till att utge oss för andra, halleluja.
Jesus uppstod, också vi, halleluja, uppstod då till evigt liv. Halleluja.

Jesus dog, då dog vi alla

Kristi kärlek lämnar mig inget val, ty jag har förstått att om en har dött för alla, då har alla dött. Och han har dött för alla, för att de som lever inte mer skall leva för sin egen skull utan för honom som dog och uppväcktes för dem (*2 Kor. 5:14–15*).

Genom att Jesus gav sitt liv för oss har vi lärt känna kärleken. Också vi är skyldiga att ge vårt liv för bröderna (*1 Joh. 3:16*).

Jesus uppstod, också vi

Och han har dött för alla, för att de som lever inte mer skall leva för sin egen skull utan för honom som dog och uppväcktes för dem. Därför bedömer jag inte längre någon på människors vis. Och om jag också har uppfattat Kristus på det sättet, så gör jag det inte nu längre. Den som är i Kristus är alltså en ny skapelse, det gamla är förbi, något nytt har kommit. (*2 Kor. 5:15–17*)

Sanctus

I inledningen av måltidens liturgi sjunger celebranten prefationen, som kulminerar i följande uppmaning:

Därför strålar hela Påskens glädje... och förkunnar ditt lov utan ände:

Med orden ur profeten Jesajas bok stämmer orgel, organist och församling in i Sanctus, en av mässans största och mäktigaste lovsånger. Sångsättet utgörs även denna gång av växelsång mellan försångare och övrig församling. Den här gången introducerar inte försångaren omkvädet, utan alla deltagare i församlingslången; orgel, organist och sjungande församling stämmer gemensamt och direkt in i musicerandet:

He - lig, he - lig, he - lig är Her - ren Se - ba - ot.

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is a vocal line in G major (one flat) and 4/4 time. The lyrics are: "He - lig, he - lig, he - lig är Her - ren Se - ba - ot." The bottom staff is a piano accompaniment, consisting of a right-hand part and a left-hand part. The right-hand part features a melody that mirrors the vocal line, while the left-hand part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Gloria Mässmusik (1998).

Alla:

Försångare: Himlarna och jorden är fulla av din härlighet.

Alla: Helig...

Försångare: Välsignad vare han som kommer i Herrens namn.

Alla: Helig...

Försångare: Hosianna i höjden.

Alla: Helig...

Den fyrstämmiga satsen finns återgiven i gudstjänstgendan. Tonarten är noterade Ess-dur, men skulle med fördel kunna sjungas ett tonsteg högre; F-dur, eftersom församlingen nu är uppsjungen och Ess-dur därför något låg och dov som jublande Sanctus-tonart. Men eftersom celebranten skall vara försångare i verserna väljer vi att efter gemensamt samråd musicera Sanctus i noterade Ess-dur. Celebranten är en god sångare, och känner sig vokalt bekväm upp till tvåstrukna ess, som är musikens högsta punkt i den avslutande versen. Orgelns klang växlar mellan kombination fem, sex, sju och åtta.

Psalm under kommunionen: Sv. Ps. 152

”Kristus lever – underbara ord” (CD, spår 16)

Kommunionen firas under kör- och församlingssång av skilda slag, där ”Kristus lever – underbara ord” blir dess avslutning. Inte bara brusande jubel utan också mer meditativt sång...

Efter en kort intonation vidtar församlingssången med orgelklang enligt kombination fyra:

Vers 1: Kristus lever – underbara ord, som förvandlar tungt och sorgset mod.

Väl är mörkret här på vår jord, men se, Kristus lever.

Kristus lever

Han lade sin högra hand på mig och sade: ”Var inte rädd. Jag är den förste och den siste och den som lever. Jag var död, och se, jag lever i evigheters evighet, och jag har nycklarna till döden och dödsriket (*Upp. 1:17–18*).

Inför andra versen registreras orgeln upp till kombination fem. Församlingssången stimuleras av detta och ökar i frimodighet.

152 Kristus lever – underbara ord

Text: Selma Sundellus-Lagerström 1884*
Musik: L. Mason 1839

152

1 Kris - tus le - ver - un - der - ba - ra ord, som för - vand - lar tungt och sorg - set
2 Kris - tus le - ver, trog - ne Fräl - sa - ren, som på jor - den var de sva - gas
3 Han har käm - pat, se - gern vun - nen är ö - ver sa - tan och all mörk - rets
4 Han är li - vet, vi ock le - va får. Om än ge - nom dö - dens flod vi.

1 mod. Väl är mäk - ret stort här på vår jord, men se, Kris - tus le - ver.
2 vän. Sam - ma mil - da här - ta här han än. Her - ren Kris - tus le - ver.
3 här. Dö - dens väl - de ö - ver - vun - net är. Her - ren Kris - tus le - ver.
4 gör, skall det bli vår se - ger - sång än - då. Her - ren Kris - tus le - ver.

Vers 2: Kristus lever, trogne Frälsaren, som på jorden var de svagas vän.
Samma milda hjärta har han än. Herren Kristus lever.

Inför tredje versen förblir orgelklangen enligt kombination fem.

Vers 3. Han har kämpat, segern vunnen är över satan och all mörkrets här.
Dödens välde övervunnet är. Herren Kristus lever.

...mörkrets här. Dödens välde

Han har räddat oss ur mörkrets välde och fört oss in i sin älskade sons rike (*Kol. 1:13*)

Inför fjärde och avslutande versen ökar orgelns klang i styrka och bredd. Kombination sex tas i anspråk. Svällskåpen är i versen början stängda men öppnas allteftersom. Harmoniken stegras via omharmoniseringar.

Vers 4: Han är livet, vi ock leva får. Om än genom dödens flod vi går,
skall det bli vår segersång ändå: Herren Kristus lever.

..han är livet, vi ock leva får

Då sade Jesus till henne: ”Jag är uppståndelsen och livet. Den som tror på mig skall leva om han än dör, och den som lever och tror på mig skall aldrig någonsin dö (*Joh. 11:25-26*).

Ännu en kort tid, sedan ser världen mig inte längre, men ni skall se mig, eftersom jag lever och ni kommer att leva (*Joh. 14:19*).

Slutpsalm/Lovpsalm: Sv. Ps. 147
”Upp min tunga, att lovsjunga”

Högmässans avslutande del, sändningen, innehåller tacksägelse, lovprisning och välsignelse. Som lovprisning denna Påskdag ”Upp min tunga, att lovsjunga”. Denna psalm utgör tillsammans med dagens ingångspsalm ”Vad ljus över griften”, Påskdagens mest klassiska och kända psalmer.

Några uppfordrande ackord i fanfarstil får utgöra det korta preludiet till församlingssången, som sjungs i Ess-dur, ett halvt tonsteg över noterad D-

147 Upp, min tunga, att lovsjunga

Text: Venantius Fortunatus omkr 600, S A Forsius 1614,
J O Wallin 1816⁶
Musik: Svensk 1693

147

1 Upp, min tung - a, att lov - sjung - a hjäl - ten som på kor - sets stam för oss blöd - de, led och död - de
 2 Han full - gör - de vad vi bör - de och blev vår rätt - fär - dig - het. Han av - vän - de vört e - län - de
 3 Vi för - los - sas; or - men kros - sas, av - grun - dens och dö - dens makt nu är bun - den. Från den stun - den
 4 Gam - la, ung - a må lov - sjung - a Fa - drens makt och här - lig - het och hem - bä - ra So - nen ä - ra

1 som ett skuld - löst of - fer - lamm. Han ur grif - ten, ef - ter Skrif - ten, nu i ä - ra trä - der fram.
 2 för båd tid och e - vig - het. Han för - värv - de att vi ärv - de ljus och frid och sa - lig - het.
 3 allt är So - nen un - der - lagt. Nu är he - lat vad vi fe - lat och Guds nåd i lju - set bragt.
 4 för så stor barm - här - tig - het, pri - sa An - den, som vid han - den le - der oss - till sa - lig - het.

dur. Orgeln är registrerad i fortissimo enligt kombination nio, så även i första versens församlingssång:

Vers 1: Upp min tunga, att lovsjunga hjälten som på korsets stam
för oss blödde, led och dödde som ett skuldlöst offerlamm.
Han ur griften, efter Skriften, nu i ära träder fram.

...för oss blödde... offerlamm

Ja, han var sargad för våra överträdelsers skull och slagen för våra missgärningars skull. Straffet var lagt på honom, för att vi skulle få frid, och genom hans sår blir vi helade.

Vi gick alla vilse som får, var och en av oss ville vandra sin egen väg, men Herren lät allas vår missgärning drabba honom.

Han blev plågad, fastän han ödmjukade sig och inte öppnade sin mun, lik ett lamma som förs bort att slaktas, och lik ett får som klipper det – ja, han öppnade inte sin mun (*Jes. 53:3-7*).

...efter Skriften

Han uppstod på tredje dagen i enlighet med skrifterna (*1 Kor. 15:4*).

Så fort församlingen börjat sjunga, uppfattar jag att den första versens registrering är för stark, sången kommer inte riktigt igång. Kanske har församlingen ”tagits på sängen” av det korta fanfarartade preludiet, men troligare är att oktavkopplen gör röststämmorna alltför påträngande och faktiskt dränkande. Jag låter ändå registreringen kvarstå, men dämpar rörklngen inför den andra versen:

Vers 2: Han fullgjorde vad vi borde och blev vår rättfärdighet.
Han använde vårt elände för båd tid och evighet.
Han förvärvde att vi ärvde ljus och frid och salighet.

...blev vår rättfärdighet

Genom honom finner ni nåd i Kristus Jesus, som har blivit vår vishet från Gud, vår rättfärdighet, vår helighet och vår frihet (*1 Kor. 1:30*)

Han som inte visste var synd var, honom gjorde Gud till ett med synden för vår

skull, för att vi genom honom skulle bli ett med Guds rättfärdighet (2 Kor. 5:21)

Han förvärde att vi ärvde

Ni skall tacka Fadern, som gjort er värdiga att få del i det arv som väntar de heliga i ljuset. Han har räddat oss ur mörkrets välde och fört oss in i sin älskade sons rike, och genom Sonen har vi friköpts och fått förlåtelse för våra synder (Kol. 1:12-14).

Tredje versen sjungs helt a cappella. Sången klingar unison och ”fri” från instrument. Den bär sig själv med hjälp av rummets goda klang och liturgins avslutande riktning.

Vers 3: Vi förlossas; ormen krossas, avgrundens och dödens makt
nu är bunden: Från den stunden allt är Sonen underlagt.
Nu är helat vad vi felat och Guds nåd i ljuset bragt.

Vi förlossas

I honom och genom hans blod har vi friköpts och fått förlåtelse för våra överträdelser (Ef. 1:7).

...ormen krossas

Och jag skall sätta fiendskap mellan dig och kvinnan och mellan din säd och hennes säd. Denna skall trampa sönder ditt huvud, och du skall stinga den i hälen (1 Mos. 3:15).

...allt är Sonen underlagt

När han lade allt under honom, gjorde han inget undantag: allt skall läggas under honom. Ännu ser vi inte att allt har lagts under honom.

Men vi ser att Jesus, som en liten tid var ringare än änglarna, nu är krönt med härlighet och ära därför att han led döden. Genom Guds nåd skulle det komma alla till godo att han fick möta döden (Heb. 2:8-9).

...och Guds nåd i ljuset bragt

Ty Guds nåd har blivit synlig som en räddning för alla människor (Tit. 2:11). Samtidigt får jag som organist tid att förbereda orgeln och mig för mässans

avslutande vers. I sista versen återgår jag till kombination nio, men med tillagt diskantkoppel i pedalen. Orgelns klang och styrka är påtaglig, bärande och mäktig, men avser inte vara dränkande. Påskdagens församlingssångsjubel klingar ut:

Vers 4: Gamla, unga må lovsjunga Faderns makt och härlighet
och hembära Sonen ära för så stor barmhärtighet,
prisa Anden, som vid handen leder oss till salighet.

...och hembära... stor barmhärtighet

Välsignad är vår herre Jesu Kristi Gud och fader. I sin stora barmhärtighet har han fött oss på nytt till ett levande hopp genom Jesu Kristi uppståndelse från de döda (1 Petr. 1:3).

Till versen har jag förberett en improviserad orgelsats. Melodin spelas i pedalen medan manualsatsen ägnas toccata-ackord i figurationer, inspirerade av Toccatan ur Charles-Marie Widor's femte orgelsymfoni. Jag har också använt samma förebild och ackordiska grundmaterial i det korta, improviserade preludiet till psalmen. På detta sätt söker jag omsluta psalmen och förstärka den som en konstnärlig helhet, bestående av poesi, vokal och instrumentalklang i interaktion. Orgelns registrering är kraftigt jublande och utgår från kombination nio.

Psalmerna tar gestalt i Gammalkils kyrka

INLEDNING

Till gestaltningsstudien i Gammalkils kyrka engagerades ca fyrtio sångare, med tanken att dessa skulle bilda en slags fingerad sjungande församling, eftersom studien genomfördes utanför gudstjänstens liturgiska ramar. Deltagarna utgjordes huvudsakligen av medlemmar i Gammalkils och Vadstena kyrkokörer, medan knappt en femtedel var studerande på musiklinjen vid närbelägna Lunnevads folkhögskola. Åldersspridningen bland sångarna var god, och rörde sig i området ca 18–75 år, med en betoning på åldrar över 40 år. Könsfördelningen var ca 75 % kvinnor och 25 % män. Sammantaget borgade dessa omständigheter för att gruppens sammansättning skulle kunna motsvara en gudstjänstfirande församling i början av det tjugoförsta århundradet i trossamfundet Svenska kyrkan.¹⁰⁹

Sångarnas anknytning till Östergötland i allmänhet och Gammalkils kyrka i synnerhet, skulle vidare vara en viktig komponent i studiens genomförande och kvalitet; studiens syfte var inte att söka rekonstruera en församlingssång från det tidiga artonhundratalets. Men sångarnas lokala förankring i bygd och kyrka skulle ändå borga för ett slags vokalt bidrag till den traditionsbildning som den s. k. Linköpingstraditionen genom orgelbyggare Pehr Schiörlin gett stort avtryck i, genom instrumentbygget i Gammalkils kyrka. Bland sångarna fanns exempelvis en kvinna, släkt i direkt nedstigande led till Gammalkils kyrkas första organister Nils Olin d. ä. och d. y., därtill boende på fädernegården i omedelbar närhet till kyrkan.

När det gäller sammusicerandet orgel, organist och sångare emellan, genomfördes studien utan några egentliga förberedelser. Här gällde ju att likt ett verkligt liturgiskt skeende, söka skapa ett spontant möte mellan det konstmedvetna och konstomedvetna, mellan orgeln med sin exekutör och den sjungande församlingen. Spontaniteten i detta möte skulle dessutom understrykas av att jag som organist inte kände sångarna eller deras musikaliska förmågor i förväg. Men då inspelningstiden endast omfattade en arbetsdag, ville jag ändå i förväg skapa mig en bild av sångarnas vokala förutsättningar, men också informera dem om studiens bakgrund och genomförande, för att etablera en personlig kontakt och ett engagemang för uppgiften. Detta inne-

109. För utförligare statistik avseende gudstjänstbesök i Svenska kyrkan under tiden 1990–2011, hänvisas till <http://www.svenskakyrkan.se/default.aspx?id=645562>

bar att jag dels träffade respektive kyrkokörer vid ett separat tillfälle, dels samrådde med deras körledare några veckor innan studiens genomförande. Vid dessa tillfällen presenterade jag kort forskningsprojektet med dess stundande gestaltningssstudie. Jag testade också litet psalmmusicerande; syftet med detta var att dels bilda mig en uppfattning om den vokala klangkvaliteten och förmågan till sammusicerande, dels undersöka om mina tänkta val av psalmer för studien var helt eller delvis bekanta, eller kanske okända för sångarna.

Två anvisningar av Rohrman kom att från mitt organistperspektiv bilda utgångspunkt för valet av inriktning i gestaltningen församlingssången: enkelheten och dess relation till ”uttryckets uphöjande”, samt att från min position vid orgelns spelbord ”noga ge akt på sången”, en fokusering som väl anslöt till Hæffners ontologiska bestämning av psalmgenren, att psalmen är sång och inte ett orgelstycke. Detta sökte jag tydliggöra, genom att låta preludierna som föregick själva psalmsången i huvudsak ta en kort intonationsformat i anspråk.

Vi har i tidigare avsnitt fått följa gestaltningsarbetet med psalmer, sjungna som församlingssång vid firandet av Triduum Sacrum i Vasakyrkans gudstjänstliv. De tre heliga dagarna följde händelserna vid måltidens instiftande i den övre salen (Skärtorsdagens Mässa), vidare vid Kristi lidande och död (Långfredagsliturgin), och slutligen vid hans uppståndelse från de döda (Påskdagens Mässa). Firandet av Triduum Sacrum kunde därför även denna gång sägas utgöra församlingens proklamation av Herrens död och uppståndelse; ”...Din död förkunnar vi, Herre. Din uppståndelse bekänner vi...”

Till gestaltningsstudien i Gammalkils kyrka fokuserades församlingssång med utgångspunkt i psalmer, valda att ansluta till den avslutande satsen i ”Trons mysterium”; ...till dess du kommer åter i härlighet”.¹¹⁰

PSALMERNAS TAR GESTALT

Sv. Ps. 76: ”Gud, vår lösta tunga” (CD, spår 9)

Församlingssång är som specifik vokal genre mångfacetterad. Som liturgisk ”allsång” är den inbegripen en större helhet, liturgin med dess övergripande gestaltningmässiga förutsättningar. Liturgins helhet inbegriper flera ”mikro-

110. Andra artikeln i respektive Kyrkans vanligast brukade trosbekännelser – *Nicænum* och *Apostolicum* – ger i koncentrerade formuleringar vittnesbörd om att Kristi människoblivande, hans lidande, död, uppståndelse och himmelsfärd är starkt knutna till hans återkomst ”i härlighet”.

skikt” av text, musik, rörelse, tal, tystnad, symboler och symbolspråk etc. Mellan alla dessa skikt finns kopplingar och relationer på ett både synligt och osynligt. Allt detta kan sägas vara helt naturligt, för Kyrkan har här att fira, att gestalta ett mysterium.

Enkelhet och helhet är två begrepp som i detta sammanhang hör ihop och möjliggör en struktur för framställning av församlingssångens många ansikten och därmed gestaltning.

Firandet av Mässans måltidsdel omfattar en helhet, alltifrån Offertorium till Kommunion och Tackbön. Inom helheten ryms rörelse och dynamik mellan de olika delarna, i vilka mindre helheter och enheter kräver särskild observans. Övergången mellan Prefation och Sanctus utgör en av dessa ”mikro-enheter”, som får betydelse för gestaltningen av sig själv, men också, och inte minst det större sammanhanget:

Celebrant: ...Därför vill med dina trogna i alla tider
och med hela den himmelska härskaran
prisa ditt namn och tillbedjande sjunga:
Alla: Helig, helig, helig Herre Gud Sebaot.
Himlarna och jorden är fulla av din härlighet.
Hosianna i höjden... (*hb1986*)

Sv. Ps. 76 kan tjäna som exempel på denna fokusering av begreppsparet enkelhet/helhet i musikalisk gestaltning. Psalmen är ur flera synvinklar passande som offertoriepsalm i allmänhet med tanke på sitt innehåll i stort, där första versens ”...trefalt helig sjunga...” indikerar och kan sägas utgöra en del av Prefationens förberedande uppsjungning till kommande Sanctus, en av mässans församlingssångsmässiga höjdpunkter.

Psalmen är vidare på ett särskilt sätt knuten till kyrkoårets avslutande söndagar, men kan också finna en plats under advent, i synnerhet Andra söndagen i advent med dess eskatologiska tematik kring ”Riket som kommer”.¹¹¹

111. Psalmen passar därtill utmärkt vid andra tillfällen under kyrkoåret: 1. Skärtorsdagens mässa, inledningen på firandet av Triduum Sacrum med fokus på nattvardens instiftande, 3. Kristi Himmelfärds dag. 2. Den helige Johannes Döparens dag (årgång 2, *Luk.* 1:57–66) samt 12 söndagen efter Trefaldighet (årgång 1, *Mark.* 7:31–37) där det talas om hur stumma åter kan tala.

76 Gud, vår lösta tunga

Text: S Gabrielsson 1929
Musik: O Lindström 1937

76

*1 Gud, vår lös - ta tung - a dig sitt of - fer bär; tre - falt he - lig sjung - a vi med äng - lars här.
 *2 Kris - tus, du som sti - ger till de trog - na ner och till fräls - ning vi - ger var - je själ som ber,
 *3 När du kom - mer ä - ter till din sto - ra dom och in - för dig lä - ter kal - la önd och from,

1 Full är him - len vor - den av din här - lig - het, vi - da när kring jor - den din barm - här - tig - het.
 2 du som bjöd oss spi - sa fritt av li - vets bröd, dig vi öd - mjukt pri - sa för din bitt - ra död.
 3 vär - des då oss fö - ra till din natt - vards - sal och oss sa - lig - gö - ra bland de fräls - tas tal.

1 Med se - ra - fer al - la vi ditt namn ä - kal - la och i stof - tet fal - la.
 2 Vär - des själv oss re - na och ditt folk för - e - na, Je - sus, du al - le - na.
 3 Dg, vår Her - re kä - ra, må vi e - vigt bä - ra tack och lov och ä - ra.

I *Ordning för kyrkobetjente*, förordas att preludiet, intonationen till församlingssången görs ”kort och lämpadt efter psalmens melodi och ämne” (*Ordning för kyrkobetjente* 1846:23). Ett sådant förhållningssätt söker jag inta vid valet av psalm för sin speciell plats och funktion i liturgin. Med en bred, men samtidigt glansfull principalregistrering, med avsikt att stimulera en vokal gestaltning, spelar jag psalmens första fras, varefter församlingens sång vidtar:

1. Gud, vår lösta tunga dig sitt offer bär; trefalt helig sjunga vi med änglars här.
Full är jorden vorden av din härlighet, vida nåt kring jorden din barmhärtighet.
Med serafer alla vi ditt namn åkalla och i stoftet falla.

Ett medvetet förhållningssätt till den mjuka tvåtakten, inbjuder till att vila i ett avslappnat spel av fyrstämigheten i *kb1987*. Till detta bidrar även analysen av melodins uppbyggnad; de elva takterna (egentligen nio, varav de två första repriseras), ger möjlighet till olika grupperingar, där en naturlig sådan ges genom tredelning av melodin; de första fyra takterna (två med reprisering), följande fyra takter samt därpå avslutande tre takter. En annan möjlighet skulle kunna vara gruppering av två takter i taget, följd av en avslutande tretaktsindelning. Av särskild vikt är att just finna grupperingar, eftersom varje enskild takt i princip är likadan i sin melodiska struktur; fyra fjärdedelar åtföljda av två halvnoter (sju takter) eller en helnot (fyra takter). Noterbart är också att melodin till övervägande del är noterad med stegvisa rörelser. När språng används är det ett uppåtgående terssprång som i sju av nio fall kommer till pass (övrige utgörs av två nedåtgående ters- resp. kvintsprång). Molltersen a₁-c₂ utgör mer än hälften av de uppåtgående terssprången.

Melodianalysen uppenbarar en risk för monotoni i den musikaliska fördragningen, om varje enskild takt skulle gestaltas utan tanke på dess plats i en övergripande struktur. Och denna ter sig naturlig i en gruppering av 4 + 4 + 3 takter. Analysen av melodin, skapar en medvetenhet om strukturen, något som i sin tur bildar ett fäste för frihet i själva uttrycket.

2. Kristus, du som stiger till de trogna ner och till frälsning viger varje själ som ber,
du som bjöd oss spisa fritt av livets bröd, dig vi ödmjukt prisa för din bittra död.
Värdes själv oss rena och ditt folk förena, Jesus, du allena.

Kristus som medlaren stiger osynligt ned från himlen till församlingen som

firar mässan i väntan på hans slutgiltiga återkomst i härlighet, då församlingen skall se honom ansikte mot ansikte som han är.¹¹² Kyrkans tro är att Kristus synliggörs, gestaltas, i mässans bröd och vin som hans kropp och blod. Som organist söker jag musikaliskt tydliggöra denna uppenbarelse genom att göra honom även hörbar¹¹³; medlaren Kristus placeras som cantus firmus i koralsatsens mitt, i dess tenorstämman. Jag utgår från sättningen i *kb1987*, men vänder i stort på befintliga sopran- och tenorstämmor, genom att placera den senare i sopranen och den förra med sin melodi i tenoren. Av satstekniska skäl – i syfte att undvika vokalt dämpande parallellföringar – gör jag dock vissa justeringar i sopran- och altstämmorna.

3. När du kommer åter till din stora dom och inför dig låter kalla ond och from, värdes då oss föra till din nattvardssal och oss saliggöra bland de frälstas tal.
Dig, vår Herre kära, må vi evigt bära tack och lov och ära.

Den i varje årgång återkommande episteltexten på Kristi Himmelsfärds dag, avslutas i den *Svenska evangelieboken* med följande vers, i vilken ”två män i vita kläder” talar till dem ”som hade samlats”:

”Galileer”, sade de, ”varför står ni och ser upp mot himlen? Denne Jesus som har blivit upptagen från er till himlen skall komma tillbaka just så som ni har sett honom fara upp till himlen” (*Apg. 1:11*).

Kyrkan, de som samlats för att fira trons mysterium i eucharisti, förblir stående under tredje och avslutande versen ”När du kommer åter...”. De sjunger om Kristi närvaro i sakramentet men de förenas också i väntan på hans sista ankomst vid tidens slut. Och denna väntan sker här och nu med fötterna på kyrkans golv, med blicken vänd mot himlen, men kanske med församlings-sångsdeltagarnas blickar därtill riktad *ned* i psalmbokens text...?

Jag väljer att under denna vers med fortsatt utgångspunkt i *kb1987*, improvisera en sats för fullgreppspel, ”med båda händerna” (*Ordning för Kyrko-betjente 1795:6*). Jag vill med detta dels söka klangligt gestalta den kyrkoårs-

112. Samtliga sex verser i Sv. Ps. 174 (”Herre, när din dag är inne”) avslutas på likartat och upprepat sätt: ”...se dig som du är”.
113. Nils Ferlin (1898–1961): Kan du höra honom komma, att han kommer som en psalm – så mjuk och så drömmande stilla han vandrar dig till mötes i dagarnas kvalm och han vill dig inte alls något illa (ur *En döddansares visor*, 1930).

mässiga och liturgiska helhet, det ”fullgrepp” som poesin i dessa avseenden utgör, dels med min koralrats bokstavligen rikta den sjungande församlingens blick från psalmbok *upp* mot öster, altare, eucharisti och himmel. Koralmelodin befinner sig bara under några inledande toner i sopranstämman ”... för att hålla församlingen i Tonen” (Rohrman 1805:15) men placeras mycket snart i satsens mitt, samtidigt som sopranstämman genom markerad åttondelsrörelse söker sig uppåt, för att i frasens slut landa på en ters vid ”... till din stora dom”. Tersen befinner sig i treklangens mitt (grundläge) och är avgörande för ackordets utfall i dur eller moll. Medlaren Kristus gestaltas dels som melodistämman i satsens mitt, men också som domaren Kristus i sopranstämman, för avslutande versens budskap är att han återkommer från himmelen i just denna egenskap. Men orgelsatsen gestaltar inte frasens slut som en fällande dom i moll, utan som en frikännande sådan i dur, då jag naturligen låter frasen landa på en durters i sopranstämman. Den uppåtgående åttondelsrörelsen har riktat fokus bokstavligen från psalmbok *upp* mot himlen, varifrån Kristus ”kommer åter i härlighet” till sin lovsjungande församling som en frikännande domare, placerad överst i den sjungande satsen som en glittrande durters.

Under resterande del av denna avslutande vers, söker jag stimulera det vokala flödet genom små justeringar i satsen. Dessa sker på olika sätt; en förtätning av harmoniken syftar till att intensifiera ”andaktskänslan” i psalmen. Bruket av någon mellandominant kan i denna avslutande psalmvers vara verkkningsfullt för att betona den framåtsyftande längtan från församlingen, Guds folk, att en gång få möta den återkommande Kristus, för att se honom ”som han är” (jfr Sv. Ps. 174 och 1 Joh. 3:2). En av harmonikens grundläggande satser, inte minst gällande dur-/molltonal harmonisering av koral och visa, är att helkadensens dominant leder till tonika (Grundberg 1999:11). Ett väl genomtänkt och för sammanhanget passande bruk av tillfällig dominant – mellandominant – inne i satsen, är tänkt att skapa en förtätning i det gestaltande förloppet, och därmed bidra till något som kan betona iveren i längtan efter Kristus, hans ankomst i sakramentet och hans återkomst en gång vid tidens slut. Frasen ”Värdes då oss föra...” inleds därför med ett A-durackord som leder till D-dur, en harmonisk relation som därefter via g-moll bär poesin vidare. Ännu är församlingen dock inte framme i himmelen, saliggjord ”bland de frälstas tal” i full åskådan av Kristus. Ännu står hon kvar på kyrkans golv, i livets sammanhang mitt i tiden. Denna väntan får ett uttryck i harmoniken genom att frasen tar sikte mot en kadens i a-moll! Jag väljer inte denna bedrägliga kadens för att söka instrumentalt och harmoniskt antyda

något dogmatiskt opålitligt i psalmpoesin, utan i stället för att gestalta en i texten inneboende relation av dialektisk spänning mellan tro och åskådan. Men när jag ”svänger” in i kadensen via dm7 (för att sedan via E-dur hamna i a-moll), råkar jag snubbla på djupa grundtonen D i pedalen, en felspelning som i förstone grämer mig, men som ändå väcker reflektion och tanke: för det första är det mänskligt att ”snubbla” på en pedaltast, inte minst vid ett instrument som inte är mitt regelbundna och vardagliga arbetsredskap. Vidare pekar felspelningen på något väsentligt; även församlingssångsmusicerandet utgör en risktagning, en chansning, eftersom det är så starkt förbundet med en liturgisk rörelse i nuet. Församlingssångens skönhet har med risktagande och improvisation att göra. Precis som barnets lek för att lära sig, utgör risktagandet en del av kunskapsbildningen.

Församlingssången sker här och nu, i ett sammanhang byggt på spontant musicerande utan egentlig förberedelse i form av samövning, och utan möjlighet att sudda och ta om, under delaktighet av alla, utan krav på vokal skolning, musikalisk och konstnärlig medvetenhet hos församlingen. Och hela detta skeende leds på ett särskilt sätt av mig som organist. Kraven på musikalisk kontroll är inte obetydliga. Behoven av mikrobeklut ständiga. Jag accepterar därför, om än motvilligt, att förutsättningar för speltekniskt ”snubbel” är förhanden, utan att för den skull tumma på vikten av goda förberedelser och regelbunden övning (Rohrman 1805:90 ff.). Jag gör detta genom att i mitt förhållningssätt upprepat återvända till vilan i enkelhet och helhet, samtidigt som jag har alla sensorer öppna för spontana behov av att förse den gemensamma vokala interaktionen med stimulansåtgärder.

Flödet i avslutande versens musicerande är nu av det slaget att jag upplever ett behov av att särskilt fokusera det inom gränser av just enkelhet och helhet, för att behålla friheten i uttrycket. Psalmversen avslutas med jublande lovsång i ett intensivt musicerande: ”Dig, vår Herre kära, må vi evigt bära tack och lov och ära”. Eucharisti är tacksägelse och sammanfattar både Kyrkans väsen och uppdrag. Och min uppgift som kyrkomusiker är att gestalta dessa båda i sång, ett grundläggande förhållningssätt, som jag oupphörligen söker erövra, återerövra och införliva hela min attityd vid orgelinstrumentet.

Med inspiration från Rohrman's anvisningar om variation i spelsatsen, väljer jag att vid ”...Dig, vår Herre kära...” gestalta pedalstämman F som en pumpande bordunton, genom ”flera gångers anslående af Basen” (Rohrman 1805:56). Denna leder sedan satsen mot sitt slut med ett kraftigt klingande instrument i interaktion; människoröster och orgel. Men det är inte enbart Rohrman som ger impulser i min gestaltning av satsen i versens slut. Psalm-

författaren Samuel Gabrielssons poesi från 1929 i kombination med Olof Lindströms musik från 1937, väcker i stunden muskulaturen i mina fötter att relatera psalmspelet till ett samtida verk av Olivier Messiaen; ”Apparition de l’Eglise éternelle” (”Den eviga kyrkans uppenbarelse”), komponerat 1932. Stycket, uppbyggt kring några få rytmiska, harmoniska och dynamiska element, karaktäriseras genom sin ständigt pågående upprepning av dessa, och väcker relationer till Rohrmans anvisningar om ”flera gångers anslående af Basen”: Inte minst kommer detta till uttryck i styckets mitt, där den eviga kyrkan strålar i all sin glans i ett stort C-durackord med intensivt upprepad och oktaverad grundton i pedalen. Messiaen hänvisar i en verkkommentar till ”Hymnen vid kyrkoinvigning: ”...mejsel, hammer, lidelse och prövelser skærer og glatter de utvalgte, de levende sten i den åndelige bygning...” (Borum och Cristensen 1977:86 f.). Den eviga Kyrkan beskrivs som ett bygge, lik en skulptur som här i tiden mejslas och hamras fram, för att befrias till den fullkomning som träder fram utanför tiden. Och denna process sker i glädje och smärta, i kärlek och sång, en process jag här söker uttrycka med basens förtätade pulserande.

Den bedrägliga kadensen i kombination med de därpå upprepade bastonerna, bildar i avslutande delen av Sv. Ps 76:3 en satsteknisk, harmonisk ram för poesins inneboende dynamik mellan tro och åskådning, mellan prövningar och vila, mellan glädje och smärta, mellan tid och evighet.

Orgelns registrering:

Intonation:

Manual: PRINCIPAL 8 fot, VIOL DI GAMBA 8 fot, FLAUTO DOPPIO 8 fot, OCTAVA 4 fot, RÖRFLEUT 4 fot, OCTAVA 2 fot, TROMPET 8 fot.

Öververk: OFFENFLEUT 8 fot, GEDACT 8 fot, PRINCIPAL 4 fot, VIOL DI GAMBA 4 fot.

Pedal: PRINCIPAL 16 fot, DUBBEL SUBBAS 16 fot, OCTAVA 8 fot, OCTAVA 4 fot.

PEDALKOPPEL.

Psalm:

Vers 1: – TROMPET 8 fot

Vers 2: + TROMPET 8 fot, – PEDALKOPPEL. (C f i tenoren)

Vers 3: + PRINCIPAL 16 fot Discant, QVINTA 3 fot, TROMPET 8 fot BASUN 16 fot, + PEDALKOPPEL.

Sv. Ps. 135: "Se, vi går upp till Jerusalem" (CD, spår 8)

1. Se, vi går upp till Jerusalem i heliga fastetider
att skåda hur Jesus Krist, Guds Son, i syndares ställe lider.

2. Se, vi går upp till Jerusalem. Vem går att med Herren vaka
Och, såsom vår himmelske Fader vill, den smärtfyllda kalken smaka.

3. Se, vi går upp till Jerusalem, till Frälsarens kors och pina,
Till Lammet, som slaktas för världens skuld, för dina synder och mina.

4. Se, vi går upp till Jerusalem, till staden den evigt klara.
Oss Frälsaren sagt att där han är, där skall vi med honom vara.

Staden Jerusalem är platsen för templet, där "Herren låter se sig", platsen för kult och sång, bilden för himlen (Lindström 1994:141). När jag skall leda musiken i Sv. Ps. 135 är det fjärde och avslutande versens innehåll som därför bildar anslag för gestaltningen av psalmen som helhet. Under kyrkoåret äger psalmen en närmast given plats i firandet av Fastlagssöndagen (och/eller Askonsdagen, det egentliga inträdet i de fyrtio dagarnas fasteperiod inför påsken). Även om psalmens tre inledande verser vittnar om staden Jerusalem som platsen för Kristi lidande och död, anar man först i fjärde och sista versen påskens klarhet. Jerusalem blir på tredje dagen platsen för uppståndelsen från de döda; psalmpoesins sista mening anspelar därtill på en av påsktidens evangelietexter, där rörelsen genom Kristi död, uppståndelse, himmelfärd och återkomst antyds (Härdelin 2010:131):

"Känn ingen oro. Tro på Gud, och tro på mig. I min faders hus finns många rum. Skulle jag annars säga att jag går bort för att bereda plats för er? Och om jag nu går bort och bereder plats för er, så skall jag komma tillbaka och hämta er till mig, för att också ni skall vara där jag är." (*Joh. 14:1-3*)

En ljus och klar, men samtidigt bärande och sjungande principalkör får bilda stomme i den orgelklang som sjunger tillsammans med församlingen. För att redan från psalmens första början ana "staden, den evigt klara", som ligger där uppe på berget, låter jag melodistämman sjunga en oktav högre än noterat i *kb1987*. Bruket av "Principal 16 fot. Discant" säkerställer melodins sångbara åttafotsläge, samtidigt som principalkörens helhet får en särskilt

135 Se, vi går upp till Jerusalem

Text: P Nilsson 1906*
Musik: Nordisk folkmelodi/Arrebos psaltare 1627

135

1 Se, vi går upp till Je - ru - sa - lem, i he - li - ga fas - te - ti - der att
2 Se, vi går upp till Je - ru - sa - lem, Vem går att med Her - ren va - ka och
3 Se, vi går upp till Je - ru - sa - lem, till Fräl - sa - rens kors och pi - na, till
4 Se, vi går upp till Je - ru - sa - lem, till sta - den den e - vigt kla - ra, Oss

1 ská - da hur Je - sus Krist, Guds Son, i syn - da - res stäl - le li - der,
2 så - som vår him - mels - ke Fa - der vill, den smärt - fyll - da kal - len sma - ka?
3 Lam - met, som off - ras för vär - l - dens skuld, för di - na syn - der och mi - na,
4 Fräl - sa - ren sagt att där han är, där skall vi med ho - nom va - ra.

klar och lysande klang, uttrycket till fromma. Valet av registrering syftar till att skapa en konstnärlig syntes där orgelklang och textinnehåll möts för att söka gestalta en gemensam karaktär, som stimulerar församlingens vokala aktivitet. Psalmen sjungs i moll på väg mot lidande och död i Jerusalem. Men orgeln sjunger melodin med sin principalkör en oktav högre, för att samtidigt klinga likt uppståndelsens sol på tredje dagen; melodin spelas på särskild manual i vers ett och fyra, understödd av alt- och tenorstämmorna på andra manualen och basstämman i stabil och bärande klang. Bland de många ingångar som skapar gestaltning av det vokala förloppet, är det viktigt att betona psalmpoesins helhet. Att fira ”trons mysterium” är att införlivas en liturgisk rörelse, rotad i den kristna dogmatiken. Och denna rörelse identifierar jag som organist i studium av den aktuella psalmens poetiska helhet. Anslaget i en inledande vers, utvecklas under följande verser för att i psalmens avslutning nå en kulmination. Sv. Ps. 135 utgör härvidlag ett exempel i sina fyra verser; Jerusalem är inte enbart platsen dit församlingen med psalmens hjälp går för att betrakta en namngiven persons tragiska lidande och smärtyllda död, ett samtidens och sammanhangets barbari. Psalmpoesin ger utifrån sin förankring i bibeltexterna därtill vittnesbörd om kyrkans tolkning att Jerusalem också är platsen för Guds märkliga försoningsverk genom Kristi död på korset som ’Agnus Dei’ (Guds Lamm), och att detta verk i sin tur har att göra med hans uttryckliga vilja om evig samvaro med människan (Selander 2008:201 ff.). Denna gemenskap manifesteras redan här i tiden i liturgins givande och tagande, i dess sacramentum och sacrificium (Ullman 1874:27 ff.). Sv. Ps. 135 utgör en karaktäristisk vokal gestaltning av ett sådant församlingens sacrificium vid inträdet i den fastetid som föregår kyrkans påskfirande.

Orgelns registrering:

Intonation och vers 1:

Manual: PRINCIPAL 16 fot. Discant, PRINCIPAL 8 fot, VIOL DI GAMBA 8 fot, OCTAVA 4 fot.

Öververk: OFFENFLEUT 8 fot Disc, GEDACT 8 fot Bas, FLACHFLEUT 4 fot, SPITZFLEUT 2 fot.

Pedal: PRINCIPAL 16 fot, DUBBEL SUBBAS 16 fot, OCTAVA 8 fot.

PEDALKOPPEL

Vers 2: – PRINCIPAL 16 fot Discant.

Vers 4: + PRINCIPAL 16 fot Discant.

Sv. Ps. 147: "Upp min tunga" (CD, spår 3)

Vers 1: Upp min tunga, att lovsjunga hjälten som på korssets stam
för oss blödde, led och dödde som ett skuldlöst offerlamm.

Han ur griften, efter Skriften, nu i ära träder fram.

Vers 2: Han fullgjorde vad vi borde och blev vår rättfärdighet.

Han avvände vårt elände för båd tid och evighet.

Han förvärvde att vi ärvde ljus och frid och salighet.

Vers 3: Vi förlossas; ormen krossas, avgrundens och dödens makt
nu är bunden: Från den stunden allt är Sonen underlagt.

Nu är helat vad vi felat och Guds nåd i ljuset bragt.

Vers 4: Gamla, unga må lovsjunga Faderns makt och härlighet

och hembära Sonen ära för så stor barmhärtighet,

prisa Anden, som vid handen leder oss till salighet.

Psalmens helhet bildar som så många gånger utgångspunkt i gestaltningen av musicerandet. De triumfatoriska, korta ackordfigurer som kommer att beledsaga församlingen under psalmens sista vers, bildar också material i det inledande preludiet.

Orgelns registrering:

Intonation, vers 1, 2 och 4:

Manual: PRINCIPAL 16 fot, QVINTADENA 16 fot, PRINCIPAL 8 fot, VIOL DI GAMBA 8 fot, FLAUTO DOPPIO 8 fot, OCATAV 4 fot, RÖRFLEUT 4 fot, QVINTA 3 fot, OCTAVA 2 fot, MIXTUR 4 Chor, TROMPET 8 fot.

Öververk: PRINCIPAL 8 fot Disc, OFFENFLEUT 8 fot, GEDACT 8 fot Bas, PRINCIPAL 4 fot, VIOL DI GAMBA 4 fot, FLACHFLEUT 4 fot, SPITZFLEUT 8 fot, TROMPET 8 fot Bas och Disc.

Pedal: PRINCIPAL 16 fot, DUBBEL SUBBAS 16 fot, OCTAVA 8 fot, OCTAVA 4 fot, BORFLEUT 1 fot, DULCIAN 8 fot, BASUN 16 fot.

PEDALKOPPEL

Vers 3: a cappella (ingen orgel)

147 Upp, min tunga, att lovsjunga

Text: Venantius Fortunatus omkr 600, S A Forsius 1614,
J O Wallin 1816*
Musik: Svensk 1693

147

*1 Upp, min tung - a, att lov - sjung - a hjäl - ten som på kor - sets stam får oss blöd - de, led och död - de
*2 Han full - gjör - de vad vi bor - de och blev vår rätt - får - dig - het. Han av - vän - de vårt e - län - de
*3 Vi för - lös - sas; or - men kros - sas, av - grun - dens och dö - dens makt nu är bun - den. Från den stun - den
*4 Gam - la, ung - a må lov - sjung - a Fa - derns makt och här - lig - het och hem - bä - ra So - nen ä - ra

1 som ett skuld - löst of - fer - lamm. Han ur grif - ten, ef - ter Skrif - ten, nu, i ä - ra trä - der fram.
2 för båd tid och e - vig - het. Han för - värv - de att vi ärv - de ljus och frid och sa - lig - het.
3 allt är So - nen un - der - lagt. Nu är he - lat vad vi fe - lat och Guds nåd i lju - set bragt.
4 för så stor barm - här - tig - het, pri - sa An - den, som vid han - den le - der oss till sa - lig - het.

I *Ordning för kyrkiobetjente* varnas för att ”korta afbrutna Toner” samt ”svärmande Satser, hårda utvikningar, melodiskt galanterie” och annat sådant står i strid med psalmernas innehåll av ”höga andaktskänslor”. I psalmgestaltningen avrättades därför från att spela med ”minsta utzirning i theatralisk Styl”. Även om jag i första hand uppfattar varningarna som syftande på melodistämman, väljer jag ändå att som ackompanjemangsfigur till melodispelet i pedalstämman, spela korta, upprepade och triumferande ackord i sista versen. En tvåfaldig förebild ligger till grund för ackordfigureringarna, dels barockens ”figura corta”, dels de karaktäristiska ackorden, som bildar återkommande stomme i manualsatsen i avslutande Toccatan ur Charles-Marie Widor's femte symfoni. Jag tänker att figura corta-ackord rimligen ter sig naturliga på Schiörlins instrument. Men toccata-ackord från den franska katedralromantiken? Med Vasakyrkans Lundén-orgel fungerar de senare mycket bra, medan uttrycket blir ett annat vid Gammalkils-instrumentet, som i viss mån tycks ”kippa” efter andan i Widor-inspirerad toccata-stil. Jag upplever att iveren i den sjungande menighetens sång, verkar överstiga orgelns förmåga till en samlad klangbild deltagarna emellan. Sångarna tycks vilja sjunga i ett snabbare tempo än mitt och orgelns. Och inne i instrumentet tycks något av en kamp uppstå mellan manualverkets korta figurer och pedalverkets majestätiska sång av melodin.

Men, hur var det nu? Församlingssången är ju inte ämnad att utgöra ett välpolerat framförande av ett stycke (orgel-)musik. Den bygger ju på delaktighet av många i mötet mellan det konstmedvetna och konstomedvetna, och vilar på alla de nyanser av uttryck som där uppstår.

Just i detta sammanhang, i sången av Sv. Ps. 147 syns mig det lite vildvuxna uttrycket i stället mycket talande. För är det inte just kampen mellan död och liv, mellan grav och uppståndelse som firandet av påsken inbegriper? ”Här var en hård och mäktig kamp...” sjunger församlingen i en annan av påskens koraler (Sv. Ps. 467/”I dödens bojar Kristus låg”), kongenialt tonsatt i Johann Sebastian Bachs kantat nr. 4 (”Christ lag in Todesbanden”). Och den kamp som främst uppstår i främst orgelns luftsystem mellan de staccato-liknande manual-ackorden och de breda pedal-tonerna, bildar ett särskilt uttryck tillsammans med den sjungande menigheten; en påskens eufori. Innan denna eufori gestaltas på ett särskilt sätt i psalmens avslutande vers, har jag under tredje versen låtit församlingssången klinga a cappella. Även i en av de mest jublande påskpsalmerna i *pb1986*, är det skönt att erinra sig Hæffners betoning av psalmens främst vokala och inte orgelinstrumentala karaktär.

Sv. Ps. 151: "Denna dag stod Kristus opp" (CD, spår 2)

När jag i mina förberedelser närmar mig en viss psalm för gestaltning av församlingsång, inleder jag vanligtvis processen med en översiktlig läsning av samtliga verser. Anslaget i första och "upploppet" i sista versen är till att börja med av särskilt intresse; jag fokuserar helheten i och ramarna för poesin, utan att för den skull bortse från dynamiken i mellanverserna.

Tre ord får bilda den poetiska stomme kring vilken jag bygger mitt gestaltungsarbete i Sv. Ps. 151, nämligen 'halleluja' (ständigt återkommande i samtliga verser), 'vänner' (vers ett) och 'jubelkör' (vers fyra). Hebreiskans 'Halleluja' betyder prisa eller lovsjunga. Begreppet stammar från Psaltarens sk Hallel-psalmerna (*Psaltaren* 113–118), som alla pekar mot Jesus sista måltid med sina lärjungar (Giertz 1984:132, 222). Lovsången börjar redan i samband med denna. Vi har tidigare observerat evangelietexternas berättelse om att det sista som lärjungarna gör innan de lämnar måltiden i den övre salen, är att sjunga lovsången. Alltså lovsången i bestämd form; hallel-psalmerna?

Firandet av Skärtorsdagens mässa, inledningen av Triduum sacrum, sker också i lovsångens anda. Den liturgiska färgen är glädjen vita färg, och såväl psalmval som –gestaltning söker ansluta till jubelsången.

I psalmtexten tilltalar den psalmsjungande församlingen varandra som 'vänner', och uppmuntrar dessa att tillsammans bilda en 'jubelkör'. Från Sv. Ps. 313:3 känner vi igen Britt G Hallqvists identifikationsteologiska ingång i sin översättning av J. E. Leasons originaltext från 1851.

Församlingsången utförs av en kör som under ständigt upprepade 'hallelujan' beskriver rörelsen från död till liv, i striden mellan dessa (vers 3), från kors och grav till uppståndelsen från de döda. Och visst märker jag att mina medmusicerade vänner i Gammalkils kyrkas jubelkör och jag, finner en klingande gemenskap i vår gestaltning. Inte minst gäller detta själva orgeln, vars andning och klang känns pulsera vokal lust under mina händer och fötter och i den övriga spelapparaten. Det jag särskilt förnimmer är hur instrumentets breda basklang formligen bär sången och får manualstämmornas både sångbara och glittrande klang att blanda sig med jubelkörens övriga röster i ett stort gemensamt plenum.

151 Denna dag stod Kristus opp

Text: Latinsk sekvens omkr 1100, Jane E Leeson (1807-1882),
 Britt G Hallqvist 1984
 Musik: R Williams 1817

151

1 Den - na dag stod Kris - tus opp. Hal - le - lu - ja! Vän - ner, bär i säng - en fram.
 2 Ty Guds Son, Guds re - na Lamm, hal - le - lu - ja, gav för oss sitt blod, sin kropp.
 3 Han har so - nat världens synd. Hal - le - lu - ja! Så har vi med Gud fått frid.
 4 Stor och ljus är den - na dag. Hal - le - lu - ja! Vän - ner, sjung i ju - bel - kör!

1 hal - le - lu - ja, här - tats kär - lek, pris och tack, hal - le -
 2 Hal - le - lu - ja! Ef - ter kor - sets kval och död, hal - le -
 3 Hal - le - lu - ja! Död och liv vid Kris - ti grav, hal - le -
 4 Hal - le - lu - ja! Mitt i - bland oss Kris - tus gär, Hal - le -

1 lu - ja, till Guds Son, Guds re - na Lamm. Hal - le - lu - ja!
 2 lu - ja, han till e - vigt liv stod opp. Hal - le - lu - ja!
 3 lu - ja, mötts i hård och säll - sam strid. Hal - le - lu - ja!
 4 lu - ja! Ald - rig li - vets furs - te dör. Hal - le - lu - ja!

Kapitel V

Vers 1: Denna dag stod Kristus opp. Halleluja! Vänner, bär i sången fram, Halleluja!
Hjärtats kärlek, pris och tack, halleluja, till Guds Son, Guds rena Lamm. Halleluja!

Vers 2: Ty Guds Son, Guds rena Lamm, halleluja,
gav för oss sitt blod sin kropp. Halleluja!
Efter korsets kval och död, halleluja, han till evigt liv stod opp. Halleluja!

Vers 3. Han har sonat världens synd. Halleluja! Så har vi med Gud fått frid. Halleluja!
Död och liv i Kristi grav, halleluja, mötts i hård och sällsam strid. Halleluja!

Vers 4: Stor och ljus är denna dag. Halleluja! Vänner, sjung i jubelkör! Halleluja!
Mitt ibland oss Kristus går. Halleluja! Aldrig livets furste dör. Halleluja!

Med utgångspunkt i en sats av David Willcocks, formar jag i sista versen en stor improviserad koralsats med imitation och fullgrepp. Instrumentet och jag vill inte vara "sämre" än den sjungande församlingen, utan vill i än högre grad ansluta till den. Tillsammans bildar vi en jubelkör, en hallelujakör av sjungande vänner!

Orgelns registrering:

Intonation och vers 1:

Manual: PRINCIPAL 8 fot, FLAUTO DOPPIO 8 fot, OCATAV 4 fot, RÖR-
FLEUT 4 fot, QVINTA 3 fot, OCTAVA 2 fot.

Öververk: PRINCIPAL 8 fot Discant, OFFENFLEUT 8 fot Discant, GEDACT
8 fot Bas, PRINCIPAL 4 fot, SPITZFLEUT 2 fot.

Pedal: PRINCIPAL 16 fot, DUBBEL SUBBAS 16 fot, OCTAVA 8 fot, OCTAVA
4 fot, BASUN 16 fot.

PEDALKOPPEL

Vers 2: – BASUN 16 fot

Vers 3: samma som vers 2 ovan

Vers 4: + PRINCIPAL 16', MIXTUR 4 Chor, TROMPET 8', BASUN 16 fot.

Sv. Ps. 198: ”Likt vårdagssol i morgonglöd” (CD, spår 6)

Det korta preludiet, spelat i Ess-dur, tar sin ansats i den melodiska figur som inleder koralens senare del; en stegvis uppåtgående tersrörelse, omedelbart följd av ett terssprång ned till utgångstonen (Ess) bildar en figur som harmoniseras med enkla Ess- och Ass-dur. Figuren upprepas med utgångspunkt ett tonsteg upp; f-moll och Bess-dur. En tredje upprepning (Ess/G till c-moll) leder slutligen in i koralfrasen, som spelas till slut och så bildar preludiets avrundning.

Jag föreställer mig den korta melodiska figuren som en enkel, koncentrerad bild av det ”trons mysterium” i vilket det liturgiska förloppet rör sig: Kristi lidande, död, uppståndelse, himmelfärd och återkomst hör samman i en enda figur, vars uppåtgående rörelse (genom död till liv) bildar en helhet med den omedelbart nedåtgående repliken (Kristi återkomst). Den upprepade imitationen avser utgöra dels gestaltning av den gudomliga treenigheten, dels psalmens helhet, omfattande tre verser, som var och en beskriver dåtid, nutid och framtid.

Melodin är kanske mest känd av församlingen till texten ”I denna ljuva sommartid” (Sv. Ps. 200). Måhända är detta en av orsakerna till att jag noterar en särskilt pigg och ”nyfiken” klang i församlingens röster, när de här får stämma in i en annan psalm med samma melodi.¹¹⁴ Sångens lätthet stimulerar min attityd vid orgeln; jag vill inte med mitt instrument och spel stå ”i vägen” för sången, utan tackar bara enkelt ja till församlingens ”inbjudan” till gemensam sång. 1987 utgör utgångspunkten för den koralsats jag i all enkelhet spelar på manual I + pedal, och söker vinnlägga mig om att låta musiken spela sig själv (Gadamer 1997:87 f.).

1. Likt vårdagssol i morgonglöd gick Jesus fram ur natt och död till liv förutan like.
Därför, så länge världen står, det efter vinter kommer vår också i Andens rike.

Melodins tolv takter grupperar sig naturligt två och två, där varje grupp inleds med upptakt. Jag söker undvika att spela upptakten alltför lätt, därför att jag inte vill riskera att den blir onaturligt kort, till men för sången. Hur undviker jag detta? Som de flesta gånger när det gäller artikulation och deklamation i dessa sammanhang, kan min blotta tanke räcka, för att utifrån en tydlig med-

114. Nathans Söderbloms (1866–1931) melodi används i *pb*1986 till ytterligare tre psalmer utöver Sv. Ps. 198 och 200: 304 (”Lär mig, du skog, att vissna glad”), 310 (”O Gud, du mig ej överger”) och 518 (”Hur härligt vittna land och sjö”).

198 Likt vårdagssol i morgonglöd

Text: N F S Grundtvig 1846, J A Eklund 1909
Musik: N Söderblom 1916

198

1 Likt vår - dags - sol i mor - gon - glöd gick Je - sus fram ur natt och död till liv för - u - tan li - ke.
2 Som fåg - lars kör i lund och mark be - sjung - er vå - ren, blid och stark, och li - vets al - la un - der,
3 Snart af - la äng - ar stå i skrud, och sko - gen klä - der sig som brud, när li - vets kraf - ter blom - ma.

1 Där - för, så lång - e värld - en står, det ef - ter vin - ter kom - mer vår ock - så i an - dens ri - ke.
2 vi må be - sjung - a med va - rann hans liv, som dö - den ö - ver vann i päs - kens mor - gon - stun - der.
3 Så kom - me vår i Je - su namn i fol - kens liv, i kyr - kans famn, till al - la sjä - fars from - ma.

vetenhet finna den grad av små speltekniska åthävor som behöver tas i bruk för att få vokal verkan i det musikaliska uttrycket. Man skulle kunna påstå att jag söker spela upptakten 'obetonat betonad'. Detta något motsägelsefulla begrepp gestaltas utifrån ett tydligt fokus, än en gång inspirerat av Rohrmans grundläggande uppmaning att "noga ge akt på sången". Upptaktens 'obetonade betoning' måste ges sådant tillräckligt utrymme, att församlingens sång kan etableras. Sådan klanglig etablering tål inte en alltför lätt eller forcerad upptakt, utan måste finna det välvägdade uttryck som passar för just det aktuella musicerandets förutsättningar.

2. Som fåglars kör i lund och mark besjunger våren, blid och stark, och livets alla under, vi må besjunga med varann hans liv, som döden övervann i påskens morgonstunder.

Psalmens andra vers spelas på manual II + pedal. Inledande upptakten utförs med dubblerad, unison meloditon, utan fyrstämrig sats. Den noterade fyrtakten gestaltas som mjuk två-takt. Men för att denna halvtakt inte skall tappa fästet och riskera öka tempot, söker jag spela melodins återkommande åttondelsrörelser utan att forcera dem. Speltekniskt sker detta genom att jag vinnlägger mig om att låta hela min spelapparat ligga nära orgelinstrumentet, införlivad dess andning; mina händer och fötter står i omedelbar kontakt med tangenternas och pedaltasternas virke, för att jag genom detta skall förnimma orgelns andning och bli en del av den i musicerandet.

3. Snart alla ängar stå i skrud, och skogen gläder sig som brud, när livets krafter blomma. Så komme vår i Jesu namn i folkens liv, i kyrkans famn, till alla själars fromma.

Inför den avslutande versen återgår jag till spel på manual I + pedal. För att betona framtidsperspektiv och längtan i poesin, väljer jag att harmonisera om satsen, främst genom enstaka mellandominanter, vilka intensifierar både harmonik och textflöde. För att nå liknande verkan alldeles i början av versen, låter jag pedaltonen "Ess" på ordet "...skrud" ligga kvar till nästkommande tre ord "...och skogen gläder". På detta sätt transformeras tonen från att vara grundton (Ess-dur) vid "...skrud" till sekundackord (F7/Ess) i därpå följande "...och skogen gläder". Septiman i basstämman har starkt ledande verkan mot följande tonika i tersläge. Harmoniseringen driver på flödet i poesins sista mening i anslutning till ett "längtans modus".

Orgelns registrering:

Intonation och samtliga verser:

Manual: PRINCIPAL 8 fot, OCTAVA 4 fot, RÖRFLEUT 4 fot, OCTAVA 2 fot.

Öververk: PRINCIPAL 8 fot Discant, OFFENFLEUT 8 fot Discant, GE-
DACT 8 fot Bas, PRINCIPAL 4 fot, SPITZFLEUT 2 fot.

Pedal: PRINCIPAL 16 fot, DUBBEL SUBBAS 16 fot, OCTAVA 8 fot,
OCTAVA 4 fot.

PEDALKOPPEL

Sv. Ps. 313: "Min Frälsare lever" (CD, spår 5)

Melodins åtta takter är uppdelad i två avsnitt, som båda avslutas med en hela fem taktslag lång ton. Första avdelningen riktas, som sig bör, mot kadens i dominanttonarten E-dur, för att sedan arbeta sig hem till avslutade A-dur. Särskilt intressant att notera är den i princip identiska rytmen i melodins övriga sex takter. Samtliga inleds med fjärdedelsupptakt riktad mot en punkterad fjärdedel, som därefter åtföljs av ytterligare fjärdedelar enligt likartat mönster. Upptakten ger i sig en uppfordrande verkan, samtidigt som det upprepade melodiska mönstret skapar något av ett pumpande flöde, en omutlig pulsation i musiken. Det melodiska, rytmiska och harmoniska innehållet kommer därför att bli kongenialt med textens innehåll, som bärs av längtan efter det slutgiltiga mötet och föreningen med vännen, Frälsaren.

1. Min Frälsare lever, jag vet att han lever, fast världen har sagt han är död.
Och inget kan skilja mitt hjärta från honom – ej änglar, demoner och nöd.

Intensifieringen i denna längtan stegras i melodins senare halva, först genom harmoniseringen med mellandominant (C# – fissa-moll) vid "...och inget kan skilja mitt hjärta..." i takt fem, sedan genom det triumferande uppåtgående kvartsprånget vid "...ej änglar, demoner..." i takt sju.

2. Min Frälsare lever, jag vet att han lever. Jag honom får möta till sist,
när jag har lagt av mig min kropp som en klädnad, befriad från ångest och brist.

Mitt musicerande vid orgeln måste följa detta inneboende, pumpande flöde i musiken, utan att tappa fäste i struktur och betoningar. Upptakterna är obetonade och lätta, samtidigt som de likväl har kvar sitt notvärde och därför

313 Min Frälsare lever

Text: Britt G Hallqvist 1977
Musik: L. Moberg 1979

313

1 Min Fräl - sa - re le - ver, jag vet att han le - ver, fast värl - den har sagt han är död. Och
 2 Min Fräl - sa - re le - ver, jag vet att han le - ver. Jag ho - nom får mö - ta till sist, när
 3 Ej sä - som man rä - kar en främ - ling på ga - tan - nej, så som man ser på en vän, en
 4 Ja, ö - ga mot ö - ga, i klar - het och ju - bel och vär - me och frisk - het och glans vi

1 ing - et kan skil - ja mitt hjär - ta från ho - nom - ej äng - lar, de - mo - ner och nöd.
 2 jag har lagt av mig min kropp som en kläd - nad, be - fri - ad från äng - est och brist.
 3 vän man har drömt om i nät - ter och da - gar och änt - li - gen fin - ner i - gen.
 4 le - ver med ho - nom som här vi har a - nat. Vi le - ver för all - tid som hans.

alls inte kan gestaltas som obefintliga. Drivet i församlingssången får inte ske på bekostnad av att den rusar iväg bara för att både text och övrig musik är av flödande karaktär. Till hjälp att bibehålla lugnet i musicerandet fokuserar jag den två långa ackord som tonsättaren Lars Moberg placerat i takterna fyra och åtta. Dessa ackord är till sin karaktär vilande, utan att för den skull vara energilösa. Men de behöver inte ”gödas” utan kan bara lugnt kontrolleras genom att låta dem ”spela sig själva”. Inom takternas respektive fem slag skall också ges utrymme för andning inför kommande fras/vers. Som en hjälp att behandla detta långa ackord med sin avslutande andning, får jag erinra mig den franska barockens undervisning om tonens uppbyggnad med en klingande del (”tenue”) och en tyst del (”silence”)¹¹⁵; ackordets noterade längd skall inbegripa tid för andning utan att det rytmiska flödet störs.

Vad menar jag med att ackorden inte behöver ”gödas” utan bara kan ”spela sig själva”? I kördirigering talar man om aktiva och passiva slag och behovet av att finna en för det vokala sammanhanget god balans mellan dem. Vidare pekas på vikten av att kunna växla mellan stillastående och rörelse, där olika slagfigurer och andra uttrycksmöjligheter tas i bruk.

Ett kritiskt ögonblick är själva start- och slutpunkten i det musikaliska förloppet. När körsångarna formerat sig i ensemblen, måste körledaren kunna kräva total uppmärksamhet och koncentration, riktad mot denne/denna, för redan i denna koncentrationsakt börjar identifieringen av det musikaliska flödet. Koncentration och flöde hör samman, och de intensifieras när körledaren lyfter sina armar och med sin öppna famn inbjuder sångarna till ett rum vari ett gemensamt musicerande skall klinga. Så fort körledaren med sin kropp, sina öppna armar och händer funnit sin startposition, är det av stor vikt att denna är helt stilla, så att det musikaliska förloppet ännu i sin tystnad kan förnimmas. Körledarens uppgift är därefter egentligen enkel; att från en helt stillastående utgångsposition, via förberedelse- och inslag, ge sångarna impuls att frigöra musiken från tystnad till klang.

Vid det musikaliska förloppets slut agerar körledaren på samma sätt. Slutackordet klingar fritt och så länge som ledaren önskar, genom att denne/denna intar en helt stillastående position och utifrån sådan endast via förberedelse- och avslag ger sångarna impulsen att avsluta sången. Men musicerandet har därmed inte upphört, utan klingar ännu i sin tystnad tills ledaren sänker ned sin slagposition och sina armar till full avspänning och vila (Ericson; Ohlin; Spångberg 1974:15 ff.). Hur överför jag detta resonemang och denna teknik

115. Se s. 171.

vid orgeln (Åberg 1997:11 ff.)? Hur kan jag gestalta Mecklins speltekniska anvisningar på orgeln (Mecklin 1802:24 ff.):

3. Ej så som man råkar en ängel på gatan – nej, så som man finner en vän, en vän man har drömt om i nätter och dagar och äntligen finner igen.

Den så påtagligt trosvissa ton som präglar Sv. Ps. 313 skulle i förstone kunna ses som ett främmande inslag i Britt G Hallqvists psalmpoesi. Inte sällan formulerar hon denna mer sökande och frågande utifrån ett identifikations-teologiskt perspektiv, kännetecknat som ärlighet utan försköning (Nisser 2002:92 f.). Men detta perspektiv, inte minst intaget i bilden av Kristus som en ”vän” (vers tre), kan i stället förstås om en psalmpoetisk helhet. I mötet med en vän kan människan vara precis som hon är oavsett tid, plats och livsbe-tingelser; här på jorden i livets alla omständigheter, i bön och mässa, i hoppet inför död och evighet etc. I inkarnationens mysterium blir Kristus människa och delar alla mänskliga omständigheter. Britt G Hallqvist betonar i sin psalm Frälsaren som en verklig vän.

4. Ja, öga mot öga, i klarhet och jubel och värmer och friskhet och glans vi lever med honom som här vi har anat. Vi lever för alltid som hans.

Orgelns registrering:

Intonation och vers 1:

Manual: PRINCIPAL 16 fot, PRINCIPAL 8 fot, VIOL DI GAMBA 8 fot, FLAUTO DOPPIO 8 fot, OCTAVA 4 fot, RÖRFLEUT 4 fot, QVINTA 3 fot, OCTAVA 2 fot, MIXTUR 4 Chor, TROMPET 8 fot.

Öververk: PRINCIPAL 8 fot Disc, OFFENFLEUT 8 fot, GEDACT 8 fot Bas, QVINTADENA 8 fot, PRINCIPAL 4 fot, VIOL DI GAMBA 4 fot, FLACH-FLEUT 4 fot, SPITZFLEUT 2 fot, SCHARFF 3 Chor, TROMPET 8 fot Bas och Disc.

Pedal: PRINCIPAL 16 fot, DUBBEL SUBBAS 16 fot, OCTAVA 8 fot, OCTAVA 4 fot, BORFLEUT 1 fot, DULCIAN 8 fot, BASUN 16 fot.

PEDALKOPPEL

Vers 2: – MIXTUR 4 Chor

Vers 3: som vers två

Vers 4: + MIXTUR 4 Chor

Sv. Ps. 359: ”Jesus, jag dig älskar” (CD, spår 4)

Inger Johnssons och Bengt Pleijels¹¹⁶ poesi (efter en engelsk text) kan betraktas som tvådelad; i ett till ”Jesus” riktat tilltal, beskriver de fyra första verserna i stark koncentration innehållet i kyrkoårets påsktid och firandet av denna. Strukturen antyder även mässans eucharistiska bön med dess dynamik mellan anamnes och epikles; hågkomsten av Jesus lidande och död, uppståndelse och himmelsfärd samt bön om den helige Andes förvandling av brödet och vinet till Kristi kropp och blod.

Första versens inledande mening anspelar därtill på påskfastans inledning med Fastlagssöndagens tema ”Kärlekens väg”. I versens enkla formulering, i förstone alltså riktad som ett tilltal till ”Jesus” från den enskilda människan (”jag”), ges också vidare reflektion kring några huvuddelar i både den kristna dogmatiken och den liturgiska gestaltningen; dynamiken dels mellan ”det saliga bytet” (Se Sv. Ps. 73) ”vi älskar inte... utan därför att han först har älskat oss”, dels mellan sacramentum och sacrificium. Jesus är medlaren mellan Gud och människa, detta har gestaltats i församlingssångsmusicerandet genom placeringen av melodin i mellanstämman; hittills i tenorstämman. För att redan nu antyda den uppåtgående riktningen i poesin – från död till liv – väljer jag att i preludiet till psalmen placera melodin en stämma upp i satsen, i altstämman.

Psalmen är innerlig i all sin enkelhet och inbjuder inte till några större åthävor i sin gestaltning. Samtidigt genomsyras helheten av en tydligt uppåtgående rörelse, från lidande, död och grav till uppståndelse och himmelsfärd. När poesin genom tre verser nått Kristi himmelsfärd och i den fjärde versen antyder missionsbefallningen och Andens utgjutande, varpå femte och sjätte verserna proklamerar lovsång, därtill likt ett sigill markerad med doxologi i sista versen, vidtar en ny rörelse, en nytt plan i sången; ett horisontellt, missionellt plan ut bland människor och sammanhang. Kyrkans lovsång börjar i det vertikala planet för att sedan klinga även på det horisontella. Kyrkans lovsång liknar i sig ett kors.

Vi har sett att Rohrman pekar på vikten av lämplig registrering av orgeln, på så sätt att ”registrernes antal måste stå i behörigt förhållande med församlingen”. Han varnar för ytterligheterna, att som att använda endast några flöjtstämmor vid en stor församlingsnumerär, men också för det ”fulla Werket” vid en liten sådan. Han rekommenderar att ”flere register andragas” när en okänd melodi föreligger, men också i melodier satta i molltonart.

116. Syster Inger (f. 1951), Klaradals systraskap. Bengt Pleijel (f. 1927), prost.

359 Jesus, jag dig älskar

Text: Inger Johansson 1977, B Pleijel 1977, efter engelsk text
Musik: F Filitz 1847

359

1 Je - sus, jag dig äls - kar, du som äls - kar mig. Du på kor - set li - der, jag till - be - der dig.
2 Je - sus, du har upp - stätt, nu är gra - ven tom. Jag står där för - und - rad, o mys - te - ri - um.
3 Du har gått till Fa - dern, står in - för hans tron, ser ditt folk i kär - lek, be - der för dem nu.

4 Je - sus, du är med oss, ge - nom liv och död, nu mitt hjär - ta brin - ner av din kär - leks glöd.
5 Höj din röst i lov - sång, ro - pa ut i fröjd: Je - sus är min Her - re, han gör all - ting nytt.
6 Pris ske dig, o Fa - der, pris ske dig, Guds Son. Pris ske dig, du An - de, i all e - vig - het.

Min gestaltning av ”Jesus, jag dig älskar”, följer två intentioner; dels att ansluta till psalmens enkelhet i struktur och uppbyggnad, dels att följa det crescendo som präglar poesin. Dessa intentioner påverkar valet av registrering. Endast en stämma sjunger i intonationen av psalmen; Qvintadena 8', i en sats där melodin är placerad i altstämman.

När församlingen så instämmer i första versen registreras orgeln på ett dämpat sätt, med svag registrering. Vilken visar sig för svag, för sången är vacklande och dessutom störande oren.

Melodin är okänd. Men är det inte just detta som Rohrman varnar för; att registrera orgeln för svagt, inte minst i samband med okända melodier? Men med tanke på psalmens inneboende poetiska crescendo, passar det utmärkt att lägga till register. Vilket också stimulerar församlingens sång, som också blir renare. Orgel och församlingssång sjunger friskt och frimodigt i versen fem, nu mer förtrogen med melodin och det gemensamma musicerandet. Och som sig bör, kommer sjätte och avslutande versen, lovsången till treenigheten, avslutningen på påsktiden och inträdet i trefaldighetstiden att sjungas i ett majestätiskt tutti för full hals. Nej, inte alls! Orgelklangen träder tillbaka i styrka, för att i stället breddas av en improviserad sats där melodin vävs in i mellanstämmorna. Kristus har farit upp i himmelen, för att bereda människan rum. Men han uppmanar henne att inte känna någon oro; hans löfte är att vara med människan alla dagar intill tidens slut. Och då kommer han tillbaka i härlighet. Kristus är verksam i det fördolda. Han är verksam inne i koralsatsens mellanstämma.

Orgeln registreras:

Vers 1: Manual: VIOL DI GAMBA 8 fot, FLAUTO DOPPIO 8 fot,
RORFLEUT 4 fot

Oververk: OFFENFLEUT 8 fot, GEDACT 8 fot Bas, VIOL DI GAMBA 4 fot,
FLACHFLEUT 4 fot,

Pedal: PRINCIPAL 16 fot, DUBBEL SUBBAS 16 fot, OCTAVA 8 fot.

PEDALKOPPEL

V2: + PRINCIPAL 8 fot.

V3: + OCTAVA 4 fot (c f i sopranen)

V4: som vers 3, men här sopran-, alt- och tenorstämmorna på samma manual.

V5: + TROMPET 8 Fot

V6: - OCTAVA 4 fot, TROMPET 8 fot.

Sv. Ps. 169: ”I himmelen, i himmelen”

Texten i Sv. Ps. 169 är skriven av Laurentius Laurentii Laurinus (Nisser 2010:32 f.). Man skulle därför kunna tänka att psalmen är väl känd av den östgötska ”menighet” som kören utgör vid inspelningen i Gammalkil, inte minst med tanke på melodiken.

Jag registrerar en klar och bärande principklang. Men det visar sig att Rohrmans förvarning om lågstämmd församlingssång i molltornart också stämmer. ”Menigheten” sjunger, men tycks dämpad i intensitet just i denna psalm.

Det mjuka tvåtaktsmusicerandet är viktigt att erövra, eftersom melodin till övervägande del är uppbyggd kring upprepade toner i stegvisa rörelser. En ”omsorgsfullt” bearbetad fyrtakt med lika stark betoning på varje enskild fjärdedel, skulle därför kunna verka förödande på musicerandet och den vokala tonhöjden i detta. Kanske spelar jag alltför rytmiskt odifferentierat? För att testa om så är fallet, driver jag därför på spelet genom att i än högre grad betona den mjuka tvåtakten (betonat första slag och relativt betonat tredjeslag i varje takt) i hopp om att nå en högre grad spänstighet som församlingssången lättare kan vila i. Till detta kommer också att jag söker särskild uppmärksamhet kring aktiv pulsation vid den i varje fyrtaktsgruppering avslutande halvnoten, genom att också behandla den påföljande fjärdedelspausen som aktivt upptaktsimpuls till följande fras.

Men trots dessa stimulansåtgärder når endast marginella skillnader mina öron. Församlingssången verkar på något vis trött. Kan orsaken vara att den i detta sammanhang amatörskolade ”körmenigheten”, helt enkelt är trött? Inspelningsdagen har hittills avlöp i oförtrutet tempo, och därför kanske inte så konstigt att sinnen och strupar börjar vackla?

Jag väljer därför i detta läge att som vokal vitamininjektion byta melodi. Sv. Ps. 169 utgör en av 21 psalmer i *pb1986* där det anges två möjliga melodier.¹¹⁷ De fyra inledande verserna har sjungits enligt melodi a. Tonarten har varit f-moll, alltså en halvton över noterade e-moll.

Vitamininjektionen består i att jag omedelbart efter fjärde versens slut gör ett kort mellanspel i form av en modulation till F-dur. Varefter vi börjar sjunga melodi b, noterad just i denna tonart. En frimodigare sång uppenbaras, men också en skrikigare...

117. I ytterligare 29 psalmer hänvisas till melodi hos annat psalmnummer.

Kapitel V

169a I himmelen, i himmelen

Text: L. Laurinus 1622, J. Åström 1816
Musik: Svensk/1693

169a

1 I him - me - len, i him - me - len, där Her - ren Gud själv bor, hur här - lig bli - ver säll - he - ten, hur o - ut - säg - ligt
2 I him - me - len, i him - me - len, vad klar - het, hög och ren! Ej själ - va so - len lik - nar den ut - i sitt mid - dags -
3 I him - me - len, i him - me - len, vad säll - la u - tan tal! Av äng - lar - na och hel - go - nen vad glans i ä - rans

1 stor! Där an - sik - te mot an - sik - te jag e - vigt, e - vigt Gud får se, se Her - ren Se - ba - ot.
2 sken. Den sol, som ald - rig ne - der - går och e - vigt o - för - mör - kad står, är Her - ren Se - ba - ot.
3 säll! Min själ skall bli - va des - sa lik, av e - vig - he - tens skat - ter rik, hos Her - ren Se - ba - ot.

4 I him - me - len, i him - me - len man ing - a tå - rar ser, Ej dö - den, ej för - gång - el - sen där sko - la här - ja
5 I him - me - len, i him - me - len en säll - het du be - rett, som in - tet ö - ra hör - de än och in - tet ö - ga
6 I him - me - len, i him - me - len själv al - la vä - sens Far, med So - nen och Hug - sva - la - ren en e - vig bo - ning
*7 O Fa - der, Son och An - de, dig ske e - vigt lov - och pris. Ack, öpp - na ock en gång för mig din him - mels pa - ra

4 mer. Där skän - kes fröjd och här - lig - het och frid och o - för - gång - lig - het av Her - ren Se - ba - ot.
5 sett, ej nju - ten av ett död - ligt bröst, ej sjung - en av en död - ligs röst, o Her - re Se - ba - ot.
6 här. Ert tre - falt he - lig sjung - es där, då him - la - ska - ran of - fer bär för Her - ren Se - ba - ot.
7 dis. Ja, när jag fast i tro - ne står, jag av din hand min kro - na får, o Her - re Se - ba - ot.

Kapitel V

4 I him - me - len, i him - me - len man ing - a rå - rar ser. Ej dö - den,
 5 I him - me - len, i him - me - len en säll - het du be - rett, som in - tet
 6 I him - me - len, i him - me - len själv al - la vä - sens Far med So - nen
 *7 O Fa - der, Son och An - de, dig ske e - vigt lov och pris. Ack, öpp - na

4 ej för - gång - el - sen där sko - la här - ja mer. Där skån - kes fröjd och
 5 ö - ra hör - de än och in - tet ö - ga sett, ej nju - ten av ett
 6 och Hug - sva - la - ren en e - vigt bo - ning har. Eit tre - falt be - ligt
 7 ock en gång för mig din him - mels på - ra - dis. Ja, när jag fast i

4 här - lig - het och frid och o - för - gång - lig - het av Her - ren Se - ba - ot.
 5 död - ligt bröst, ej sjung - en av en död - ligs röst, o Her - re Se - ba - ot.
 6 sjung - es där, då him - la - ska - ran of - fer bär för Her - ren Se - ba - ot.
 7 tro - ne står, jag av din hand min kro - na får, o Her - re Se - ba - ot.

Kapitel V

1. I himmelen, i himmelen, där Herren Gud själv bor,
Hur härlig bliver sällheten, hur outsägligt stor!
Där ansikte mot ansikte jag evigt, evigt Gud får se, se Herren Sebaot!

2. I himmelen, i himmelen, vad klarhet, hög och ren!
Ej själva solen liknar den uti sitt middagssken.
Den sol, som aldrig nedergår och evigt oförmörkad står, är Herren Sebaot.

3. I himmelen, i himmelen, vad sälla utan tal!
Av änglarna och helgonen vad glans i ärans sal!
Min själ skall bliva dessa lik, av evighetens skatter rik, hos Herren Sebaot.

4. I himmelen, i himmelen man inga tårar ser.
Ej döden, ej förgängelsen där skola härja mer.
Där skänkes fröjd och härlighet och frid och oförgänglighet av Herren Sebaot.

5. I himmelen, i himmelen en sällhet du berett,
som intet öra hörde än och intet öga sett,
ej njuten av ett dödligt bröst, ej sjungen av en dödligs röst, o Herre Sebaot.

6. I himmelen, i himmelen själv alla väsens Far
med Sonen och Hugsvalaren en evig boning har.
Ett trefalt helig sjunges där, då himlaskaran offer bär för Herren Sebaot.

7. O Fader, Son och Ande, dig ske evigt lov och pris.
Ack, öppna ock en gång för mig din himmels paradis.
Ja, när jag fast i trone står, jag av din hand min krona får, o Herre Sebaot.

Orgelns registrering:

Intonation och vers 1–4:

Manual: PRINCIPAL 8 fot, VIOL DI GAMBA 8 fot, FLAUTO DOPPIO 8 fot,
RÖRFLEUT 4 fot.

Öververk: PRINCIPAL 8 fot Disc, OFFENFLEUT 8 fot, GEDACT 8 fot Bas,
PRINCIPAL 4 fot.

Pedal: PRINCIPAL 16 fot, DUBBEL SUBBAS 16 fot, OCTAVA 8 fot.

PEDALKOPPEL

Vers 5: + PRINCIPAL 16 fot Discant, QVINTA 3 fot, OCTAVA 2’

Vers 6: + TROMPET 8’, BASUN 16 fot.

Vers 7: + MIXTUR 4 Chor.

Sv. Ps. 490: Guds Son en gång i morgonglans (CD, spår 7)

Sv. Ps. 490 har kommit att bli en mycket brukad psalm sedan den införlivats i 1986 års svenska psalmbok. Den liturgiskt violetta färg som i tidigare kyrkohandböcker präglade de båda domssöndagarnas karaktär (Söndagen före Domssöndagen och Domssöndagen), har i allt högre grad fått vika för glädjens vita färg, som på ett kongenialt sätt gestaltas i ”Guds Son en gång i morgonglans”, där församlingen i jublande ton uttrycker trons längtan och förvissning om mötet med Kristus på den yttersta dagen, kyrkoårets andra och avslutande advent!

Sv. Ps. 490 påminner till både karaktär och innehåll om Sv. Ps 313 (”Min Frälsare lever”) på flera sätt: Den trosvissa förväntan som med imperativ utropas i tredje och sista versens slut, kommer att ange tonen för psalmens i huvudsak berättande helhet. Men melodin är i Sv. Ps. 490 dubbelt så lång som den i Sv. Ps. 313. De sexton takterna delar naturligt upp sig i fyra avdelningar med snarlig melodisk utformning; varje fras inleds med fjärdedelsupptakt riktad mot en påföljande punkterad fjärdedel. Detta skapar en speciellt drivande rörelse i satsen. Jag behöver därför inte vid orgeln göra så mycket ”mer” än att ”bara” spela med poesi, melodi, koraltsats, orgel och församling. En interagerande musikaliska enhet omsluter musicerandet.

1. Guds Son en gång i morgonglans skall åter komma hit,
och alla ängslans skuggor flytt och världen fylls av liv.
Han är densamma som han var, men klädd i härlighet.
Med solens krona blir han krönt och stjärnors diadem.
2. Och klarare än påskens ljus, då han steg ur sin grav
och krossade det ondas makt och dödens udd bröt av,
ja, klarare än påskens ljus är Herrens härlighet
när han på skyar kommer hit och alla honom ser.
3. Guds Son en gång i morgonglans skall komma hit igen.
Hans stora dag, låt oss med bön och tro påskynda den.
Guds Son skall komma. Allt som dolt skall då bli uppenbart.
Vi väntar, ropar med hans folk: Kom, Herre Jesus, snart!

Efter det att jag lagt till ett par stämmor inför tredje versen, är det först vid dess avslutning jag väljer att tillföra ytterligare energi, genom att harmonisera

Kapitel V

490 Guds Son en gång i morgonglans

Text: Grekisk, J Brownlie 1907, A Frostenson 1984
Musik: Engelst 1785-88

490

1 Guds Son en gång i mor - gon - glans skall å - ter kom - ma hit, och al - la ängs - lans
2 Och kla - ra - re än pås - kens jäs, då han sleg ur sin grav och kros - sa - de det
3 Guds Son en gång i mor - gon - glans skall kom - ma hit i - gen, Hans sto - ra dag, lät

1 skug - gor flyr och värld - den fylls av liv. Han är den - sam - me som han var, men
2 on - das makt och dö - dens udd bröt av, ja, kla - ra - re än pås - kens sol är
3 oss med bön och tro på - skyn - da den, Guds Son skall kom - ma. Allt som dolts skall

1 klädd i här - lig - het. Med so - lens kro - na blir han krönt och stjär - nors di - a - dem.
2 Her - rens här - lig - het när han på sky - ar kom - mer hit och al - la ho - nom ser.
3 då bli up - pen - bart. Vi vän - tar, ro - par med hans folk: Kom, Her - re Je - sus, snart!

om melodin vid textavsnittet ”Allt som dolt skall då bli uppenbart”. Denna omharmonisering sker genom att driva musiken mot en kadens i a-moll i stället för den i *kb1987* noterade C-dur (psalmen spelas i F-dur!). En sådan bedräglig kadens skulle kunna uppfattas som en harmonisk motsägelse till poesins rörelse från ”dolt” till ”uppenbart”. Men avsikten från min sida är den motsatta; ännu är den triumferande församlingen inte framme vid det slutgiltiga mötet med Kristus en gång vid tidens slut. Ännu en tid får hon i väntan ansluta till Bibelns eget avslutande rop ”Amen. Kom Herre Jesus” (*Upp. 22:20*), transformerat i psalmpoesins ”Kom Herre Jesus snart!”. Men väntan sker i påskdagens jubel, manifesterat i firandet av ”Trons mysterium”. Ett tillägg av MIXTUR 4 Chor, från sista versens senare del (”Guds Son skall komma...”), avser förstärka detta påskens och mässans jubel.

Orgelns registrering:

Intonation och vers 1:

Manual: PRINCIPAL 16 fot Disc, PRINCIPAL 8 fot, VIOL DI GAMBA 8 fot, FLAUTO DOPPIO 8 fot, OCTAVA 4 fot, RÖRFLEUT 4 fot, OCTAVA 2 fot, TROMPET 8 fot.

Öververk: PRINCIPAL 8 fot Disc, OFFENFLEUT 8 fot, GEDACT 8 fot Bas, QVINTADENA 8 fot, PRINCIPAL 4 fot, VIOL DI GAMBA 4 fot, FLACHFLEUT 4 fot, SPITZFLEUT 2 fot.

Pedal: PRINCIPAL 16 fot, DUBBEL SUBBAS 16 fot, OCTAVA 8 fot, OCTAVA 4 fot, BASUN 16 fot.

PEDALKOPPEL

Vers 2: – TROMPET 8 fot.

Vers 3: + QVINTA 3 fot, TROMPET 8 fot.

Sv. Ps. 238: ”Jag lyfter mina händer” (CD, spår 1)

Vi har tidigare sett Rohrmans formulering av ett i grunden tvådelat syfte med orgelspel till psalmsång; dels att ”hålla Församlingen i Tonen”, dels att ”medvärka till befordran af sann andakt och uppbyggelse.” När det gäller det förra, pekade Rohrman på en fyrdelad metod, fokuserad på

1. registrering
2. val av tonart med hänsyn tagen till melodins tonomfång
3. iakttagelse av själva sången
4. mellanspelningar

Dessa fyra punkter söker jag i olika grad involvera i gestaltningen av Sv. Ps. 238 ”Jag lyfter mina händer till Guds berg och hus”.

Melodin till Sv. Ps. 238a är i sin form enkel och spänner över tolv takter, varav de fyra första repriseras. Men redan från början utsätter den församlingen för särskilda utmaningar: Upptakten från inledande ostrukna B initierar ett betydande språng uppåt (ren kvint) åtföljt av stegvisa rörelser i samma riktning. Melodin förs därefter via terssprång uppåt till höjdtönen d₂, och enbart de två inledande takterna omfattar därmed decimans omfång.

Som organist är min uppgift att här förse församlingen med sådan vokal energi, att den under ett kort musikaliskt förlopp kan betvinga melodins inledande och förhållandevis stora omfång, utan att sången hämmas. Jag söker göra detta genom att medvetandegöra en i musicerandet rad medspelande faktorer, och finna en balans i uttrycket dem emellan. Utifrån ambitionen att ha alla sensorer öppna, för full iakttagelse av sången, positionerar jag min spelapparat vid instrumentet, väl medveten om behovet av att i sammanhanget göra väl avvägda val i den glidande skala av uttryck som vokalt och instrumentalt uppenbaras mellan tungt och lätt, betonat och obetonat, starkt och svagt osv.

”Jag lyfter mina händer upp till Guds berg och hus...”; de lyfta händerna visualiserar en öppenhet inför givande och tagande, och utgör ett kroppsligt uttryck för liturgins väsen som sacramentum och sacrificium. Men detta uttryck skapar också goda vokala förutsättningar; andningsapparaten frigörs, klangkroppen reses och rösten kan klinga ut efter sina egna förutsättningar. Församlingen står förstås upp när den skall sjunga, men som organist förblir jag naturligen sittande vid spelbordet och kan dessutom inte bokstavligen lyfta mina händer eller fötter från tangenter och pedaltaster. För att vara i

Kapitel V

238a Jag lyfter mina händer

Text: J Arthenius 1694, J Svedberg 1694*
Musik: M Teschner 1615

238a

1 Jag lyf - ter mi - na hän - der upp till Guds berg och hus. Från dem han hjäl - pen
2 Han lä - ter mi - na föt - ter ej slin - ta, han är en väk - ta - re ej
3 Allt ont han från mig vän - der och fräl - sar kropp och själ. Vad än som här mig

1 sän - der och skic - kar ut sitt ljus. Mig Her - ren all - tid le - der, som
2 tröt - ter och blir mig all - tid när. Han nå - digt mig be - va - rar, och
3 hän - der så slu - tar det dock väl. Min ut - gång han be - va - rar, min

1 jord och him - mel gjort. Han hör mig när jag be - der ock skyd - dar mig allt - fort.
2 skyd - dar mig från fall, Han mig dag och natt för - sva - rar, rar, väl - sig - nar ock mitt kall.
3 in - gång li - ka - så. Sin mig Sin dag och natt för - sva - rar, rar, för dem med ho - nom stå.

kontakt med orgelns andning, dess egen luftförsörjning, söker jag hela tiden placera mig mycket nära det virke som finns under mina händer och fötter. Jag söker förena min egen och orgelns andning – som jag förnimmar genom Schiörlin-orgelns virke – genom att rent fysiskt vara mycket nära instrumentet, dock inte på ett ouppmärksam och förslappat sätt, utan aktivt och konstruktivt. Arm- och bentyngd skapar denna fysiska kontakt med orgeln, ner i dess i manual- och pedalvirke, samtidigt som min i övrigt koncentrerade spelapparat är inriktad på den lätthet som är nödvändig att bli en del av, i föreningen av kropp, sinne, melodi, harmoni, rytm, poesi och relationerna dem emellan. Denna lätthet identifierar jag i närheten till både orgelns och mänskorösternas andning; tillsammans bildar vi ton för att utgöra ett sjungande instrument.

1. Jag lyfter mina händer upp till Guds berg och hus.
Från dem han hjälpen sänder och skickar ut sitt ljus.
Mig Herren alltid leder, som jord och himmel gjort.
Han hör mig när jag beder och skyddar mig alltfört

”Jag lyfter mina händer upp till Guds berg och hus...”; jag förhåller mig till denna fras som en helhet i sig. Melodins inledande upptakt har en tydligt uppfordrande funktion, men måste ändå utföras så att den införlivas den större helheten. Utförandet underlättas av att jag tänker allt melodiskt material t. o. m. ”händer” som något av en ”stor upptakt” till höjdtönen d2 vid efterföljande ”upp till Guds berg och hus”. Rent speltekniskt utgår jag från den enkla men medvetna närheten till instrumentet, dess kropp, virke och andning. Denna närhet styr en för rum och sammanhang nyanserad artikulation vid inledande upptakt och vid andningstecknet i frasens mitt. Och min blotta tanke på en frasens ”större upptakt”, skapar det vokala rum i vilket församlingssången kan frigöras även under ett kort musikaliskt skeende med stort tonomfång.

Versens text (en parafraas över Ps. 121, en av *Psaltarens* ”vallfartssånger”) som gestaltar en visshet i och förväntan att bli ledd av den hjälp och det ljus som sänds från Guds berg och hus. Här tänker jag på Moria berg, platsen där Abraham fick det ohyggliga uppdraget att offra sin egen son Isak men i sista stund blir hindrad av en ängel.¹¹⁸ Abraham får syn på en bagge, som han

118. 1 Mos. 22:1–14. *Svenska evangelieboken*: Andra årgångens gammaltestamentliga text på Femte söndagen i Fastan, som bär överskriften ”Försonaren”.

offrar i sonens ställe, och ger platsen namnet ”Herren utser”, senare översatt till ”berget där Herren blir sedd” (1 Mos. 22:14). Moria berg blir senare platsen för uppförande av Jersualems tempel. Psalmposin kan sägas ge uttryck för tolkningen att Abrahams offer är en förebild för Jesu offerdöd på korset. Kyrkorum och liturgi med firandet av eucharisti går att ana – ”...din död förkunnar vi [...] din uppståndelse bekänner vi...” – redan i psalmens början, och ger en bild av den tomma graven som transformeras till ett rum för församlingens vokala påskjubel.

2. Han låter mina fötter ej slinta, ty han är
 En väktare ej trötter och blir mig alltid när.
 Han nådigt mig bevarar och skyddar mig från fall,
 Mig dag och natt försvarar, välsignar ock mitt kall.

Och detta jubel fortsätter; andra versens poesi påminner om Guds omsorg, beskydd, försvar och välsignelse. Församlingen befinner sig i ett vokalt rum, omslutet och buret av klang i både text, röst och orgel. Och detta rum genererar musik. Liksom av sig själv, när rummets inneboende förutsättningar av rörelse och akustik skapar den dynamik vari musik frigörs. Min uppgift som organist är under denna andra vers att endast bistå den pulsation som etablerats under psalmens inledande vers. Musicerandet spelar sig själv och jag vill inte riskera att stå ”i vägen” med orgeln, exempelvis genom förändrad klanglig gestaltning.

3. Allt ont han från mig vänder och frälsar kropp och själ.
 Vad än som här mig händer så slutar det dock väl.
 Min utgång han bevarar, min ingång likaså.
 Sin nåd Gud aldrig sparar för dem med honom stå.

I det vokala uppståndelserummet gestaltar nu församlingssången den trosvisa ton, som kännetecknar psalmens tredje och avslutande vers; en i hjärtegrunden överflödande glädje i förvissningen om Guds närvaro, nåd och frälsning.¹¹⁹

Och just denna glädje, denna ton, identifierar jag från en av Johann Sebastian Bach's koralsättningar i *Johannespassionen*; dramatiken i verket når en av sina höjdpunkter när Pontius Pilatus utlämnat Jesus till att korsfästas,

119. Matt. 28:20, 1 Tim. 1:14.

korsfästelsen fullföljts och kejsarens ståthållare med orden ”Vad jag har skrivit, det har jag skrivit” resolut kommenterat översteprästernas synpunkter på lydelsen av det anslag som satts upp på Jesu kors.¹²⁰ Det kunde te sig naturligt att den omedelbart därpå följande koralen sammanfattar och kommenterar skeendet på sätt som skulle ansluta till ståthållarens eventuella sinnesstämning; kanske bestämt, kanske uppgivet, kanske dämpat. Men trots dramatiken i det dittills framställda klingar ”In meines Herzens Grunde” i lätt och frisk Ess-dur. Tonsättaren tycks vilja måla den glädje och tröst i ”hjärtats grund” som psalmförfattaren tecknar i sin poesi (Franklin 1995:196 ff.).

In meines Herzens Grunde
 Dein Nam und Kreuz allein
 Funkelt all Zeit und Stunde,
 Drauf kann ich fröhlich sein.
 Erschein mir in dem Bilde
 Zu Trost in meiner Not,
 Wie du, Herr Christ, so milde
 Dich hast geblut' zu Tod!

Djupt inne i mitt hjärta
 Bär jag en helig bild:
 Ett huvud, böjt i smärta,
 ditt huvud, Jesu mild!
 Låt klart den bilden lysa,
 då mörker täckt min stig,
 och än en gång bevisa,
 att du har dött för mig.
 (svensk översättning: Sture Bergel)

Översättningen talar om ett bevis, och beviset utgörs av en helig bild, burens längst inne i hjärtat. Rör det sig om ett vetenskapligt bevis, ett slags konstnärligt sådant eller ett ”konfessionens bevis”? Kanske är det så att församlingsångens epistemologi är beroende av en triptyk bevis (Scruton 1996:141 ff.)?

Vi har tidigare sett att Rohrman talat om vikten av att välja ”den skickligaste Ton... i anseende till höjden och djupet av melodien”, och menat att omfånget av en koralmelodi bör ligga inom omfånget c1–e2. Utifrån kun-

120. *Joh.* 19:13–22.

skap om det aktuella orgelverkets stämning i Chor eller Kammarton, menade Rohrman, att om melodins hela omfång utgör en decima eller därutöver ”välljer organisten af 2:ne onda ting det minsta och spelar Choralen häldre en Ton för djupt, än för lågt”. Vidare att Rohrman också hade behandlat förhållande mellan melodi och harmoni och strukit under att ”en god, rikhalltig och passande Harmonie bidrager, nässt den skickligaste Melodie, och enkla utförande, äfven ganska mycket till förstärkande af känslornas uttryck” och karaktäriserat harmonien som, för det första ”god... då den efter General-Bassens regler är inrättad, eller då intet fel emot den rena Satsen eller Accordens följd blifvit gjordt”, för det andra ”Rikhalltig då man iakttager behörig omväxling af åtskilliga Grundaccorder och deras omvändningar”, och för det tredje och sista ”passande, då den lämpar sig till innehållet af Texten.”

Församlingen och jag har nu under två inledande verser musicerat Sv. Ps. 238 i B-dur. Jag vill nu undersöka verkningarna av att musicera i C-dur med dess melodiska omfång c1–e2, alltså det av Rohrman rekommenderade omfånget, och utför därför ett kort mellanspel, som landar på ett stort G-durackord, dominanten till nya tonarten C-dur. För att skapa variation som på särskilda sätt betonar förhållandet mellan avslutande versen text, dess melodi och harmoni, improviserar jag en sats med utgångspunkt i Johann Sebastian Bachs ”In meines Herzens Grunde”. Tonsättarens harmonik har en vidunderlig förmåga att måla relationen mellan melodi och text, men också att på organiskt övertygande sätt både driva på och bromsa det musikaliska flödet.

Orgelns registrering:

Intonation och vers 1:

Manual: PRINCIPAL 8 fot, VIOL DI GAMBA 8 fot, FLAUTO DOPPIO 8 fot, OCTAVA 4 fot, RÖRFLEUT 4 fot, OCTAVA 2 fot, TROMPET 8 fot.

Öververk: OFFENFLEUT 8 fot, GEDACT 8 fot Bas, PRINCIPAL 4 fot, VIOL DI GAMBA 4 fot, FLACHFLEUT 4 fot, SPITZFLEUT 2 fot.

Pedal: PRINCIPAL 16 fot, DUBBEL SUBBAS 16 fot, OCTAVA 8 fot, OCTAVA 4 fot.

PEDALKOPPEL

Vers 2: som vers 1.

Kort mellanspel med modulation från B-dur till C-dur:

Vers 3: + PRINCIPAL 16 fot Discant, QVINTA 3 fot, BASUN 16 fot.

Sv. Ps. 111: ”Kristus kommer, Davids Son”

Rohrman betonar enkelhet som ett ledord i organistens psalmspel och att denna ”enfall” är kopplad till ”uttryckets uphöjande”. Tillsammans präglar detta församlingssången och frigör dess ontologiska innehåll av ”Högt Heligt och Rörande” i sådant betydande måtto att ”Choral-Sången... icke gjerna genom något annat i Musiken kan blifva öfverträffad.”

Denna ”enfall” får utgöra förhållningssätt när jag vid instrumentet skall gestalta Sv. Ps. 111 ”Kristus kommer – Davids Son”. Utgångspunkten är enkel C (4/4) som taktart, C-dur som tonart samt ett med principalkör registrerat instrumentet (Mecklin 1802:46 f.). Inspirerad av föreskriften i *Ordning för kyrkobetjente*, gör jag ett preludium ”kort och lämpadt efter psalmens melodi och ämne”. Det betyder att jag kort och gott spelar de två första takterna av den fyrstämiga satsen enligt *kb1987*. Men valet av dessa två takter som enkelt kort och enkelt preludium har också sin utgångspunkt i kyrkoår, bibeltext och psalmpoesi; i en av evangelietexterna på andra söndagen i Advent, återger evangelisten Lukas uppmaningen till lärjungarna när Jesus beskriver de dramatiska tecken som skall visa sig vid tidens slut, och förebåda Människosonens ankomst i ”stor härlighet”; ”...När allt detta börjar, så räta på er och lyft era huvuden, ty er befrielse närmar sig.”¹²¹

De två takternas uppåtgående rörelse blir med undantag för ett inledande terssprång, rör sig melodin stegvis från c1 till c2, och bildar därmed en skala. Melodin rätar på sig och inbjuder församlingen att följa med i samma rörelse, som fullföljs genom att huvudet slutligen lyfts; hela den vokala kroppen är nu beredd att sjunga.

Jag föreställer mig vidare att den uppåtgående skalrörelsen symboliserar rörelsen ”genom död till liv” i mässans firande av påskens mysterium. Kristus kommer som den klara morgonstjärnan vid gryningen på solens dag. Han bryter dödens udd när han rör sig från graven upp till livet och under denna rörelse bävar ondska, mörker och död.

Enkelheten hör samman med helheten; det är inte endast första strofen i inledande versen som karaktäriserar psalmen, dess ”melodi och ämne”. De fyra verserna i Sv. Ps. 111 utgör endast ett av många exempel i psalmboken på poetiska helheter, som omfamnar kyrkoårets början och slut och dessutom behandlar dess största högtider: jul och påsk.

121. Luk. 21:25–36. *Evangelieboken*: Andra söndagen i Advent, årgång 1.

111 Kristus kommer – Davids son

Text: S. Larson 1967
Musik: Halle 1704

111

1 Kris - tus kommer - Da - vids son, kö - nung u - tan li - ke. Ond - skans väl - de, mörk - rets makt bä - var för hans ri - ke.
 2 Kris - tus kommer - värl - dens ljus, dö - dens tidd han bry - ter. In - i den - na dunk - la värld li - vets käl - la fly - ter.
 3 Kris - tus kommer - värl - dens ljus, mor - gon - stjär - nan klä - ra. På hans ri - ke ald - rig skall nå - gon äm - de va - ra.
 4 Kris - tus kommer - Da - vids son. Vi ditt namn upp - höj - er, tills en gång in - för din tron vi oss öd - mjukt bö - jer.

1. Kristus kommer – Davids son, konung utan like.
Ondskans välde, mörkrets makt bävar för hans rike.

Poesin är rak och koncentrerad, där varje vers inleds med adventets proklamation; ”Kristus kommer!” Kyrkoårets inledande adventstid har en trefaldig prägel: den riktar blicken mot Kristi konungsliga ankomst (latin: adventus) vid tidens slut, den påminner om hans första ankomst till världen genom jungfrun Maria i inkarnationens mysterium, den bereder vägen för hans återkommande ankomst i varje mässa under hela kyrkoåret. Advent och Domssöndag, kyrkoårets början och slut, hänger samman. Därmed kan kyrkoåret liknas vid en cirkelrörelse utan egentlig början och egentligt slut. Och centrum i denna rörelse utgörs av påskens händelser ”genom död till liv”, ständigt firade i varje mässa (*Oremus*, s. 150 f.).

2. Kristus kommer – världens ljus. Dödens udd han bryter.
In i denna dunkla värld livets källa flyter.

Melodin med sitt tyska ursprung från tidigt 1700-tal, är disponerad över åtta takter, som naturligt grupper sig i fyra grupper – åtskilda genom andnings-tecken – om två takter i varje. Det harmoniska förloppet i *kb1987* grupperar dock melodin i två delar, där den inledande delen sträcker sig över fyra takter för att kadensera i G-dur, dominanttonarten. Resterande fyra takter återför musiken i tonartsmässig hamn; C-dur.

Texten följer med sina interpunktioner något olika väg i sin respektive gruppering i de fyra verserna. I grunden innebär detta inga tydliga problem, men det är intressant att i gestaltningen av musicerandet värdera innebörd och potentiella uttryck i interpunktionerna komma respektive punkt. Just i denna psalm upprepas dessutom i verserna ett skilje-streck mellan ”Kristus kommer” och ”Davids Son” (vers ett och fyra) respektive ”världens ljus” (vers två och tre). Strecket ser ut som om det skulle kunna inbjuda till stora avtryck i min speltekniska artikulation. Men endast medvetandegörandet av, och min egen vokala behandling av konsonanten ’r’ i ”kommer”, transformeras till det enkla instrumentala uttryck som skapar tillräckligt skiljestreck mellan orden; jag avstår alltså från tydliga lyft i manual- och pedalstämmorna, för att inte riskera dämpa flödet i musicerandet. Liknande förhållningssätt intar jag vid ’komma’ och ’punkt’; blotta tanken på aktuell interpunktion får i samverkan med i sammanhanget rådande text, avgöra graden av de mycket små lyft, som kan komma i fråga för att stimulera musicerandet.

Som organist är jag hela tiden satt att värdera förutsättningarna för frigörande av gemensam sång. En inledande musikalisk omständighet får inte nödvändigtvis uttryckas på bekostnad av en senare sådan. Den skalarörelse som i princip bildar versens två inledande takter, följs av melodins höjdpunkt, som i tredje taktens inledning nås via ett terssprång. Detta uppåtgående språng till d2 förutsätter ett vokalt energiflöde, som inte får brytas via lyft efter ”Kristus kommer...” i manual och pedal, utan i stället genereras av den obetvingligt uppåtgående skalarörelsen i versens inledning.

3. Kristus kommer – världens ljus, morgonstjärnan klara.
På hans rike aldrig skall någon ände vara.
4. Kristus kommer – Davids Son Vi ditt namn upphöjer,
Tills en gång inför din tron vi oss ödmjukt böjer.

Hur skall psalmer i allmänhet spelas? Med enkelheten som utgångspunkt menar *Ordning för kyrkobetjente* kort och koncist att ”Psalmerne skall spelas jemt och stadigt.” Jag söker göra detta genom att med Rohrman ”noga ge akt på sången”. Min iakttagelse riktas härvidlag åt olika håll; två av dessa är de sjungande människorösterna och det sjungande orgelinstrumentet. Mitt förhållningssätt till ett jämnt och stadigt spel får inte riskera att förväxlas med en odynamisk och artikulationsmässigt utslätad föredragning från orgel och mig som instrumentalist. Trots vår avskilda placering på läktaren i Gammalkils kyrka, utgör vi inget musikaliskt gestaltande isolat, utan församlingssången uppstår i interaktion med den sjungande menigheten nere i kyrkorummet, och måste kännetecknas av ett frigörande musicerande oss deltagare emellan. Ett sådant musicerande initieras av a. musikens eget innehåll, b. gestaltas av alla deltagare i vokal interaktion, c. medvetandegörs på särskilda sätt av mig som instrumentalist vid orgeln.

När det gäller ett jämnt och stadigt spel i Sv. Ps. 111, fokuserar jag särskilt den enskilda fyrtaktens betonade och obetonade taktdelar, som tillsammans skapar en lugn tvåtaktspuls med betoning på ettan och trean i takten. Men fokus måste vidgas så att det inte omfamnar endast den enskilda takten, utan även betonar grupperingen i helhetens åtta takter. Texten i de enskilda verserna styr valet av att gruppera takterna i två avsnitt med fyra takter i varje och/eller fyra avsnitt med två takter i varje vers, beroende på sammanhanget i respektive vers.

Kapitel VI

Diskussion

Inledning

Den idag gällande *pb1986*, innehåller åtskilligt material som funnits med ändå sedan *pb1695*. Trots revision av såväl språk som melodier och koral-satser, kan man påstå, att vi ännu står i en obruten och levande församlings-sångstradition alltsedan reformation och stormaktstid. En av medspelarna i denna tradition är de koralböcker, som hör till de respektive officiellt brukade psalmböcker som refereras i denna avhandling. *Kpb1697* års koralpsalmbok hör samman med *pb1695*, liksom Hæffners koralbok med *pb1819*, *kb1939* med *pb1937* och *kb1987* med *pb1986*. Till dessa kommer den rika flora av koralböcker som brukades i kyrkorna åtminstone fram till början av 1900-talet. Lokala avskrifter och alternativa koralböcker – stundom utgivna som förslag, ”motböcker” eller debattinlägg i pågående reformarbete, men ofta tillkomna av rent praktiska skäl – påverkade församlingssångsmusicerandet både i regionala och lokala förhållanden.

Diskussionen organiseras i tre delar: utifrån ett resonemang kring koral-satsens typologi förs diskussionen vidare till att handla om satsens klang. Avslutningsvis fokuseras den pulsation som ger liv åt och förkroppsligar församlingssången.

Vilken koral-sats?

Vilken typ av sats utgör de koral-satser jag i *kb1987* ställer framför mig på orgelns notställ? Det givna svaret är homofon sats, alltså en sats för flerstämmig musik, där melodin – oftast i sopranstämman – dominerar och övriga stämmor bildar understödande ackord.¹²²

Låt mig problematisera något, genom att vid sidan av homofoni föra in begreppet monodi, i avsikt att visa att jag knyter en vokal gestaltning, utförd på orgel i interaktion med sjungande församling, till synen på att koralsatsen i detta sammanhang befinner sig i ett slags gränsland mellan monodisk och homofon sats.

Med monodi avses primärt flera besläktade musikstilar, som utvecklades i Italien vid slutet av 1500-talet och början av 1600-talet. Monodiska verk skapades för en sångstämman med enkelt instrumentackompanjement. Så småningom användes begreppet även i förståelsen som uttrycksfull solo-sång eller solistisk instrumentalmusik till ackordiskt ackompanjement av generalbas (Athanasius Kircher: 1601–1680).¹²³ Denna syn på monodi har haft betydelse för min förståelse av musikalisk gestaltning i relation till den svenska koralsatsens utveckling, så som denna kommer till uttryck i kor-alböcker och -handskrifter. Jag vill belysa denna utveckling över tre sekler genom en kronologisk stickprovsgenomgång med hjälp av psalmen ”Upp, min tunga” (nr 147 i nuvarande psalmbok).

Vid tiden för tillkomsten av Gammalkils kyrka med sin orgel av Pehr Schi-örlin, är det ännu *kpb1697* som är rikets gällande psalmbok/koralbok (Jarlert 2001:35).

122. *Sohlmans musiklexikon*, bd 3 s. 473.

123. *Sohlmans musiklexikon*, bd 4 s. 554.

Tonarten är G-dur och taktarten alla breve. Melodin är noterad i C-klav och har åtskilliga punkteringar. Koralsatsen är inte utskrivet utan harmoniseringen anges med besiffrad bas. Basstämman karaktäriseras av dels upprepade oktavsprång, dels stegvis motrörelse till melodistämman. Besiffringen anger en enkel harmonik med huvudsakligen treklanger i grund- och tersläge, samt kadenserande kvartackord.

157.

Op min tunga at loffiunga En berömlig kamp och strijd/ Hwilken wärfde
Som sigh hände när Gudh sände Dß til hielp sin Son här nidh.

It wij ärfde Seger och en ewig frijd.

I. **O**p min tunga at loffiunga
En berömlig kamp och strijd/
Som sigh hände när Gudh sände
Dß til hielp sin Son här nidh.
Hwilken wärfde It wij ärfde
Seger och en ewig frijd.

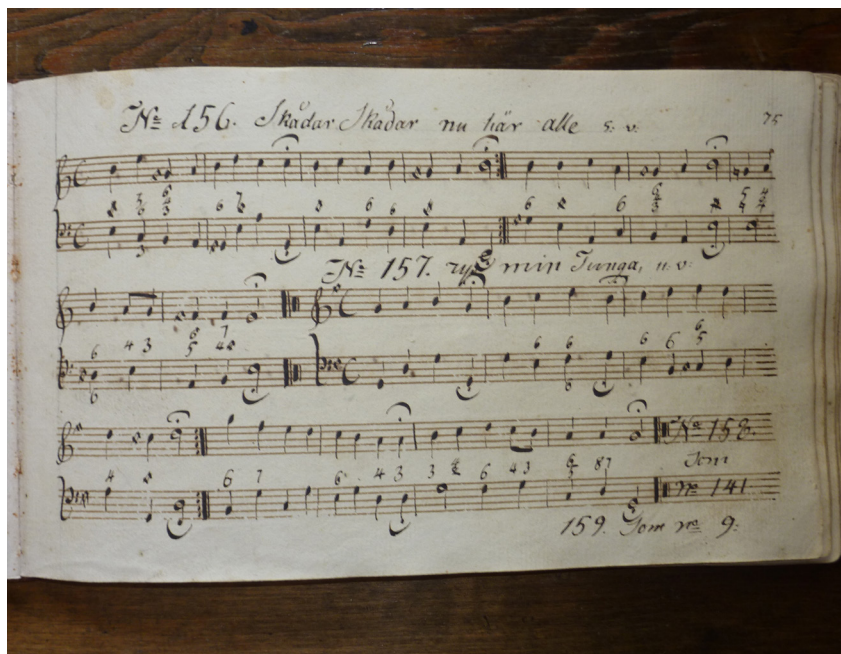
I Gammalkils kyrka återfinns inte *kpb1697*. Där finner vi i stället den lokale organistens, Nils Olin d. ä., avskrift (daterad 1802) av domkyrkoorganisten i Linköping, Johan Adolph Mecklins ”Choral-Bok” (1801):

MECKLIN 1801

Tonarten är fortsatt G-dur. Taktarten är emellertid fyra fjärdelstakt. Melodin är här noterad med G-klav. De punkteringar i melodistämman som finns i *kpb1697* är nu borta. Det flitiga bruket av fermat kvarstår. Basstämman förs nu huvudsakligen i fjärdedelar, vilket leder till tätare ackordbyten.

OLIN 1802
SOM MECKLIN

Knappt 20 år senare tas den wallinska psalmboken i bruk i riket. Till denna hör Hæffners "Choral-Bok". *Pb1819* finns fortfarande kvar i omfattande församlingsuppsättning i Gammalkils kyrkas bibliotek. Det gör däremot inte Hæffners "Choral-Bok". Möjligen kom den heller aldrig att brukas eftersom Olof Åhlströms (1756–1835) koralbok från 1832 återfinns bland kyrkans musikalier. Vi vet att Israel Lagerfelt (1754–1821), den lokale främjaren av kyrkomusik, ivraren och påskyndaren av Schiörlins orgelbygge i bl. a. Gammalkil, var bekant med Åhlström genom Kungliga Musikaliska Akademien, i vilken de båda var ledamöter. Det verkar inte orimligt att den olinska koralhandskriften kan ha varit i bruk (tillsammans med *Pb1695*) fram till 1832, då Åhlströms koralbok kom att användas.



HÆFFNER 1820

Tonarten är sänkt ett helt tonsteg till F-dur. Satsen är radikalt förändrad i jämförelse med tidigare koralböcker. Samtliga fyra stämmor är utskrivna, noterade med hel- och halvnoter i fyra fjärdedelstakt. Viss besiffring kvarstår dock. Ackordbyten görs på varje meloditon. Harmoniken består av huvud- och bitreklanger, de senare färgade i vissa frasslut.

Handwritten musical score for four staves, numbered 104, 105, 106, 107, and 108. The notation is in F major, 4/4 time, and consists of four staves of music with various chord changes and accidentals. The score is written in a historical style with some handwritten annotations and fingerings.

ÅHLSTRÖM 1832

Åhlströms koralsats skiljer sig på flera sätt från Hæffners, dock inte avseende tonart, taktart och bruket av fermat. Liksom hos Hæffner är samtliga fyra stämmor utskrivna, här dock i differentierade notvärden. Genomgångstoner finns i mellan- och basstämmorna. Ackordbyte sker på varje meloditon, första taktens tredje och fjärde slag undantagna. Genomgångstoner gör det musikaliska flödet tätare.

36

Nu kommen är vår Påska fröjd

N^o 104
gammal
230.

Upp min tunga

N^o 106
gammal
157.

Säg fröjde nu var Christen man

N^o 107
gammal
107.

Säg fröjde nu var Christen man

N^o 105 se 50

LINDEGREN 1905–1907¹²⁴

(FÖRORD DATERAT OKT 1905, BOKEN TRYCKT 1906)

I Johan Lindegrens koralbok föreligger två melodivarianter med var sin sats; Sv. Ps. 106a respektive Sv. Ps. 106b. I 106a är tonarten Ess-dur och taktarten fyra halvnoter. Melodin framförs i hel- och halvnoter. Fjärdedelar och åttendelar förekommer i understämmorna som genomgångstoner. Fermat och andningstecken finns stundom angivna på samma plats. I koralens senare del är de åtskilda. Det som skiljer denna koralbok från övriga här presenterade är att det vid varje sats finns en tempoangivelse; i 106a halvnot = 63.

Tempoangivelsen i 106b är något lägre: halvnot = 60. Detta ter sig naturligt med tanke på satsens struktur. Takt- och tonart är desamma som i 106a, men melodin består här av en blandning av halvnoter och fjärdedelsnoter. Genomgångstoner förekommer ymnigt i understämman, ja t. o. m. i mellanstämmorna på ett par ställen, där melodi- och understämman pauserar. Den normalt fyrstämmiga satsen blir på något ställe femstämmig.

106 a. *d = 63.* Upp, min tunga. -1695.

106 b. *d = 60.* Upp, min tunga. (Andra mel:n)

124. Johan Lindegren (1842–1908), kantor i Storkyrkan (Stockholm). Lärare från år 1876 i kontrapunkt vid musikkonservatoriet i samma stad. Ledamot av Kungliga Musikaliska Akademien från år 1903.

HJORT 1906¹²⁵

Fredrik Hjorts sats till ”Upp, min tunga” påminner mycket starkt om sättningen i 1939. Fjärdedelsnoten är regel i samtliga stämmor, med undantag för halvnot vid två frasslut, samt åttondel som genomgångston (septima) i alten mot första frasslutet. Två andningstecken förekommer på endast två ställen; ett i varje frasmitt. Denna koralsats kan ha klingat den första Påskdagen i Vasakyrkan, blott en vecka efter kyrkans invigning på Palmsöndagen samma år.

N:o 106.
Mkl. 40.

125. Fredrik Hjort (1868–1941). Efter avläggande av organist-, kantors- och musklärarexamen i Stockholm, kom Hjort att verka i Göteborg från 1896 fram till sin pensionering 1930, dels som organist i Vasakyrkan, dels som lärare vid Högre Latinläroverket, idag Hvitfeldtska gymnasiet.

Kapitel VI

1921¹²⁶

1921 års korallbok kan vid första anblicken se ut som en tillbakagång till Hæffner 1820, främst p. g. a. den rika förekomsten av hel- och halvnoter. Vid ett närmare studium upptäcker man också arv från 1697 (1801 och 1802) i melodins punkteringar. Taktarten är dock halvnotsbaserad; här fyra halvnoter. Noteras bör att tidigare fermat är ersatt av fraseringsstecken, som i huvudsak hamnar mitt i takterna, tack vare noterad upptakt i en- eller tvåtaktsfraserna.

106. Upp, min tunga att lovsjunga.

Svensk (?) 1697.

Mkl.
9^a

1.
Upp, min tunga
Att lovsjunga
Hjälten, som på korsets stam
För oss blödde,
Led och dödde
Som ett menlöst offerlamm!
Han ur griften
Efter skriften
Nu i ära träder fram.

2.
Han fullgjorde
Vad vi borde
Och blev vår rättfärdighet.
Han avvände
Vårt elände
För häd' tid och evighet.
Han förvärdde,
Att vi ärvde
Ljus och frid och salighet.

3.
Vi förlössas,
Ormen krossas;
Avgrundens och dödens makt
Nu är bunden.
Från den stunden
Allt är Sonen underlagt.
Nu är helat
Vad vi felat
Och Guds nåd i ljuset bragt.

4.
Gamla, unga
Må lovsjunga
Faderns makt och härlighet
Och hembära
Sonen ära
För så stor barmhärtighet,
Prisa Anden
Som vid handen
Förer oss till salighet!

*Latinsk hymn av Venerabilis Fortunatus (7 omkr. 600).
G. Olsson (1840-1906). Bearb. av J. O. Wallin (1773-1825).*

126. Otto Olsson (1879–1964) var korallnämndens vice ordförande och dess drivande kraft. Övriga ledamöter var ärkebiskop Nathan Söderblom, ordförande, samt kyrkomusikerna Oscar Blom och Ivar Widéen.

1939¹²⁷

Kb1939 påminner i grundstrukturen om 1921, dock med några avgörande skillnader. Taktarten är fyra fjärdedels takt. Punkteringarna är strukna. Frasingstecknen är färre, rimligen för att ange större fraser i det musikaliska förloppet. Andningstecken har tillkommit. Tonarten är fortsatt Ess-dur.

106. Upp, min tunga, att lovsjunga Svensk 1698

Mxl. 25

*1. Upp, min tung - a, Att lov - sjung - a Hjal - ten, som på kor - sets stam För oss blöd - de, Led och
 *2. Han fall - gjor - de Vad vi bor - de Och blev vår rätt - får - dig - het. Han av - vän - de Vårt e -
 *3. Vi för - los - sas; Or - men kros - sas, Av grun - dens och dö - dens makt Nu är bün - den. Från den
 *4. Gam - la, ung - a Må lov - sjung - a Fa - derns makt och här - lig - het Och hem - bä - ra So - nen

1. död - de Som ett men - löst of - fer - lamm. Han ur grif - ten, Ef - ter Skrif - ten, Nu i ä - ra trö - der fram.
 2. län - de För båd tid och e - vig - het. Han för - värv - de, Att vi ärv - de Ljus och frid och sa - lig - het.
 3. stån - den Allt är So - nen sn - der - lagt. Nu är he - lat Vad vi fe - lat Och Guds nåd i lju - set bragt.
 4. ä - ra Pöy så stor barmhär - tig - het, Pri - sa An - den, Som vid han - den Fö - rer oss till sa - lig - het.

Lattinsk hymn av Praxentius Fortunatus (c. 600). Svensk övers. 1614. G. Allon (1694). J. O. Wallin (1810).

127. 1936 års koralbokskommitté bestod av Gustaf Aulén (ordf), Oskar Lindberg (1887–1955), David Wikander (1884–1955) och Henry Weman (1897–1992), sekr (Göransson 1997:123).

Kapitel VI

1987

I kb1987 är tonarten sänkt till D-dur och taktarten är alla breve. Vi känner åter igen bruket av genomgångstoner, som här placeras på liknande ställen i satsen, vid ingången till frasslutens kadenser. I sista kadensen utformas genomgångstonen som ett utskrivet ritardando.

147 Upp, min tunga, att lovsjunga

Text: Venantius Fortunatus omkr 600, S A Foerius 1614,
J O Wallin 1816*
Musik: Svensk 1693

147

1 Upp, min tung - a, att lov - sjung - a hjäl - ten som på kor - sets stam för oss blöd - de, led och död - de.
2 Han full gör - de vad vi bör - de och blev vår rätt - får - dig - het. Han av - vän - de vört e - län - de.
3 Vi för - los - sas; or - men kros - sas, av - grun - dens och dö - dens makt nu är bun - den. Från den stun - den.
4 Gam - la, ung - a må lov - sjung - a Fa - derns makt och här - lig - het och hem - bä - ra So - nen ä - ra

1 som ett skuld - löst of - fer - lamm. Han ur grif - ten, ef - ter Skrif - ten, nu i ä - ra trä - der fram.
2 för båd tid och e - vig - het. Han för - värv - de att vi ärv - de ljus och frid och sa - lig - het.
3 allt är So - nen un - der - lagt. Nu är he - lat vad vi fe - lat och Guds nåd i lju - set bragt.
4 för så stor barm - här - tig - het, pri - sa An - den, som vid han - den le - der oss - till sa - lig - het.

Koralsats i gränsland?

Det är i den ovan nämnda förståelsen av monodi-begreppet som de lokala koralhandskrifterna från Gammalkil (Olin 1802 efter Mecklin 1801) väcker anklag i mitt resonemang om att gestaltningen av en koralsats i församlingssången kan stimuleras utifrån tanken att den befinner sig i gränslandet mellan monodisk och homofon sats.

Om man frånser besiffringen, är generalbassatserna tvåstämmigt noterade. Denna tvåstämmighet är satsens basala struktur, i vilken man på goda grunder kan hävda att melodistämman styr det musikaliska förloppet i församlingssången, för utan melodi är det omöjligt att låta psalmpoesin tätna till sång. Men samtidigt kan man genmäla att basstämman styr flödet. Basisten i en jazzensemble skulle månne kunna ställa sig bakom ett sådant påstående? Som psalmspelande organist tror jag mig – trots alla skillnader i övrigt – känna igen mig i jazzmusikerns musicerandesituation: att utifrån ett givet musikaliskt grundskal skapa musik tillsammans med andra, ett musikaliskt flöde som bärs av små improvisatoriska inslag, utifrån ständigt pågående beslut i makro- och mikroformat, utifrån uppmärksamhet och lyhördhet i helheten. Som organist vill jag hävda att basen är en av de viktigaste aktörerna i omvandlingen av musikalisk energi till klingande musik. Framför allt gäller detta när melodin är känd och på sitt sätt kan sjungas ”av sig själv”. Men, detta förhållande motsäger inte att melodi- och basstämmorna utgör en organisk enhet, som bildar ett ramverk för den koralsats, som kan liknas vid ett ”korallandskap”, där jag som organist träder in, och i vilket jag bjuder in den sjungande församlingen till en gemensam vistelse, ett samfällt vokalt utforskande i församlingssångsmusicerandets interaktion. De olika former av koralsats jag spelar är i grunden homofona. Men jag föreställer mig dem ändå som situerade i ett gränsland mellan monodi och homofoni. Melodin står i församlingens centrum, och är dess främsta vokala erövring. Melodin betjänas i grunden av en basstämman. Dessa två enheter skapar en basal tvåstämmighet, en enkel, men tillräcklig koralsats för församlingssångsmusicerandet. Blotta anblicken av *kpb1697*, *Mecklin 1801* och *Olin 1802*, ger mig argument för ett sådant ställningstagande. Den noterade tvåstämmigheten är dock utformad som generalbassats, med besiffrad bas. Och en sådan sats är i grunden monodisk.

Homofoni och monodi i interaktion

Så fort en stämma sätts i relation till en annan, tydliggörs också ett vertikalt plan i den musikaliska strukturen. Mellan det horisontella och det vertikala planet uppstår ett spänningsfält, ett område som inbjuder till dynamik i det musikaliska flödet. I koralsatsens grundläggande fyrstämighet utökas detta dynamiska rum. Med Gadamers hermeneutiska begreppsapparat utgörs dessa dynamiska områden rum för spel och spelande (Gadamer 1997:81). Fyrstämigheten ger sång, som ger klang, eller annorlunda uttryckt, fyrstämigheten skapar ett klangspektrum i vilken sången kan vila, Messiaen pekar på den enstämmiga, unisona sången som den liturgiska sångens enda egentliga form, och detta av två skäl; denna sång lever i oupplöslig symbios med sin text (i Messiaens resonemang den latinska), och den är ämnad att utföras av alla människoröster; man och kvinna, gammal och ung. Häri ligger suveräniteten i dess uttryck; den till sång tätnade texten utförs av alla – ett skapelseteologiskt perspektiv läggs på den liturgiska sångens ”själ”; liksom det gudomliga Ordet inkarneras, så inkarneras även detta Ord till sång. Kristi inkarnerade kropp gestaltas i sacramentum, den i sång gestaltade kroppen svarar i sacrificium. Med detta betraktelsesätt har jag tidigare fokuserat koralsatsens fyrstämighet genom att utmanande fråga om den kommit att utgöra ett gissel, ett klangligt fångelse som låser in den fria liturgiska sången, och därmed dämpar den. Har fyrstämigheten kommit att rent av kväva sången, tynga ner den, och har orgelinstrumentet med dess klang blivit den blytyngd som slutligen sänkt den liturgiska sången ner mot en församlingssångens ”drunkningsdöd”? Utgör orgelinstrumentet själva boven i dramat? Jag hävdar att det inte förhåller sig på det viset, men att orgelns deltagande och positiva inverkan på församlingssångsmusicerandet förutsätter medvetenhet om det avgörande förhållnings sättet i allt sådant musikaliskt förlopp: att den klangliga gestaltningen av instrumentet står i symbios med dess vokala förutsättningar samt inte minst också med församlingssångens alltigenom vokala ingångar.

Mecklin fordrade av organisten fullständig kännedom om psalmteorin. Basen initierar en klang, som skall förmå att bära den ”unisona” melodin. Denna bärande funktion sågs uppenbarligen som nödvändig när många skulle sjunga. Betyder detta att fyrstämighetens roll är att bära melodin? Och orgeln är en i detta bärarlag (inte av en likkista, utan av en levande församlingssång!). Därest den unisona sången är för svår, kan den underliggande stämväven ses som bärare av denna unisonitet. Stämväven blir en be-

ledsagning av melodin (Östergren 1907:188 f.).

Så blir en av mina mest angelägna färdigheter vid instrumentet att inte bara spela fyra stämmor samtidigt, utan att under spelet framförallt ombesörja och noga ge akt på sången i var och en av de fyra stämmorna. De är beroende av varandra. Rohrmans grundläggande uppmaning till mig som psalmspelare att noga ge akt på sången, förstår jag som ett prisma som skapar olika gestaltande utgångar, kulörer:

- Noga ge akt på sången, så som den gestaltas i den sjungande menigheten
- Noga ge akt på sången, så som den gestaltas i koralens olika stämmor, var och en för sig men också som en klingande enhet
- Noga ge akt på sången så som den gestaltas i orgelns klang
- Noga ge akt på sången, så som den gestaltas i interaktion mellan orgel och församling

Vilken form av musikalisk satstyp är en koralens, så som den föreligger i koralbokens grundläggande fyrstämmighet? Hur kan organistens koralens definieras, för att fokusera den som vokalsats även om den vid orgelinstrumentet gestaltas som instrumental sats? Jag menar att denna fråga är central att reflektera kring som en grund för den rent speltekniska gestaltningen vid spelbordet och aktuellt musicerande sammanhang. Frågan kan verka överflödig att ställa, för det ter sig högst naturligt att positionera koralens som exempel på homofoni. Är den monodi? Här får man utvidga förståelsen av solosång i relation till församlings-/korsång. Församlingens sång kan förstås som solosång dvs. där församlingen utgör *en* sjungande kropp, låt vara en kropp bestående av många kroppsdelar (Holmström 1907:188).

Att söka definiera koralens musikaliska satstyp är inte oproblematiskt. Inte minst gäller detta när musiken verkligen skall gestaltas i interaktion mellan orgel och församling i sitt liturgiska sammanhang med dess förutsättningar. Men jag vill stryka under att ett studium av koralens satstyp, förstådd som i grunden homofon, men samtidigt som utveckling av monodisk sats, skapar en vidgad syn på koralen. Detta skapar i sig ett satstekniskt rum, vari koralbokens grundläggande fyrstämmighet kan frigöras till ett vokalt flöde, där det musikaliska församlingssångsskeendet vertikala och horisontella strukturer i än högre grad kommer till klingande gestaltning.

I studiet av Olin 1802 (efter Mecklin 1801), där koralens är noterade med melodi och besiffrad basstämma, kan uppfattningen av en koralens som monodi vara fruktbar, för att utvecklas gestaltningen av musikens

övervägande vokala karaktär.

Den tydligt noterade melodi- och basstämmorna ger mig som organist konkret och handgripligt fokus i det tvådelade syfte Rohrman formulerat för psalmspelningen; att för det första ”noga ge akt på sången” och för det andra ”hålla församlingen i tonen”. Den noterade, speltekniskt till synes högst överkomliga tvåstämmigheten, ger enkla men goda förutsättningar att fylla Rohrmans syfte, men också för att skapa en grundläggande harmonisk struktur. Denna struktur kan förses med fylligare innehåll, varvid generalbasbesiffringen är till hjälp.

I grunden måste församlingssångens koralatsats generellt betraktas som homofon. Melodi och övriga stämmor står i förhållande till varandra. I satsens uppbyggnad och förlopp finns både horisontalitet och vertikalitet. Men för att gjuta nödvändig vokal energi i församlingssångens gemensamma musicerande, menar jag att ett djupare studium och ibruktagande av begreppen homofoni och monodi, är fruktbart.

Messiaens bild av den fria och lätta fågeln, med dess sång som en förebild till den liturgiska sången, går manne att känna igen i psalmboksoesin:

O härliga lott: att leva där döden sin överman fått,
där livet som bleknat, sen hjärtvärmens flytt
och **vingkraften veknat**, skall blomstra på nytt,
där kärleken växer som solvärmens blid i vårfrudagstid.

Du levande hopp, som stiger förnyat ur dopkällan opp,
o, **giv mig de vingar som Anden dig gav**,
att lätt jag mig svingar långt, långt bortom hav,
dit bort där Guds sol lyser evig och stark på paradismark (Sv. Ps. 258: 3 och 5)

För att söka gestalta denna poesi, har jag stor hjälp av att betrakta musiken som monodi. Jag får då redskap att erövra den horisontella lätthet som i allt församlingssångsmusicerande är så eftersträvsvärd. Det horisontella planet prioriteras i musicerandet utan att det vertikala för den skull tappas bort. Den enstämmiga sångens suveränitet ligger, enligt Messiaen, i dels dess union med texten, dels delaktighetsperspektivet (avsedd att utföras av alla). Samtidigt säger han att denna sång är för svår och därför allt för sällan hörd. Betyder detta att sången därför kommer att självdo p. g. a. sin suveränitet? Märkligt! Detta kan inte Messiaen mena! Vad menar han med ”för svår”, förvisso ett flytande begrepp? Ett grundläggande pedagogiskt förhållningssätt

är ju att inte överbetona svårigheter utan att finna goda pedagogiska verktyg som gör lärande och kunskapsinhämtning lustfyllt och just lätt. En annan pedagogisk insikt och erfarenhet är förstås att begåvningsprofilen ser olika ut för olika människor. Utifrån denna insikt måste begrepp som svår och lätt definieras innan det pedagogiska hantverket gestaltas i aktuellt sammanhang.

Den enstämmiga sången är lätt och luftigt utförd av personer som fått öva den, tugga den upprepade gånger genom kortare eller längre tider, i generationer. Att munkarna vid exempelvis klostret i Solesmes sjunger lätt och utan tvekan, är inte underligt. De gestaltar ju denna sång flera gånger dagligen, och har gjort så i generationer (Strinnholm Lagergren 2009:105 ff.).

Med stöd av ovanstående resonemang, tänker jag att koralsatsen jag spelar på orgeln förvisso är en homofon sats, men att den i församlingssångens gestaltning kan behandlas som en pedagogisk form av monodi! Unga och äldre, män och kvinnor, är i behov av att bli vokalt burna av en transparent gestaltad stämsats. Inte för att sången måste vara 'dålig' eller 'oskön', utan för att en sådan sats ger en vokal trygghet att vila i. Den konstomedvetna församlingen kan vara i behov av denna trygghet, i behov av att bäras.

Sats och klang

Koralsatsens vokala prägel ger implikationer för en vokal ingång i församlingssångsmusicerandet. Ingången leder till ett övergripande vokalt fokus, som leder till en radolika musikaliskt gestaltande utgångar.

När jag idag, ett stycke in på det tjugoförsta århundradet, sätter mig vid spelbordet, oavsett om det tillhör orgeln i Gammalkils kyrka eller Vasakyrkan (eller någon annan stans), och har *pb1986/kb1987* som grund för mitt musicerande, söker jag placera detta i samma enkla fokus. Och musicerandet består av själva sången, primärt församlingens sång, det gudstjänstfirande folkets sång. Sekundärt, men ändå i denna kontext av väsentlig vikt, står sången i orgeln, dess hus, regering, bälg- och pipverk, i koralsatsen med dess melodi och övriga stämmor samt i liturgin, vars skeende tättnar till sång i klang, tystnad och gränslanden däremellan.

Detta får följderna för synen på ett församlingssångens samfälliga instrument, där orgeln är en av de vokala aktörerna, en av sångarna. Den musikaliska gestaltningen byggs i detta sammanhang tidsmässigt upp kring tre sekelskiftet och vid två orgelinstrument; sekelskiftet 1800: 1806 års Schiörlin-orgel i 1801 års nybyggda Gammalkils kyrka, sekelskiftet 1900: 1909 års Lundén-orgel i den samma år nybyggda Vasakyrkan och sekelskiftet 2000: *pb1986/kb1987* vid gestaltning av församlingssång, ett kort stycke in i det tjugoförsta århundradet. Med den kunskap jag sökt tillgodogöra mig, dels om respektive orgelinstruments förutsättningar för psalmspel, dels om koralsatsernas utveckling från *kpb97* där inte minst lokala handskrifter och utgåvor knutna till just Gammalkils kyrka blir viktiga, söker jag utifrån dagens brukade *pb1986/kb1987*, gestalta mitt orgelspel som en integrerad vokal del i församlingssångens övergripande helhet. Kunskaper om satsernas utveckling ger ovärderlig 'input' i min musikaliska utövning i nuet. Förståelsen av hur en koralsats utvecklats genom århundraden, från generalbassats till utskrivna fyrstämmighet, skapar ett förhållningssätt hos mig, i min spelapparat, i kropp och sinne, hantverk och känsla. Att följa koralsatsutvecklingen, både historiskt, visuellt och satstekniskt, tändar en skaparprocess, en lust både att musicera de i notbilden angivna satserna, men också att utveckla och anpassa dem efter både befintliga och spontana behov, som kräver improvisation i stunden.

Hur gör jag det?

Avhandlingens gestaltningskapitel har särskilt sökt ge en inblick i hur jag går till väga utifrån given kontext. Efter år av övning, reflektion och förvärv av erfarenhet tillsammans med medsjungande församlingar, ger jag ett kort

svar på frågan: Jag bara spelar! Utan att direkt reflektera! Eller, mer mångordigt, jag har genom åren som gudstjänstorganist upprepat spelat och reflekterat, och låtit erfarenheter smälta samman på olika plan i mitt medvetna och undermedvetna. Denna sammansmältning har bildat den syntes av kompetens varur jag kan fatta gestaltningsmässiga beslut på makro- och mikronivå. Eller för att uttrycka det på ett tredje, mycket koncentrerat sätt; min reflektion tättnar till sång. Och sången är en del av spelet, spelandet. Och reflektionen består av det ständigt upprepade bruket.

Men för att ändå söka strukturera en process, i vilken jag låter mina förberedelser vila, formulerar jag några punkter i ett förlopp. I mitt förberedelsearbete

- sjunger jag melodin, smakar på den för att lära känna dess uppbyggnad och frasering, dess omfång, tessitura och andning. Inte minst söker jag efter melodins förhållande till texten, i förstone inte så mycket för att söka ”tolka” den, utan mer för att identifiera den organiska helhet som text och melodi utgör. Tolkningen av en sådan helhet utgår från synen att omvandla energi till klingande uttryck; när det gäller text ”energin i det bibliska talesättet” (Larsson 2009:53 ff.), så som detta oftast framkommer i poesin; när det gäller melodin i dess frasering och andning, höjd- och lågpunkter
- spelar jag melodin på orgeln, och söker efter en spelteknik som förmår sjunga melodin med handen eller händerna. Jag söker bli ett med orgeln, en förlängning av den i tonbildning och klangutstrålning. En del i denna gestaltning är att finna en registrering av en eller flera stämmor i instrumentet som tjänar detta syfte
- spelar jag en tvåstämmighet, först manualiter sedan manual/pedal. Samma sak här med teknik och klang. Hela tiden söker jag som utgångspunkt i min teknik ”noga ge akt på sången”. Basstämman, vanligen i pedalen, ägnas särskild uppmärksamhet. Jag söker en teknik som ger fötterna förmåga att verkligen sjunga, för basstämman/pedalen är ofta den viktigaste i en koralsats.
- tillför jag sedan övriga stämmor, för att gestalta en fyrstämmighet. Att jag successivt tillför och bygger på med stämmor, utgår från ambitionen att erinra mig Hæffners betoning av sången i var och en av satsens stämmor. Ett råd till en körledare är att ha bästa överblick av körsatsen och själv kunna sjunga dess samtliga stämmor. Detta råd ser jag även som en i överförd mening nödvändig spelteknisk grund för mig som psalmspelande organist. I mitt grundspel placerar jag sopran-, alt- och tenorstäm-

morna i manualen, medan basstämman spelas i pedalen. Utifrån denna speltekniska grund kan jag välja att lägga melodin i valfri stämma. Ett verkningfullt sätt att framhålla melodin är att placera den på särskild manual; i sopranstämman sjunger den som tydligast, inte minst för barn-, sopran- och altröster; i tenorstämman ansluter melodin till mansrösternas naturliga läge, och kan på så sätt stimulera dessa röstlägens vokala uttryck. Att placera melodin i mellanstämmorna är ett sofistikerat sätt att rama in melodin mellan ytterstämmorna, och på detta sätt få möjlighet att skapa varierade satser. Inte sällan har sådana en ackompanjerande prägel, där melodin bereds särskild frihet. Detta kan verka motsägelsefullt, med tanke på att melodin ju där omgärdas av andra stämmor. Men sådan sats verkar i stället ha stor melodisk frihetsverkan; melodin kan då, likt en sinuskurva, röra sig mellan yttre stämramar. En särskild spänning och energi kännetecknar dessa satser.

Min erfarenhet från fyrstämmig sats är, att placering av melodin i sopran-, tenor- och basstämmorna har störst verkan i församlingssången, medan en melodi i altstämman klingar mest verkningfullt i instrumentala satser, exempelvis preludier. Erfarenheten av altstämmans placering är en annan i fem- och sexstämmiga satser, som kommer till uttryck i fullgreppsspel. Här kan exempelvis en i både alt- och tenorstämmorna placerad, och parallellt klingande melodi verka med stor vokal pondus, inramad av ytterstämmor.

Sist med inte minst placerar jag gärna melodin i basstämman, över vilken jag får skapa en stämväv i manualen som både ger glans och bredd i helhetsintrycket. Väsentligt är att, oavsett var jag väljer att placera melodistämman, de omgärdande stämmorna registreras så att de verkligen klingar i ett gemensamt vokal uttryck. En klang som förmår bära sången gestaltas i samtliga stämmor.

Allt efter omständigheter och behov förhåller jag mig givetvis fritt till detta något skolmässigt uppställda förlopp. Alla moment behöver inte ägnas samma direkta omsorg varje gång, och heller inte i den ordning som här tecknas. Men i denna manual har jag alltid en översiktlig metod att utgå ifrån i min praktik, som upprepat behöver erövra den ”enfald”, den enkelhet som befördrar ett ”upphöjt” vokalt uttryck i spelandet.

I koralböcker och -handskrifter noteras melodin i sopranstämman. Med utgångspunkt i denna omständighet, hävdar jag att melodi- och basstämmorna utgör satsens grundläggande inramning. Det betyder inte att mel-

lanstämmorna alls är oviktiga. Tvärtom ingår de i det konstnärliga landskap som vistas innanför satsens ram. Det är i mellanstämmorna som jag ofta kan krydda satsen och värma den med olika grader av skiftningar i intensitet och färg: dissonansbehandling, genomgångstoner etc. Text och melodi kan sägas utgöra inramningen för den sjungande församlingens insats i det gemensamma musicerandet. En av mina organistinsatser i sammusicerandet, är att bjuda in den sjungande församlingen i det landskap som koralsatsen utgör. Landskapets olika utseenden och konturer formas av min förmåga att behandla satsen. Denna förmåga syftar till att stimulera församlingens vokala aktivitet, oavsett styrka i nyans eller färg i församlingens unisona eller flerstämmiga sång. Hela tiden måste jag som organist vara fokuserad på enkelheten genom att sätta sången i fokus. En aldrig så speltekniskt avancerad koralsats, kanske gestaltad genom en raffinerad orgelklang, får inte ställas i förgrunden framför sången. Text, melodi och basstämma är tre storheter som måste stå i samklang av enkelhet, så att församlingens spontana lust till stämsång lätt kan frigöras. På så sätt frigör enkelheten det upphöjda. Kravet på en satstekniskt och fraseringsmässigt korrekt stämsång kan förstås inte ställas på församlingens vokala insats. Precis som församlingen – enskilda röster och röster i grupp – andas precis när den behöver luft, utan hänsyn till notbilden eller mitt orgelspel, så sjunger församlingssångaren rimligen den stämma som känns naturlig (i första hand givetvis melodistämman), oavsett var denna finns placerad i satsen.

Sats ger klang i Gammalkils kyrkas orgel

Den av melodi och bas bildade tvåstämmigheten initierar klangen och registreringen av satsen. Basstämman är av fundamental vikt. Själva anblicken av i detta fall Mecklins genralbassatser stärker mig i den insikten. Olika former av pedalregistreringar i Schiörlin-orgeln talar samma språk. Inte minst bruket av 16 fots röststämma bildar tillsammans med pedalens övriga sexton- och åttafotsregister en tydligt bärande botten i klangen. Den fysiska upplevelsen vid pedaltasten (anslag, luftförsörjning, tonbildning) i kombination med den klangliga utvecklingen i stämman är av sådant både naturligt och övertygande slag, att jag tänker att instrumentet närmast självt undervisar om, att bruket av detta 16 fots rör tillhör ett av förstavalen, när jag söker lämpliga koralregistreringar. Generalbasens tydliga basnotation, verkar gå hand i hand med Schiörlin-orgelns bestyckning av pedalstämmor. Manualverkens labialstämmor i allmänhet och principalstämmor i synnerhet talar samma språk. En

ensam Principal 8 fot skapar ett i grunden vokalt flöde; flera sådana stämmor i olika fottal bildar en klangsyntes, som bär en palett av färger inom detta flöde. Denna palett kröns av de tershaltiga blandstämmorna, som inte bara skapar en glittrande klangkrona, utan kanske i ännu högre grad syns harmoniera särskilt väl med alla de vanliga, oskolade röster, som ju den sjungande menigheten till sin allra största del består av; på orgelns fylliga klangfundament, baserat på en från (sexton- och) åttafotsläget uppbyggd principklang, kan de ljusa klangkronorna vila, och denna syntes verkar både bära upp och inspirera församlingssången i kyrkorummet. Men inte bara detta; instrumentets plenumklang verkar dessutom ansluta till den folkmässighet som kännetecknar församlingens sång. Schiörlins orgel, ett hantverk uppenbarligen framsprunget ur en ”halfödd konstidé” (Se Brunius om orgeln i Lunds domkyrka ovan, kapitel tre), syns inte bara blanda sig mycket väl med församlingens konstomedvetna vokalklang, utan i än högre grad bilda en syntes av konstfullhet. Hur kan detta förklaras?

Orgelinstrumentets kombination av enkelhet och komplexitet tycks just i församlingssångens sammanhang bilda syntes med samma kombination i människorösten och organistens spelapparat. Direktlinjen från tangent till pipa, från anslag i tonbildning till klang, etableras via enkla horisontella och vertikala rörelser i instrumentet. Avsaknaden av ’moderna’ instrumentinslag som exempelvis filtning i mekaniken, bidrar till att orgeln behåller sina inneboende ’ojämnheter’ i enskilda delar av spelregering, tonbildning och pipklang etc. Trots teknisk genomgång och stämning av orgeln inför inspelningstillfället, visar sig också manulkopplet vara delvis osäkert i funktion, ett i sig inte onaturligt tillstånd, som ansluter väl till organistpraktikens vardagliga verklighet. Orgeln visar en mänsklig sida; röst och röstfunktion varierar med dagsformen. Dessa ojämnheter i Schiörlins orgel verkar vara sådana som slår an och kopplar samman till en klanglig syntes med församlingen. Detta förhållande är logiskt; församlingens sammansättning av människor i olika åldrar, med olika röstresurser och röstkvalitet, alltifrån en välintonerad och -egaliserad till en ojämn och rentav ’ful’ klang, samverkar med instrumentet. En genuin erfarenhet av amatörcörsång är, att flera till synes begränsade röster tillsammans kan bilda en mycket välklingande enhet. Som organist vid spelbordet nås jag av en liknande erfarenhet. Orgel och sjungande församling, var och en med sina ojämnheter och skavanker, skapar tillsammans en gemensam klang som sjuder av delaktighet. Ensam är långtifrån stark i församlingssångsmusicerandet, som i stället bygger på samverkan i delaktighet. I interaktion orgel, organist och församling emellan, skapas en kvalitet och

klangskönhet av särpräglat slag.

Flöjt- och stråkstämmorna bidrar inte främst till klangens styrka, utan mer till en värmande bredd i den klangliga helheten. En grundtonsrik, varm och klar klang kännetecknar Schiörlin-orgeln. Pipverkets mensurer och intonation (i synnerhet principalstämmorna) är uppenbart avpassade så att basen blir fyllig och klangen växande mot diskanten. På detta sätt lyfts melodi och bas fram på ett organiskt och vokalt flödande sätt, inte minst i församlingsångens koralsatser. Dessa egenskaper hos Schiörlin-orgeln tycks vara förklaringen till att den själv närmast förefaller sjunga! Den är en försångare, en medsångare, en av deltagarna i församlingssången.

Sats ger klang i Vasakyrkans instrument

En av de tydligaste fysiska kopplingarna mellan Schiörlin-orgeln, mig som organist och den sjungande församlingen är andningen, den i allt liv så helt avgörande, utifrån pulsation, höjd- och lågpunkter i in- och utandning. Denna fysiska koppling saknas vid spel på Vasakyrkans orgel. Det finns förvisso ett levande luftflöde genom instrumentets pipor, ett flöde som skapar en varm, bred och fyllig klang, som med sin romantiska accent i kombination med kyrkorummets akustiska förutsättningar har en påtaglig bärighet och mäktighet, oavsett nyans, församlingssången till fromma. Men instrumentets avsaknad av mekanisk överföring från pipa och spelventil till tangent och pedaltast, förhindrar en direkt fysisk kontakt med andningen i den gemensamma spelapparaten, gemensam mellan först orgel och organist, vidare mellan orgel och församling. Utgör inte denna brist på gemensam andning från orgelpipa/-pipor genom organist till församling ett fundamentalt hinder för sammusicerande i gemensam sång? Eller går denna andningsbrist att kompensera?

Här måste först konstateras att en gemensam andningsapparat ännu kan etableras mellan mig som organist och församlingen. Här är inte relationen bruten. Men eftersom den helt uppenbart är det mellan mig och orgelns sjungande pipverk i speltekniskt måtto, får jag i stället söka *föreställa* mig att en andning finns oss emellan. Hur gör jag det? Kyrkorummets akustiska egenskaper hjälper orgelklangen att leva vidare, även om jag skulle göra olika former av lyft i spelsatsen. Jag tänker att min förmåga att ”leka” andning har att göra med min förmåga att hantera olika grader av lyft i spelsatsen i relation till rummets akustiska egenskaper, särskilt avseende dess efterklang. Denna ”lek” står vidare i samklang med ett övergripande ”spel” (Gadamer 1997:173 f.).

Ett annat sätt att söka kompensera en utebliven, eller åtminstone otillräck-

lig andningsfunktion mellan orgelinstrument och församling, är att låta församlingen påtagligt träda in i koralsetsatsen, och dela den i andning och klang, genom att sjunga den. Hæffners ambitioner med en fyrstämmig församlingsång kommer här till pass. Vasakyrkans efterklang minner om förhållanden i Uppsala domkyrka, i vilken Hæffner i det tidiga artonhundratalet sökte musikaliskt knäsetta sitt reformarbete – en i grunden fyrstämmig a cappella-ång – för att rädda den då tynande församlingssången. I Vasakyrkan låter jag orgeln klinga med, ibland kraftigt, ibland svagare. Givetvis är det så att den repeterade körensemblen blir den främsta vokala aktören i ång av just fyrstämmigheten, medan flertalet i församlingen sjunger melodin. Orgeln är förvisso också deltagare i ången, men jag söker låta den träda tillbaka, kanske inte alltid i klanglig nyans och bredd, utan mer utifrån en attityd. Som organist innebär det att jag ännu ser mig som en avgörande initiativtagare i det gemensamma musicerandet, men hämtar inspiration från synsättet ”att låta orgeln beledsaga men icke leda församlingssången”, dvs. låta den underliggande stämväven i koralsetsatsen träda fram som bärare av melodin, ”sångens renhet och skönhet” till fromma (Fransson 1906:184 ff.). Vidare söker jag en gestaltningsmässig attityd som utgår från Östergrens artikel i *Kult och Konst*, där han säger: ”Då församlingen sjunger, skall orgeln städse träda i bakgrunden. Människosången bör härskas, men orgeln tjäna att uppbära, understödja. Organistens uppgift är att med själförsakande hofsamhet, endast beledsaga samt smyga sina toner så innerligt till ången, att orgeln endast tyckes medsjunga koralen” (Östergren 1907:188 ff.).

Till ytterligare stöd för denna attityd bärs jag också av Rohrmans drygt hundra år äldre undervisning om relationen och ordningen mellan ången och organistens spel. ”Här är meningen, att han hör efter, huru ången går. Ty församlingen är icke för organistens skull, utan han för hennes; följaktligen måste han rätta sig efter de sjungande, och ledsaga dem” (Rohrman 1805:24).

Rohrmans ”ledsaga” kan kopplas till ledarskap. En ledare fördelar efter bästa omdöme uppgifterna i gruppen, utifrån dess förmåga och förutsättningar, som kollektiv och som individer. Som gudstjänstorganist ser jag mig som ledare av församlingssångsmusicerandet,, i förståelsen att jag bjuder in de många i församlingen och fördelar de vokala uppgifterna efter förmåga: att sjunga unisont, att sjunga mångstämmigt etc: ett tillsammans-perspektiv till fromma för den musikaliska gestaltningen.

Men åter till problemet med den på grund av den elektriska spelregeringen otillräckliga andningsrelationen till Vasa-orgeln. För att kompensera denna brist måste jag föreställa mig att denna relation ändå finns, leka att den existe-

rar. En aktör som medverkar i församlingssångens andning är liturgin. Denna fanns inte med vid musicerandet i Gammalkils kyrka, men väl i Vasakyrkan. Liturgin och gestaltningen av denna får söka kompensera den uteblivna andningsfunktionen mellan orgel och organist/församling, för liturgin kan sägas utgöra en del av den vokala andningen, precis som den vokala andningen är en del av liturgin. Kyrkans liturgi gestaltar mötet mellan Gud och människa, mellan det himmelska och det jordiska, mellan det hela och det brustna, mellan evighet och tid. Detta möte är i grunden oberoende av klingande musik, också den som denna avhandling behandlar; först och sist skall erinras om att liturgi kan firas utan klingande församlingssång, utan orgel och organist. Men beroende på hur man väljer att gestalta liturgin, kan församlingssången givetvis bidra till gestaltning av skönhet och delaktighet. Väl gestaltad församlingssång är ett innerligt uttryck för bådadera. Valet av liturgisk gestaltning får tydliga konsekvenser för valet av församlingssångsgestaltning. Den liturgiska gestaltningen avspeglar liturgins både inre och yttre. Den musikaliska gestaltningen av församlingssång är beroende av en övergripande liturgisk gestaltning.

Östergrens beskrivning av organistens uppgift i församlingssången, att "...smyga sina toner så innerligt till sången, att orgeln endast tyckes medsjunga koralen" (1907:188 ff.), kan också prägla en syn på kyrkomusikens och här i synnerhet församlingssångens relation till liturgin. Ett sådant förhållnings-sätt skulle då kunna ta sin ansats i Östergrens formulering, men i stället skrivs: "Kyrkomusiken smyger sina toner så innerligt till församlingens sång, att denna endast medsjunger liturgin". Vi talar därför om en musik som börjar i liturgin, och det är en musik som börjar "vid tystnadens gräns" (Kälvemark 2002:7). De förtätningar och förtunningar som liturgin gestaltar, uttryckta i ord och tal, symbolik, symbolhandlingar och tystnad, får utgöra utgångspunkten i den musikaliska gestaltningen, här främst den vokala. Liturgins gestaltning av Kristi kropp, gestaltar församlingssången, som är en gestaltning i nuet av Ordet och Sakramenten i en rörelse där orden tättnar till sång. Liturgin är gestaltning av evigheten mitt i tiden. Och den sjunger.

Denna förtättningsprocess är både enkel och komplex. Precis som livet självt, människan och hennes röst, uppbyggnaden av orgelinstrumentet, psalmpoesin och -melodin, koralens etc. Valet av liturgisk gestaltning är ett val av ram för det liturgiska landskapet församlingen träder in i. Liturgin kan liknas vid en form av improvisation, som behöver av en form för att kunna härbärga en rad uttryck som både planerat och spontant föds i skeendet, i tiden, i nuet. Detta liturgiska, improvisatoriska landskap kan skifta i utseende, färg och nyans, alltefter skeendets utveckling; ett platt låglandskap kan övergå i

berg och dalar, raka vägar förbytas till krokiga, knappt skönjbara stigar, hetta till svalka, torka till väta, solsken till regn osv.

Både som kyrkomusiker i allmänhet och församlingssångsledande organist i synnerhet, måste jag vara medveten om valet av liturgiskt ramverk för att kunna gestalta den liturgiska improvisation som finns därinnanför, och som kommer till uttryck i musikalisk gestaltning av primärt församlingens sång. I denna tättnar orden till sång. Kristi kropp manifesteras i eucharisti och sång. I den orgelrelaterade församlingssången måste jag bäras av en kompetens som förmår vistas i och hårbärgera förtättningsprocessen från ord till sång, och som vistas i spänningen mellan enkelhet och komplexitet. Valet av liturgisk gestaltning vilar på gott omdöme utifrån de förutsättningar som finns. Själva gestaltningen sker under väl förberedda former, där alla inblandade i liturgins firande kan vila i en bärande trygghet. Sådana förhållanden skapar förutsättningar för frihet, lyhördhet och spontanitet i uttrycken. Om jag i ingångspsalmens första vers märker att församlingens vokala dagsform är sämre än vad jag förväntat mig, får detta till följd att jag behöver göra en justering i mitt spel, bli mer pådrivande i frasering och klanggestaltning. Det kan också vara så att mina egna förväntningar på liturgins gestaltning och församlingens vokala dagsform inte är samklingande, något jag lyhört måste lyssna in för att, om jag bedömer det vara angeläget, ta till mentala, men också speltekniska justeringar i min spelapparat och -attityd. Församlingens vana att sjunga Kyrie i den fyrstämmiga sats som gudstjänsttagendan anger, visar sig frigöra ett naturligt behov av sång utan orgel; jag väljer att successivt träda tillbaka med orgelklangen för att efter omdöme låta sången klinga a cappella. Eller så visar sig Kyrie-sången matt och trött; jag väljer att justera orgelklang och energiflöde i mitt spel, så att församlingens sång stimuleras och bärs av en förstärkt vokal trygghet.

Det kan visa sig att textläsning och/eller andra talade moment utförs med svag kvalitet; antingen i forcerad form eller under närmast energilösa former. Eller så uppträder brister i uttal och betoning. Sammantaget visar sig liturgins talade moment skapa otrygghet, ja, kanske rentav frustration i församlingen. I ett sådant läge kan jag som organist särskilt erinra mig sångens vokala förtättningsprocess ”från ord till sång”. Vid forcerat tal behöver jag påverka denna process, så att det sjungna får en lugnande och samlande verkan. Jag väljer att inledningsvis spela mycket enkelt, varmt och bärande, för att först när församlingen beretts ro i andning och vokal attityd, vid behov kunna stimulera sången med sådana klang- och satsjusteringar jag bedömer som relevanta. Skulle talade moment däremot vara av det mer energifattiga slaget,

kan jag behöva välja ett annan vokal uttrycksväg, som i stället stimulerar det övergripande liturgiska uttrycket. Här får jag dock passa mig, så att jag inte själv p. g. a. ett slags ”musikalisk övertändning” bidrar till en forcerad, hög andning i det liturgiska skeendet. För att hamna rätt, söker jag även här utgå från enkelhetens attityd. Men denna gång kanske den startar utifrån en mer uppfordrande orgelklang och spelföredrag. Eller så visar det sig att en enskild röst i församlingen faktiskt skär genom församlingens samfälliga röst på ett sätt som stör. (Församlingssångens ”folkmässighet” kan ju faktiskt störa, trots att jag i grunden på ett konstnärligt ideologiskt plan karakteriserar den som väsentligen skön.) Här kan jag behöva dämpa denna röst, genom att låta den uppgå i sådan övergripande körklang som orgelinstrumentet förmår skapa. Vasa-orgeln ger åtskilliga sådana klangmöjligheter. Tillgången på många differentierade labial- och lingualstämmor, särskilt avseende åttafotsläget, skapar rika möjligheter till olika paletter av församlingssångsklang som körklang. Bruket av manualverkens sextonfotsregister och oktavkoppel, kommer här till pass.

De ovan beskrivna scenarierna utgör endast ett fåtal exempel på omständigheter som kan uppstå i ett liturgiskt skeende. En väsentlig förmåga hos mig som organist är att mitt i det liturgiska skeendet kunna fatta beslut på både makro- och mikronivå och låta dem komma till uttryck i den musikaliska gestaltningen. Hela tiden får jag ha min utgångspunkt i enkelheten, dit jag ständigt kan och skall återvända, för att därifrån kunna ge mig ut och orientera mig i komplexiteten.

Vasaorgelns klang kännetecknas av jämn och ytterst kontrollerad kvalitet, där ojämnheter i tonansats och intonation i såväl enskilda pipor som sådana i grupp, helt enkelt inte tillhör instrumentets stil. Jag finner orgelklangen vacker och behaglig, romantiskt bred och mäktig oavsett nyans, men i otillräcklig besittning av en mer folkmässig vokalklang. Perfektionen i orgelklangen står inte i tillräcklig samklang med församlingens folkmässiga klang. Till denna otillräcklighet bidrar också, som nämnts, instrumentets spelregering, som inte medger en gemensam, naturlig andning mellan orgel och församling. Det föreligger med andra ord betydliga och till synes svåröverstigliga hinder för ett vokalt sammusicerande. Finns ens möjligheter till detta? Uppenbarligen ja, för församlingen verkar lyftas med av den konstfulla klangen, församlingssången bärs av liturgin i dess väsen av egentlig sång och slutligen tycks min instrumentala ”lek” med andningen utgöra ett bidrag av betydelse.

Sats, klang och stämning/temperatur

Jag har hittills pekat på att koralssatsens vokala prägel har implikationer för gestaltning av orgelklang till församlingssången. När jag sökt etablera en sådan orgelklang som utgår från sång, måste också något sägas om tonhöjden i församlingssången. Vi har sett att våra källor från sekelskiftet 1800 säger något om detta, och då ställer tonhöjd och orgelklang i relation till orgeltemperatur och -stämning. Orgelns temperatur och stämning påverkar tonhöjd och klang.

”Svenska kyrkan håller på att drunkna i F-dur!” Tidigare dömorganistens i Göteborg Henrik Jansson mustiga utfall, där han tycks sammankoppla tonart med kyrkosyn, sitter ännu i minnet. Utfallet kom i samband med det vanliga diskussionsämnet kring psalmernas sångbarhet i relation till val av tonart. Inte sällan hörs synpunkten att psalmerna ”går för högt”. Och visst finns det smärtgränser för vad som kan betraktas som rimligt, både ”i avseende på djupet och höjden”, för att tala med Rohrman.

Jag hävdar att tonhöjd utifrån val av tonart, måste inbegripas i ett vidare klangligt spektrum när det gäller orgelrelaterad församlingssång. Orgelns klangliga gestaltning i temperatur, stämning och registrering skapar utifrån text, melodi och koralssats i kombination med mitt musicerande tillsammans med församlingen, den gemensamma klangkropp, det gemensamma klanglandskap som vi tillsammans bildar, kan vila och röra oss i. Vistelsen i detta landskap ger förutsättningar att erfara helheten. Som musikalisk ledare är det min uppgift att vid orgeln förse den sjungande gruppen med energi, kraft, mod och vilja att inte bara gå på slät mark, utan också bestiga höjder och gå ner i dalar, hela landskapsupplevelsen till fromma. Erfarenhet från både Gammalkils kyrka och Vasakyrkan, stärker mig i uppfattningen att orgelinstrumentets klang, för att smälta samman med och stimulera församlingens klang, inte får vara vare sig smal, spretig, kall eller svag. Den måste i stället karaktäriseras av bredd, fyllighet, värme och styrka. Som organist kan jag inte vara rädd för att registrera sådan orgelklang. Med stark nyans avser jag dock inte *för* stark. Men då bärighet är ett sammanfattande kännetecken på församlingssångsrelaterad orgelklang, måste jag i allt söka gestalta denna utifrån vokala förutsättningar. Och sådan klang kan alls inte vara svag, utan måste sträva mot ett annat håll för att kunna både stimulera och härbärgera en folkmässig vokalklang, som inte bygger på detalj och raffinemang. Ledstjärnan förblir densamma: Sätt sången i fokus!

Artikelförfattarna i *Kult och Konst* är huvudsakligen teologer och präster.

Detta märks på så sätt att texten i psalmpoesi och -melodi ges en prioriterad ställning, medan koralsats och orgel, hänvisas till en tillbakadragen, beledsagande och tjänande roll, låt vara i huvudsak viktig sådan. Sådan prioritering är vackert tänkt och förstås inte alls fel. Tvärtom, ger den, baserad på annan erfarenhet, viktiga impulser för ett gemensamt musicerande. Men min organisterfarenhet säger mig att orgelklangen och orgelföredraget verkligen kan och skall vara medspelare och medjungare i församlingssångens helhet. Inte minst med hänsyn tagen till församlingssångens folkmässighet bör därför orgelklangen vara inte för svag. Min erfarenhet säger mig vidare att den stora orgelklangen skapar både utrymme och frihet att sjunga ut., så att alldeles vanliga gudstjänstsångare i församlingen förmår sjunga tonhöjder som de kanske själva inte trodde sig om. Sången är inte en främst en intellektuell övning, utan ännu mer en fysisk sådan. Kropp, själ och sinne förenas i vokalt uttryck.

Församlingssång är konsten att omvandla energi

Sven-David Sandström säger i egen kompositionskontext att ”musik är konsten att omvandla energi” (Broman 2012). Denna sats kan också öppna förståelse för gestaltning av församlingssång, menar jag.

Energiprincipen (den kanske viktigaste av alla fysikens lagar) säger att ”energi kan inte skapas eller förintas, bara överförs från en form till en annan”. (Bergström 1997:121). Denna lag kan i överförd bemärkelse kasta ljus även över den energiomvandling som utgör församlingssångsmusicerandets grund. Och denna omvandling sker oupphörligt inom och mellan deltagarna i musicerandet: Inom orgelinstrumentet pågår ständiga energiomvandlingar (från rörelseenergi till lägesenergi) i oupphörliga parallella processer: från bälgverk via luftkanaler till luftlåda, från registerandrag till luftlåda, från tangent till ventil och pipa osv. Så även inom mig som organist, från tanke till muskulär handling i hela min spelapparat vid orgelns spelbord. Likaså inom den sjungande församlingen, både i enskilda och mellan många sjungande röster; från andningsapparat genom stämläppar och övriga klangrum i den mänskliga kroppen.

Även inom psalmpoesin finns en sådan energiomvandling, som allt som oftast kan gestaltas och förstås som en utveckling av bibeltexter. När det talas om ”styrkan och energien i det bibliska talesättet”, skulle man kunna förstå psalmpoesin som ett uttryck för detta talesätt. Styrkan och energin förstärks när poesin också sjunges, när orden tättnar till sång, och blir, låt mig kalla

det, det bibliska sångsättet. Sjungandet i psalmpoesi står här i tydlig koppling med psaltarsången, Gamla testamentets psalmpoesi. Uppbyggnaden av Sv. Ps. 147 kan tjäna som ett exempel: Psalmens fyra verser är av två slag, där de första och sista versernas imperativa anslag omsluter mellanversernas narrativa struktur. Den uppfordrande inledningen att upplåta sin tunga till lovsång, för min poetiska tanke till Psaltaren med dess flitiga bruk av samma metafor.

Pulsation

Hjärtat beskrivs traditionellt som platsen för människans inre, där hennes personlighet känsloliv har sitt säte. Men hjärtat är förvisso en fysisk muskel, som är i rörelse när den är vid liv (se tidigare). Denna rörelse i form av kontraktioner sker med en viss frekvens s. k. puls, som beskrivs i enheten *bpm* (efter engelskans *beats per minute*) eller slag per minut. När läkaren i dagligt tal ”tar pulsen” avses undersökning av hjärtfrekvens.

Med andning förstås den process där bl. a. människan inhämtar syrgas och avger koldioxid till omgivningen. Denna process sker med hjälp av lungorna. Andningsfunktionen är uppbyggd av fyra rörelsefaser: Ventilation (in- och utflöde av luft), gasutbyte (diffusion av syrgas och koldioxid mellan blod och lungblåsor, *transport* av syrgas och koldioxid till och från cellerna samt *reglering* av ventilationen (Guyton & Hall, 2006. *Textbook of Medical Physiology*. Elsevier Inc. ISBN 0721602401). Både puls och andning består alltså av rörelser, kontraktioner i arbete och vila, anspänning och avslappning. Dessa rörelser ger förutsättningar för liv.

Hjärta och lungor skapar tillsammans livgivande pulsation i kroppen: Men också gestaltning av musik kan förstås som pulsation, musikaliskt kroppsliggörande, musikaliskt liv. Inte minst blir detta tydligt i vokalmusik, för ”hjärtats nyckel heter sång” (Piltz 2009). Sången behöver inte medverka till att hjärtat öppnas, men den möjliggör en öppning av hjärtat, så att dess inre kan uppenbaras, allt från en tyst, stilla rännil till en brusande fors eller ett dånande vattenfall. Att identifiera kopplingen mellan hjärtats olika ansikten, som fysisk livgivande muskel till metafor för människans inre, är en del i en musikalisk gestaltning av församlingssång. För precis som det finns en livgivande pulsation i människokroppen, finns det en pulsation i församlingssången. Och precis som människokroppens pulsation är resultatet av samverkan mellan hjärta och lungor, förutsätter den musikaliska gestaltningen av församlingssång samverkan mellan olika aktörer. Och precis som exempelvis andningsfunktionen i sig består av flera samverkande rörelser, så omsluter varje aktör i församlingssången en rad rörelser, i och var för sig. Varje rörelse, oavsett var den finns, består av energi. Att musikaliskt gestalta församlingssång handlar om att konsten att omvandla energin i aktörernas olika rörelser till klingande vokalmusik.

Pulsation och tempo

Puls handlar alltså om kroppens hjärtfrekvens. Men begreppet puls används också för att säga något om tempot i ett stycke musik, en psalm och koral-sats. Tempo betyder tid – och inte i förstone hastighet. Som vi sett, beskriver Rohrman begreppet tempo i termer av ”rörelse och tidemått”. Musikaliskt tempo, alltså musikalisk tid, kan med Rohrman begreppsapparat sägas bestå av rörelse och ”tidemått” i samverkan.

Detta får implikationer för församlingssångens gestaltning. När 1686 års kyrkolag – den som gällde för Svenska kyrkan ändå fram till 1993 – kort instruerar att församlingssången skall sjungas ”ordentligt och samdräktigt, varken för hastigt eller långsamt”, ger detta i förstone en kanske alltför enkel och vag anvisning om hur det hela avsågs gå till. Eller också var författaren av lagtexten mycket väl medveten om både innehåll i och förutsättningar för församlingssången, och att dess kombination av enkelhet och komplexitet därför måste ges gestaltande utrymme mellan ytterpolerna för hastigt och för långsamt. Mot 1686 års korta men flexibla rekommendation, kan ställas en sentida, likaså kort men mer fast syn på utförande av församlingssång; begreppet ”koraltempo”, som flitigt användes i bl. a. gudstjänstvolymerna *Koralmusik* (utgiven f. f. g. 1957), kan rimligen förstås som att man menade att psalmer, koralsatser och församlingssång var likställt med utförande i ett enda tempo, ”koraltempo” (Göransson 1997:128 ff.).

En frisk, vuxen människas vilopuls ligger inom spannet 50–100 bpm. Beroende på en mängd förutsättningar och orsaker, råder alltså stor variation i vilopuls hos olika individer. Det som är låg puls för en individ är hög för en annan (Jern 1990:46 ff.). Med hänsyn tagen till detta, verkar det fysiologiskt orimligt att det skulle finnas ett enda tempo i utförande av församlingssång. Det syns problematiskt att förfäktas en dogmatisk syn på församlingssångens tempo, alltså i valet av musicerandets hastighet. Därtill är församlingssångens förutsättningar alltför mångfacetterade. Rekommendationen i 1686 års kyrkolag tycks bättre svara upp mot den verklighet som utgör denna av-handlings musikaliskt gestaltande del: församlingssång i Gammalkils kyrka och Vasakyrkan. Här söker jag lämna ett hastighetsrelaterat tempobegrepp till förmån för ett annat, som i stället tar sin utgångspunkt i och fokuserar musikalisk pulsation som en bärande del i det församlingssångsmusikaliska kroppsliggörandet, livgivandet.

Pulsation i repertoarspel ger kunskap om pulsation i psalmspel

Flera aktörer samverkar där ”rörelse och tidsmätt” representeras på olika plan i församlingssången. I var och en av de medspelande aktörerna pågår rörelser, men också mellan dem i olika kombinationer. En i musicerandet pågående interaktion skapar en vokal helhet.

Den närmast outsinliga källa av konstfullhet som orgellitteraturen utgör, är i detta sammanhang en indirekt aktör i församlingssången. Som exempel ur denna litteratur vill jag lyfta fram Johann Sebastian Bachs koralbundna verk.¹²⁸ Även om dessa är stiliserade kompositioner och inte avsedda i kontext att vara del i församlingens själva sång, utgör de som ’indirekt aktör’ en särskild kunskapsbank och inspirationskälla i min församlingssångsmusicerande roll på orgelpallen, här närmast i reflektion kring musikens ”rörelse och tidsmätt”.

Vid gestaltning av församlingssång knuten till firandet av ”Trons mysterium”, kan partitan ”Sei gegrüsset, Jesu gütig” (BWV 768) tjäna som exempel, både satstekniskt och tematiskt. Titeln imperativa lydelse kan förstås som den gudstjänstfirande församlingens hälsning till Jesus, inte bara vid nattvardsfirande (som en av koralens originaltexter antyder; ”O Jesu du edle Gabe”) utan vid alla tillfällen där Kristus blir synlig i dogmatik och kyrkoår; inkarnationen, uppståndelsen, återkomsten osv. Med sin i jämförelse med Bachs övriga koralpartitor ovanliga längd beskrivs ”Sei gegrüsset...” som ett stort anlagt ”oratorium för orgelsolo” (Fagius 2010:439 ff.). Här skall dock bara lyftas fram några enstaka delar, som har relevans för mitt resonemang kring församlingssångens pulsation.

Kännetecknande för den inledande satsen i partitorna ”Christ der du bist...”, ”O Gott, du...” och Sei gegrüsset...” (BWV 766–768) är den körmässighet som framkommer i de fyr- och femstämmiga strukturerna, i fullgreppsspel i ”Christ, der du bist...” och ”O Gott, du frommer Gott”. och i fyrstämmig sats i ”Sei gegrüsset...”, en fyrstämmighet präglad av den rika förekomsten av genomgångstoner som skapar en mjuk, men samtidigt pulserande och drivande

128. *Orgelbüchlein* [BWV 599–644], *Sechs Choräle von verschiedener Art/Schüblerkoralerna* [BWV 645–650], *Leipzigkoralerna* [BWV 651–668], koralbearbetningarna ur *Clavier-Übung Dritter Teil* [BWV 669–689, 802–805], Fristående koraler [BWV 690–765, 1085, 1128], Neumeisterkoralerna [BWV 1090–1117, 957, 1118–1120] samt Koralpartitorna [BWV 766–771] (Fagius 2010:5).

Kapitel VI

Variatio VIII

The image displays the musical score for Variation VIII of the Goldberg Variations by Johann Sebastian Bach. The score is written for three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/8. The piece is marked with a tempo of 'Allegretto'. The score is divided into measures, with measure numbers 3, 5, 7, 9, 11, 13, and 15 indicated at the beginning of their respective systems. The music features intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and complex harmonic structures. The notation includes various ornaments and dynamic markings.

Johann Sebastian Bach: variation åtta ur Sei gegrüset (BWV 768).

rörelse i det musikaliska förloppet. Vidare består verkets elfte och avslutande variation, för orgelns fulla verk, av en femstämmig koralharmonisering med genomgångstoner och fullgrepp. Partitans åttonde variation är särskilt intressant att analysera utifrån begreppsparet ”rörelse och tidemått” i samverkan: Det sexton takter långa stycket är satt i en udda taktart, ett udda tidemått; 24/16! Satsen består av tre parallella skikt av rörelse i samverkan; melodistämman, mellanstämman och basstämman. Melodin är placerad i överstämman och noterad i punkterade fjärdedelsnoter, fyra per takt. Undantaget är satsens två första meloditoner, som inte finns tydligt noterade, utan sjunger fram genom dels den sextondelsrörelse som genomsyrar hela satsen, dels understämmans harmonigrundande pedaltoner G och Fiss, en inledande exponering av satsens tonika och dominant (g och D/Fiss). Den till synes oupphörliga sextondelsrörelsen, huvudsakligen gestaltad i mellanstämman, färgar satsen som helhet och bildar i denna ett slags klangmatta. Kännetecknande är det sekundsteg som präglar i stort varje gruppering av sex sextondelar; varannan gång nedåtgående och varannan gång uppåtgående sekundsteg. Detta skapar en svikt i sextondelsgrupperingarna genom att rörelsen möts av ett litet motstånd. Rörelsen är genom hela satsen på väg framåt, men hindras något i sin framfart tack vare den i varje sextondelsgruppering återkommande återgångstonen. Kraft föder motkraft säger en av fysikens lagar. Denna lag får ett konkret uttryck i satsen; rörelsen går framåt men hålls igen. Den hindras av sig själv från att rusa iväg.

Basstämman etablerar satsens harmonik, men bidrar också, genom sina kort anlagda toner på första åttondelen i varje grupp om tre åttondelar per fjärdedelsslagslag, till ett driv i harmonikens utveckling och därmed också till det musikaliska förloppet som helhet. Satsens bruk av treklanger och bitreklanger med omvändningar, mellandominanter, septimackord, dimackord osv. följer den karaktäristik av harmonisk spänning och vila som i tonsättarens musik drivs till sådan unik skönhet (Wikström 2000:34 ff.).

Dynamiken som finns dels inom varje skikt, dels mellan dem, skapar det vertikala och horisontella flöde som kan sammanfatta begreppet tempo, utifrån förståelsen av detta som ”rörelse och tidemått”. Satsens noterade taktart, 24/16, förstår jag som satsens tidemått; strukturen dess rörelse. Och både rörelse och tidemått samverkar i det som bildar utgångspunkten vid val av tempo – i förståelsen hastighet.

Det vilar ett härligt ”sväng” över musiken! Och detta beror inte främst på att sextondelarnas fart i mellanstämman, utan mer på samverkan mellan de tre olika nivåerna i satsstrukturen utifrån olika tidemått. Musiken bärs av en

pulsation, alltså ett kroppsliggörande av sig själv. En del av denna erfarenhet är upplevelsen av tempot, som Rohrman i överförd bemärkelse till koralospel ger verktyg att beskriva; musikaliskt tempo som ”rörelse och tidedmätt” i samverkan. Om överstämman melodi spelats ensam, avskalad från de underliggande två stämmorna, skulle den kunna uppfattas som en jämnt, utslätad fyrtaktmelodi, spelad ”för långsamt”. Till skillnad från en likaså ”naket” föredragen sextondelsrörelse, kanske uppfattad som spelad ”för hastigt”. Basstämman hade vid sologestaltning kanske mötts med störst förundran eftersom den i kontrast till överstämmorna inte klingar hela tiden, utan pauserar mellan sina korta toner. Men det är just detta som gör stämman till den mest intressanta för mig vid spelbordet, för det är med den jag med mitt instrument initierar den samverkande rörelsen i det musikaliska förloppet helhet. Givet att jag med Rohrman ”noga ger akt på sången” i överstämman melodi, är det ändå med basstämman kortare toner som jag initierar rörelsen i melodin, och därmed får den att sjunga. De tre stämmorna bär var för sig på en inneboende pulsation, som skapar en horisontell framåtanda i rörelsen. I samverkan mellan stämmorna skapas en vertikalitet som verkar få musiken att hårbärgera ett alldeles naturligt tempo, ”varken för hastigt eller långsamt”, som om det fanns inneboende i satsen själv. Vi har här att göra med ett musikaliskt tempo, alltså musikalisk tid bestående av ”rörelse och tidedmätt” i samverkan. Orden tättnar till sång, strukturerna tättnar till sång, de tjugofyra sextondelarna tättnar till sång.

Dessa tre nivåer ger var för sig men också tillsammans en pulsation, som skapar musikens riktning. Orden tättnar till sång av melodin (”ordentligt och samdräktigt, varken för hastigt eller långsamt”). Mellanstämman mångfald av noter kan liknas vid en mängd enskilda bokstäver. Precis som dessa skapar ord och text, så formerar sig noterna tillsammans och bildar en klangmatta, på vilken melodin kan sjungas fram, likt en fanfar. Förloppet förstärks av att basstämman korta toner betonar harmonik, tidedmätt och rörelse, och på detta sätt skapar musikens ”sväng”.

Ytterligare exempel ur Bachs koralbundna verk skulle kunna ligga till grund för samma resonemang; här ska endast två i det mindre formatet tas upp: ”Ich ruf zu dir; Herr Jesu Christ” och ”Vom Himmel hoch, da komm ich her”, båda ur *Orgelbüchlein*:

”Ich ruf zu dir; Herr Jesu Christ” (BWV 639) är samlingens enda trio. En med fjärdedelar noterad melodi återfinns i överstämman, en ständigt pågående sextondelsrörelse i mellanstämman och slutligen en upprepad åttondelsrörelse i understämman, spelad i pedalen. Satsens taktart/tidedmätt är noterad

i fyra fjärdedelar. De tre skikten i satsen är tydliga med var sin struktur, samtidigt som de samverkar i en övergripande helhet. Basstämman ”pumpande” åttondelar verkar ha motsatt inverkan på respektive ovanpåliggande stämma; mellanstämmans ymniga sextondelsrörelse hålls igen medan överstämmans melodi drivs på. Min erfarenhet vid instrumentet är, att satsens tre skikt i samverkan utgör den musikaliska helhetens inbyggda ”temporeglage”; musiken som sådan syns inte kunna gestaltas vare sig ”för långsamt” eller ”för hastigt”.

I ”Vom Himmel hoch, da komm ich her” (BWV 606), vandrar basstämman lik en ”walking bass” i pedalerna, och skapar där en egen pulsation, med fördel artikulerad i grupper om fyra åttondelar. I mellanstämmorna löper en sextondelsrörelse enligt en likaså upprepad figur (här i upp- och nedåtgående grupper om fyra sextondelar), medan melodin klingar med långa toner i sopranstämman. Dynamiken inom varje stämma, men också mellan dem, skapar en struktur av tidsmåt och rörelse, som på samma gång både driver på och håller igen det musikaliska flödet. Genom denna inneboende kontraktion i musiken, skapar kompositionen i sig ett tempo (då i bemärkelsen hastighet) som ter sig naturligt. Musiken tycks inte heller här kunna gå vare sig ”för hastigt” eller ”för långsamt” utan att den klingar onaturligt.

Dessa litteraturerfarenheter, vunna genom både spel och analys vid orgeln, bär jag med mig som en integrerad kunskapsbank att ösa ur, även i min psalmspelande roll vid orgeln tillsammans med den sjungande församlingen. Här ett urval med två exempel från kontexten i Gammalkils kyrka:

Sv. Ps. 76 (”Gud, vår lösta tunga”): Melodi- och basstämma sätts i förgrunden. Musiken är noterad i huvudsakligen jämna fjärdedelar i ”tidemått” alla breve, men då jag ser notationen som inbegripen i en övergripande pulsation, som initieras i basstämman, kommer detta att få konsekvenser för mitt sätt att gestalta musiken. Genom att ”noga ge akt på sången”, söker jag en rörelse och ett anslag som kan forma basstämman likt kontrabasens mer eller mindre korta stråk. Utifrån orgelns och rummets klingande förutsättningar får jag identifiera den lämpliga längd i stråken, som för med melodistämman i en gemensam pulsation.

Sv. Ps. 313 (”Min Frälsare lever”): Samma tanke med pedalspelet som ovan. Ett brett men tydligt kontrabasstråk på varje tregrupp i melodin, får denna att finna en gemensam pulsation, som gjuter vokalt livgivande rörelse i den upprepade strukturer som melodin bärs av. Vidare kommer här delar av Mecklins undervisning om klavérteknik till pass. Även om han i förstone inte avser orgelspel utan spel på klavikord, kan jag använda delar av hans tekniska anvisningar i mitt orgelspel. Tonbildningens början och avslutning är väsentliga i

all instrumental- och vokalmusik. Särskilda krav ställs när det gäller orgel och organist i tonbildande relation till en i huvudsak vokalt oskolad församling. Mecklin menar att anslaget varken bör ske ”plumpt eller matt” utan någonting däremellan. Detta åstadkommes, menar Mecklin, genom att mer fokusera ”hand och fingerleden än armstyrka”. Min upplevelse i Gammalkil konfirmerar delvis detta, men jag finner ändå bruket av hela min arm och dess tyngd som en viktig teknisk grund för att komma nära virket i manual och tangenter, och på så sätt tydligt ansluta till instrumentets traktur och andning. Med åtminstone mina fysiska förutsättningar, räcker det inte med enbart fokus på hand och fingrar/fingerled, utan jag behöver också fokusera arm och armtyngd, som *tillsammans* med hand och fingrar får utgöra en förlängning av orgeln, ett slags vokal brygga till den sjungande församlingen. Inte minst gäller denna speltekniska attityd mitt pedalspel. Här kan jag på ett särskilt sätt finna möjligheter att tonbilda, utan att anslaget blir ”plumpt eller matt”. Genom att ta i anspråk, inte bara foten, utan hela benet med dess tyngd, förmår jag komma ner i pedaltastens virke så mycket jag behöver för att skapa förutsättningar för god kontroll över tonbildningen. Utifrån tyngden i benet är fotens uppgift att finreglera anslaget så att det kan liknas vid kontrabasens mjuka stråk, längre eller kortare, beroende på musikens struktur, och vad jag vill fokusera i den. Kontrabasens särskilda förmåga att sjunga från korta till långa toner (och alla valörer av tonlängd däremellan), genom kontrabasistens olika grader av stråkarter, är en mycket god förebild när jag i mitt pedalspel söker skapa pulsation i musicerandet. Utifrån understämman i pedalen, kan jag styra koralsatsen. Genom olika grader av ”stråk” tonbildar jag basen, så att den med sin klang förmår sjunga. Vålavvägda ”pedalstråk” i kombination med vålavvägd klanggestaltning har särskild förmåga att bidra till de små, små skiftningar i pulsationen, som gör att exempelvis en koral, satt i fyra fjärdedelstakt (ex. Sv. Ps. 76) kan iklädas en livgivande rörelse av tvåtakt, utan att fyrtaktsrörelsen går förlorad och hastigheten stiger onaturligt, till men för församlingssången. På samma sätt kan en 6/4-koral som Sv. Ps. 313 spelas både med en teknik och i en känsla av tvåtakt, utan att församlingssången drabbas menligt.

Ett fullgreppsspel i koraler, inbegriper också ett speltekniskt, fysiskt fullgrepp mellan mig som organist och orgeln. Då skapas också förutsättningar för ett ”vokalt fullgrepp” tillsammans med församlingens sång.

Orgelinstrumentet och koralsatsen är två av de aktörer som söker samspela med församlingssången. I mitten mellan dessa tre – två på ena och en på andra sidan – befinner jag mig som organist. Och min roll är att vara en vokal ”katalysator” mellan dessa tre, i förstone den vokala rörelsen från orgel och koral-

sats till församlingen. Men minst lika viktig är den motsatta riktningen; min utgångspunkt är att utifrån fokus på sången söka en samverkande musikalisk pulsation med orgel och koralsats.

De fyra aktörerna är i Gammalkils kyrka och i Vasakyrkan placerade på olika nivåer i kyrkorummet; orgel, koralsats och organist befinner sig uppe på orgelläktaren, den sjungande menigheten nedanför. Som organist måste jag här reflektera kring att jag befinner mig i ett rumsligt gränsland mellan orgeln och koralsatsen som livlösa ting och de levande människorösterna där nere i bänkraderna. Positionen på den upphöjda läktaren får inte medföra att jag drabbas av något slags svindel och tappar det vokala perspektivet nedåt. Rent bokstavligt kan detta ske om jag från orgelläktarposition blickar ned dvs. solistiskt ”spelar ned” mot menigheten. När man spelar ”ned” mot församlingen, riskerar man att spela ”mot” församlingen. Detta är olyckligt, när vitsen med hela detta musicerade inte blott är att spela ”med”, utan framförallt inbjuda den övriga församlingen till ett gemensamt spel, församlings-sången till fromma. Till min hjälp i detta gemensamma spelande har jag insikten att orgel och koralsats förvisso är döda ting i sig, men att de samtidigt befinner sig i ett slags gränsland, i vilket de kan förmedla vokal pulsation, vokalt liv. Med sina respektive inneboende kontraktioner, kan de få verka som sångare, medsångare i församlingen. Min roll som vokal katalysator får än en gång betonas. Jag tänker att det tillhör en mognadsprocess att som organist kunna lämna orgeln i så måtto, att mitt individuella spelande vid instrumentet, transformeras till ett spelande tillsammans med den församlade menigheten där nere i kyrkorummet. Tyskans verb ’spielen’ leder förvisso tanken åt flera översättningshåll, där jag finner Gadamer’s resonemang kring spelandet i ’festen’ vara fruktbart för att beskriva den femte konstnärligt gestaltande aktören i församlingssången, liturgin (Gadamer 1997:104).

Pulsation och liturgi

Liturgins grundläggande vertikala rörelse sker i Kristi död, uppståndelse och himmelfärd. Denna rörelse bildar en ”liturgins kontraktion”, som i Ullmans begreppsvärld består i växelverkan mellan sacramentum och sacrificium. Denna växelverkan, så som den gestaltas i kyrkorummet, skapar en horisontalitet som sträcker sig från altaret i öster genom rummet till läktare och orgel i väster. Och tillbaka; i rörelse från väster befinner sig orgel, koralsats och organist på samma plan som den sjungande församlingen (även om de förra måhända är placerade uppe på en läktare). Utifrån medvetenhet om att be-

finna mig på församlingsplanet, kan jag som organist spela *med* församlingen i hela det sacrificium som församlingssången svarar sacramentum med.

Det är också i liturgins sammanhang som församlingssången syns ha en särskild förmåga att utgöra nyckel till hjärtat. Den mängd känslor som Rohrman och *Ordning för kyrko-betjente* formulerar som viktiga att gestalta i församlingssång, tar sig särskilt vokalt uttryck i liturgins sammanhang, oavsett tid och rum. Att frigöra känslor i liturgins gemensamma sång, är konsten att omvandla ”energin i det bibliska talesättet” (Larsson 2009:53 ff.) till vokalt uttryck, enskilt och gemensamt gestaltad i församlingssång. Att ”orden tättnar till sång” är ett annat sätt att beskriva den energiomvandlingsprocess, som bildar församlingssången. ”Rörelse och tidesmåt” i samverkan kan i detta sammanhang förstås som gestaltning av känslor, komma till uttryck, alltifrån en stilla vokal rännil till dess kraftiga motsats.

Växelverkan mellan sacramentum och sacrificium är liturgins hjärta och lungor, som gemensamt skapar liturgins pulsation, som vokalt klingar i församlingssång.

En stor fördel med orgeln i Gammalkils kyrka är dess mekaniska traktur och registratur, som levandegör instrumentets inneboende andning. Vid Vasakyrkans orgel får jag ”leka” att det finns ett anslag, en andning. Denna ”lek” är svår och kräver stor uppmärksamhets- och upptäckarförmåga. Men ”leken” är en del av ”spelandet”, som sätts på särskilda prov vid Vasaorgeln, i avsaknad av den mekanik, som i bästa bemärkelse skapar motstånd i instrument och klangligt flöde. Liturgin får i allt högre grad kompensera detta motstånd. Liturgin är en del av instrumentet. I det gemensamma musicerandet möter mig flera skeenden i dynamiken mellan horisontella och vertikala rörelser. Dessa rörelser sker inom respektive aktör i församlingssången, och mellan dem. I exemplet från Johann Sebastian Bachs koralverk, har fokus legat på dynamiken i satsen som helhet, men också i dess enskilda stämmor. Till församlingssångens helhet ansluter övriga deltagare i musicerandet; poesin, liturgin, orgelinstrumentet, organisten och församlingen.

Pulsation och tradition

Vi har sett att musikaliskt tempo, dvs. musikalisk tid, med Rohrman's begreppsapparat kan beskrivas som rörelse och tidesmåt i samverkan. Jag vill avslutningsvis hävda att en sådan beskrivning också är fruktbar för att söka en förklaringsmodell till att vi *pb86/kb87* ännu kan sägas stå i en obruten församlingssångstradition åtminstone sedan *kpb1697*. Den omständighet att vi

ännu som ”liturgisk allsång”, också under orgelbeledsagning brukar psalm- och koralbok som medel för ett vokalt uttryck i det tidiga tjugohundratalets gudstjänstliv, säger därtill något om såväl psalm- och koralbok som orgelbruk, tradition och traditionsbildning.

Den svenska församlingssångstraditionen har präglats av både blomstring och tillkommakortanden. Det syns som om ambitionerna med att i den geografiskt långsträckt Svenska kyrkan söka skapa en ”samdräktelig och enhetlig” församlingssång, ständigt stött på patrull till förmån för lokala sätt att sjunga. Enhetlighet och folkmässighet tycks inte alltid gå hand i hand. Samtidigt har reformarbetena varit i stort ständigt pågående. Sammantaget syns församlingens sång ändå ha överlevt och utvecklats, stundom till det sämre, men inte sällan till det bättre .

Det historiska förloppet tycks uppträda i olika tidsgestalter. Sammankopplingar av sådana skapar tradition, som består av tid i rörelse, i förändring. Gängse beskrivning av det tidiga svenska orgelbyggeriets historia säger att den så kallade linköpingstraditionen upphörde en kort tid efter Pehr Schiörlins död 1815 (Erici 1949:276).¹²⁹ Samtidigt ter sig en sådan beskrivning problematisk med tanke på att exempelvis orgeln i Gammalkils kyrka ännu, knappt tvåhundra år senare, står i vokal tjänst och i denna inte bara förmå delta, utan därtill inspirera övriga deltagare i församlingssång. Pehr Schiörlins orgelskapande stod på tröskeln mellan arvet från det klassiska 1700-talet och nyorienteringen mot 1800-talets romantik. Vasakyrkans orgel byggdes i en tidsgestalt där den romantiska orgeltypen snart skulle få ge vika för neobarocka instrumentströmningar. Men ännu i det tidiga tjugohundratalet klingar orgeln tillsammans med församlingen och dess sång i firande av mässa och liturgi, varje gång ett skeende i ett tidens presens.

Pulsation i liturgi skapar pulsation i församlingssångens tradition. Att fokusera det liturgiska brukarperspektivet med utgångspunkt i en med interaktion gestaltad församlingssång är väsentligt för att formulera en syn på denna i termer av konstnärlig *skönhet*, som *i* funktion och *som* funktion ger fördjupad förståelse av bruket som tradition i rörelse *eller* rörelse i tradition.

129. Enligt gängse historieskrivning placeras den så kallade Cahmantraditionens slut också till denna tid (Erici 1949:276).

Kapitel VII

Avslutning

Sätta punkt – en framåtblick

Författaren Vilhelm Moberg betecknar punkten som den kraftigaste interpunktionen i det svenska språket. Punktens funktion är inte endast att avsluta en mening eller ett textavsnitt. Nej, han menar, på sitt kärnfulla språk, att punkten som sådan är full av liv eftersom den också ”sätter sinnet i hälsosam rörelse” (Moberg 1953:98).

När avhandlingstexten snart avslutas med en sista punkt, innebär det förvisso slutet på hittillsvarande forskning. Arbetet har dock givit flera uppslag till fortsatt forskning. Avhandlingstextens sista punkt är inte blott en slutpunkt utan snarare en Mobergsk punkt, en som skapar rörelse i riktning mot nya forskningsuppgifter. Här vill jag koncentrera dem till tre. Två av dem har en tydlig historisk ingång, medan den tredje utgår från nutida gestaltning av församlingssång med relation till rumslig och instrumental arkitektur:

1. I Johan Adolph Mecklins ”För begynnare i tonkonsten” återfinns speltekniska anvisningar för klaver, dvs. rimligen klavikord. Jag har pekat på att Vasaorgelns icke mekaniska spelregering förhindrar en tillräcklig andningsfunktion mellan orgel och organist, till men för den gemensamma andningen med den sjungande församlingen. Som organist längtar jag där efter mer kontroll över anslaget och dess relation till andningen.

Vi vet att det i tiden kring sekelskiftet 1800 fanns en stark klavikordbygartradition, också som en del av orgelbyggeriet med namn som bl. a. Pehr Schiörlin (Helenius-Öberg 1986, Speerstra 2012). Med fortsatt utgångspunkt i Linköpingstraditionen, skulle jag vilja fördjupa mitt studium av

- klavikordets roll som pedagog avseende anslag och tonbildning, inte minst med inriktning mot koralspel. Vad får ett kroppsliggörande av Mecklins speltekniska råd för konstnärlig betydelse för mig vid klavikordet? Vilka konsekvenser får det för min speltekniska attityd vid orgeln, dels vid ett mekaniskt instrument men också vid en orgel utan mekanisk spelregering? Vad kan klavikordet som pedagog härvidlag förmedla till mig som klaver-spelare? Vilken ny kunskap kan jag utifrån denna relation formulera, musicerandet, men därtill instrumentrestaureringar och nybyggen till fromma?
2. Mina studier i Gammalkil pekar på organistens användning av lokala korallhandskrifter, ett vanligt förekommande bruk vid sekelskiftet 1800. I grannkyrkan, Ulrika kyrka, återfinns ännu en handskrift, organisten Per L Cederbergs från 1782. Här står Johan Niclas Cahmans orgel från 1734 (Arvidsson 2003:11 ff.). I Linköpings domkyrka kan Johan Miklins korallhandskrift från 1774 knytas till Cahmans orgel från 1733. *Ordning för Kyrkobetjente* 1795 lyfter fram differentierade speltekniker utifrån olika förutsättningar: katedralen, de stora och de små landsbygdskyrkorna. Ett fördjupat studium skulle ägnas åt respektive instrument (med Cahmans tvåmanualiga orgel i Leufsta Bruk från 1728 som ersättning för den inte längre existerande orgeln i Linköpings domkyrka). Med hjälp av Johann George Neidharts (1685–1739) metod och teori skulle också kopplingar sökas mellan korallhandskrifterna och orgelinstrumentens konstruktion och temperering (Norrback 2002:31 ff.).
 3. Avhandlingen har lyft fram horisontella och vertikala plan i församlings-sångsmusicerandet, bl. a. utifrån en tydlig öst-västlig riktning mellan altare/kor och orgel, där den sjungande församlingen befinner sig dem emellan. Vilka konsekvenser skulle de vokala riktningarna få i rummet, om man gestaltar kyrkorummet på ett annat sätt, exempelvis genom tydlig utformning av centralaltare mitt i rummet, där församlingen är placerad runt om altaret? Är orgelns plats given på en läktare i väster? Vad händer vokalt och liturgiskt konstnärligt vid annan placering, exempelvis i öster som en gestaltning av sacramentum (Seasoltz 2005:210 ff.)? Denna forskningsingång syftar till att gestalta orgel och församlingssång utifrån arkitektoniska och liturgiska implikationer.

Sätta punkt – en tillbakablick

Hela forskningsprojektet kan sägas ha vuxit fram i form av punkter av olika slag. Bakgrund, problemställningar, syfte, utredningar och en mängd andra ting har i arbetets inledning ställts upp i punktform. I de löpande texter som

efterhand kommit att bilda själva monografen, har de olika processerna destillerat fram punkter, som velat tydliggöra avhandlingens innehåll. De många punkterna har bildat en väv av text, musik och sammanhang. För att sätta punkt återvänder jag till avhandlingens absoluta början: bokens omslag:

Vasily Kandinsky (1866–1944) använde ofta musikalisk terminologi för att beskriva sina verk. Jag iakttar “Free Curve to the Point – Accompanying Sound of Geometric Curves” (bläck på papper, daterad 1925).



Wassily Kandinsky: “Free Curve to the Point – Accompanying Sound of Geometric Curves”, © BUS 2013.

Wenn ein Punkt Bewegung und Linie wird, so erfordert das Zeit. Ebenso, wenn sich eine Linie zur Fläche verschiebt. Desgleichen die Bewegung von Flächen zu Räumen. (...) Und der Beschauer, wird er auf einmal fertig mit dem Werk? Leider oft ja. När en punkt blir en rörelse och blir en linje kräver det tid. Det samma när en linje blir en yta, när ytor blir rum. Och det samma gäller betraktandet. (...) Tidlös är bara den döda punkten. I världsallet är det givna helt enkelt rörelsen. (Klee:1956:78, översättning: Marcia Cavalcante Schuback.)

Målningen får mina känslor att reagera och väcker liv i ett citat från Kandinsky-kollegan Paul Klee (1879–1940) om punkten, rörelsen, linjen, tiden, ytan, rummet och relationer som råder dem emellan. Jag ser i punkten en not, en ton, belägen i ett lågt register, kanske ännu i tystnad. Men dess vilja till rörelse tycks obeveklig; den tar fart och svingar sig uppåt, med riktning åt höger genom fyra parallella rörelser, som var och en men också gemensamt verkar bilda en cirkulerande strömning. En fyrstämig ackordbildning träder fram för min blick och hörsel; den i bilden allra längst ned placerade punkten – tonen – befinner sig ännu i sin icke klingande del, i sitt ”silence”, men kommer i rörelsen att hörbart öppna sitt ”tenue” när den sveper genom de fyra notsystemen. Först hörs den som basstämma för att därefter gestaltas som tenor-, alt- och sopranstämmor. Högst upp i målningens vidaste penseldrag, när rörelsen tycks plana ut i ett horisontellt plan, ser jag sopranstämman som bär melodin, och där församlingens sång oftast befinner sig. Sopranstämman rörelse verkar i bilden vara större än övriga stämmors. Jag ser i detta att psalmpoesin tillsammans med melodin, skapar ett organiskt utrymme genom sina respektive ytor och rum.

I bilden framträder också för mig som organist en spelteknisk gestaltning av fyrstämigheten; de tre överstämmorna går i varandra medan understämman, basen, rör sig separat – tre stämmor i manualen och en stämma i pedalen (tre i högerhanden och en i vänsterhanden enl. Rohrman 1805:20). Och hela skeendet tycks ha sin utgångspunkt just i den allra längst ned placerade ”tidlösa”, ”döda punkten” (Klee). Men är den verkligen död? Är den inte bara en ton som ännu i sin tystnad väntar att få klinga i ackordbildning genom sin uppåtgående rörelse? Precis som det lilla fröet under vintertiden väntar på att få växa upp och blomma under den varma årstiden? Precis som väntan under tre dagar – Triduum sacrum – på Kristi uppståndelse i rörelsen från död till liv?

Den tveklösa rörelsen från den ”döda” punkten upp genom hela målningen ser jag vidare som en gestaltning av kyrkoårets påsktid. Rörelsen börjar längst ned i Kristi grav (Långfredagen¹), går uppåt genom död till liv (Påskdag) för att kulminera i Kristi Himmelfärd och Pingst. Rörelsen planar ut i ett slags avbruten vertikalitet, som är Andens tid, då kyrkan ivrigt väntar på att rörel-

1. ”...långfredagen, en dag då Guds tystnad och skenbara frånvaro är uppenbar, dagen för Guds död och ändå den dag då uppståndelsen förberedas...” Påven Benediktus XVI i inofficiell översättning av Didrik Wangel. Originaltext utgiven av © Copyright 2012 – Libreria Editrice Vaticana (http://katobs.se/pope_predikan_birthday_2012.html).

sen skall fortsätta nedåt vid Kristi slutgiltiga återkomst vid tidens slut. Och denna avbrutna rörelse i väntans horisontalitet hör jag i den absoluta avslutningen av Olivier Messiaens verk *L'Ascension* (Himmelsfärden) från 1932–33 (orkesterversion) respektive 1933–34 (orgelversionen); slutackordet, det oupplösta sekundackordet (D7/C) i den sista av verkets fyra symfoniska meditationer – *Prière du Christ montant vers son Père* (Kristi bön under uppstigandet till Fadern) – är av mycket betydande längd och i svagaste nyans. Ackordet besitter en inneboende dominantisk anspänning, som tycks längta efter att nå sin upplösning i tonikans vila och avspänning. Och det är i denna väntan, denna sekundackordets anspänning som kyrkan oupphörligt sjunger i firandet av trons mysterium i eukaristi: ”Din död förkunnar vi, Herre, din uppståndelse bekänner vi, till dess du kommer åter i härlighet!” I liturgin är det givna helt enkelt rörelsen...

I den lågt placerade punkten, ser jag basstämman som underifrån styr förloppet och stimulerar den tydliga melodins riktning. Stämväven i övrigt cirkulerar runt melodin genom att förhålla sig till denna, och till basen som hela tiden finns som fundamentet längst ned. Konstnärens målning skapar i mig en träffande bild av generalbasspelet utifrån en ”fullkomlig kännedom om psalmt teorin” (*Ordning för Kyrko-Betjente* 1795:6). Verkets plasticitet omfamnar hela det spann av dynamik och möjligheter i helhet och detalj, som psalmspelet tar i anspråk.

Men Kandinskys verk skapar ännu en bild hos mig, nämligen en gestaltning av ”Trons mysterium”. I bildens botten finns Kristus, kommen till jorden i inkarnationen mysterium för att dela det mänskliga liv som också gestaltas allra längst ned, ända till döden på korset och gravläggningen: ”Din död förkunnar vi...”. Men från Kristi grav går en tydlig rörelse uppåt; upp från grav och död till liv: ”...Den uppståndelse bekänner vi...”. I rörelsen ser jag också påskens fullbordan vid Kristi himmelsfärd och konungliga tronbestigning. Men rörelsen går inte rakt upp, utan vrider något åt höger, precis som om den ville återvända: ”...till dess du kommer åter i härlighet”. Och i väntan på Kristi återkomst sjunger Kyrkan med sina fyra stämmor, som cirkulerar kring rörelsen från död till liv. Och dess fyra stämmor klingar fritt och oförfärat i kyrkans sång, dess församlingssång, som är en körsång i vilken orgeln och koralnsatsen instämmer.

I verket ”Four Parts” (täckande vattenfärg på papp, daterad 1932) ser jag koralnsatsens utskrivna fyrstämmighet. Notationens mångsidighet från neumlänkande tecken till punktformade nothuvuden, gestaltar en koralnsatsens historia och traditionsbildning, som binder samman den tidiga kyrkans sång

med vår egen tid. I mellanstämmorna anar jag patenen och kalken, som här-
bärgerar brödet och vinet, Kristi kropp och blod i nattvardens sakrament.
Kristus finns mitt emellan himmel och jord, som medlaren mellan Gud och
människa. I sitt frälsningsverk vinner han seger över döden, djävulen och
allt ont. I satsens tenorstämman ser vi ormen som Kristus skall ”stinga i hälen”.
Som en koralsatsens sting klingar Kristus som en cantus firmus i tenoren.



Wassily Kandinsky: "Four Parts",
© BUS 2013

En mängd associationer, symboler, tankar och reflektion kommer för mig.
Genom verkets titel hjälper mig Kandinsky att identifiera fyra stämmor som
åtskiljs genom tre horisontella "notlinjer". Notlinjer återkommer både verti-
kalt och horisontalt i varje stämman. Likaså de böjliga rörelserna. Och punk-
terna: i basstämman en enda vit punkt; i tenorstämman en vit ihålig punkt
med en svart liten punkt, som ett öga; i altstämman en svart ihålig punkt med
öga och en stor vit ihålig punkt med vitt öga, som därtill utgör centrum i ett
kors, format av dubbla horisontella och vertikala linjer; i sopranstämman tre
fyllda, svarta punkter; en symbol för treenigheten? I mellanstämmorna tenor
och alt åter ses ormen och en bågare (tenor) samt en oblatliknande cirkelfigur
(alten). Jag ser bågaren som en nattvardskalk. Över denna har Kandinsky
målade två rörelser som liknar vingar, duvans vingar, en symbol för den helige
Ande. Bågaren symboliserar inte bara nattvardskalken utan även dopfunten.

Jag upptäcker en koncentration i fyrstämmighetens mitt. Här sker fräls-
ningsverket manifesterat i påskens mysterier. Den obevekliga rörelsen uppåt

i bilden börjar med att ormen böjes mitt itu (1 Mos. 3:1–15). Rörelsen har vidare sin utgångspunkt i firandet av Triduum Sacrum, genom kalken, Kristi blod och uppståndelsekorset upp till treenighetens tre punkter i översta stämman. Även här finns en spelteknisk anvisning: tre överstämmor binds samman av en stor genomgående vertikal rörelsefigur. Basstämman är fristående från denna.

I "Free Curve to the Point – Accompanying Sound of Geometric Curves" ser jag en med generalbas noterad ackordbildning. Bas- och melodistämmor är tydligt noterade, medan den övriga stämväven lämnas åt min improvisationsförmåga i stunden. I "Four Parts" finns fyrstämmigheten utskrivna. I respektive stämman finns en rad detaljer gestaltade, som utmanar min förmåga att fatta beslut i stunden.

Slutord

Uppmuntrad av Johan Adolf Mecklins ord har jag här i avhandlingsform "sökt skriva i en Konst, som minst af alla erkänner några gränser" (Mecklin 1802:5). Arbetet har avsett uppfylla syftet, att utifrån mitt brukarperspektiv formulera kunskap om den konstnärliga process som är integrerad den musikaliska gestaltningen av församlingssång; orgel, organist och sjungande församling emellan.

Brukarperspektivet har varit centralt. Det är centralt och kommer, tack vare det forskningsprojekt som resulterat i denna avhandling, att i än högre grad vara fortsatt centralt för mig. Både som gudstjänstorganist och forskare, för att med Hinric Philip Johnsens ord kunna vara en "compositeur extemporaneus" i det liturgiska bruket (Hülphers 1773, ur förordet). Och detta bruk, denna interaktion finns i kyrkans ständigt pågående gudstjänstliv.

I Henric Leop. Rohrman har jag funnit en frände och inspiratör, när han upprepade gånger lyft fram den upphöjda enkelheten som en attityd för organistens gestaltning av församlingens sång, som har "så mycket Högt Heligt och Rörande, att den icke gjerna genom något annat i Musiken kan blifva öfverträffad" (Rohrman 1805:37). Och denna attityd står i samklang med Rohrman's uppfordran till organisten att från sin orgelpall "noga ge akt på sången". Här har gudstjänstorganisten fått verktyg att kunna överge orgelns spel till psalmsången, för att i stället låta orgeln *sjunga* tillsammans med församlingen: i samspel och orgelsång.

Innan Hülphers avslutar sin avhandling genom att recitera *Psaltarens* etthundrafemtionde och sista psalm, positionerar han orgelns relation till kyrkans sång:

Men konstens ädla verk som ej bör skattas ringa;
Du lyfter Själen op; du prisar snillets wigt.
När Orgors täcka ljud i våra öron klinga,
Då wäckas wi til frögd, och manas til vår plikt.
Wi muntras at Guds lof i mun och hjerta föra,
Och känna hemlig drift at Herrans wilja göra.
Ty bör ock Orgors bruk i Swenska Zion prisas,
Så länge Pipors klang får styra Kyrkans sång.
Det klämnda hjertat skall at liufwa Toner lisa,
När nådens dyra kraft får lindra utan twång.
Så främjas mensko verk til himlens egen ära:
Wår luft och fågnad blir derom at omsorg bära
(Hülphers 1773:301).

I *Der angehende praktische Organist*, som i delar utgör bihang till Rohrman (1805), ger Johan Christian Kittel (1732–1809) en träffande uppfordran till fortsatt konstnärlig forskningsverksamhet, i syfte att underhålla och utveckla ett kunnande som psalmspelande orgelmusiker. Kittel menar att organisten i sina händer har musiken, ”känslornas bästa språk” som ett av andaktens kraftigaste ”befordringsmedel”. För att kunna vara en god psalmspelare, menar Kittel, måste organisten själv vara i besittning ”af heliga känslor” och ha ”den gåfvan att uttrycka dem genom musik.” Då kan denna kunskap komma till uttryck i ”Vetenskap af bruket – konsten” (Rohrman 1805:83).

Summary

“Thus organs’ use in Swedish Zion also ought be praised/ So long as their pipes’ sound may guide the Church’s song.” (Hülphers 1773:301)

Abraham Abrahamsson Hülphers’ extolment of the organ as the leader of congregational song was formulated at a time when an independent, domestic organ building trade had gained a clear foothold in Sweden, as a result of a strongly growing need for the organ, which was tasked with supporting the singing of hymns in church services.

The hymnal in use today, the *Swedish Hymnal* from 1986, contains much material that has been included ever since our first official hymnal, the Carolingian hymnal of 1695. In spite of revisions made both to language and to melodies and harmonizations, we can still say that in our time and its liturgical context, we stand in an uninterrupted and living tradition of congregational song. In our time, however, the congregational song repertoire is marked by pluralism; it spans styles and genres. This being the case, does Hülphers’ statement about the organ’s “guidance” of congregational song still possess validity for the performance of hymns today?

The Lutheran church service tradition assigns the organ functions important from a use – that is, utilitarian – perspective: in liturgical use, most of all as a leader, a source of inspiration, and a conversational partner in the congregation’s song. Congregational song exhibits elements of conscious art, and at the same time engenders shared participation. This participation arises as that which is conscious of art (the text, the organ, and the trained organist) meets that which is unconscious of art (the singing congregation, the “folk”), and can itself be described in terms of artistic beauty.

There is no question that the organ, its music, and its use for playing music in concerts all provide endless examples of conscious art. But how might shared participation in congregational song, which belongs to the perspective of the organ's liturgical utility, be described in relation to the concept of conscious art? Using as a point of departure a description of the verticality and horizontality of congregational song, this dissertation seeks to formulate a pedagogical approach.

Bringing the liturgical use perspective into focus in relation to congregational song is essential to formulating a notion of this song in terms of artistic beauty, which, as it functions, and as its function, offers us a deepened understanding of that utility as tradition in motion, or motion in tradition.

The dissertation places in the foreground that congregational song which has become one of the distinctive liturgical features of the Protestant Church, *hymn singing*, in musical interaction between the singing congregation, the organ, and its executant, the organist. In this dissertation, the term congregational song is understood to mean the singing of hymns from the *Swedish Hymnal*.

The dissertation brings the past three centuries into temporal focus. Using knowledge and inspiration from two churches, each with its own historical organ, I seek a more nuanced artistic platform for the performance of congregational song at each instrument today. The turn of the nineteenth century is represented by Gammalkil Church, finished in 1801, with its organ by Pehr Schiörlin from 1806. Swedish society is in transformation here, with the Church of Sweden on the point of adopting new books for its services, among them the 1819 hymnal and the 1820 chorale (hymn tune) book of Johann Christian Friedrich Hæffner.

In his dissertation, Anders Dillmar discusses the reform work around congregational singing and its practice that was occasioned by the introduction of Hæffner's chorale book. Dillmar describes this chorale reform as a disciplining process, in which congregational singing gradually moved from a so-called multi-heterophonic type of song to a more collective one. Dillmar considers both ideological and practical aspects of the chorale reform, but directs his attention mainly towards the former, leaving the latter for future research.

My project is situated in this field of practical research. Although it is not positioned within the same research discipline, nor does it have Hæffner's chorale book as a subject, I see connections between my project and Dillmar's research, and an invitation to take up the baton of his work. I do this by locating the starting point of my research in my artistic professional practice as an

organist who plays church services. Here, ideological, theoretical, and practical considerations all meet. In my research I seek to show that these considerations are all unified in artistic practice, which in and of itself constitutes a source of knowledge. My research materials, which include historical written sources as well as instruments and sounding music, create in interaction a research environment from which new knowledge can be formulated. As part of the project, I also seek, using my artistic research practice, to contribute knowledge about some of the sounding conditions for congregational song at Pehr Schiörlin's organ in Gammalkil Church, Linköping, around 1800. The aim of the research is not to attempt to reconstruct early nineteenth-century congregational song, but to show how the context of Gammalkil Church provides inspiration for the performance of congregational song today. I follow the same line of reasoning in the other main part of the project, applying it there to my use of an organ typical for the turn of the twentieth century in the Vasa Church, Gothenburg, but now in a specifically liturgical context.

The project's research method used can be summed up as a four-part one: 1. The performance of Passion and Easter hymns via documentation of the liturgical celebration of the Paschal Triduum. 2. The performance of hymns outside of the liturgical setting, but with the Second Coming of Christ as a common theme. 3. A descriptive and performative analysis of material from hymnals and chorale books, instruments, and historical and liturgical context. 4. The written and sounding presentation of these three points, summarized as the musical performance of congregational song in interaction between organ, organist and congregation.

The purpose of this dissertation is to generate knowledge, using my liturgical use perspective as an organist, about the artistic process that is integrated within the performance of congregational song in interaction between organ, organist and singing congregation.

Against a background of both long-held and newer knowledge about congregational song practice, the dissertation describes my reflections both behind and within the practical work of playing the organ for congregational song. The dissertation applies a use perspective that is fundamentally my own, but that also seeks a foothold in past times and contexts.

The dissertation work has been carried out as an artistic research project in musical performance and interpretation. Artistic research in this area points out connections between performing musicians and existing sources, and

defines relevant instruments and contexts that unite them. What distinguishes an artistic research project with music as its focus is the unity of person between researcher and musician. As a musician, I reflect in and upon my music-making, and so constitute the subject of the research process. The performance of congregational song, however, occurs in interaction among many actors who all stand in relationship to one another. Who is the subject or the object in the interaction is up for discussion, depending on how the various actors are accentuated. Together they are participatory in the creative process and thus also in reflections upon it.

This research project does not reside only in the world of artistic research. In the context of the liturgy, the use of the organ exists in a clear middle ground between person and thing. Thus, my subject area also resides in a middle ground as regards research: it requires other fields of knowledge in addition to the artistic. The performance of congregational song has to do with the performance of the Church itself. This dissertation therefore seeks cross-disciplinary relationships with ecclesiology, which formulates knowledge about the nature of the Church: what the Church is and how it is given shape, or *performed*. Ecclesiological research makes reference to “practice”: in, for example, liturgical life and aesthetic and artistic modes of expression. At issue are the past and present performances of the Church’s life and experience, her self-knowledge and self-realization. Congregational song is among these concerns.

The chapter “Historical Outlooks” considers Pehr Schiörlin’s organ as a source of knowledge in and of itself, but also highlights written sources that may have provided a foundation for congregational song in Gammalkil Church at the beginning of the nineteenth century. Johan Miklin was an assistant to Abraham Abrahamsson Hülphers and a co-author of the *Historical Disquisition on Music and Instruments* (1773). Miklin held the post of cathedral organist in Linköping and was succeeded by his son, Johan Adolph Mecklin, the author of *For Beginners in Music* (1802). In 1802, Mecklin examined Nils Olin the Elder according to the regulations in the 1795 *Order for Church Servants in Linköping Diocese*; Olin would become the organist at the Schiörlin organ in the new Gammalkil Church. Olin, among his effects, left a transcription of Mecklin’s chorale book and copies of Henrik Leopold Rohrman’s *Short Method for Serviceable Chorale Playing* (1801) and Mecklin’s textbook on music. Thus, it is possible to define a historical and pedagogical lineage between Hülphers and Olin, by way of people, regulations, writings and contexts. Together the contents create a picture that bears witness to no-

table conditions for the performance of congregational song with the Schiör-
lin organ in Gammalkil Church.

The periodical *Cult and Art* provided a forum for questions about hymnology, church music, religious educative art and liturgical questions in general. It was published from 1905–07 in connection with an ongoing, intense discussion about the then-current question of the hymnal. The contents of the periodical testify to ways in which reflections about the organ and congregational singing could be formulated at the beginning of the new century, just prior to the arrival of the Vasa Church and its organ, both dedicated in 1909.

As the chapter name indicates, its “outlooks,” or *views out*, are directed toward the past. They seek to create an *overview* of a relatively large span of time, using *views into* sources with direct ties to the context and method of the research project.

The study of chorale settings from the 1697 hymnal to the current hymnal from 1987 reveals a development from figured bass notation to written-out four-part harmony. Chorale manuscripts associated with Gammalkil Church give evidence that the early nineteenth century constituted a crossroads in the transition from the former notational technique to the latter. At the turn of the twentieth century, the choice was a different one: to continue using an even, flattened notation, or to try to regain a more rhythmic, pregnant religious song, as it had existed, for instance, in 1697. The different forms of notation used in chorale history are an expression of the formation of an unbroken tradition, capable of binding together many centuries of historical traces into a heritage that now finds expression in the performance of today’s interactive congregational song.

The performance of the congregational song that is the focus of this dissertation builds upon the interaction of multiple actors, among them the liturgy. The liturgy constitutes a kind of framework that can be described in terms of three levels in collaboration: the performance of congregational song in the Mass constitutes a part of the performance of the Mass itself, which in turn is the Church’s performance of the holy.

The Church’s Credo states that the Holy One, God Himself, became visible and took form in the human Jesus Christ. He is the ‘logos,’ the eternal Word from which everything derives its origin, focus, and goal. Through its work of atonement, celebrated in the Easter mysteries – both in the Paschal Triduum and throughout the rest of the church year – the deliverance and new creation of the entire world has been begun. As the head of the body, Jesus Christ personifies the Church itself in unity with all the baptized. This unity constitutes

the foundation of the performance of the Mass.

The Mass is performed around a four-part structure, which still constitutes the basic skeleton of the Swedish service of Holy Communion: the Introductory Rites, the Liturgy of the Word, the Liturgy of the Eucharist, and the Concluding Rites. These four points give the Mass an inner logic, a 'logos' which is the divine revelation, given form as Christ Himself in the Word and the Eucharist, in the bread and wine. Closely bound up with the Mass is the mission, the Mass's outlet and continuation into the world. The Mass and the mission stand in relationship to one another as the inhalation and exhalation of the body of Christ.

The performance of congregational song in the Mass proceeds from this pastoral and liturgical positioning, and it follows the performance of the Mass as a whole. The chief role of congregational song is in part to bear up and underline the liturgical events and the flow of the Mass, and in part to create a liturgical "we" where the congregation's active participation releases it to song in different expressions and functions.

The church room, the congregation that celebrates the service, and the organ all stand in relationship to one another. Each of them consists of different rooms. The large room of the church contains a number of smaller rooms. Similarly, the voice of the congregation is formed of many individual voices, and each one of these represents both outer and inner rooms. The organ may also be compared to the singing congregation: the organ consists of an outer and an inner, where a single pipe in interaction with other pipes creates various kinds of sound syntheses. Details on different levels in the outer and inner of each of these actors create infinite possibilities for individual expression. Together the actors form a vocal instrument that serves the congregational song, with its outflowing of participation, color and emotions.

Congregational song rests on an aesthetic of service. The actors singing together are at one another's service, in order to contribute in interaction to the process of creation, where words condense into song.

Hymn singing depends upon on a rare species of text: there is a relationship between the Biblical texts and the poetry of the hymns. This relationship finds reflection in the organ's collaboration in song and text, because a dynamic exists between them. They are in service to one another. The organ serves the song, which serves the text. A movement in the opposite direction, however, is also apparent: the text serves the song in the condensing process between text and song. The text also serves the organ, and allows it to sing along (or ahead), to urge onward, and to paint the text. This mutual service is

performed on vertical and horizontal planes: in the organ, the organist, the congregation; in the text, melody and setting; in the liturgy and the church room itself.

The dissertation describes the artistic process before and during the performance of Easter hymns, both within the liturgical celebration of the Pascal Triduum (the Three Days of Easter) and in congregational song performed outside of a liturgical context.

Performances in the following two settings are described:

First, the celebration of the Maundy Thursday Mass, the Good Friday liturgy, and the Easter Mass, in the Vasa Church in Gothenburg in April of 2010. In this setting, congregational song is inserted among the events of the liturgy and becomes a component of the celebration of the services. The roles of the organ as leader and participant in the song of the congregation are examined. The organ and organist make music with a choir in the organ gallery, and with the rest of the congregation present in the room below. The choir sings certain chorale settings with the organ and organist in four-part harmony. As the organist, I also participate by singing myself. The sounding documentation consists of live recordings.

Second, a separate recording project at Gammalkil Church in October of 2010. Here, the congregational song is not performed as part of an actual church service, and so about forty choir members, most from the Gammalkil and Vadstena church choirs, stand in for a congregation. The roles of the organ as leader and participant in congregational song are examined again: can the organ, the organist, and the singing congregation come together in song to create music as one instrument? The sounding documentation took place during a day of recording.

The pastoral and liturgical framework for the performance of congregational song may be understood to consist of three levels. The content of each level may be considered individually, but the levels are also dependent upon one another. They can be elucidated from several perspectives. “Naïveté,” or simplicity in the execution of congregational song, helps to make its concerted expression an effective medium. Congregational song gives substance to the body of Christ during the celebration of the “mystery of faith” in Word and Sacrament, and thus manifests the inherent holiness and motion of the liturgy. The simplicity consists in releasing the song of the congregation. The performance of congregational song is the performance of the Word, a pro-

Summary

cess that proceeds from the embodiment of Christ Himself in the Incarnation, the Resurrection, and the celebration of the holy mysteries.

How should hymns be played? To sum up, the historical source material directs the organist to “pay careful attention to the song,” and so hymns should be played simply, evenly, and steadily.

Robin Blainton

Personregister

A

Adell, Arthur 40, 339
Albrektson, Bertil 60, 339
Alfejev, Hilarion 76, 339
Andersson, Sven 357
Arvidsson, Mats 320, 339
Assmann, Alida 64, 65, 82, 339
Aulén, Gustaf 19, 20, 287, 339
Åberg, Lars 157, 353
Åberg, Mats 34, 36, 37, 256, 353
Åkesson, Ingrid 33, 41, 346

B

Bach, Johann Sebastian 179, 200, 270, 310
Beckman, Marie-Louise 358
Benedikt XVI 350
Benestad, Finn 58, 339
Bengtsson, Elisabeth 357
Bengtsson, Kjell 137, 339
Berger, Karol 45, 339
Bergsagel, John 339
Bernskiöld, Hans 340
Beskow, Per 140, 340
Bexell, Oloph 19, 49, 50, 54, 55, 340
Bexell, Peter 123, 124, 141, 340
Björk, Lars-Erik 340
Blainton, Robin 334, 358
Blix, Frans 127, 128, 130, 340
Blomberg, Göran 34, 158, 340, 342, 353
Blom, Oscar 286

Bohlin, Folke 33, 40, 51, 81, 90, 157, 340,
341, 342
Bolander, Sören 21, 27, 72, 341
Bolt, Klaas 60, 61, 62, 341
Borgehammar, Stephan 19, 139, 341, 355
Borum, Poul 42, 43, 240, 341
Boulez, Pierre 42
Boyer, Mark G. 75, 341
Braw, Anna 341
Bringéus, Nils-Arvid 202, 341
Broman, Per F. 305, 342
Bucht, Gunnar 155, 342
Butt, John 24, 342
Byström, Jan 148, 199, 342
Bäckersten, Björn 357
Börjesson, Jan H. 158, 342

C

Carls, Rainer 49, 342
Carlsson, Anders 357
Cavalcante Schuback, Marcia 321
Christensen, Erik 42, 43, 341
Collins, Harry 35, 342

D

Davidsson, Hans 32, 34, 72, 146, 342, 345
Day, Timothy 24, 342
Debussy, Claude 42
Dillmar, Anders 29, 37, 56, 81, 328, 342
Dix, Gregory 143, 342

Personregister

- Dobszay, László 44, 342
 Dom Bedos de Celles 171, 342
 Dukas, Paul 42
- E**
 Edholm, Dag 23, 341, 342
 Edman, Stefan 69, 343
 Ekenberg, Anders 44, 80, 136, 343, 357
 Ekström, Christina 31, 343
 Ekström, Hjalmar 60, 76, 343
 Elam, Ingrid 357
 Elisabeth Bengtsson 357
 Ellverson, Karl-Gunnar 66, 343
 Elstad, Gunnar 18, 343
 Engramelle, Joseph 171, 343
 Engström, Bengt Olof 33, 343
 Erici, Einar 57, 65, 118, 119, 120, 317, 343
 Ericson, Eric 255, 343
 Evans, Robert 35, 342
- F**
 Fagius, Gunnel 80, 343
 Fagius, Hans 309, 343
 Fagius, Jan 14, 343
 Ferlin, Nils 237, 344
 Fischer, Hermann 119, 340, 341, 345, 346, 350, 351
 Flodin, Daniel 358
 Franklin, Don O. 271, 344
 Fredenheim, Carl Fredric 112
 Fredlund, Erik 128, 129, 344
 Fredriksson, Niclas 122, 344
 Frigel, Pehr 112
 Frisk, Anna 344, 353, 357
 Frizell Santillo, Alexander 16, 344
 Frostensson, Anders 65
- G**
 Gadamer, Hans-Georg 13, 25, 41, 42, 45, 58, 63, 250, 290, 299, 315, 344
 Geels, Antoon 344
 Gerhardsson, Birger 344, 351
 Geyer, Karl 350
 Giertz, Bo 72, 247, 344, 355
 Glamsjö, Henrik 57, 75, 135, 141, 148, 344
 Gouzes, André 62, 63, 64, 80, 212, 214, 344
- Grenstedt, Staffan 143, 344
 Grundberg, Hans 238, 344
 Grundtvig, Nikolaj Frederik Severin 139
 Grönlund, Catarina 72, 344
 Gustafsson, Stellan 119, 344
 Guyton & Hall 307, 344
 Göransson, Harald 33, 40, 41, 64, 81, 287, 308, 345
- H**
 Hagman, Tore 68, 69, 343
 Halldorf, Peter 138, 345
 Hallqvist, Britt G. 139, 256
 Hannula, Mika 35, 345
 Harling, Per 343
 Hartman, Olov 64
 Helenius-Öberg, Eva 116, 119, 319, 345
 Hellsten, Hans 65, 70, 345
 Henrici, Peter 57, 345
 Herbert, Trevor 30, 345
 Herresthal, Harald 27, 104, 135, 345
 Herrlin, Gunnar 25, 346
 Hjort, Fredrik 285, 354
 Holmström, O. 129, 130, 291, 346
 Hülphers, Abraham 6, 8, 27, 82, 83, 85, 86, 87, 117, 123, 126, 325, 326, 327, 330, 346
 Håkansson, Ragnar 343, 346
 Hæffner, Johann Christian Friedrich 51, 52, 127, 157, 196, 282, 283, 286, 300, 328, 354
 Härdelin, Alf 241, 346
 Högberg, Per 165, 346
- I**
 Isacson, Mikael 135, 141, 148, 344
 Ivarson, Harald 205, 346
- J**
 Janca, Jan 119, 351
 Janik, Allan 34, 346
 Jansson, Henrik 13, 20, 304
 Jersild, Margareta 33, 41, 346
 Johansson, Johannes 25, 26, 346
 Johansson, Karin 32, 346
 Johansson, Karl Herbert 89, 346
 Johansson, Tore 23, 346
 Johnsen, Henric Philip 83, 325

Personregister

- Jonasson, Eva 358
Jonsson, Leif 112, 340, 341, 346, 350
Jonsson, Ulf 47, 136, 347
Jullander, Sverker 34, 68, 71, 118, 135, 171,
344, 345, 347, 348, 353, 357
Justinus Martyren 57, 140
- K**
Kandinsky, Wassily 321, 322, 324, 347
Karlfeldt, Erik Axel 70, 347
Karlsson, Jonny 357
Kirnberger, Johann Philipp 108, 109, 347
Klee, Paul 321, 322, 347
Kloppenborg, Wim 60, 61, 62, 347
Krausz, Michael 24, 347
Kälveholm, Torsten 44, 301, 347
- L**
Lagerfelt, Israel 121, 281, 347
Lammetun, John 34, 347
Land, Arne 120, 348
Landgren, Johannes 31, 80, 348
Larsson, Tord 295, 316, 348
Latour, Bruno 18, 19, 348
Laukvik, Jon 174, 348
Leahy, Brendan 57, 348
Leaver, Robin A. 71, 173, 348
Lejon, Kjell O. 31, 81, 348
Lewenhaupt, Carl-Gustaf 123, 348
Liedman, Sven-Eric 41, 348
Lindberg, Oskar 287
Lindgren, Johan 52, 195, 284, 354
Lind, Martin 357
Lindström, Anders 137, 339
Lindström, Lars 241, 348
Lindström Wik, Siv 14, 349
Linge, Sven O. 120, 348
Ljunggren, Christian 50, 349
Luther, Martin 58, 64, 71, 73, 85, 87, 348
Lönnebo, Martin 59, 67, 349
Lövgren, Oscar 174, 192, 349
Löwegren, Mikael 57, 75, 135, 141, 148, 344
- M**
Marpurg, Friedrich Wilhelm 111, 174, 349
Martling, Carl Henrik 81, 349
- Mattheson, Johann 112, 349
McCrea, Andrew 344, 353
Mecklin, Johan Adolf 8, 82, 89, 90, 111, 114,
116, 117, 123, 256, 273, 280, 281, 289,
290, 291, 314, 325, 330, 349, 354
Messiaen, Olivier 41, 42, 43, 44, 240, 290,
292, 341, 349
Metzger, Marcel 140, 349
Meuller, Hagbert 91, 349
Miklin, Johan 82, 83, 84, 89, 111, 123, 330
Moberger, Carl Johan 100, 101
Moberg, Vilhelm 319, 349
Modéus, Fredrik 349
Modéus, Martin 77, 78, 349, 357
Molander, Bengt 37, 349
Mummert, Mark 144, 145, 349
- N**
Nattiez, Jean-Jacques 34, 349
Nelson, Karin 32, 350
Nilsson, Ann-Marie 32, 350
Nilsson, Christina 342
Nisser, Per-Olof 80, 256, 260, 343, 350
Norberg Hagberg, Eva 137, 339
Nordenberg, Bengt 125
Nordenstam, Tore 44, 350
Norén, Richard 124, 126, 350
Norrback, Johan 159, 320, 350, 357
Norrgård, Leif 148, 342
Nyberg, Fredrik 78, 350
- O**
Ohlin, Gösta 255, 343
Olaus Petri 355
Olin, Nils 82, 89, 90, 92, 100, 111, 232, 280,
281, 289, 291, 330, 354
Olofsson, Folke T. 138, 350
Olsson, Otto 31, 286
Orrby Fredriksson, Catharina 89
Östgren, Nils 130, 354
Öst-Söderlund, Majken 57, 354
- P**
Petrén, Erik 18, 350
Pettersson, Kent 156
Pettersson, Thorleif 350

Personregister

Piltz, Anders 39, 307, 350, 355
Plejel, Bengt 257

R

Ratzinger, Joseph 25, 350
Renkewitz, Werner 119, 351
Riesenfeld, Harald 139, 351
Rohrman, Henrik Leop. 8, 90, 100, 101, 102,
111, 123, 134, 233, 238, 239, 257, 259,
267, 271, 272, 273, 276, 292, 300, 304,
308, 312, 316, 322, 325, 326, 330, 351
Rosendal, Gunnar 75, 76, 351
Rosengren, Mats 44, 351
Rudin, Daniel 131, 351
Ruiter-Feenstra, Pamela 119, 345

S

Sandell, Sten 78, 350
Sartre, Jean Paul 44
Schilling, Gustav 100, 351
Schön, Donald A. 37, 351
Scruton, Roger 57, 58, 59, 173, 271, 351
Seasoltz, R. Kevin 146, 320, 351
Selander, Inger 172, 243, 351
Selander, Sven-Åke 21, 342, 351, 352
Sikkema, Erik 358
Sjögren, Per-Olof 23, 41, 45, 64, 137, 147,
339, 351
Sjölander, Ulrika 343
Sjöström, Gabriella 342
Snyder, Kerala J. 345, 351, 353
Speerstra, Joel 116, 319, 352, 357
Spångberg, Lennart 255, 343
Sr. Veronica Tournier OP 141, 352
Stensgård Larsson, Helene 358
Stinissen, Wilfrid 60, 352
Stockhausen, Karlheinz 42
Stock, Kathleen 105, 352
Strinnholm Lagergren, Karin 32, 293, 352
Strömberg, Alva 66, 352
Stålhammar, Börje 57, 352
Sulzer, Johann Georg 112, 352
Sundqvist, Carl Gustaf 351
Syster Inger 257
Söderblom, Nathan 286

T

Taruskin, Richard 24, 352
Thorsén, Stig-Magnus 33, 352
Thyresson Hedin, Maria 41, 352
Tobin, Henrik 58, 71, 352
Tranströmer, Tomas 69
Türk, Daniel Gottlob 108, 353

U

Ullman, U.L. 19, 37, 49, 50, 51, 52, 53, 54,
55, 56, 124, 126, 127, 243, 353
Unnerbäck, R. Axel 118, 119, 120, 343, 348,
353

V

Vretblad, Åke 353

W

Wager, Mattias 342
Walldin, Stig 21, 353
Wall Källming, Karin 357
Walther, Johann Gottfried 109, 353
Wangel, Didrik 322
Weman Ericsson, Lena 24, 353
Weman, Gunnar 73, 340
Weman, Henry 287
Wentz, Hilmer 91, 353
Widéén, Ivar 286
Wikander, David 287
Wikström, Ove 311, 350, 353
Williams, Peter 353
Williams, Peter 70
Wilson-Dickson, Andrew 21, 353
Wågsjö, Peter 358
Wählberg, Rune 34, 79

Referenser

Litteratur

- Adell, Arthur (1954): *I Guds rika hus. Avhandling att framläggas år 1954 vid prästmöte med Linköpings stifts prästerskap*. Stockholm: Svenska kyrkans diakonistyrelses bokförlag.
- Alfejev, Hilarion (2002/2010): ”Sakramenten”. I *Trons mysterium*, s. 195–246. Skellefteå: Artos & Norma bokförlag AB/Södertälje: Anastasis Media AB.
- Albrektson, Bertil (1969): *En bok om Gamla Testamentet*. Lund: Gleerups förlag.
- Arvidsson, Mats (2003): ”Cahmanorgeln i Ulrika kyrka”. I *Några få och fattiga bönders makalösa slit*, s. 11–20. Årsbok 2003 för Ulrika Museistiftelse. Ulrika: Ulrika Museistiftelse och författarna.
- Assmann, Alida (1999): *Tid och tradition. Varaktighetens strategier*. Nora: Nya Doxa.
- Aulén, Gustaf (1961): *Högmässans förnyelse liturgiskt och kyrkomusikaliskt*. Stockholm: Diakonistyrelsens bokförlag.
- Benestad, Finn (1994): *Musik och tanke. Huvudlinjer i musikestetikens historia från antiken till vår egen tid*. Lund: Studentlitteratur.
- Bengtsson, Kjell; Lindström, Anders; Norberg Hagberg, Eva; Sjögren, Per-Olof (1974): *Carols vid Betlehem*. Stockholm: SkeabMusik.
- Berger, Karol (2007): *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity*. London: University of California Press, Ltd.
- Bergsagel, John (1998): ”Medeltid och reformation”. I *Musik i Norden*, red. Greger Andersson, s. 52–70. Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie nr. 85. Föreningen Nordens årsbok 1998. Stockholm: Kungl. Musikaliska akademien.

- Bernskiöld, Hans (1986): *Sjung av hjärtat sjung: församlingssång och musik i svenska missionsförbundet fram till 1950-talet*. Diss. Göteborg: Förlags-
huset Gothia.
- Beskow, Per, red. (1998): *Svenskt Patristiskt bibliotek, I: Gudstjänst och kyrko-
liv*. Skellefteå: Artos Bokförlag.
- Beskow, Per (2007): Egeri: ”Liturgin i Jerusalem”. I *Resebrev till det heliga lan-
det*, sid. 115–134. Översättning och textintroduktion av Christina Sand-
quist Öberg. Historisk inledning och kommentar av Per Beskow. Skellef-
teå: Artos & Norma bokförlag.
- Bexell, Oloph/red. (1996): *Kyrkovetenskapliga forskningslinjer*. Lund: Stu-
dentlitteratur.
- Bexell, Oloph (1987): *Liturgins teologi hos U. L. Ullman*. Diss. Stockholm:
Almkvist & Wiksell.
- Bexell, Oloph (2008): ”Kyrka och gudstjänst”. I *Signums svenska kulturhisto-
ria. Karl Johan-tiden*, s. 131–167. Stockholm: Bokförlaget Signum.
- Bexell, Peter; Weman, Gunnar/red. (2008): ”Rörelseriktningar i liturgisk teo-
logi”. *Kyrkorummet – kulturarv och gudstjänst*, s. 61–71. Skellefteå: Artos &
Norma Bokförlag.
- Bibel 2000*. Örebro: Svenska Bibelsällskapet och Bokförlaget Libris.
- Björk, Lars-Erik; Brolin Hans; Ekstig Kerstin (1994): ”Funktionsbegreppet”. I
Matematik 2000, s. 54–95. Stockholm: Bokförlaget Natur och kultur.
- Blix, Frans (1906): ”Om orgelns användning i gudstjänsten”. I *Kult och konst*,
s. 195–205. Kyrkosångens vänner.
- Blomberg, Göran (1986): *Liten och gammal, duger ingenting till. Studier kring
svensk orgelrörelse och det äldre svenska orgelbeståndet ca 1930–1980/83*.
Diss. Uppsala: Swedish Science Press.
- Blomberg, Göran (1989): ”Koralsång förr och nu”. I Göran Blomberg et
al.: *Spela sjungande! Om orgelspelets möjligheter att utveckla församlings-
sången*, s. 7–20. Stockholm: AB Carl Gehrman's Musikförlag.
- Bohlin, Folke (1992): ”Kyrkans koral och liturgi”. I *Musiken i Sverige*, bd 3:
Den nationella identiteten 1810–1920, red. Leif Jonsson och Martin Tegen,
s. 87–98. Stockholm: Bokförlaget T. Fischer & Co.
- Bohlin, Folke (1993a): ”Koralboksfrågan under 1700-talet”. I *Musiken i Sve-
rige. Frihetstid och gustaviansk tid 1720–1810*, red. Leif Jonsson och Anna
Ivarsdotter-Johnson, s. 137–141. Stockholm: Bokförlaget T. Fischer & Co.
Och Kungl. Musikaliska akademien.

- Bohlin, Folke (1993b): ”Psalmsången i 1700-talets gudstjänst”. I *Musiken i Sverige. Frihetstid och gustaviansk tid 1720–1810*, red. Leif Jonsson och Anna Ivarsdotter-Johnson, s. 125–141. Stockholm: Bokförlaget T. Fischer & Co och Kungl. Musikaliska akademien.
- Bohlin, Folke; Hansson; Karl-Johan; Straarup Jørgen, red. (2001): *Dejlig er jorden. Psalms roll i nutida nordiskt kultur- och samhällsliv*. Åbo: Åbo Akademis förlag.
- Bohlin, Folke (2005): ”Biografiska rutor”. I *Kyrkomusik i Lunds stift under 1900-talet*, red. E Mörck et al. 42. Lund: Författarna och Stiftshistoriska sällskapet i Lunds stift.
- Bolander, Sören (2004): ”Sjung kyrka, sjung. Församlingssångens kris och möjligheter”. *Svensk Pastoraltidskrift* 46, nr. 20, s. 534–536.
- Bolander, Sören (2004): ”Frågor och svar om församlingssången”. *Svensk Pastoraltidskrift* 46, nr. 22, s. 632.
- Bolander, Sören (2010): ”En liten orgelpredikan”. I *Kyrkomusikernas Tidning*, 76, nr. 8.
- Bolt, Klaas (1979/2006): ”Congregational Singing in a Crisis Situation”. I *Orphei Organi Antiqui: Essays in Honor of Harald Vogel*, red. Cleveland Johnson, s. 191–220. Orcas, USA: The Westfield Center.
- Borgehammar, Stephan (1996): ”Vad är ecklesiologi?”. I *Kyrkans liv. Introduktion till kyrkovetenskapen*, s. 13–33. Stockholm: Verbum Förlag AB.
- Borgehammar, Stephan (2006): ”Stoppa plågsamma gudstjänstförsök! Om liturgireformer”. Artikeln baserad på ett föredrag vid konferensen ”Spiritual Freedom and Institutional Order”, Lund, 9 oktober 2004. <http://www.lu.se/lup/publication/161651>
- Borum, Poul; Christensen, Erik (1977): *Messiaen – en håndbog*. København: Edition Egtved.
- Boyer, Mark G. (2004): *The Liturgical Environment*. Minnesota: The Liturgical Press.
- Braw, Anna (2011): ”På rätt plats”. Intervju med Hans-Ola Ericsson. I *Klanger från fyra sekler. Kyrkorglar i Strängnäs stift.*, red. Dag Edholm, s. 61–65. Stockholm: Kulturhistoriska Bokförlaget.
- Bringéus, Nils-Arvid (1958): *Klockringningsseden i Sverige*. Diss. Lund: Håkan Ohlssons Boktryckeri.
- Brodd, Sven-Erik (1996): ”Ett tecken för kyrkan i världen”. I *Kyrkans liv. Introduktion till kyrkovetenskapen*, s. 247–262. Stockholm: Verbum Förlag AB.

- Broman, Per F. (2012): *Sven-David Sandström*. Stockholm: Atlantis.
- Bucht, Gunnar (2009): *Rum. Människa. Musik*. Stockholm: Atlantis.
- Butt, John (2002): *Playing with History. Musical Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Byström, Jan; Norrgård, Leif (1995): *Mer än ord. Liturgisk teologi och praxis*. Stockholm: Verbum Förlag AB.
- Börjesson, Jan H (2002): *Orgeln i Vasakyrkan, Göteborg*. Göteborg: Vasa församling.
- Carls, Rainer (2002): *Kunskap och tro*. Stockholm: Veritas Förlag.
- Collins, Harry; Evans, Robert (2007): *Rethinking Expertise*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Davidsson, Hans (1989): "Registrering till församlingssång". I Göran Blomberg et al.: *Spela sjungande! Om orgelspelets möjligheter att utveckla församlingssången*, s. 83–126. Stockholm: AB Carl Gehrmans musikförlag.
- Davidsson, Hans (1991): *Matthias Weckmann: the Interpretation of His Organ Music*. Diss. Skrifter från musikvetenskap, Göteborgs universitet, nr. 22.
- Davidsson, Hans (1993): "The North German Organ Research Project at the School of Music and Musicology, University of Göteborg". I *Svensk tidskrift för musikforskning* 1993:1, sid. 7–27.
- Day, Timothy (2000): "English cathedral choirs in the twentieth century". I *The Cambridge Companion to Singing*, s. 123–132. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dillmar, Anders (2001): "Dödshugget mot vår nationella tonkonst." *Hæffnertidens koralreform i historisk, etnohymnologisk och musikteologisk belysning*. Diss. Lund: Institutionen för Konst- & Musikvetenskap, Lunds Universitet.
- Dillmar, Anders (2011): "Johan Dillners tal vid orgelinvigningen i Harbo 1850: Musikteologiska aspekter på en psalmorgel". I *Melos och Logos. Festskrift till Folke Bohlin*, red. Mattias Lundberg och Sven-Åke Selander, s. 81–92. Skellefteå: Artos & Norma bokförlag.
- Dix, Gregory (1945): "The 'Four-Action' Shape of the Eucharist". I *The Shape of the Liturgy*, s. 48–50. London: Dacre Press Adama & Charles Black.
- Dobszay, László (1995): "Gregoriansk uppförandep Praxis: några problem, några lösningar". I: *Svenskt Gudstjänstliv* 70 (1995), 109–126.
- Dom Bedos de Celles (1778): *L'Art du Facteur d'Orgues*. Faksimilutgåva, red. Christhard Mahrenholz. Kassel: Bärenreiter.
- Edholm, Dag; Engfors, Jan-Åke; Nilsson, Christina; Sjöström, Gabriella; Wager, Mattias (2012): *Orgelliv. Sju sekel i Stockholms stift kyrkor*. Stockholm: Byggenskap förlag.

- Edman, Stefan; Hagman, Tore (1997): *Gläntor*. Vårgårds: Edman & Hagman naturböcker.
- Ekenberg, Anders (1984): *Det klingande sakramentet*. Stockholm: Verbum.
- Ekenberg, Anders (1996): ”Den heliga mötesplatsen”. I *Kyrkans liv. Introduktion till kyrkovetenskapen*, s. 139–202. Stockholm: Verbum Förlag AB.
- Ekenberg, Anders (1998): *Den gregorianska sången*. Stockholm: Gehrmans musikförlag.
- Ekström, Christina (2007): *Gör dig en sång uti mitt bröst. Musikalisk gestaltning i ljust av herrnhutisk tradition*. Diss. Skrifter från Musikvetenskap 89. Göteborg: Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet.
- Ekström, Christina: ”Med skönhet som ledstjärna. Orgeln, organisten och orgelspelet i Brödrakyrkan” (opublicerad).
- Ekström, Hjalmar (1936/2011): *Salomos Höga Visa. En framställning*. Skellefteå: Artos & Norma bokförlag.
- Ellverson, Karl-Gunnar (2006): ”Musik och delaktighet i högmässa och kyrkoår”. I *Åtta röster om musik och teologi*, red., Ragnar Håkansson, s. 135–156. Stockholm: Verbum förlag.
- Elstad, Gunnar (1999): ”Kallelse och tjänst”. I *En mäktig katedral – vägledning i själavård & vardagspsykologi*. Göteborg: Församlingsförlaget.
- Engramelle, Joseph (1775/1971): *La Tonotechnie ou l'art de noter les cylindres et tout ce qui est susceptible de notation dans les instrumens de concerts mécaniques*, Genève: Minkoff Reprints.
- Engström, Bengt Olof (1997): *Ny sång i fädernas kyrka. Församlingssången i Svenska kyrkan efter införandet av Den svenska psalmboken 1986*, Diss. Stockholm: Edition Reimers.
- Erics, Einar (1949): ”Orglar och orgelbyggare”. I *Linköpings stift i ord och bild*, red. Ove Hassler, Bengt Cnattingius, Gunnar Lindgren, s. 245–304. Stockholm: Idun.
- Erics, Einar; Unnerbäck, R. Axel (1988): *Orgelinventarium*. Stockholm: Riksantikvarieämbetet och Proprius förlag, 1988.
- Ericson, Eric; Ohlin, Gösta, Spångberg; Lennart (1974): *Kördirigering*. Stockholm: Sveriges körförbunds förlag.
- Fagius, Gunnel; Harling, Per; Nisser, Per-Olof; Sjölander, Ulrika, red. (2000): *Alla tiders sång*. Stockholm: Verbum.
- Fagius, Hans (2010): *Johann Sebastian Bachs orgelverk. En handbok*. Göteborg. Bo Ejeby Förlag.
- Fagius, Jan (2001): *Hemisfärernas musik. Om musikhanteringen i hjärnan*. Göteborg: Bo Ejeby förlag.

- Ferlin, Nils (1930): *En döddansares visor*. Stockholm: Bonniers förlag.
- Franklin, Don O. (1995): "The Libretto of Bach's John Passion and the Doctrine of Reconciliation: An Historical Perspective". I *Das Blut Jesu und die Lehre von der Versöhnung im Werk Johann Sebastian Bachs*, red. Albert Clement, s. 179–203. Koninklijke Nederlandse Academie van Wetenschappen Verhandelingen, Afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks, deel 164. Amsterdam: Nord-Holland.
- Fredlund, Erik (1906): "Hur bör liturgins sång utföras, för att den skall motsvara sin uppgift i liturgien, och hvad bör han därvid sjunga?". I *Kult och konst*, s. 206–219. Kyrkosångens vänner.
- Fredriksson, Niclas (2003): "Eighteenth-century Swedish organ-building in a Baltic perspective". I *The Nordic-Baltic Organ Book. History and Culture*, red. Anna Frisk, Sverker Jullander och Andrew McCrea GOArt Publications, nr. 11, s. 141–146. Göteborg: Göteborg Organ Art Center.
- Frizell Santillo, Alexander (2008): "Dödens fysiska omöjlighet en symbol för vår vilja att leva". *Läkartidningen* 105, nr. 40.
- Gadamer, Hans-Georg (1997): *Sanning och metod*. Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB.
- Geels, Antoon (1984): "Mystikens psykologi". I *Den religiösa människan*, s. 191–206. Lund och Uppsala: Plus Ultra.
- Gerhardsson, Birger (1969/1989): *En bok om Nya testamentet*. Malmö: Gleerups.
- Giertz, Bo (1984): *Förklaringar till Nya testamentet. Matteus-Lukas*. Stockholm: Verbum/Pro Caritate.
- Glamsjö, Henrik; Isacson, Mikael; Löwegren, Mikael (2008): *Missale*. Skellefteå: Artos & Norma förlag.
- Gouzes, André (2003): *Det eko som blir kvar när flammen gått förbi*. Svensk översättning: Syster Sofie o.p. S Sandby: Kloster Förlag.
- Grenstedt, Staffan (2006): "Missionsformad kyrka". I *Ingång*. Johannelunds teologiska skriftserie, årgång 12, nr 4, s. 13–17.
- Grundberg, Hans (1999): *Visharmonisering*. Göteborg: Bo Ejeby förlag.
- Grönlund, Catarina (2011): "Vem bryr sig om orgeln?". I *Klanger från fyra sekler. Kyrkorglar i Strängnäs stift.*, s. 66–71. Stockholm: Kulturhistoriska Bokförlaget.
- Guyton & Hall (2006). *Textbook of Medical Physiology*. Elsevier Inc.
- Gustafsson, Stellan (1983): *1783 – Jonsersorgeln 200 år – 1983, Jubileumsskrift*. Partille: Partille församling och SKS.

- Göransson, Harald (1957): "Förord". I *Koralmusik. En samling koraler i reviderad form*, s. 5–11. Stockholm: Svenska kyrkans diakonistyrelsens förlag.
- Göransson, Harald (1992): *Koralpsalmboken 1697. Studier i svensk koralhistoria*. Diss. Hedemora: Gidlunds Bokförlag.
- Göransson, Harald (1994): "Kyrkans musik". I *Musiken i Sverige*, bd 2, *Från forntid till stormaktstidens slut 1720*, s. 231–272. Stockholm: Bokförlaget T. Fischer & Co.
- Göransson, Harald (1997): *Koral och andlig visa i Sverige*. Stockholm: Norstedts förlag AB.
- Göransson, Harald (2001): "Svenska kyrkans böcker". I *Kyrkomusikernas Riksförbund 100 år*, red. K G Ehntorp et al., s. 215–248. Stockholm: Kyrkomusikernas Riksförbund.
- Göransson, Harald (2004): *Tjugotvå psalmer & andliga visor genom fem seklar*. Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr. 100. Stockholm: Atlantis.
- Hannula, Mika (2005): *Artistic Research – Theories, Methods and Practices*. Göteborg: ArtMonitor.
- Halldorf, Peter (2011): "Den eukaristiska människan". I *Människan är alltid större – vänbok till biskop Martin Lind*, s. 59–72. Linköping: Författarna och Svenska kyrkan, Linköpings stift.
- Helenius-Öberg (1986): *Svenskt klavikordbygge 1720–1820*. Diss. Uppsala universitet.
- Helenius-Öberg, Eva; Ruiter-Feenstra, Pamela (2002): "From Cathedral to Rural Parish: Organs and Organists in Eighteenth Century". I *The Organ as a Mirror of Its Time. North European Reflections, 1610–2000*, red. Kerala J. Snyder, s. 137–156. New York: Oxford University Press.
- Hellsten, Hans (2002): *Instrumentens drottning*. Stockholm: Natur och Kultur/Gehrmans.
- Hellsten, Hans (2012): "Traditionens många ansikten". I *Kyrkomusikernas Tidning* 78, nr. 5.
- Henrici, Peter (1994): "Hans Urs von Balthasar: His Cultural and Theological Education". I *The Beauty of Christ*, s. 10–22, red. Bede McGregor, Thomas Norris et al, Edinburgh: T&T Clark.
- Herbert, Trevor (2009): *Music in Words. A Guide to Researching & Writing about Music*. New York: Oxford University Press.
- Herresthal, Harald (1994): "Liturgical Organ Playing and the Interrelationship of Chorales and Concert Music". I *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy 1994*, red. Hans Davidsson och Sverker Jullander, s. 285–324.

- Herresthal, Harald (1998): "Den nationella psalmsången" I *Musik i Norden*, red. Greger Andersson. Kungl. Musikaliska akademins skriftserie nr. 85. Föreningen Nordens årsbok, 1998. Stockholm: Kungl. Musikaliska akademien.
- Herrlin, Gunnar (red.) (1947): *Lunds stift i ord och bild*. Stockholm: Förlaget Iduns Tryckeri AB.
- Holmström, O. (1907): "Kyrkosång och församlingslif". I *Kult och konst*, s. 188–197. Kyrkosångens vänner.
- Hülphers, Abraham (1773): *Historisk afhandling om musik och instrumenter särdeles om orgwerksinrättningen i allmänhet, jemte kort beskrifning öfwer orgwerken i Sverige*. Västerås.
- Håkansson, Ragnar, et al. (red.) (2006): *Åtta röster om musik och teologi*. Stockholm: Verbum.
- Härdelin, Alf (2010): *Liturgins poesi – Poesins liturgi*. Skellefteå: Artos & Norma bokförlag.
- Högberg, Per (2005): "Stäm upp för din konung, du stämmornas mö!": En studie i orgelklangens förhållande till församlingssången med särskilt fokus på Buråskyrkans nya orgel, byggd 1999 i 1800-talets svenska psalmorgeltradition. Magisteruppsats. Göteborgs universitet.
- Ivarson, Harald, red. (1994): *Bibeln i våra psalmer*. Bokförlaget Origo och Svenska Bibelsällskapet.
- Janik, Allan (1991): *Cordelias tystnad. Om reflektionens kunskapsteori*. Stockholm: Carlssons Bokförlag.
- Jarlert, Anders (2001): *Sveriges kyrkohistoria. Romantikens och liberalismens tid*. Stockholm: Verbum Förlag AB.
- Jersild, Margareta; Åkesson, Ingrid (2000): *Folklig koralsång. En musiketnologisk undersökning av bakgrunden, bruket och musiken*. Stockholm: Gidlunds förlag/Svenskt visarkiv.
- Johansson, Johannes (2012): "Konstnärlighet i kyrkans tjänst – Epifani". I *Kyrkomusikernas tidning* 2012/10, s. 4–5.
- Johansson, Karin (2008): *Organ Improvisation – Activity, Action and Rhetorical Practice*. Diss. Malmö: Malmö Academy of Music.
- Johansson, Karl Herbert (1938): *Kyrkobruk och gudstjänstliv under 1700-talet*. Stockholm: Svenska kyrkans diakonistyrelses Bokförlag.
- Johansson, Tore, red. (1988–1991): *Inventarium över svenska orglar*. 12 band. Tostared: Förlag Svenska Orglar.
- Jonsson, Leif (1993): "Mellan konsert och salong". I *Musiken i Sverige*, bd 2, *Frihetstid och gustaviansk tid 1720–1810*, red. Leif Jonsson och Anna Ivarsdotter Johnson, s. 399–408. Stockholm: Bokförlaget T. Fischer & Co.

- Jonsson, Ulf (2004): *Med tanke på Gud: en introduktion till religionsfilosofin*. Skellefteå: Artos & Norma bokförlag.
- Jonsson, Ulf (2009): *Habermas, påven och tron*. Skellefteå: Artos & Norma bokförlag.
- Jullander, Sverker (1994): "Sub Communione. Perspektiv på kommuniions-musiken". I *Svenskt gudstjänstliv* 69, s. 45–81. Tro och tanke 1994:8.
- Jullander, Sverker (1997): *Rich in Nuances – a Performance-Oriented Study on Otto Olsson's Organ Music*. Diss. Skrifter från musikvetenskap, Göteborgs universitet, nr. 50.
- Jullander, Sverker (2001): "Från modernt till historiskt: Svenskt orgelbygge 1901–2001". I *Kyrkomusikernas Riksförbund 100 år*, red. K G Ehntorp et al., s. 183–214. Stockholm: Kyrkomusikernas Riksförbund.
- Jullander, Sverker (2007): "Musikalisk gestaltning som forskningsämne. Ett försök till positionsbestämning" i *Svensk tidskrift för musikforskning* 89, s. 70–90.
- Jullander, Sverker (2007): "Om orgelns egenart – reflektioner från ett spelarperspektiv". I *Musikinstrument berättar. Instrumentforskning idag*, s. 94–119. Hedemora: Gidlunds förlag.
- Kandinsky, Wassily (1911/2006): *Concerning the Spiritual of Art*. Boston: MFA Publications.
- Karlfeldt, Erik Axel (1927/1979): *Hösthorn*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Kirnberger, Johann Philipp (1774/1779): *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*.
- Klee, Paul (1956): *Das Bildnerische Denken*, s. 78. Basel: Benno Schwabe & Co.
- Kloppenburger, Wim (2006): "The Beauty of Unpolished Congregational Singing: The Concepts of Klaas Bolt". I *Orphei Organi Antiqui: Essays in Honor of Harald Vogel*, red. Cleveland Johnson), s. 221–228. Orcas, USA: The Westfield Center.
- Krausz, Michael (1993): "Rightness and Reasons in Musical Interpretation". I *The Interpretation of Music. Philosophical Essays*, red. Michael Krausz. Oxford: Clarendon Press.
- Kälvemark, Torsten (2002): *Arvo Pärt*. Skellefteå: Artos & Norma Bokförlag.
- Lagerfelt, Israel (1796): "Några Reglor som bör iakttagas vid utförandet af en upmuntrande och ordentelig Gudstjenst". I *Klockarestadgan, Lagerlunda arkiv*. Stockholm: Statens musikbibliotek/ÅV F3:11.
- Lammetun, John (2001): *Liturgisk spill. Form, uttryck, karakter og nyanser*. Stavanger: Cantando musikkforlag AS.

- Land, Arne; Linge, Sven O. (2006): *Kyrkor med orglar av Pehr Schiörlin*. Gammalkil: Gammalkils församling och författarna.
- Landgren, Johannes (1997): *Music – Moment – Message: Interpretive, Improvisational, and Ideological Aspects of Petr Eben's Organ Works*. Diss. Skrifter från musikvetenskap, Göteborgs universitet, nr. 48. Göteborg: Göteborgs universitet.
- Landgren, Johannes (2012): "Den tjänande funktionen". Kyrkomusikens konstnärliga gestaltning i estetiskt, samhälleligt och teologiskt hänseende". I *Kyrkomusik – Ett tema med variationer*, s. 11–26. Svenskt Gudstjänstliv, årgång 87. Skellefteå: Artos & Norma bokförlag.
- Larsson, Tord (2009): *Den gustavianska bibelkommissionen. Första protokolls-boken*, s. 53–59. Lund: Kyrkohistoriska arkivet.
- Latour, Bruno (1998): *Artefaktens återkomst. Ett möte mellan organisations-teori och tingens sociologi*. Stockholm: Santérus förlag.
- Laukvik, Jon (1990): *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis*. Stuttgart: Carus Verlag.
- Leahy, Brendan (1994): "Theological Aesthetics". I *The Beauty of Christ*, red. Bede McGregor, Thomas Norris, et al. s. 23–55, Edinburgh: T&T Clark.
- Leaver, Robin A. (2007): *Luther's Liturgical Musik. Principles and Implications*. Grand Rapids, Michigan/Cambridge, U.K.: William B. Eerdmans Publishing Company.
- Lejon, Kjell O. (2005): *Diocesis Lincopensis – historik över Linköpings stift*. Skellefteå: Artos & Norma bokförlag.
- Lewenhaupt, Carl-Gustaf (1989): "Sjungande orgel för en sjungande församling". Opublicerad.
- Lewenhaupt, Carl-Gustaf (1992): "Vandring på bortglömda vägar". I *Kultur-MiljöVård*, nr. 6, s. 33–38. Stockholm: Riksantikvarieämbetet.
- Lewenhaupt, Carl-Gustaf; Unnerbäck; Axel (2000): "Georg Woytzig, Organ Builder in Stockholm. New Findings Regarding a Group of Swedish Baroque Organs." I *GOArt Research Reports, volume 1*, red. Sverker Jullander, s. 159–182. GOArt Publications, nr. 3. Göteborg University: Göteborg Organ Art Center.
- Liedman, Sven-Eric (2006): *Stenarna i själen. Form och materia från antiken till idag*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Lindström, Lars (1994): *Bibeln i våra psalmer*. Uppsala: Bokförlaget Origo och Svenska Bibelsällskapet.

- Lindström Wik, Siv (2003): ”Jag kände mig religiös och musiken var min gud. Om starka musikupplevelser och deras religiösa aspekter”. I *Liturgi och språk*, s. 66–87. Svenskt gudstjänstliv, årgång 78. Skellefteå: Artos & Norma bokförlag.
- Linköpings stift (1795): *Ordning för kyrko-betjente i Linköpings stift*.
- Ljunggren, Christian (2001): ”Strömmar ur eviga källor – tankar om körsången i Svenska kyrkan under 100 år”. I *Kyrkomusikernas Riksförbund 1901–2001*, red. K G Ehntorp et al., s. 132–149. Stockholm: Kyrkomusikernas Riksförbund.
- Lönnebo, Martin (2010): ”Världen är vackrare med dig”. *Väven*, nr. 17, s. 65–67. Skellefteå: Artos & Norma bokförlag.
- Lövgren, Oscar (1964): *Psalm- & Sånglexikon*. Stockholm: Gummessons förlag.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1763): *Die Kunst das Klavier zu spielen*. Berlin 1763, Faksimilutgåva. Hildesheim 1968.
- Martling, Carl Henrik (1992): *Svensk liturgihistoria*. Stockholm: Verbum.
- Martling, Carl Henrik (2008): *Svensk kyrka. En historik*, s. 147–262. Skellefteå: Artos & Norma bokförlag.
- Mattheson, Johann (1739/1987): *Der vollkommene Kapellmeister*, s. 9–28. Faksimilutgåva, red. Margrete Reimann. Kassel: Bärenreiter.
- Mecklin, Johan Adolf (1802/1819): *För begynnare i tonkonsten*. Linköping: P. H. Groth.
- Messiaen, Olivier (1978): *Lecture at Notre-Dame*. Paris: Alphonse Leduc.
- Metzger, Marcel (1997): *History of the Liturgy*. Minnesota: The Liturgical Press.
- Meuller, Hagbert (2001): ”Klockarens ställning i äldre tider”. I *Kyrkomusikernas Riksförbund 100 år*, red. K G Ehntorp et al. 8–21. Stockholm: Kyrkomusikernas Riksförbund.
- Moberg, Vilhelm (1953). *Det gamla riket*. Stockholm: Bonniers förlag.
- Modéus, Fredrik (2005): *Mod att vara kyrka*. Stockholm: Verbum förlag AB.
- Modéus, Martin (2005): *Mänsklig gudstjänst. Om gudstjänsten som relation och rit*. Stockholm: Verbum förlag AB.
- Molander, Bengt (1996): *Kunskap i handling*. Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB.
- Mummert, Mark (2007): ”Musiken i församlingens liv – forma, foga samman, förkunna och fira”. I *Kyrkomusikernas tidning* 73, nr. 11.
- Nattiez, Jean-Jacques (1987/1990): *Music and Discourse. Towards a Semiology of Music*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

- Nelson, Karin (2010): *Improvisation and Pedagogy through Heinrich Scheidemann's Magnificat Settings*. Diss. Skrifter från musikvetenskap 96. Göteborg: Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet.
- Norén, Richard (1905): "Vår största kyrkosångsfråga". I *Kult och Konst*, s. 49–74. Kyrkosångens vänner.
- Nilsson, Ann-Marie (1994): "Medeltidens kyrkosång". I *Musiken i Sverige. Från forntid till stormaktstidens slut 1720*, red. Leif Jonsson, s. 65–138. Stockholm: Bokförlagt T. Fischer & Co.
- Nisser, Per Olof (1987): *Vår nya psalmbok*. Stockholm: Verbum.
- Nisser, Per Olof (2002): *Änglarna sjunger i himlen och andra psalmer. Bakgrund, tema, perspektiv*. Stockholm: Verbum Förlag AB.
- Nisser, Per-Olof (2005): *Ett samband att beakta – psalm, psalmbom, samhälle*. Diss. Skellefteå: Artos & Norma bokförlag.
- Nisser, Per Olof (2010): "Där Herren Gud själv bor" – om östgötska psalmförfattare och deras psalmer. Linköping: Linköpings stiftshistoriska sällskap.
- Nordenstam, Tore (2000/2006): *Fra kunst til vetenskap*. Bergen: Fagbokförlaget.
- Nordin, Svante (2007): *Filosofins historia*. Lund: Studentlitteratur.
- Norrback, Johan (2002): *A Passable and Good Temperament. A New Methodology for Studying Tuning and Temperament in Organ Music*. Diss. Skrifter från Musikvetenskap 70. Göteborg: Institutionen för musikvetenskap.
- Norstedts svenska synonymordbok *Ord för ord*. Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag, 1992.
- Nyberg, Fredrik; Sandell, Sten (2011): ur *Ansökan till VR*.
- Olofsson, Folke T. (2007): "Skapelse och frälsning". I *Spiritualitet för en ny tid*, s. 13–27. Skellefteå: Artos & Norma bokförlag.
- Oremus. *Svensk katolsk bönbok*. Stockholms katolska stift: Katolska liturgiska nämnden. Stockholm, 1981.
- Petrén, Erik (1999): *Ledning, Lidelse, Lärande – en lekmans kyrkokritik*. Oskarshamn: Bokförlaget Kyrkligt Forum.
- Pettersson, Thorleif; Geyer, Karl; Wikström, Ove (1994): "Gudstjänstbesökarna". I *Konsten att gå i kyrkan*, s. 113–235. Uppsala. Tro & Tanke 1994:4. Svenska kyrkans forskningsråd.
- Piltz, Anders (2009): "Hjärtats nyckel heter sång". Föredrag vid kyrkomusikersamlingen i KLN:s regi i Stockholm 3 maj 2008, samt vid körsångarmötet i Vadstena, 18 oktober 2008. www.kln.se/wp-content/uploads/2011/09/Hjartats_nyckel_APz.pdf
- Ratzinger, Joseph/Benedikt XVI (2008): *Im Angesicht der Engel. Von der Musik im Gottesdienst*. Freiburg im Breisgau: Verlag Herder GmbH.

- Renkewitz, Werner; Janca, Jan; Fischer, Hermann (2008): *Geschichte der Orgelbaukunst in Ost- und Westpreussen von 1333 bis 1944 Band II,1*. Berlin: Pape Verlag.
- Riesenfeld, Harald (1969/1989): ”Nytestamentlig teologi”. I *En bok om Nya testamentet*, red. Birger Gerhardsson, s. 359–490. Malmö: Gleerups förlag.
- Rohrman, Henrik Leop. (1801/1805): *Kort Method till en tjenlig Choral-Spelning*. Gefle: Carl Gustaf Sundqvist.
- Rosendal, Gunnar (1946/1987): *En bok om den himmelska glädjen*. Uppsala: Bokförlaget Pro Veritate.
- Rosendal, Gunnar (1973): *Mystik, meditation, kontemplation*. Uppsala: Pro Veritate.
- Rosengren, Mats (2006): *För en dödlig som ni vet är största faran säkerhet*. Åstorp: Retorikförlaget Rhetor förlag.
- Rudin, Daniel (1908): *Om orgelns användning i gudstjänsten*. Stockholm: A.V. Carlsson.
- Sveriges Kyrko-Lag av år 1686 jämte dithörande stadganden som utkommit till 1 mars 1916* Utgiven av P. Rydholm, kyrkoherde. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1916.
- Schilling, Gustav, red. (1838): *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst, bd 6*. Stuttgart: Stuttgart Verlag von Franz Heirich Köhler.
- Schön, Donald A. (1983): *The Reflective Practitioner: How Professionals Think In Action*. New York: Basic Books.
- Scruton, Roger (1996): *An Intelligent Person's Guide to Philosophy*. London: Gerald Duckworth & Co. Ltd.
- Scruton, Roger (1997): *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Scruton, Roger (2009): *Beauty*. Oxford: Oxford University Press.
- Seasoltz, R. Kevin (2005): *A Sense of the Sacred. Theological Foundations of Christian Architecture and Art*. London: Continuum.
- Selander, Inger (2008): *När tron blir sång*. Skellefteå: Artos & Norma bokförlag.
- Selander, Sven-Åke (2008): ”Varför sjunger folk i kyrkan?”. I *Svenskt gudstjänstliv* 83, s. 161–178. Skellefteå: Artos & Norma bokförlag.
- Sjögren, Per-Olof (1984): ”Tal och ton i kyrkan”. I *Att finna Kyrkans väg*, red. Per-Olof Sjögren et al., s. 209–215. Göteborg: Pro Caritates förlag.
- Sjögren, Per-Olof (1987): *Kyrkans lovsång*. Stockholm: Verbum Förlag.
- Snyder, Kerala J (2002): ”Organs as Historical and Aesthetic Mirrors” I *The Organ as a Mirror of Its Time. North European Reflections, 1610–2000*, red. Kerala J. Snyder. New York: Oxford University Press.

- Sohlmans musiklexikon*. Stockholm: Sohlmans Förlag AB (1975).
- Speerstra, Joel (2012): ”2.15”. I *Tolvtoner*, s. 40–47. Göteborg: Röhsska och Gunnebo Akedemien.
- Sr. Veronica Tournier OP (2007): ”Spiritualitet och liturgi”. I *Spiritualitet för en ny tid*, s. 37–47. Skellefteå: Artos & Norma bokförlag.
- Stinissen, Wilfrid (2005): *Låt oss se din skönhet. Kommentarer till Johannes av korsets dikt ”Andlig sång”*. Skellefteå: Artos & Norma bokförlag.
- Stock, Kathleen (2007): *Philosophers of Music. Experience, Meaning and Work*. Oxford: Oxford University Press.
- Strinnholm Lagergren, Karin (2009): *Ordet blev sång*. Diss. Skellefteå: Artos & Norma Bokförlag.
- Strängnäs stift (2011): *Klanger från fyra sekel. Kyrkorglar i Strängnäs stift*. Stockholm: Kulturhistoriska Bokförlaget och författarna.
- Strömberg, Alva (2000): *Stora synonymordboken*. Stockholm: Strömbergs.
- Stålhammar, Börje (2009): *Musiken tar gestalt*. Gidlunds Förlag.
- Sulzer, Johann Georg (1773, 1778–1779, 1792): *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt*. Leipzig: Weidmann.
- Svenska Akademiens ordbok*. <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>
- Taruskin, Richard (1995): *Text and Act. Essays on Music and Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Thorsén, Stig-Magnus (1980): *Ande skön kom till mej: en musiksociologisk analys av musiken i Götene Filadelfiaförsamling*. Diss. Skrifter från musikvetenskap, Göteborgs universitet, nr. 5.
- Thyresson Hedin, Maria (2001): ”Musik och teologi ur en kyrkomusikers synvinkel. Ett försök till kartläggning av några nutida strömningar”. I *Teologi och musik*, red. Sven-Åke Selander, 87–107. Tro & Tanke nr. 2001:1. Svenskt gudstjänstliv 76. Uppsala: Svenska kyrkans forskningsråd.
- Tobin, Henrik (1996): *Den underbara harmonin. Aspekter på musikens teologi*. Stockholm: Verbum.
- Tobin, Henrik (2001): ”Kyrkomusikens identitet”. I *Musiken i Svenska kyrkans församlingar*, red. Henrik Tobin, s. 24–57. Stockholm: Verbum Förlag AB.
- Tobin, Henrik (2004): ”Huvudgudstjänsten är en huvudsak”. *Kyrkomusikernas Tidning* 70, nr. 10.
- Tobin, Henrik (2011): ”Ett instrument mellan väsen och verkan – orgeln i liturgin”. I *Klanger från fyra sekler. Kyrkorglar i Strängnäs stift.*, s. 43–51. Stockholm: Kulturhistoriska Bokförlaget.
- Tobin, Henrik (2011): ”Orgeln som ontologisk metafor”. I *Melos och logos*, s. 351–362. Skellefteå: Artos & Norma bokförlag och Författarna.

- Türk, Daniel Gottlob (1787): *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*. Leipzig und Halle.
- Ullman, U.L. (1874–1885): *Evangelisk-luthersk liturgik med särskild hänsyn tagen till den svenska kyrkans förhållanden*. Lund: C. W. K. Gleerups förlag.
- Ullman U.L. (1906): ”Den nationella och kyrkliga sången vid seminarierna”. I *Kult och konst*, s. 39–47. Kyrkosångens vänner.
- Unnerbäck, Axel (2002): ”The Cahman Tradition And Its German Roots”. I *The Organ as a Mirror of Its Time. North European Reflections, 1610–2000*, red. Kerala J. Snyder, s. 126–136. New York: Oxford University Press.
- Unnerbäck, Axel (2003): ”Gammalkil Church, Sweden”. I *The Nordic-Baltic Organ Book. History and Culture*, red. Anna Frisk, Sverker Jullander och Andrew McCrea, s. 141–146. GOArt Publications, no. 11. Göteborg: Göteborg Organ Art Center.
- Vretblad, Åke (1997): *Vretblads arkiv*. Handlingar efter Patrik och Åke Vretblad. Korrespondens, klipp och tryckta arbeten. Studier i olika ämnen, manuskript m.m. Stockholm: Musik- och teaterbiblioteket.
- Walldin, Stig (2004): ”Frågor och svar om församlingssången”. *Svensk Pastoraltidsskrift* 46, nr. 22, s. 632.
- Walther, Johann Gottfried Walther (1732): *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*. Leipzig: Wolffgang Deer, Leipzig.
- Weman Ericsson, Lena (2008): ”...världens skridskotystnad före Bach.” *Historiskt informerad uppförandep Praxis ur ett kontextuellt musikontologiskt perspektiv, belyst genom en fallstudie av Sonat i E-dur, BWV 1035, av J S Bach*. Diss. Luleå: Luleå tekniska universitet.
- Wentz, Hilmer (1908): *Klockaren i helg och söcken*. Walter Ekstrands bokförlag.
- Wikström, Ove (2000): *Tocatta. J. S. Bachs andliga universum: iakttagelser och betraktelser*. Skellefteå: Norma bokförlag.
- Williams, Peter (2005): *The Organ in Western Culture 750–1250*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wilson-Dickson, Andrew (1992): *Musik i kristen tradition. Från tempel och katedraler till kyrkor och torg. Illustrerad handbok*. Stockholm: Verbum.
- Åberg, Lars (2000): ”...Med psalmer hymner och andlig sång. Om kyrkomusik och målsättning”. I *Sänd för världens liv. Om gudstjänst, undervisning, diakoni & mission i församlingen*, s.56–68. Stockholm: Verbum Förlag.
- Åberg, Mats (1989): ”Artikulation och accentuering”. I Göran Blomberg et al.: *Spela sjungande! Om orgelspelets möjligheter att utveckla församlingssången*, s. 31–49. Stockholm: AB Carl Gehrman's musikförlag.

- Åberg, Mats (1992): "Vad kan en gammal orgel lära oss?". I *Kulturmiljövård* 6/92, s. 49–50. Stockholm: Riksantikvarieämbetet.
- Åberg, Mats (1997): *Orgelskola*. Stockholm: Verbum.
- Östgren, Nils (1907): "Om orgelns användning vid gudstjensten. Med anledning af prostens Frans Blix' artikel i ämnet". I *Kult och konst*, s. 164–168. Kyrkosångens vänner.
- Öst-Söderlund, Majken (2004): "Låt ingen ta ditt liv ifrån dig". *Dagen* 60, nr. 178.

Musikalier

- 1697 års koralbok. Den svenska psalmboken 1695*. Faksimil. Möklinta: Gidlunds, 1985.
- Hæffner, Johann Christian Friedrich (1820): *Svensk Choralbok*. Stockholm: A. Wiborgs Förlag.
- Mecklin, Johan Adolf (1801): *Choral-Bok*.
- Olin, Nils (1802): *Choral-Bok*.
- Åhlström, Olof (1832): *Choral Bok*. Stockholm: Kongl. privilegierade Not Tryckeriet.
- Hjort, Fredrik (1906): *Svensk koralbok för kyrkans, skolan och hemmet*. Stockholm: P. P Palmquists Aktiebolag.
- Lindegren, Johan (1905–1907): *Ny svensk koralbok*. Stockholm: Elkan & Schildknecht.
- Den svenska koralboken* (1921). Stockholm: Svenska kyrkans diakonistyrelses bokförlag.
- Den svenska koralboken* (1939). Stockholm: Svenska kyrkans diakonistyrelses bokförlag.
- Den svenska koralboken* (1987). Stockholm: Verbum.
- Sånger från Taizé. Samlingsbok*, nr. 1. Slite: Wessmans Musikförlag, 1992.
- Hela världen sjunger*. Stockholm: Verbum förlag, 1997.
- Gloria, mässmusik*. Stockholm: Verbum förlag, 2002.
- Sånger från S:t Ansgar, Påsktiden*. Slite: Wessmans förlag, 2004.
- Jubel och Sång*. Stockholm: Verbum förlag, 2004.
- Johann Sebastian Bachs orgelverk. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1984.
- Olivier Messiaens orgelverk. Paris: Alphonse Leduc.

Psalmboksutgåvor

- Swenske Songer eller wisor* 1536 ("Olaus Petri psalmbok").
1695 års psalmbok ("den karolinska psalmboken").
Den svenska psalmboken (1819), ("av Konungen gillad och stadfäst år 1819"),
även kallad 1819 års psalmbok och "den wallinska psalmboken".
Den svenska psalmboken (1937), ("av Konungen gillad och stadfäst år 1937").
Den svenska psalmboken (1986), antagen av 1986 års kyrkomöte (också kallad
"1986 års psalmbok"), inkl 2002 års tillägg. Stockholm: Verbum.

Internet

- <http://bibeln.se> (Svenska bibelsällskapet)
<http://bibliotek.vasteras.se/medier/textomhulphers.htm>
<http://dendanskesalmebogonline.dk/323>
http://katobs.se/pope_predikan_birthday_2012.html
http://kln.se/Musik/Hjartats_nyckel_APz.pdf (Piltz)
<http://lu.se/lup/publication/161651> (Borgehammar)
<http://muslib.se/arkivregister.pdf>
<http://organsociety.org/html/archives/docs/wantedbooks.pdf>
<http://runeberg.org/muslex/0404.html>
<http://saob.se>
<http://science.yourdictionary.com>
<http://smus.se/earkiv/kma/>
<http://svenskakyrkan.se/default.aspx?id=645562>
<http://ub.lu.se/o.o.i.s/16862> (Giertz)
intranat: internwww.svenskakyrkan.se/kyrkohandboken

Tack!

Denna avhandling hade inte gått att genomföra utan hjälp från en rad personer och sammanhang.

Mitt allra varmaste tack riktas därför till:

Svenska kyrkan i Linköpings stift, som låtit sin doktorandtjänst utgöra plattformen för mitt avhandlingsprojekt. Ett särskilt tack till biskoparna **Martin Lind** och **Martin Modéus**, vidare stiftsdirektor **Elizabeth Bengtsson** och stiftsmusiker **Karin Wall Källming** samt sist men inte minst stiftsteolog **Jonny Karlsson**.

Konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet, som antagit mig till forskarutbildningen; dekan **Ingrid Elam**, prodekan **Johannes Landgren**, forskarutbildningshandläggare **Anna Frisk** samt forskningssamordnare vid Högskolan för scen och musik, **Anders Carlsson**.

Professor **Sverker Jullander** för alldeles enastående insatser som huvudhandledare i alla dess möjliga och "omöjliga" former! Tack, Sverker!

Professorerna **Anders Ekenberg** och **Sven Andersson**.

Doktorandseminariet och Research Faculty, mina huvudsakliga seminarie-miljöer.

GOArt (Göteborg Organ Art Center) som så generöst ställt såväl arbetsrum och bibliotek som hela sin utrustning till mitt förfogande. Särskilt tack till **Johan Norrback** och **Joel Speerstra**.

Kungl. Musikaliska Akademien, Kungl och Hvitfeldtska stiftelsen samt **Kyrkosångens vänner i Göteborgs stift** för ekonomiskt stöd.

Vasa församling, dess kyrkoråd och kyrkoherde **Björn Bäckersten** för stort tillmötesgående med beviljande av tjänstledigheter för att bereda mig möjligheter att genomföra forskarutbildningen.

Organistkollegorna och kära vännerna **Helene Stensgård Larsson** och **Peter Wågsjö**.

Körsångare och den **gudstjänstfirande församlingen**, som utgjort en avgörande klingande förutsättning för gestaltningsprojektet i Vasakyrkan.

Gammalkils kyrkokör och kantor **Eva Jonasson**, **Vadstena kyrkokör** och organist **Marie-Louise Beckman**, **körsångare från musiklinjen vid Lunnevals folkhögskola**: tillsammans bildade vi ett sjungande instrument vid gestaltningsprojektet i Gammalkils kyrka!

Erik Sikkema för superba inspelningar och gott samarbete i de olika gestaltningsprojekten.

Robin Blainton för översättningsarbete.

Daniel Flodin för bokens layout.

Ineko för tryck av boken.

Vänner, för allt som vänner är.

Mormor Margit, nu på sitt 102:a levnadsår; allttjämt ett levande bevis på psalmskattens betydelse i det dagliga livet.

Mina mycket kära **föräldrar** och **syskon** med förgreningar. Utan dem vare sig blev det eller blir det något!

Helena för uppmuntran, tålamod och support. För den som inte redan visste, kan vi tillsammans vittna om att det finns en rad tvärkonstnärliga positioneringar mellan thoraxkirurgi och musikalisk gestaltning!

Doktorsavhandlingar och licentiatuppsatser utgivna vid konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet

1. Monica Lindgren (musikpedagogik)

Att skapa ordning för det estetiska i skolan. Diskursiva positioneringar i samtal med lärare och skolledare

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2006

ISBN: 91-975911-1-4

2. Jeoung-Ah Kim (design)

Paper-Composite Porcelain. Characterisation of Material Properties and Workability from a Ceramic Art Design Perspective

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2006

ISBN: 91-975911-2-2

3. Kaja Tooming (design)

Toward a Poetics of Fibre Art and Design. Aesthetic and Acoustic Qualities of Hand-tufted Materials in Interior Spatial Design

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2007

ISBN: 978-91-975911-5-7

4. Vidar Vikören (musikalisk gestaltning)

Studier omkring artikulasjon i tysk romantisk orgelmusikk, 1800–1850.

Med et tillegg om registreringspraksis

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2007

ISBN: 978-91-975911-6-4

5. Maria Bania (musikalisk gestaltning)
“Sweetenings” and “Babylonish Gabble”: Flute Vibrato and Articulation of Fast Passages in the 18th and 19th centuries
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-975911-7-1

6. Svein Erik Tandberg (musikalisk gestaltning)
Imagination, Form, Movement and Sound – Studies in Musical Improvisation
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-975911-8-8

7. Mike Bode and Staffan Schmidt (fri konst)
Off the Grid
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-977757-0-0

8. Otto von Busch (design)
Fashion-Able: Hacktivism and Engaged Fashion Design
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-977757-2-4

9. Magali Ljungar Chapelon (digital gestaltning)
Actor-Spectator in a Virtual Reality Arts Play. Towards new artistic experiences in between illusion and reality in immersive virtual environments
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-977757-1-7

10. Marie-Helene Zimmerman Nilsson (musikpedagogik)
Musiklärarens val av undervisningsinnehåll. En studie om musikundervisning i ensemble och gehoers- och musiklära inom gymnasieskolan
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-5-5

11. Bryndís Snæbjörnsdóttir (fri konst)
Spaces of Encounter: Art and Revision in Human-Animal Relations
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-6-2

12. Anders Tykesson (musikalisk gestaltning)
Musik som handling: Verkanalys, interpretation och musikalisk gestaltning. Med ett studium av Anders Eliassons Quartetto d'Archi
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-7-9

13. Harald Stenström (musikalisk gestaltning)
Free Ensemble Improvisation
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-8-6

14. Ragnhild Sandberg Jurström (musikpedagogik)
Att ge form åt musikaliska gestaltningar. En socialsemiotisk studie av körledares multimodala kommunikation i kör
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-9-3

15. David Crawford (digital gestaltning)
Art and the Real-time Archive: Relocation, Remix, Response
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977758-1-6

16. Kajsa G Eriksson (design)
Concrete Fashion: Dress, Art, and Engagement in Public Space
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977758-4-7

17. Henric Benesch (design)
Kroppar under träd – en miljö för konstnärlig forskning
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010
ISBN: 978-91-977758-6-1

18. Olle Zandén (musikpedagogik)
Samtal om samspel. Kvalitetsuppfattningar i musiklärarens dialoger om ensemble-spel på gymnasiet
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010
ISBN: 978-91-977758-7-8

19. Magnus Bårtås (fri konst)
You Told Me – work stories and video essays/verkberättelser och videoessäer
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010
ISBN: 978-91-977758-8-5
20. Sven Kristersson (musikalisk gestaltning)
Sångaren på den tomma spelplatsen – en poetik. Att gestalta Gilgamesheposet och sånger av John Dowland och Evert Taube
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010
ISBN: 978-91-977758-9-2
21. Cecilia Wallerstedt (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap)
Att peka ut det osynliga i rörelse. En didaktisk studie av taktart i musik
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010
ISBN: 978-91-978477-0-4
22. Cecilia Björck (musikpedagogik)
Claiming Space: Discourses on Gender, Popular Music, and Social Change
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-978477-1-1
23. Andreas Gedin (fri konst)
Jag hör röster överallt – Step by Step
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-978477-2-8
24. Lars Wallsten (fotografisk gestaltning)
Anteckningar om Spår
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-978477-3-5
25. Elisabeth Belgrano (scenisk gestaltning)
“Lasciatemi morire” o farò “La Finta Pazza”: Embodying Vocal Nothingness on Stage in Italian and French 17th century Operatic Laments and Mad Scenes
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-978477-4-2

26. Christian Wideberg (estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap)

Ateljésamtalets utmaning – ett bildningsperspektiv

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011

ISBN: 978-91-978477-5-9

27. Katharina Dahlbäck (estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap)

Musik och språk i samverkan. En aktionsforskningsstudie i årskurs 1

ArtMonitor, licentiate thesis. Göteborg, 2011

ISBN: 978-91-978477-6-6

28. Katharina Wetter Edman (design)

Service design – a conceptualization of an emerging practice

ArtMonitor, licentiate thesis. Göteborg, 2011

ISBN: 978-91-978477-7-3

29. Tina Carlsson (fri konst)

the sky is blue

Kning Disk, diss. Göteborg, 2011

ISBN: 978-91-976667-2-5

30. Per Anders Nilsson (musikalisk gestaltning)

A Field of Possibilities: Designing and Playing Digital Musical Instruments

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011

ISBN: 978-91-977477-8-0

31. Katarina A Karlsson (musikalisk gestaltning)

Thinkst thou to seduce me then? Impersonating female personas in songs by Thomas Campion (1567–1620)

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011

ISBN: 978-91-977477-9-7

32. Lena Dahlén (scenisk gestaltning)

Jag går från läsning till gestaltning – beskrivningar ur en monologpraktik

Gidlunds förlag, diss. Göteborg, 2012

ISBN: 978-91-7844-840-1

33. Martín Ávila (design)
Devices. On Hospitality, Hostility and Design
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2012
ISBN: 978-91-979993-0-4
34. Anniqa Lagergren (estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap)
Barns musikkomponerande i tradition och förändring
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2012
ISBN: 978-91-979993-1-1
35. Ulrika Wänström Lindh (design)
Light Shapes Spaces: Experience of Distribution of Light and Visual Spatial Boundaries
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2012
ISBN: 978-91-979993-2-8
36. Sten Sandell (musikalisk gestaltning)
På insidan av tystnaden
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2013
ISBN: 978-91-979993-3-5
37. Per Högberg (musikalisk gestaltning)
Orgelsång och psalmspel. Musikalisk gestaltning av församlingssång.
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2013
ISBN: 978-91-979993-4-2

Tidskriften ArtMonitor:

ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet. No 1, 2007

Johan Öberg (ed.)

ArtMonitor, Göteborg, 2007

ISSN: 1653-9958

ISBN: 978-91-975911-4-0

Konstens plats/The Place of Art

ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet. No 2, 2008

Johan Öberg (ed.)

ArtMonitor, Göteborg, 2008

ISSN: 1653-9958

ISBN: 978-91-975911-4-0

Frictions

ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet. No 3, 2008

Johan Öberg (ed.)

ArtMonitor, Göteborg, 2008

ISSN: 1653-9958

ISBN: 978-91-975911-9-5

Talkin' Loud and Sayin' Something – Four perspectives on artistic research

ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet. No 4, 2008

Johan Öberg (ed.)

Guest editor: Mika Hannula

Art Monitor, Göteborg, 2008

ISSN: 1653-9958

ISBN: 978-91-977757-3-1

The Politics of Magma – A research report on artistic interventions in post political society

ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet. No 5, 2008

Johan Öberg (ed.)
Guest editor: Mats Rosengren
ArtMonitor, Göteborg, 2008
ISSN: 1653-9958
ISBN: 978-91-977757-4-8

There will always be those that slam on the brakes & say this is wrong...
ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga
fakulteten vid Göteborgs universitet. No 6, 2009
Johan Öberg (ed.)
ArtMonitor, Göteborg, 2009
ISSN: 1653-9958
ISBN: 978-91-977758-3-0

Musikens plats
ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga
fakulteten vid Göteborgs universitet. No 7, 2009
Johan Öberg (ed.)
ArtMonitor, Göteborg, 2009
ISSN: 1653-9958
ISBN: 978-91-978475-0-6

ArtText
ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga
fakulteten vid Göteborgs universitet. No 8, 2010
Johan Öberg (ed.)
ArtMonitor, Göteborg, 2010
ISSN: 1653-9958
ISBN: 978-91-978475-1-3

Passionen för det reala: nya rum
ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga
fakulteten vid Göteborgs universitet. No 9, 2010
Johan Öberg (ed.)
ArtMonitor, Göteborg, 2010
ISSN: 1653-9958
ISBN: 978-91-978475-2-0

Distribution: www.konst.gu.se/artmonitor