



HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

Jakten på Resonans

En Covid-19-relaterad studie om musikalisk kommunikation i digitala medier.

Jens Helander

Självständigt arbete (examensarbete) inom Konstnärligt kandidatprogram i kyrkomusik

Vårterminen 2023

Självständigt arbete (examensarbete), 15 högskolepoäng

Konstnärligt kandidatprogram i musik, inriktning kyrkomusik

Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet

Vårterminen 2023

Författare: Jens Helander

Arbetets rubrik: Jakten på Resonans. En Covid-19-relaterad studie om musikalisk kommunikation i digitala medier.

Arbetets titel på engelska: The Pursuit of Resonance. A Covid-19-related study of musical communication in digital media.

Handledare: FD Christina Ekström

Examinator: Professor Staffan Mossenmark

SAMMANFATTNING

Covid-19-pandemins skarpa restriktioner för sammankomster hänvisade under långa perioder all levande kyrkomusik till nya digitala format. En förändrad kontaktyta för musikalisk kommunikation gör något med både utövaren och med materialet som ska förmedlas. Denna undersökning syftar till att undersöka vad som händer med både musiker och musik när dessa förutsättningar förändras och det visuella plötsligt blir en viktig faktor i en kyrkomusikers stundtals mera undanskymda vardag på en orgelläktare.

Undersökningen är en beskrivning av en instuderingsprocess vilken har som sitt primära syfte att beröra och nå fram till en lyssnare/tittare och i möjligaste mån uppnå *resonans*, ett begrepp myntat av sociologen Hartmut Rosa som en beskrivning av våra relationer till världen.

I undersökningen presenteras resultatet av att genom hela instuderingsprocessen tillämpa ett tänkt konstnärligt lager, *Den visuella musiken*, parallellt med traditionella metoder för inläring av ny musik. Detta lager visar sig redan tidigt i processen ha ofrånkomliga effekter på både slutlig interpretation och på musikerns förhållningssätt till materialet.

Musiken som studeras in är Sonat IV, *Der todtkrancke und wieder gesunde Hiskias* (Sv: *Kung Hiskias sjukdom och tillfrisknande*) ur *Musicaliche Vorstellung Einiger Biblischer Historien* (Sv: *Bibliska historier*) av Johann Kuhnau (1660–1722).

Nyckelord: *Johann Kuhnau, Bibliska historier, Hartmut Rosa, resonans, Roman Jacobson, kommunikation, retorik, barockorgel, orgel, kyrkomusik, Covid-19, digitala medier, Den visuella musiken*

FÖRORD

Ett *varmt och innerligt Tack!* vill jag sända till mina medstudenter på kyrkomusikerlinjen under pandemiåren. Vi tog oss faktiskt igenom den alldeles galna och uppochnervända tillvaron tillsammans, med stöd av och med omtanke om varandra!

Vidare *Tack!* till ...

... Joel Speerstra för din förmåga att hitta in till det som intresserar dina studenter och låter det som behöver det få ta sin tid, och för alla inspirerande samtal om och i musiken.

... Christina Ekström för omsorgsfullt vårdande och varsam men tydlig styrning av kyrkomusikerprogrammet på HSM, och för kloka åtstramningar i handledningen av detta arbete.

... Rolf Wollert, kyrkoherde emeritus, för att du har givit plats och skapat utrymme för mitt växande in i rollen till en stolt kyrkomusiker.

... Ulrika Schlasberg för att du i en korridor på SKUI i Uppsala introducerade för mig det alldeles förlösande, för det här arbetet, begreppet *resonans*.

... Anna Helander Ekberg för språk- och formaliagranskning av detta arbete och för alla tänkvärda inpass som har förändrat och förbättrat detsamma längs vägen.

... min familj för tålamod, stöttning, påhejande och ständig värdekalibrering under åren av studier parallellt med arbete och mitt i en pandemi ... när livet ändå fortfarande är det som pågår medan vi sysslar med annat.

Tack!

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1	INLEDNING	5
1.1	BAKGRUND	5
1.2	SYFTE, FRÅGESTÄLLNINGAR	6
1.3	TEORETISKA PERSPEKTIV	7
1.3.1	Centrala begrepp	7
1.3.2	Jakobsons kommunikationsperspektiv	9
1.3.3	Resonans enligt Hartmut Rosa	9
1.3.4	Joel Speerstra och Emblematiserande musik	10
1.4	METOD OCH MATERIAL	10
1.4.1	Metodbeskrivning	11
1.4.2	Materialval	12
2	BESKRIVNING AV PROCESS OCH RESULTAT	14
2.1	REPERTOARVALET	14
2.2	AVGRÄNSNINGEN	14
2.3	INSTUDERINGEN	15
2.3.1	Notmaterial	15
2.3.2	En första anblick	15
2.3.3	Subtext och kontext	19
2.3.4	Mekanik och visuell analys	23
2.3.5	Andras tolkningar	24
2.3.6	Textunderläggning	27
2.3.7	Registrering	30
2.4	REDOVISNINGEN	36
2.5	NYA VINKLAR	37
2.5.1	Liber V. Magicus	38
2.5.2	Andra instrument	39
3	DISKUSSION	40
3.1	RESULTATDISKUSSION	40
3.3	SLUTDISKUSSION	41
3.4	JAKTEN FORTSÄTTER	42
3.5	SLUTORD	43
	REFERENSER	44
	NOTEXEMPEL	45
	BILDFÖRTECKNING	45
	BILAGOR	46

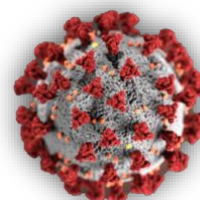
1 Inledning

1.1 Bakgrund

År 2020 exploderade användningen av digitala medier för möten, sociala sammanhang, konsertverksamhet och andra sammankomster. I organisationen där jag arbetar, Svenska kyrkan, påverkades inte minst alla typer av gudstjänster. Många församlingar försökte sig på att nå sina vanliga gudstjänstbesökare på nya sätt och hoppades kanske även på att nå fler i detta nya format.

Resultaten blev mycket skiftande. Ambitionsnivån hos dem som erbjöd digitala alternativ varierade kraftigt. Kunskapsnivån hos dem som plötsligt och mer eller mindre frivilligt befann sig stående inför nya arbetsuppgifter var naturligtvis olika hög och viljan att ta till sig tekniska lösningar självklart i lika hög grad varierad.

Den explosionsartade ökningen berodde självklart på den pandemi som rådde. Coronaviruset Covid-19 spred sig oerhört snabbt över en oförberedd värld med kraftiga smittskyddsåtgärder som följde. Däribland stränga regler kring och förbud mot sammankomster såsom gudstjänster och konserter och andra gemensamma kulturupplevelser.



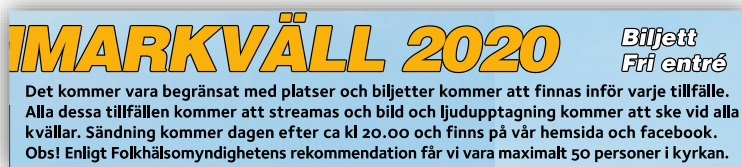
För egen del, vid den aktuella tiden anställd på 50% som körledare, bedömdes plötsligt hela verksamhetsfältet som livsfarligt. Varken körernas syfte eller klientel lämpade sig för att flytta in verksamheten till någon digital plattform – det var åtminstone min och kollegornas bedömning vid tillfället – och plötsligt fanns inget vanligt att göra. Det var såklart till en början nyttigt att få tid att t.ex. sortera i eftersatta notförråd men även det mest kaotiska av bibliotek blir till slut iordningställt och då var vi strax tillbaka i bristen på uppgifter, alltmedan statliga restriktioner och smittskyddsrelaterade inskränkningar i våra verksamheter fortsatte vara vardag.

Eftersom jag har en teknisk bakgrund och ett stort intresse för inspelningsteknik och digitala ljudverktyg började jag undersöka möjligheterna att bidra till att göra min församlings insatser i webbsända andakter-träsket något lite bättre. I fokus hamnade framförallt den planerade serie sommarmusiktillfällen som redan fanns planerad och bokad. Vi ville försöka göra den så mycket rättvisa för så många åhörare som möjligt, trots alla från vecka till vecka skiftande restriktioner avseende till exempel tillåten mängd åhörare och utövare i kyrkorna.

Tack vare en teknikintresserad chef och tid över i tidrapporten lyckades jag tillsammans med ett par kollegor på relativt kort tid och i tid till första sommarmusiktillfället bygga upp en teknikpark och ett flyttbart system för att med förhållandevis god ljudkvalitet spela in och inom ett dygn eftersända alla 18 sommarmusikkvällarna i våra sex olika kyrkor på vår hemsida och med länkar på facebook.

Till stor del handlade första pandemihalvårets sändningar om inspelade liveupptagningar men så småningom började jag även

experimentera med efterredigering och hamnade mer i det som jag fortsättningsvis kallar *Produktion* som en pendang till *Dokumentation*.¹ Speciellt musikgudstjänster lade jag fokus på. Jag fyllde på med fler kameravinklar; jag erbjöd musikerna klipp och redigering i styckena om det behövdes och – kanske viktigast av allt – jag lät det ta tid i redigeringen efteråt. Ju mer jag lärde mig om hantverket i



¹ Med Produktion avses här något [planerat] inspelat och efterredigerat i motsats till Dokumentation där det mest handlar om att spara något [direktinspelat], ofta även med enklare utrustning.

datorns filmredigeringsprogram desto mer upptäckte jag att det jag gjorde påverkade min egen upplevelse av slutresultatet.

Det låter förstås självklart att man blir bättre på det man övar på, men den aspekt som jag särskilt blev uppmärksam på var det faktum att det jag påverkade i mitt redigeringsarbete mer och mer gestaltade sig som ett konstnärligt lager. Ett självständigt lager ovanpå musiken och de talade partierna i gudstjänsterna. Med mina redigeringsval kunde jag tydligt påverka den tänkta mottagarens upplevelse av det som hände i rummet.

Den här insikten öppnade mina ögon för något som jag kallar *Den visuella musiken*² och som var min första ingång i detta självständiga arbete.

I löptexten används fortsättningsvis det här styckeformatet när särskild fokus ägnas just *Den visuella musiken* under instuderingsarbetet och i diskussion/analys.

Med tiden som hann gå och med erfarenheter jag hann dra före detta arbete slutligen blev färdigställt³ hann också pandemin gå över och sedan dess har även en viss perspektivförskjutning hunnit infinna sig.

Under denna extra tid kom jag i kontakt med *resonans* i Hartmut Rosas begreppsvärld. Rosas tankar slog an en starkt ljudande sträng i mig och band slutligen ihop de ursprungliga funderingarna kring på vilket sätt man kan ersätta en levande upplevelse med något inspelat, vad som krävs för att eventuellt komma därhän och en längs vägen framväxande tanke kring vad det egentligen är som går förlorat på vägen. Vad är det som förvinner mellan en avsändares levande upplevelse och det som i ett senare skede når en mottagare i form av en inspelning eller en eftersändning genom något medium.

Detta arbete är en redogörelse av mina erfarenheter och insikter avseende vad jag upplever som betydelsefullt i *Den visuella musiken*.

En viktig del är de konstnärliga, gestaltande aspekterna av det visuella lagret; ett lager som på många sätt påverkar upplevelsen vid ett liveframträdande och som jag hävdar att också kan vara avgörande för upplevelsen när man tar del av såväl en Dokumentation som en Produktion.

En ytterligare, något mer ackompanjerande del, är ett resonemang kring *resonans*-begreppets relevans i ett icke-levande medium. Vad kan vi som avsändare påverka respektive inte påverka när mottagarna för vår utsändning inte finns på plats i samma rum som vi själva och i stunden inte upplever detsamma som vi gör?

Under en period under utbildningen som detta arbete är avslutningen på tvingades samtliga konstnärliga terminsredovisningar in i helt digitala format och därmed utan möjlighet att anpassa framförandet till rummet under pågående konstnärligt uttryck. Detta både öppnade ögonen för och har mycket påverkat min syn på *Den visuella musiken*. Så här i efterhand kan jag sätta ord på min uppleda frustration delvis som brist på möjlighet till *resonans*, men även det kan vara en förenkling. Det undersöker jag vidare här.

1.2 Syfte, frågeställningar

Syftet med detta arbete är att undersöka hur jag som musiker påverkas i instuderingen av ett notmaterial när jag vet att slutresultatet kommer att upplevas av mottagaren i ett inspelat format där

² Se avsnittet Centrala begrepp.

³ En fördröjning på 18 månader jämfört ursprunglig tidplan bland annat på grund av byte av tjänst.

jag, utöver det rent klingande resultatet, också med visuella medel har möjligheter att förstärka och på annat sätt påverka upplevelsen.

Centrala frågeställningar till grund för undersökningen:

- Hur påverkas instuderingsprocessen och i slutänden även den musikaliska gestaltningen när jag tillför det konstnärliga lagret *Den visuella musiken* redan i instuderingskedet och bibehåller detta perspektiv genom hela arbetet?
- På vilket sätt kan musikaliska och visuella uttryck bäst samspela i den slutliga audiovisuella presentationen av verken?

Över dessa frågor svävar samtidigt en övergripande och mera resonerande frågeställning som främst blir aktuell i efteranalysen:

- Går det att uppnå eller åtminstone försöka komma nära *resonans*⁴ via ett inspelat medium?

1.3 Teoretiska perspektiv

1.3.1 Centrala begrepp

Den visuella musiken

En musikvideo på MTV på 1980-talet var inte sällan en hel historia som berättades på tre minuter medan en poplåt spelades. Ibland handlade historien om samma sak som låten och förstärkte eller breddade på så vis berättelsen men i andra fall handlade videon om något helt annat än själva musiken. *Den visuella musiken* används i det här exemplet på olika sätt, som två ytterligheter av samma konstnärliga upplevelselager.



Som jag definierar *Den visuella musiken* är den ett eget upplevelselager som är tillgängligt vid varje musikupplevelse som inte är endast audiell utan där en visuell upplevelse också är kopplad till musiken. Lagret är i allra högsta grad relevant för det retoriska uttrycket hos en audiovisuell presentation och påverkar därmed mottagarens upplevelse, både medvetet och omedvetet.

När man redigerar ett videoflöde ställs man genast och utan undantag inför en mängd olika konstnärliga val. Övergången mellan bilder – till exempel olika kameravinklar eller mellan olika objekt och miljöer – kan ske momentant med ett rent klipp (*cut*) men kan också utformas på ett oräkneligt antal olika sätt. En så kallad *cross fade*, där bilderna från två klipp flyter över i varandra, är ett exempel på en mjukare övergång som ögat ändå uppfattar som naturlig och den tredje av standardövergångar är *fade*, då den första bilden upplöses i till exempel svart (*fade ut*) och nästa bild sedan mjukas in därifrån (*fade in*).⁵ Redan i de allra enklaste videoredigeringsmiljöerna erbjuds en stor uppsättning förprogrammerade övergångar av mer och mindre artistisk kvalitet. Hur dessa används påverkar upplevelsen hos mottagaren och är avgörande för det retoriska uttrycket i slutprodukten.

Ovanstående beskrivning avser inspelning och återgivning i videoformat men även i en levande miljö menar jag att *Den visuella musiken* har hög relevans. Upplevelsen av ett framförande påverkas hos mottagaren till exempel av i vilken miljö hen befinner sig, av hur ljuset och ljudet upplevs i lokalen, av utstrålning och utseende hos dem som framför något, av den ordlösa kommunikationen mellan

⁴ Se vidare under avsnittet Resonans.

⁵ Massimo Zancanaro, Cesare Rocchi och Oliviero Stock, "Automatic Video Composition" (Lecture Notes in Computer Science, Springer, Heidelberg, 2003).

musiker eller sångare, av oplanerade miljöljud och hur de hanteras i helheten och av många fler faktorer varav en del går att påverka mer och andra mindre.

I det levande mediet kan inte utförande musiker bestämma övergångarna – åhörarna tittar ju vart de vill, när de vill och om de vill – men vi kan däremot vara medvetna om vad det är vi erbjuder och inte erbjuder i form av visuellt ackompanjemang till våra musikaliska framföranden.

Upplevelsen av det retoriska uttrycket i de berättelser som vi försöker förmedla genom ord och toner påverkas obönhörligen av alla sinnen hos varje mottagare. I den kommunikationen finns ett stort värde i att i första hand medvetandegöra men också att i lämpligaste mån reflektera över vad vi kan och ska påverka i varje enskild situation.

Komprimering

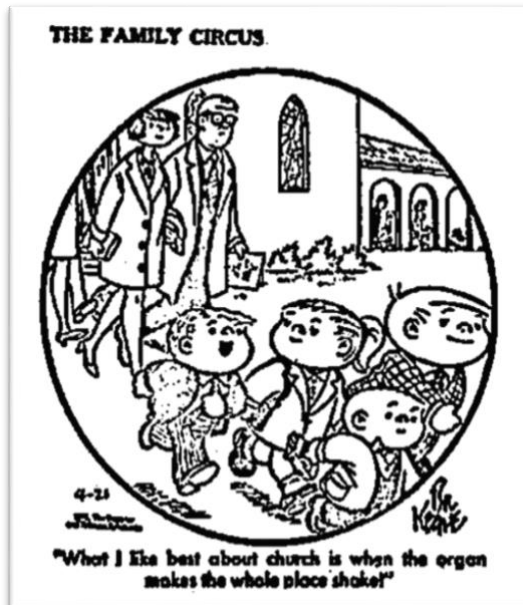
– eller *Från 2000 m³ till 6"*.

I en medelstor kyrka i Sverige ryms i ca. 2000 kubikmeter luft. Beroende på arkitektur, materialval, antal människor på plats i rummet plus ett flertal andra faktorer skapas i den miljön utrymme för ljudvågor att röra sig, fortplanta sig, förstärkas och försvagas, sätta saker i rörelse och inte minst att upplevas av det mänskliga hörselorganet. Utöver ljud i öronen "hör" vi också med kroppen, genom att till exempel låga basfrekvenser kan sätta inredningen i rörelse och vi då kan känna vibrationerna i kyrkbänken.

Bild 1: The Family Circus om orgelbastoner

När Göteborgs konserthus nyligen lät bygga en ny orgel installerades de största basregisterpiporna under golvet där åhörarna sitter just för att de frekvenser som har möjlighet att kännas, kanske ibland ännu mer än höras, skulle ge största möjliga effekt och upplevelse för publiken. Projektledarens Hans Davidsson visar och berättar i ett klipp på YouTube och den amerikanska tecknade serien *The Family Circus* av Bill Keane illustrerar den önskade upplevelsen i Bild 1.⁶

En vanlig smartphone har år 2021 en skärmstorlek på ca. 6 tum, mätt på diagonalen. Förvisso finns det tekniska förutsättningar att få många av dem att vibrera men det är inte just samma upplevelse som när bänken du sitter i rister av orgelns lägsta bastoner. Till detta kommer att det sällan är hörlurar eller högtalare av någon vidare kvalitet som spelar upp ljudet från det som syns på skärmen hos en genomsnittlig mottagare.



Häremellan går alldeles uppenbart någonting förlorat. Inte bara fysikaliskt utan kanske framför allt på andra, mera svåråtkomliga, plan

Komprimering – eller Från 2000 kubik till 6 tum är centralt i detta arbete såtillvida att jag undersöker med vilka medel och på vilka sätt det är möjligt att i någon mån ersätta eller kompensera för upplevelsen av det vi som utövande musiker kan erbjuda på plats i rummet. Vad kan dessa andra byggstenar i så fall bestå av? Finns det kanske till och med någon metod som i bästa fall kan gälla någorlunda övergripande när *Komprimering* sker från kyrkorum till mobilskärm?

⁶ "Välkommen in i Konserthusorgeln" [YouTube-video], Göteborgs Symfoniker, 11 oktober 2021, <https://youtu.be/LSRiLCT701o?t=539>.

Avsändare – Medium – Mottagare

Rollerna Avsändare, Medium och Mottagare i en tänkt upplevelsekedja har sitt ursprung i ett kommunikationsperspektiv formulerat av ryskfödde lingvistikforskaren FD Roman Jakobson (1896–1982). *Avsändare* är den som utför något, *mottagare* den som lyssnar eller tittar på något och *medium* beskriver hur denna kommunikation sker rent fysiskt.⁷ Vidare under avsnitt 1.3.2.

Resonans

I motsats till Jakobsons kommunikationsperspektiv som avser envägskommunikation undersöker den tyske sociologen FD Hartmut Rosa (f. 1965) en tänkt dubbel- eller flerriktad kommunikation och vad som sker i den *resonans* som kan uppstå då båda eller flera poler i en tänkt kommunikationssituation responderar med varandra och känslan av samklang då i bästa fall kan upplevas.⁸ Vidare under avsnitt 1.3.3.

1.3.2 Jakobsons kommunikationsperspektiv

Kommunikationsperspektivet enligt Roman Jakobson kan i sin enklaste form definieras som *avsändare–medium–mottagare* och detta tankesätt kommer att finnas med som en grundmodell i det här arbetet. I teoretiskt hänseende utgår detta från Jakobsons kommunikationsmodell i fråga om att definiera vad det är jag som *avsändare* vill sända ut och hur *mediet* jag sänder det genom påverkar *mottagarens* upplevelse. I *Poetik och lingvistik* utvecklar Jakobson sin teori i flera dimensioner.⁹

Eftersom en av avgränsningarna i detta arbete är att inte göra en kvalitativ undersökning kommer inget metodiskt undersökande ur externa mottagares perspektiv att ske utan arbetets fokus är *avsändarens vinkel på medium och mottagare*. Även mottagarperspektivet kommer att uppmärksammas men här är det jag själv som växlar mellan rollerna som avsändare och mottagare.

1.3.3 Resonans enligt Hartmut Rosa

Begreppet *resonans* står enligt Hartmut Rosa som en motsats till *alienation* som en relation till världen, formad genom beröring och känsla. Erfarenheten av resonans är vidare en *förvandlande kraft* såtillvida att ingen som upplever *resonans* förblir oförändrad och just i detta ligger erfarenheten av att vara levande.¹⁰

Det berg jag vandrat upp på är (för mig) ett annat än det jag såg i fjärran eller kände från teve.¹¹

Höstterminen 2021 intervjuade Ulrika Schlasberg inom magisteruppsatsens ram tre kyrkomusiker om deras syn på en svenskyrklig begravning och sammanställde resultaten i examensarbetet *Kyrkomusiker och resonans*.¹² Schlasberg skriver:

Rosa beskriver tre resonansaxlar som olika sätt subjekt kan ingå i resonansrelation till världen. Förenklat beskrivet, en horisontell, mellanmännisklig axel, en diagonal axel mellan människa och ting och en vertikal axel mellan människa och världen i sig själv, förstådd som existens över, eller bortanför subjektet.¹³ [...]

⁷ Roman Jakobson, *Poetik & lingvistik: litteraturvetenskapliga bidrag* (Stockholm: PAN/Norstedts, 1974).

⁸ Hartmut Rosa, *Resonance: a Sociology of Our Relationship to the World*, övers. James C. Wagner (Cambridge: Polity Press, 2019).

⁹ Jakobson, *Poetik & lingvistik: litteraturvetenskapliga bidrag*, 139–179.

¹⁰ Hartmut Rosa, *Det vi inte kan råda över: om vårt förhållande till världen*, övers. Joachim Retzlaff (Göteborg: Daidalos, 2020), 48.

¹¹ Rosa, *Det vi inte kan råda över: om vårt förhållande till världen*, 49.

¹² Ulrika Schlasberg, "Kyrkomusiker och resonans: En kvalitativ undersökning av svenskyrklig begravning" (Magisteruppsats Enskilda högskolan Stockholm, 2021).

¹³ Rosa, *Resonance: a Sociology of Our Relationship to the World*.

Begravningen, eller mer specifikt, begravningsgudstjänsten kan alltså förstås som ett tillfälle då de tre resonansaxlar kan sammanstråla och ömsesidigt förstärkas.¹⁴

I poddavsnittet *Sommarspecial del 2: Hartmut Rosa om resonans* placerar också Joel Halldorf och Patrik Hagman Rosas resonansbegrepp i en svenskkyrklig kontext när de leker med tanken på att Svenska kyrkan, i sin [ständiga] jakt på beskrivning av den egna relevansen, möjligen skulle kunna formulera något i stil med ”Vi skapar förutsättningar för resonans” utifrån Rosas förklaringsmodell.¹⁵

Det är således i högsta grad relevant för en kyrkomusiker att sätta sig in i Rosas begreppsvärld och låta syna den egna verksamheten utifrån tankarna om *resonans*.

Enligt Rosa kan inte *resonans* uppstå i ett möte på en digital plattform, förenklat förklarat i att ögonkontakt av rent tekniska skäl inte ens kan skapas¹⁶ och i och med det kunde möjligen min tredje frågeställning¹⁷ anses besvarad och därmed avfärdad.¹⁸ Trots detta ser jag uppenbara värden i att fortsatt undersöka och resonera kring vad i [musikalisk] kommunikation som bjuder in till och skapar förutsättningar för *resonans* i ett vidare perspektiv. Både frågeställningen och diskussionen på temat kvarstår därför, inte minst relevanta som ingång till eventuell vidare forskning.

1.3.4 Joel Speerstra och Emblematiserande musik

FD Joel Speerstra, universitetslektor i musikalisk gestaltning vid Högskolan för scen och musik (HSM) i Göteborg forskar på musikalisk kod i tryckta notutgåvor i den emblematiserande traditionen under barocken¹⁹.

Eftersom jag under mina tre år på Konstnärligt kandidatprogram i musik, inriktning kyrkomusik vid HSM har haft förmånen att ha Speerstra som lärare i solistisk orgel går hans tankar kring barockens symbolspråk och inte minst dess retoriska uttryck igen i mina egna funderingar. Detta sker utan att jag på ett rättvisande sätt kan redogöra för källa eller tidsbestämt ursprung. Våra många samtal om och i musiken är också grunden för min syn på musikaliskt utförande som en kommunikationsform, eller *ett historieberättande*, som Joel så många gånger har formulerat det.

Något lite berör jag Speerstraes teser i avsnittet Nya vinklar men som den pågående forskning det är så kan jag mest åt det varmaste uppmuntra alla till att följa hans fascinerande resonemang så ofta möjlighet ges.

1.4 Metod och material

Utöver att genom hela arbetet ha strävat efter att följa god forskningssed – till exempel men inte uteslutande i fråga om att tala sanning om egna undersökningen; inte stjäla andras forskningsresultat; hålla god ordning i dokumentation och rättvist bedöma andras forskning – beskrivs i detta avsnitt valda metoder och för arbetet centrala materialval.²⁰

¹⁴ Schlasberg, ”Kyrkomusiker och resonans: En kvalitativ undersökning av svenskkyrklig begravning,” 21.

¹⁵ ”Hartmut Rosa om resonans (Sommarspecial del 2).” *Läsarpodden* [Podcast], Joel Halldorf och Patrik Hagman, 3 augusti 2021, <https://lasarpodden.libsyn.com/sommarspecial-del-2-hartmut-rosa-om-resonans>.

¹⁶ När du tittar in i kameran kan du inte samtidigt titta på skärmen och vice versa. Den direkta ögonkontakten kan därför inte ske, någonsin. Bara möjligen illusionen av densamma. Detta enligt Hartmut Rosa i ”Hartmut Rosa on resonance, politics, and religion (Sommarspecial del 3).” *Läsarpodden* [Podcast], Joel Halldorf och Patrik Hagman, 23 augusti 2021, <https://lasarpodden.libsyn.com/sommarspecial-del-3-hartmut-rosa-on-resonance-politics-and-religion>.

¹⁷ Se avsnittet Syfte, frågeställningar.

¹⁸ Halldorf och Hagman, *Hartmut Rosa on resonance, politics, and religion (Sommarspecial del 3)*.

¹⁹ ”Konstnärlig forskning får 9 miljoner från VR” [Webbsida], Göteborgs universitet, uppdaterad 27 oktober 2021, hämtad 16 juli 2023, <https://www.gu.se/nyheter/konstnarlig-forskning-far-9-miljoner-fran-vr>.

²⁰ Vetenskapsrådet, ”God forskningssed,” (2017): 8. <https://www.vr.se/analys/rapporter/vara-rapporter/2017-08-29-god-forskningssed.html>.

1.4.1 Metodbeskrivning

Detta utforskande arbete inom konstnärligt fält bygger på min egen konstnärliga och hantverksmässiga praktik. Studieresultaten är helt centrerade kring de egna upplevelserna av det som jag själv utför och har utfört och därför används iterativ metod för progression i studien.

Metodbeskrivningen iterativ är lånad från mjukvaruutvecklingsvärlden: As a rule, an iteration is followed by a review of developed code, documentation, testing, and presentation of completed work to users for gathering feedback. Based on this feedback the process is repeated until a satisfactory result is accomplished.²¹

Studien har utförts i fyra huvudsteg:

- 1) *Instudering* av ett för mig tidigare okänt verk.
- 2) *Inspelning, redigering och digital presentation* av instuderat material.
- 3) *Analys av processen* avseende instuderingens och det digitala redigeringsarbetets olika konstnärliga val och beslut.
- 4) *Diskussion* kring relevans och redogörelse för teoretisk koppling kompletterar slutligen analysen.

Instuderingsprocessen har dokumenterats från start både i skrift och som inspelning (ljud/bild). För att i efterhand kunna undersöka och slutligen redogöra för vad som har påverkat mig och på vilket sätt, har noggrannhet i dokumentation vid varje tillfälle som aktivt har ägnats åt instudering varit avgörande. Detsamma gäller dokumentation av vad som har förändrats och utvecklats mellan tillfällena av aktivt arbete.

Den visuella musiken – betraktad som ett eget, självständigt konstnärligt lager – har följt med i hela processen och tanken ”Vad påverkar vad, hur och när?” har dokumenterats. Den visuella gestaltningen har ägnats motsvarande konstnärlig omsorg som de andra delarna i utförandet och har givits plats att växa fram från start, parallellt med den musikaliska instuderingen²².

Som målbild har jag använt tanken på en webbsänd musikgudstjänst/konsert med den utvalda musiken i fokus. Ett tillfälle som i sin utformning dessutom, genom Komprimering, är tänkt att fungera på en liten skärm i smartphonestorlek.

Som exempelmottagare använder jag en imaginär medmänniska på väg till jobbet på en skramlig spårvagn i rusningstid. Mitt mål är att försöka nå fram till denna resenär i fråga om tydlighet och tillgänglighet likväl som att på olika sätt försöka kompensera för flera oundvikligen förlorade upplevelselager jämfört en levande upplevelse på plats.

Med detta sagt är målet för undersökningen inte den färdiga produkten utan själva processen. Vägen, mina upplevelser längs denna och analysen av förfarandet längs med vägen, är målet.

²¹ Vedran Ljubović och Haris Šupić, ”An Iterative Approach in Development of the Student Information System: Lessons Learned” (2009 XXII International Symposium on Information, Communication and Automation Technologies, 2009).

²² Detta formulerat som en motsats till det annars mycket vanligare tillvägagångssättet vid [kyrko]musikproduktion och -dokumentation, att det visuella tillkommer som ett sista, eget och separat lager *efter* genomförd instudering eller inspelning, således frikopplat från instuderingsprocessen.

1.4.2 Materialval

Arbetet kom slutligen²³ att behandla ett visst orgelverk och dessutom på ett specifikt instrument. Något övergripande om dessa två val presenteras här och utvecklas sedan vidare under process- och resultatbeskrivningen nedan.

Musikaliskt verk

DER TODTKRANCKE UND WIEDER GESUNDE HISKIAS (Sonat IV), ur
MUSICALISCHE VORSTELLUNG EINIGER BIBLISCHER HISTORIEN²⁴ av Johann Kuhnau.

Bild 2: Försättsblad och illustration i början av 1710 års utgåva



Johann Kuhnau (1660–1722) var något av ett universalgeni i sin tid. Han verkade som musiker, musikforskare, matematiker, advokat, författare och översättare, bland mycket annat, och han är också Johann Sebastian Bachs närmaste företrädare på posten som Thomaskantor²⁵ i Leipzig, en post som Kuhnau 1701 till sin död 1722.

Året före tillträdet som Thomaskantor offentliggjorde Kuhnau för första gången samlingen *Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien*, på svenska kallad *Bibliska historier*. Samlingen består av sex sonater för klaviatur i vardera flera satser som representerar sex olika berättelser ur Gamla testamentet och där historierna berättas som programmusik eller tonmåleri. Historierna som målas upp är:

- | | | | |
|------|----------------------------------|-----|------------------------------------|
| I. | Striden mellan David och Goliat | IV. | Hiskias sjukdom och tillfrisknande |
| II. | Saul, botad av David genom musik | V. | Gideon, han som ska befria Israel |
| III. | Jakobs bröllop | VI. | Jakobs död och begravning. |

... varav fokus för detta arbete alltså är nummer IV om Kung Hiskia.

Det finns bevarade förstautgåvor av *Bibliska historier* från år 1700 på biblioteken i Leipzig respektive Berlin. Dessa är tyvärr inte komplett digitaliserade eller allmänt tillgängliga, så en första reviderad utgåva, publicerad i Leipzig 1710 tillsammans med en senare och editerad utgåva i modernare notation från 1901 används som musikalier i denna undersökning.^{26 27} Den senare av dessa två är utgiven i en samlingsvolym avseende Kuhnaus bevarade klavermusik.

²³ Se vidare om Repertoarvalet och Avgränsningen under avsnittet Beskrivning av process och resultat.

²⁴ På svenska ungefär: IV. (Kung) Hiskias sjukdom och tillfrisknande ur Musikalisk framställning av flera bibliska historier.

²⁵ <https://en.wikipedia.org/wiki/Thomaskantor>.

²⁶ Johann Kuhnau, *Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien* (Leipzig: Immanuel Tietzen, 1710). [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP284432-PMLP13320-Kuhnau_-_Musicalische_Vorstellung_einiger_biblischer_Historien_\(Leipzig,_1710\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP284432-PMLP13320-Kuhnau_-_Musicalische_Vorstellung_einiger_biblischer_Historien_(Leipzig,_1710).pdf).

²⁷ Johann Kuhnau, *Johann Kuhnaus Klavierwerke*, red. Karl Päsler, vol. IV, *Denkmäler deutscher Tonkunst*, (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1901). https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/33/IMSLP273672-PMLP92357-Johann_Kuhnaus_Klavierwerke.pdf.

Instrument

Som student på Högskolan för scen och musik i Göteborg har man tillgång till det mycket konkreta resultatet av ett tio år långt gemensamt forskningsprojekt mellan Göteborgs universitet och Chalmers Tekniska Högskola under arbetsnamnet Göteborg Organ Art Center (GOArt). Resultatet består i en forskningskopia av en barockorgel byggd av Arp Schnitger (en av sin tids viktigaste orgelbyggare) omkring 1700 och den står placerad på västra läktaren i Örgryte nya kyrka i Göteborg.

Den nordtyska barockorgeln (Bild 3) är stämd i $\frac{1}{4}$ komma medelton och har 54 stämmor fördelade över fyra manualer och pedal. Både manualer och pedal har inbyggda subsemitoner²⁸ för att ge möjlighet att spela rena intervaller i fler tonarter än en vanlig kromatisk klaviatur med tolv tangenter/taster per oktav skulle tillåta i medeltonstämning. Orgelns fullständiga disposition finns publicerad online och är även återgiven i Bilaga 1.²⁹ Särskilt i avsnittet Registrering spelar dispositionen och orgelns speciella beskafter i övrigt en avgörande roll för denna undersökning.

Bild 3: Den nordtyska barockorgeln i Örgryte nya kyrka, Göteborg.



Foto: Maja Kristin Nylander

Valet att placera Johann Kuhnaus musik på detta instrument ter sig som självklart³⁰ då musiken tidsmässigt är en fullträff i vad instrumentet förväntas representera och vad som därför kan upplevas vid instudering och framförande vid detta forskningsresultat.

Detta arbete är inte formellt kopplat till den pågående forskningen vid Göteborgs universitet under rubriken Göteborg Organ Art Center (GOArt)³¹ men är i praktiken ett direkt resultat av och såtillvida i någon mån ändå ett utskott till denna tidigare forskning, särskilt inom området musikalisk gestaltning (interpretation).

²⁸ Separata toner/delade tangenter för enharmoniska tonerna e^b/d^\sharp , g^\sharp/a^b och b/a^\sharp .

²⁹ "Den nordtyska barockorgeln" [Webbsida], Göteborgs universitet, uppdaterad 25 augusti 2022, hämtad 6 juli 2023, <https://www.gu.se/scen-musik/studera-hos-oss/musik/den-nordtyska-barockorgeln>.

³⁰ Om man vill vända på resonemanget så påverkades naturligtvis även repertoarvalet i hög grad av just tillgången till detta unika forskningsresultat.

³¹ <https://www.gu.se/forskning/goteborg-organ-art-center-goart>.

2 Beskrivning av process och resultat

2.1 Repertoarvalet

Från början var ambitionen att genomföra en undersökning på två väsensskilda verk som var för sig tydligt representerar en nutida kyrkomusikers vardag: ett soloorgelstycke och ett körverk [med solist].

Ett viktigt kriterium i urvalet var att jag inte skulle ha en tidigare relation till något av verken. Detta för att i möjligaste mån kunna närma mig musiken med ett öppet, ofärgat sinne med just de för undersökningen aktuella frågeställningarna som de initialt enda aktiva.

Att det skulle vara just kyrkomusik var ett annat naturligt kriterium.

Ganska snabbt hittade jag in på spåret med bibliska berättelser hos Kuhnau och därifrån letade jag mig vidare för att hitta något för kör som kunde ställas som jämförelsepol mot detta. Under lång tid försökte jag hitta musik av kvinnor och identifierade också ett antal tänkbara kandidater, men denna ansats lämnade jag, trots allt, slutligen därhän när Sats II, *The Waters of Meribah*, ur Sven-David Sandströms (1942–2019) svit för kör och barytonsolist: *Five Pictures from the Bible*, från 2006 dök upp på min radar. Att Sandströms verk var objekt för en doktorsavhandling gjorde dessutom valet extra intressant eftersom det borgade för god tillgång till information om det nutida verket och dess historia, kontext och tillkomst.³²

Verkparet Sandström (a) – Kuhnau (b) stämde mycket bra med mina urvalskriterier och ställda sida vid sida gick det att identifiera både beröringspunkter och tänkvärda skillnader med relevans för undersökningen.

- Båda verken baseras på texter från Bibeln och bägge två ingår i en större helhet med flera texter ur Bibeln. Tonsättarna har själva definierat enheten av delarna.
- Texterna till bägge verken är hämtade ur Gamla testamentet:
 - (a): 4:e Mosebok, 20:e kapitlet³³ och
 - (b): 2:a Kungaboken, 20:e kapitlet³⁴ och Jesaja, 38:e kapitlet³⁵.
- Det skiljer ca. 300 år mellan kompositionerna.
- Verk (a) är skrivet för vokalensemble/kör + solist och verk (b) för soloklaviatur. Textunderläggning är utskriven och explicit i verk a) medan den i verk b) bara återfinns i titel och undertitlar och det således sannolikt blir upp till uttolkaren att bedöma vilka delar som återger vad i förhållande till ursprungstexten. Verk (b) är dock uttalad emblematiske musik/tonmålning så det är inte fråga om att kompositören endast har inspirerats av texten utan den är verkligen uttolkad i stor tydlighet.

2.2 Avgränsningen

En påtvingad anpassning till för stunden rådande omständigheter drabbade arbetet på grund av Covid-19-relaterade restriktioner för hur man fick mötas och vilken verksamhet som var tillåten vid olika samlingar. Körsång sågs periodvis under pandemin som något av det farligaste som gick att ägna sig åt och eftersom restriktioner från myndighetshåll varierade både kraftigt och oförutsägbart ströks slutligen helt den planerade instuderingen av Sven-David Sandströms *The Waters of Meribah* i mitten

³² Joshua Bronfman, "Sven-David Sandström's Five Pictures from the Bible: Historical Precedents, Development, and Analysis" (Doktorsavhandling, Florida State University, 2010).

³³ "Vatten ur klippan vid Kadesh": <https://bibeln.se/visa?q=num.20.7-20.13@b2k>. Källa: Bronfman, "Sven-David Sandström's Five Pictures from the Bible: Historical Precedents, Development, and Analysis," 61.

³⁴ "Hiskias sjukdom": <https://bibeln.se/visa?q=2ki.20.1-20.19@b2k>.

³⁵ "Hiskias sjukdom": <https://bibeln.se/visa?q=isa.38@b2k>.

av september 2021. Detta gjordes mycket motvilligt, inte minst för att körsångare redan var tillfrågade, egen inläsning av musiken påbörjad och teknisk planering av inspelningen redan i full gång.

Kill your darlings heter det och det här var verkligen ett sådant tillfälle. Det goda som kom ur detta plågsamma var att fokus nu kunde läggas mycket mer på instuderingen av orgelstycket, men det underminerade ofrånkomligen ett av undersökningens ursprungliga syften: att undersöka skillnaden mellan två olika typer av verk med samma sorts glasögon.

Effekterna av en pågående pandemi påverkade alltså här i allra högsta grad musicerandet i detta pågående arbete – ett arbete som går ut på att undersöka effekterna av musicerande i och omkring effekterna av en pågående pandemi. Ironin går mig inte förbi.

2.3 Instuderingen

Detta avsnitt, det centrala i undersökningen, delas i sin tur upp i mindre avsnitt. Uppdelningen är kronologisk men i enlighet med metodbeskrivningen sker hela tiden iterativ återkoppling mellan de olika momenten för att efter förmåga försöka uppnå bästa möjliga slutresultat. Förfarandet kommenteras inte vidare framledes såvida inte särskild anledning föreligger och i så fall på enskilda ställen.

2.3.1 Notmaterial

Johann Kuhnau var vid tiden för publiceringen av *Bibliska sonater* organist i Thomaskyrkan i Leipzig sedan 16 år tillbaka och han blev året efter, 1701, också Thomaskantor. Officiella poster som dessa, särskilt inom kyrkan som vid denna tid är en betydande maktfaktor i samhället, är naturligtvis ingen garanti för att dokumentation efteråt är fullständig och obruten – men det underlättar givetvis. Vad gäller just Bibliska sonater är lyckligtvis så fallet.

Originalmanuskript till *Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien* och första utgåva finns bevarade på Stadtbibliothek Leipzig³⁶ respektive Staatsbibliothek zu Berlin³⁷ och fyra av de sex sonaterna finns även allmänt tillgängliga på IMSLP³⁸ i digitaliserat format. Dessutom finns på samma plats digitaliserade versioner av en tidig utgåva från 1710 och en senare utgåva från 1900-talsutgåva.^{39 40} De två sistnämnda är de som jag har använt mig av i denna undersökning.

2.3.2 En första anblick

Det här steget upplever jag alltid som en viktig del i en ny instudering. Vad på pappret är iögonfallande? Vad uppmärksammar jag som läsare allra första gången? Vad kan jag se rent grafiskt som intresserar mig eller kanske avskräcker mig? Är det något som särskilt väcker min nyfikenhet?

Det första som slår mig här är mängden av information som tonsättaren vill dela med sig av före den noterade musiken ens börjar. Hela samlingen inleds med en dedikation till Hn. Heinrich Christoph

³⁶ *Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien* in 6 Sonaten. (Fotomechanischer Nachdr. der Originalausgaben Leipzig 1700 u. 1710. Mit Nachw. hrsg. von Wolfgang Reich. Übers. von Michael Talbot.). <https://library.leipzig.de>. Sökfras i Katalog: *Digitalisierungsprojekt Vietnam Kuhnau Musicalische*.

³⁷ <https://stabikat.de/Record/51591472X>.

³⁸ [https://imslp.org/wiki/Musicalische_Vorstellung_einiger_biblischer_Historien_\(Kuhnau,_Johann\)](https://imslp.org/wiki/Musicalische_Vorstellung_einiger_biblischer_Historien_(Kuhnau,_Johann)).

³⁹ Kuhnau, *Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien*.

⁴⁰ Kuhnau, *Johann Kuhnau's Klavierwerke*, IV.

Hammermüller och ett förord rubricerat *Hoch Edler/Best: und Hochgelahrter/ Insonders hochgeehrter Herr und Patron!*⁴¹ (Bild 4).

Bild 4: Rubrik till förord, 1901 års utgåva



**Hoch Edler/ Best: und Hochgelahrter /
Insonders Hochgeehrter Herr und Patron!**

Detta följs sedan av ännu ett, och mycket längre, förord med överskriften *Geneigter Leser*⁴². Utöver dessa två förord har varje enskild sonat ytterligare varsitt försättsblad med beskrivande och förklarande text rörande just den specifika sonaten. I bägge utgåvorna jag studerar är detta återgivet på tyska med gammal typografi och på grund av detta är det inte lättillgängligt för mig. Därför stannar jag inte så länge vid innehållet i första skedet utan tar beslutet att återkomma till detta senare.

Tankarna på *Den visuella musiken* i det här tidiga skedet formas främst av just den nämnda typografin med sina stora anfangar och sitt ålderdomliga utseende. Jag funderar över de intryck som materialets olika skepnader gör på mig. Har de – eller bör de ha – någon inverkan på interpretation och uttryck i ett tänkt slutligt framförandeskede? Det blir ju många filterlager, de flesta dessutom helt omedvetna, som jag i så fall låter påverka mig och mitt uttryck.

I stort sett låter jag denna tanke stanna vid en tanke just här. Själva medvetandegörandet får just nu vara en giltig utgångspunkt och analysen får vänta till senare.

Vidare till en första anblick av notmaterialet. Den sirliga handskriften och det med moderna ögon sett dekorativa uttrycket i utgåvan från 1710 (Notexempel 1) kontrasterar tydligt mot den stramare och upplevelsemässigt standardiserade utgåvan från 1901 (Notexempel 2). Jag känner mig mycket mer lockad av att följa med i linjerna i 1700-talsutgåvan, som för mig känns personlig på ett sätt som jag tycker att en maskinsatt notskrift aldrig kan uppnå.

Dock inser jag genast att jag främst kommer att behöva använda mig av den modernare utgåvan i min instudering helt enkelt på grund av att läsning av notation i C-klav inte är framkomlig väg för mig. Därmed kommer den mera ursprungliga utgåvan att, i detta arbete, närmast fungera som ett referensmaterial, en källa till inspiration och förhoppningsvis även en närmare insyn i Johann Kuhnaus ursprungliga tankar och intentioner.

⁴¹ Ungefär: Högt ärade/Bästa, och högt lärda/ Särskilt uppskattade herr och beskyddare!.

⁴² Ungefär: Kära läsare.

Notexempel 1: Utsnitt, början av sats I 1710



43

Notexempel 2: Utsnitt, början av sats I 1901

Suonata qvarta.

Hiskia agonizzante e risanato.

Il lamento di Hiskia per la morte annunciategli e le sue preghiere ardenti.

44

Som jag tidigare har konstaterat finns inte just den valda sonaten nummer fyra tillgänglig online som handskrift. För att alls få någon aning om hur nära som utgåvan från 1710 möjligen ligger organisten Kuhnaus egen penna så jämför jag istället ett par av de andra satserna och konstaterar snabbt att även utgåvan från 1710 är påtagligt stilerad jämfört med handskriften. Sirlig och dekorativ, javisst, men inte alls "ursprunglig" avseende likheter med kompositörens eget manuskript. Utöver några snabba, resultatlösa googlesökningar forskar jag i det här läget inte vidare i hur samarbetet mellan Johann

⁴³ Kuhnaus, *Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien*, 85.

⁴⁴ Kuhnaus, *Johann Kuhnaus Klavierwerke*, IV, 197.

Kuhnau och hans förläggare kan ha sett ut, och hur det därmed möjligen skulle ha kunnat påverka utseendet på utgåvan, men noterar att det i många avseenden skulle vara intressant att veta mer om just det.

Vid fortsatt jämförelse mellan de olika utgåvorna av fjärde satsen noterar jag, som så många gånger förr i mitt eget orgelmusicerande, att C-klavsnotation har sina uppenbara fördelar i form av avsaknaden av hjälplinjer. På många sätt blir detta mer lättläst och jag gör än en gång en mental notering om att på sikt öva upp min förmåga att läsa C-klav mer naturligt. Ska man ägna sig åt äldre musik där notationsrutiner ser så pass annorlunda ut än de gör idag finns det goda skäl att kunna tillägna sig ursprunglig notation på ett enkelt sätt. Bara det att obehindrat kunna läsa en handskrift, i de fall den finns bevarad, kan ge ledtrådar till så mycket som senare har gått förlorat eller förändrats på grund av sådant som redaktörers tankar i varierande tidsanda och av strömlinjeformade trycksystem.

Vidare märker jag att 1900-talsutgåvan har ett antal tillfälliga förtecken som skiljer sig från 1700-talsutgåvan. Vissa av dem är noterade med ”?” (frågetecknen) bredvid⁴⁵ medan andra på sedvanligt vis står inskrivna ovanför eller under tonen⁴⁶ för att på så vis markera att förändringen är underförstådd vid tiden men inte finns noterad i urtexten. Likaså finns i den nyare utgåvan en del streckade bindebågar som jag ser att saknas i den äldre. Inget av detta är ovanligt men återigen en egen mental notering: jämför och stäm av sådant med ursprunget för att själv kunna fatta goda, informerade beslut framgent.

I den moderna utgåvan har också riktningen på notskriften på en del ställen ändrats jämfört den gamla. Detta är något mer anmärkningsvärt då notskriftens riktning i en del traditioner anger särskild status (t.ex. en melodi i en mellanstämma) och detta bedömer jag vara något som jag behöver ge noga akt på vid fortsatt instudering.

Slutligen ser jag också tydliga stegvisa rörelser i slutdelen av sats I som jag spontant kopplar till bibeltexten *Jag låter skuggan på trappan gå tillbaka de tio steg som solen redan låtit den tillryggelägga på Achas trappor*.⁴⁷ och gör en notering om att det just här – till skillnad från på många andra ställen i materialet – inte finns någon rubrik för precis den delen av musiken, vilket gör mig extra nyfiken på tolkning och gestaltning.

Mina tankar leker med trappidén: Hur ser/såg Achas trappor ut? Vilken (om någon) symbolik representerar just Acha? Ska eventuella bilder föreställa trappan upp till orgelläktaren? Upp till koret? Vägen längs trapporna upp till Örgryte nya kyrka? Kanske bilder på någon annan typ av solur⁴⁸?

Eller ... går det att låta mina händers rörelser över manualerna förstärka eller förtydliga stegrörelserna fram och åter, ifall händerna i så fall får vara i bild just här?

Och ... är det verkligen så enkelt som att dessa rörelser på trappstegen illustreras så att det syns rent grafiskt i notbilden eller finns här flera bottnar som jag kanske missar vid en första anblick? Om det nu är så att trappan och skuggans rörelser över den är föremål för tonmåleriet här så bör det kanske förtydligas i *Den visuella musiken*.

⁴⁵ Ex: takt 2, sista sextondelen före tredje taktslaget: Notexempel 2.

⁴⁶ Ex: takt 3, första åttondelen på fjärde taktslaget: Notexempel 2.

⁴⁷ Jesaja 38:8, första delen: <https://bibeln.se/visa?q=isa.38.8@b2k>.

⁴⁸ Achas trappor (tar jag reda på långt senare) är inte en plats utan en anordning för tidmätning. Något av ett portabelt solur. En lång utläggning om detta, dessutom med teologisk anknytning, finns här: <https://www.sentinelapologetics.org/single-post/2018/06/16/the-sundial-of-ahaz> men just detta är inte relevant i Johann Kuhnau sinnevärld [Dödahavsruellarna upptäcktes 250 år efter hans Bibliska sonater] utan är att betrakta som ett kuriosum i detta sammanhang.

2.3.3 Subtext och kontext

Historien om Hiskia

Eftersom det handlar om emblematisksk musik med en känd berättelse som grund till kompositionen var det relevant att undersöka texten som ligger till grund för musiken. Sökordet Hiskia förekommer på 105 ställen i Bibeln⁴⁹ och de överlägset flesta av dem finns av naturliga skäl (för att han var kung) i Andra Kungaboken och i Andra Krönikeboken. Historien som ligger till grund för Johann Kuhnaus tonmåleri är specificerade till ”kungens sjukdom och tillfrisknande” och om *Hiskias sjukdom* berättas i Andra kungaboken 20 och i Jesaja 38.

Berättelsen om skuggan på trappstegen som jag genast från början tyckte mig ha sett i notbilden har nu fått ett stadigt fäste i mitt medvetande:

Hiskia frågade Jesaja: »Vad är då tecknet på att Herren skall bota mig, så att jag i övermorgon får gå upp till Herrens hus?» Jesaja sade: »Detta är tecknet Herren ger dig på att han skall göra vad han har lovat: skall skuggan fortsätta tio trappsteg eller gå tio steg

tillbaka?» Hiskia svarade: »Det är lätt för skuggan att ta tio steg framåt. Nej, låt den gå tio steg tillbaka!» Då ropade profeten Jesaja till Herren, och han lät skuggan på trappan gå tillbaka de tio steg som den redan tagit nerför Achass trappor.⁵⁰

Skuggans rörelse upp och ner över trappan upplevde jag som en stark bild som stämde väl överens med det klingande materialet i slutet av sats I. Överskriften till första satsen: *Il lamento di Hiskia per la morte annunciata e le sue preghiere ardenti*⁵¹ ligger mycket nära inledningen av Andra konungabokens tjugonde kapitel:

Vid denna tid blev Hiskia allvarligt sjuk, och profeten Jesaja, Amos son, kom till honom och sade: »Så säger Herren: Se om ditt hus. Du ligger för döden, du kommer inte att överleva.» Då vände

Hiskia ansiktet mot väggen och bad: »Herre, tänk på att jag troget och av hela mitt hjärta har hållit mig till dig. Jag har gjort det som är gott i dina ögon.» Och han grät häftigt.⁵²

Överensstämmelsen är faktiskt så god att jag inledningsvis helt missade att leta vidare om Hiskia på fler ställen i Bibeln. Jag trodde helt enkelt att jag hade hittat rätt och såg i min iver ingen anledning att leta mer.

På grund av detta förbiseende pågick under en tid ett frustrerande arbete med att placera berättelsen i musiken. Sjukdomsbeskedet, de innerliga bönerna och skuggan på trapporna hade jag ju vid det här laget redan bestämt mig för att skulle höra hemma i slutet av sats I, men sats II som har den italienska överskriften *La di lui confidenza in Iddio*⁵³ stämde på ett obekvämt sätt inte in på fortsättningen i Andra Kungabokens beskrivning. Inte heller hittade jag i texten den uppenbara glädje som beskrivs i tredje satsens överskrift *L'allegrezza del Rè convalescente*⁵⁴ vilket såklart spädde på frustrationen. Min upplevelse av musikens innerlighet respektive eufori och de tvära kasten mellan känslorna i dessa två satser fick mig att tro att det fanns något här som jag hade missat.

⁴⁹ <https://bibeln.se> Sök: ”hiskia” i Bibel 2000.

⁵⁰ Andra kungaboken 20:8–11.

⁵¹ Ungefär: Hiskias klagan över sin mottagna dödsdom och hans innerliga böner.

⁵² Andra kungaboken 20:1–3.

⁵³ Ungefär: Hans tillit till Gud.

⁵⁴ Ungefär: Den konvalescente kungens glädje.

Först ganska långt senare i processen insåg jag, och då mest av en tillfällighet, att precis samma rubrik, *Hiskias sjukdom*, finns på två ställen i Bibeln⁵⁵ och min känsla av att ha missat något visade sig alltså vara välgrundad.

I Jesaja 38 och 39 hittade jag nu alla nycklar till det som jag hade saknat. Här finns samma inledning som i Andra Kungaboken⁵⁶ och här finns även beskrivningen av skuggans rörelse på trappan – må så vara att den är något annorlunda formulerad – men framförallt finns här en annan fortsättning i form av *Hiskias psalm*. I den finns precis de pusselbitar som jag hade vändats över och som nu öppnar musikens målande bilder för mig så att historien kan berättas med en tydlig källa till undertexten. Här finns också nycklarna till de uttryck som jag under en tid av frustration istället har försökt skapa ur intet, rakt av hitta på eller till och med försökt inbilla mig att kanske trots allt finns att hitta ”mellan raderna” i texten.

Hiskias psalm

Ett kväde av kung Hiskia av Juda när han hade varit sjuk och blivit frisk från sjukdomen.
Jag sade: Mitt i livet går jag bort, bakom dödsrikets port förblir jag de återstående åren.
Jag sade: Jag får inte mer skåda Herren i de levandes land, aldrig se människor mer bland dem som bor i världen.
Min boning flyttas, bärs bort som en herdes tält. Du rullar ihop mitt liv som en väv och skär ner mig från varpen. Innan dagen blir natt gör du slut på mig, innan morgonen kommer är jag gjord till intet. Som ett lejon krossar du alla mina ben. Som svalans gälla skri hörs min röst, som duvans klagande läte. Gråtande ser jag mot höjden: Herre, jag är hårt ansatt,

grip in till min hjälp!
Vad kan jag säga till honom? Det är ju han som har gjort detta. Sönnen flyr mig i min bittra plåga.
Herre, gör mig frisk, låt mig få leva! Min bittra plåga blev mig till välsignelse. Du skonade mitt liv och räddade mig från förintelsens avgrund, du kastade alla mina synder bakom dig.
Dödsriket prisar dig inte, de döda sjunger inte ditt lov, de som har lagts i graven hoppas inte på din trofasthet. De levande prisar dig, de levande, så som jag gör i dag. Fäder undervisar söner om din trofasthet.
*Herren kommer till min räddning, låt oss slå an strängarna och spela vid Herrens hus i alla våra livsdagar.*⁵⁷

I *Hiskias psalm* ser jag nu tydligt *La di lui confidenza in Iddio* och *L'allegrezza del Rè convalescente*, med – de i glädjeyran insprängda – stunderna av tungsinne under rubriken *si ricorda del male passato*⁵⁸, som tillsammans med andemeningen i historiens fortsättning, *Sändebuden från Babylon*⁵⁹, för mig bildar just den helhet av historieberättande och musik som jag har letat efter.

⁵⁵ Tidigare nämnt: Andra kungaboken 20 och i Jesaja 38.

⁵⁶ Jes 38:1–3 är identisk med 2 Kung 20:1–3.

⁵⁷ Jesaja 38:9–20.

⁵⁸ Ungefär: Han minns det dåliga som varit.

⁵⁹ Jesaja 39 och 2 Kung 20:12–19.

Den visuella musiken har härmed fått gott om material för vidare funderingar och tolkning. Kanske till och med för mycket? Nu rör sig tankarna snarast kring hur mycket av själva historien om just kungen som ska berättas och hur mycket av det visuella som istället ska handla om de känslomässiga aspekterna i historieberättandet, utan att själva berättelserna explicit måste presenteras för mottagaren.

Det jag har nu är ett potentiellt övermått av visuell information att välja från och det blir framöver snarast en fråga om avgränsning och dessutom om tydliga vägval. Dessa vägval kommer möjligen att påverka övrigt uttryck såtillvida att "filmmusik", där musiken ackompanjerar mer än berättar själv, har ett annat uttryck än självständig musik som förstärks visuellt. Vilken väg jag än väljer här så påverkar det definitivt den fortsatta processen och således även slutprodukten.

Koralunderlag

I både första och andra satsens används samma koral, *Ach Herr, mich armen Sünder*, med text av Cyriakus Schneegaß (1546–1597) och melodi av Hans Leo Hassler (1564–1612). Melodin av Hassler är ursprungligen en profan kärleksvisa, *Mein G'müt ist mir verwirret von einer Jungfrau zart*⁶⁰, som trycktes första gången 1601 och senare användes flitigt som koralmelodi med olika texter. Kuhnaus efterträdare som Thomaskantor i Leipzig, en mera välbekant Johann Sebastian Bach (1685–1750), använder också denna samma melodi i ett tjugotal av sina kompositioner, både med och utan text.⁶¹

Samma melodi har även överlevt till vår tid och sjungs ofta på Långfredagen i Svensk psalm 144, *O, huvud blodigt sårat*, men då med en text från första halvan av 1200-talet av Arnulf av Löwen⁶².

Texten av Schneegaß från 1597 som Kuhnaus använder sig av är baserad på Psaltaren 6:

*Herre, tukta mig inte i din vrede,
straffa mig inte i din harm!
Förbarma dig, Herre, jag är kraftlös,
bota mig, Herre, min kropp tvinar bort
och min själ är fylld av skräck – o Herre,
hur länge?
Kom tillbaka, Herre, rädda mitt liv,
hjälp mig i din godhet, ty ingen åkallar
dig bland de döda.
Vem lovsjunger dig i dödsriket? Jag är
matt av mitt suckande. Jag dränker min*

*bädd i tårar var natt, sängen dryper
av gråt.
Mina ögon är skumma av sorg, mina
fiender har fått dem att åldras.
Gå bort från mig, ogärningsmän, Herren
har hört min gråt.
Herren har hört min åkallan, Herren har
tagit emot min bön.
Mina fiender skall slås med skam och
skräck, ja, tvärt ta till flykten med skam.*⁶³

⁶⁰ Ungefär: *En flicka har förvirrat mina tankar och känslor*.

⁶¹ "Chorale Melodies used in Bach's Vocal Works: Befiehl du deine Wege" [Webbsida], Bach Cantatas Website, uppdaterad 30 maj 2017, hämtad 20 november 2021, <https://www.bach-cantatas.com/CM/Befiehl-du-deine-Wege.htm>.

⁶² Bearbetad av Paul Gerhardt 1653 och i översättning av Emanuel Linderholm 1920.

⁶³ Psaltaren 6:2–11.

Det är verserna två och fem i Schneegaßs poesi utifrån ovanstående som Kuhnau har valt som textunderläggning. Som kuriosas kan nämnas att J. S. Bach istället använder verserna ett och sex av samma koral i ett flertal av sina verk.⁶⁴

I första satsen, *Hiskias klagan över sin mottagna dödsdom och hans innerliga böner*, används vers två:

*Heil du mich lieber Herre
denn ich bin kranck und schwach
mein Herz betrübet sehre
leidet gross Ungemach
mein Gbeyn sind sehr erschrocken
mir ist gar angst und bang
mein Seel ist auch erschrocken
ach du Herr / wie so lang!*⁶⁵

*Bota mig käre Herre,
för jag är sjuk och kraftlös.
Mitt hjärta, djupt bedrövat,
lider svåra kval.
Mina ben är skakade och chockade,
jag rids av ångest och rädsla,
min själ är fylld av skräck.
Ack Herre, varför dröjer du!*⁶⁶

I den andra satsen, *Hans tillit till Gud*, används vers fem:

*Weicht all ihr Ubelthäter
mir ist geholffen schon
der Herr ist mein Erretter
er nimmt mein Flehen an
er hört meins Weinens Stimme
es müssen fallen hin
all die sind meine Feinde
und plötzlich kommen um.*⁶⁷

*Vik hädan ogärningsmän,
min räddning är redan här.
Herren är min frälsare,
han har tagit emot min bön,
han har hört min gråt.
Han kommer tvärt att slå
alla som är mina fiender,
de skall förgås i skam.*⁶⁸

En källjämförelse ger lite variation att möjligen ta i beaktande. I förordet till *Denkmäler deutscher Tonkunst* återges texten som ovan medan Alexandra Pister⁶⁹ använder samma text som återfinns på Bach Cantatas Website om den aktuella koralen.^{70 71} Skillnaderna är små och eftersom jag nu dessutom har valt att göra en egen översättning med även den ursprungliga psaltartexten som stomme så lämnar jag skillnaderna därhän. Värt ändå att notera är att varje översättning eller tolkning, hur nogsamt utförd den än må vara, bidrar till någon förskjutning av originalet. På samma sätt skiftar tolkningsunderlag med olika versioner av en textförlaga.

Desto mer intressant att notera är att tredje raden från slutet i vers fem, *es müssen fallen hin*, avviker från övriga textstrofer i det att melodin för den raden inte har givits samma tydliga koralmelodistatus som de övriga raderna i sats II. Den här raden har dolts i ett mellanspel mellan övriga rader, noterad en oktav ner och dessutom med rytmisk variation⁷². I förordet till *Denkmäler deutscher Tonkunst* noteras också detta faktum men diskuteras inte vidare.⁷³ Mer om detta och om hur koralmelodierna får eller inte får utrymme i interpretationen under avsnittet Textunderläggning.

⁶⁴ "Ach Herr, mich armen Sünder: Text and Translation of Chorale" [Webbsida], Bach Cantatas Website, uppdaterad 2 juni 2017, hämtad 10 november 2022, <https://www.bach-cantatas.com/Texts/Chorale069-Eng3.htm>.

⁶⁵ Kuhnau, *Johann Kuhnau's Klavierwerke*, IV, 38.

⁶⁶ Egen översättning med hjälp av Psaltaren 6.

⁶⁷ Kuhnau, *Johann Kuhnau's Klavierwerke*, IV, 38.

⁶⁸ Egen översättning med hjälp av Psaltaren 6.

⁶⁹ Mer om musikforskaren Alexandra Pister i avsnittet Andras tolkningar.

⁷⁰ Aleksandra Pister, "Musical interpretation of Hezekiah's illness in Johann Kuhnau's Biblical sonata," *Menotyra – Studies in Art*, 3 6 oktober, 2019.

⁷¹ Browne, "Ach Herr, mich armen Sünder: Text and Translation of Chorale."

⁷² Se vidare Notexempel 19: Sats II, takt 27–28 och texten i anslutning, på sida 29.

⁷³ Kuhnau, *Johann Kuhnau's Klavierwerke*, IV, 38.

Berättelserna är nu så levade och dramatiska att jag sätter igång ett fritt och brett letande efter bildmaterial som redan har skapats på dessa teman för att – tänker jag precis nu när jag är mitt i den här delen av processen – i bild illustrera historiernas innehåll på rätt plats medan musiken spelas.

Något av en animerad film byggs upp i mitt huvud och jag ser för mitt inre hur bilderna som jag har hittat kommer till liv medan jag spelar olika passager i sonaten. Berättelsen berättas nu alltså i både bild och toner och för mig blir det här en alldeles särskild väg in i att förstå och försöka göra rättvisa till det som Johann Kuhnau har noterat på papper för över 300 år sedan.

Här är *Den visuella musiken* oerhört närvarande såtillvida att de befintliga bilder jag hittar och de jag själv skapar påverkar mitt berättande vid klaviaturen i mycket hög grad. Utan vidare sitter mina upplevelser av det här momentet dessutom kvar än idag när detta skrivs halvtannat år senare, och de fortsätter att påverka mina fraseringar, mina visioner av vad som betyder vad i notbilden och hur jag gör för att försöka berätta historien, helt oavsett vilket instrument som jag råkar sitta vid när jag gör det.

Ganska snart i den fortsatta processen överger jag dock helt och hållet tanken på att slutproduktionen skall vara filmiskt berättande, men den här delen i undersökningen är alltså fortsatt väldigt starkt påverkande i hur jag upplever musiken. Upplevelsen har uppenbarligen format min syn på materialet på ett till synes oåterkalleligt vis. Utan att aktivt ägna mig åt *Den visuella musiken* hade det här helt uteblivit.

2.3.4 Mekanik och visuell analys

Musiken är som bekant planerad att framföras på barockorgeln i Örgryte nya kyrka i Göteborg men själva den mekaniska instuderingen börjar vid ett modernt instrument, ett elpiano hemma i vardagsrummet, med hörlurar för att inte störa familjen. Här får fingrarna börja känna av sina tänkta mönster för första gången och det klingande får ta plats och börja sätta fantasin i rörelse.

Det här är musik skriven för klaviatur och inte specifikt för orgel med pedal så även denna uppdelning börjar jag nu fundera över. I somliga fall är det någorlunda uppenbart att en basstämma hamnar i pedalen medan det på andra ställen mer, åtminstone till en början, ser ut som att det handlar om manualspelet med eventuellt någon pedaltong som komplement.

Att ”sätta musiken i kroppen”, det vill säga att eftersträva att göra mina rörelsemönster organiska i förhållande till det jag framför, är ett sätt för mig att memorera och lära in. Just här märker jag att ergonomi i någon mån också kan betyda frasering. Med detta menas att om jag i mitt spelande – alltså redan här när jag fortfarande läser noter [långsamt] och håller på med inläring, i stark kontrast till ett framförande – beaktar ergonomiska aspekter i hur jag sitter, hur jag rör mina armar och ben, hur min ryggrad och mitt huvud är placerade i förhållande till resten av kroppen och till spelbordet, så påverkar detta det klingande resultatet.

Det här är en aspekt jag inte tidigare har lagt märke till. Ergonomi har alltid varit något som görs vid ett avstämningstillfälle mitt i eller i bästa fall strax före ett övningspass och inte som något som pågår parallellt och till och med kan påverka hur det jag spelar låter. Med detta medvetandegjort går det att använda även det som ett verktyg i ett utförande. Antingen genom att arbeta med eller mot det ergonomiska för att på så sätt framkalla eller undvika spänningar som kan användas i interpretationen.

Mer tid placeras nu vid rätt instrument och det blir också dags för de första inspelningarna med både ljud och bild. Några försök görs med olika kameravinklar, med infällda bilder på ansikte, händer och fötter och experimenterande med ansiktsuttryck och uttryck i kroppen tillkommer.

Den visuella musiken är just nu väldigt tydligt integrerad i allt jag gör och en självmedvetenhet om hur jag gör saker och hur jag ser ut när jag gör dem är allestädes närvarande.

På gott och på ont.

Jag märker att jag rör mig mycket mer än jag tidigare har gjort. Mina ansiktsuttryck är för det mesta kopplade till musikens uttryck och inte till hur jag själv känner mig för stunden (till exempel färre grimaser om jag spelar andra toner än planerat). På det hela taget känns det som att det är "hela jag" som är inblandad i det konstnärliga uttrycket mer än bara händer och fötter – på ett mycket bra sätt, och för mig en ny upplevelse.

Bilaga 3: Video 1 - Jakten på Resonans.mp4 - Filmförsök med övergångar, starten på sats 1 är ett första test med starten på första satsen där jag för första gången praktiskt undersöker hur mycket och på vilket sätt jag kan använda övergångar, överlagringar, kameraklipp och infällda vinklar på olika delar och hur det påverkar upplevelsen av framförandet. Målbilden är att det här ska fungera på en iPhoneskärm så bilderna ska inte bli för små och svårtydda. Intresset hos min exempeltittare i kollektivtrafiken försöker jag sikta på att behålla både visuellt och audiellt.

Här vore det möjligen lämpligt att ta en diskussion kring Didertots paradox⁷⁴. Diskussionen anser jag vore relevant, särskilt avseende tankar kring ansiktsuttryck i bild och inte, men utöver fotnoten nedan så hamnar detta trots allt utanför det här arbetets avgränsningar.

2.3.5 Andras tolkningar

När musiken nu är bekant för mig och jag på egen hand har skapat mig en bild av strukturen, innehållet och berättelsens utformning vågar jag slutligen söka upp andras färdiga och publicerade vinklar på verket. Ett vanligare förfarande när jag studerar in musik är annars att jag mycket tidigare, ibland till och med allra först, söker upp inspelningar som jag lyssnar på och jämför för att på så vis skapa mig en bild av vad jag (inte) tycker om och eventuellt själv vill använda mig av. Förutom att det är något av en genväg till att hitta olika tänkbara tolkningar är det för mig, som i flera avseenden är gehörsmusiker, också ett tidseffektivt sätt att få musiken att lyfta från pappret snabbare än att bara läsa och spela den på egen hand.

Bland tillgängliga inspelningar är övervägande delen gjorda på cembalo och mycket färre på orgel. Stycket är ju skrivet för "klaviatur" så det är inget i notbilden som tydligt bestämmer att det är det ena eller det andra instrumentet som avses. Det finns mycket att hämta i cembalotolkningarna och de konkurrerar mindre med min egen bild av musiken eftersom jag ju fokuserar den på orgel, så flera av inspelningarna ger mig nya vinklar att ta i beaktande till min kommande tolkning.

⁷⁴ I boken *Paradoxe sur le comédien* (skriven 1773, utgiven postumt 1830) utvecklar Denis Diderot (1713–1784) huruvida en utförare – i Diderots fall en skådespelare – själv ska känna de känslor som uttrycks och förmedlas eller istället ska förhålla sig kall till materialet hen framför. "Han menar att den kylige skådespelaren är den som bäst och mest övertygande kan uttrycka de starkaste känslorna – inte den känslolösa skådespelaren som lätt blir ett offer för sina emotioner. Stor känslighet skapar mediokra skådespelare; det är bristen på känslighet som gör skådespelaren sublim, menade Diderot." Källa: Karin Helander, "Att vara eller inte vara rollen: Skådespelarens paradox," i *Vittherhetsakademiens årsbok* (Stockholm: Kungliga Vittherhetsakademien, 2011).

Edoardo Bellotti

En mycket viktig inspirationskälla bland ljudupptagningarna som jag hittar är Edoardo Bellottis inspelning på en orgel från 1792 i katedralen i Venzona i nordöstra Italien. Orgeln är stämd i $\frac{1}{6}$ komma medelton vilket gör att det klingande resultatet mycket mer påminner om det jag får vid barockorgeln i Örgryte nya kyrka än det jag kan höra på många andra inspelningar av musiken och detta trots att Venzonaorgeln är ett mycket mindre instrument⁷⁵. Det är inte på något vis avgörande för min upplevelse men det påverkar naturligtvis. Orgeln renoverades 1996 och Bellotti spelade in skivan *Battaglie e lamenti* på den två år senare.⁷⁶

Bellottis kunskaper och insikter har jag sedan tidigare förtroende för efter att ha mött honom i workshop- och seminariesammanhang på Göteborgs internationella orgelfestival. Mitt intryck är att det han gör är informerat och påläst och att han dessutom är både musikantisk⁷⁷ och en tekniskt briljant musiker. Just detta upplever jag också på den aktuella inspelningen, vilken därför blir något av en auktoritet i mitt instuderingsarbete under ganska lång tid. Inte på så sätt att jag försöker efterapa Bellottis tolkningar men såtillvida att jag, mer eller mindre medvetet, betraktar den som något av ett facit som jag kan stämma av mina egna upptäckter och idéer mot.

Det som jag initialt får mycket ut av att lyssna på Bellotti är en helhetsbild av musiken och en tydlighet i de olika satsernas karaktär.⁷⁸ Bellotti använder dessutom orgelns register för att lyfta fram koralmelodier i notbilden – det här ska senare visa sig påverka mitt arbete avsevärt (se vidare under Registrering) – och han framför musiken på ett målade sätt, tekniskt till synes obehindrat, uttrycksmässigt berättande och dessutom i stort överensstämmande med de intryck jag har skapat mig vid inläsningen av materialet hittills avseende retoriskt uttryck.

Hösten 2021 deltog jag återigen i en workshop under ledning av Edoardo Bellotti och i en paus mellan arbetspassen fick jag möjlighet att ställa några frågor som hade uppstått längs vägen utifrån tankar kring inspelningen. Bellotti berättade glatt och gärna om den speciella orgeln och den gamla kyrkan och hur det i sig själv inspirerade bland annat till det sprittande uttrycket i sats II, med extra ornament och drillar som inte finns med i notskriften. Om just uttryck, drillar och ornament frågade jag dels eftersom min egen upplevelse av musiken i sats II har landat i något lite annorlunda och för att jag undrade om han med sin dokumenterat stora kunskap kring den här typen av musik eventuellt skulle råkat ha underlag för att man ”borde” eller ”brukar” göra så, avseende de extra ornamenten. Lärorikt och inspirerande var det att få höra att det helt enkelt handlade om något av en stundens ingivelse och att platsen och instrumentet i det här fallet så tydligt hade bidragit till hans tolkning. Bellotti berättade vidare om hur manual- och pedalkonfiguration samt den lite speciella orgeldispositionen påverkade hans slutresultat.⁷⁹ Just vid tillfället för samtalet hade jag själv inte ännu upplevt motsvarande påverkan men kommer med tiden att låta mig drabbas av motsvarande upplevelser vid barockorgeln i Örgryte nya kyrka, till dels då inspirerad av vårt samtal.

Samtalet var inte en förberedd intervju och det var vid tillfället 23 år sedan inspelningen så Bellotti ursäktade sig för att han inte tydligt kunde komma ihåg särskilt många tankar kring vägen till sina olika val i interpretationen. För mig var det helt oavsett detta mycket givande att kunna få förhöra mig

⁷⁵ <https://www.orgelsite.nl/venzone-duomo-di-san-andrea>.

⁷⁶ Edoardo Bellotti, ”Johann Kuhnau: Suonata Biblica IV: Ezechia agonizzante e risanato,” i *Battaglie e lamenti* (*Organo Callido, 1792 - Duomo di Venzona*) (1998), [Spår på CD-skiva]. <https://open.spotify.com/track/20zfLbiYXBXT6YVAw0LE5s?si=a01a74ad6c094a1b>.

⁷⁷ Musikantisk här använd i ordets allra bästa tänkbara bemärkelse: ”[...] som utmärkes av den omedelbara, naturliga spelglädjen hos en spelman; som är okonstlad o. (melodiskt) medryckande [...]”. Källa: ”Musikant” [Webbsida], Svenska Akademiens ordbok, 1945, hämtad 4 juli 2022, https://www.saob.se/artikel/?unik=M_1481-0358.5pJ4.

⁷⁸ Bellotti, ”Johann Kuhnau: Suonata Biblica IV: Ezechia agonizzante e risanato.”

⁷⁹ Edoardo Bellotti, Samtal med Jens Helander, Göteborg, 19 oktober 2021.

om en annans dokumenterade version av verket som jag just då stod mitt uppe i att granska och tränga in i från så många tänkbara vinklar som möjligt.

Alexandra Pister

En i sammanhanget jämförelsevis tidskrävande aktivitet blev att översätta en litauisk artikel publicerad i tidskriften *Menotyra*⁸⁰, utgiven av The Lithuanian academy of sciences (LMA)⁸¹, som behandlar just den fjärde sonaten i Kuhnaus *Bibliska historier*. Artikeln *Muzikinė Ezekijo ligos interpretacija Johanno Kuhnau biblinėje sonatoje/Musical interpretation of Hezekiah's illness in Johann Kuhnau's Biblical sonata* av Alexandra Pister⁸² diskuterar djupgående interpretationen av denna sats.⁸³ Eftersom jag råkade hitta den i ett lämpligt läge av min undersökning bedömde jag att även om det skulle ta mycket tid i anspråk så var det värt insatsen tack vare att den engelska sammanfattningen och intrycket av dispositionen utlovade mycket matnyttigt.

Översättningsarbetet från litauiska gör jag själv med hjälp av online-verktyg, främst Google translate⁸⁴, till engelska. Även om Google translate vid en första anblick verkar göra hela jobbet snabbt och komplett är det, åtminstone hösten 2021, långt ifrån en beskrivning av verkligheten. Det går på några sekunder att få en stomme av ett stort material omskrivet från ett språk till ett annat men det innehåll man har då är långt ifrån pålitligt, om ens förståeligt. Här krävs mycket arbete. Varje stycke och ibland varje mening behöver granskas för sig eftersom verktyget gör ganska stor skillnad på texttolkning beroende på om ord och meningar står för sig själv eller om de ingår i en helhet. I de fall resultatet fortfarande inte är förståeligt behöver tolkning göras per byggsten, ibland ord för ord, ibland mindre grupper av ord, för att på så sätt skapa ett sammanhang och slutligen tolka texten till begripligt skriftspråk. Ord, meningar och uttryck som ingår i bilder behöver matas in för sig och tolkas separat, och fackuttryck som det naturligtvis finns gott om i en vetenskaplig text som denna och som ofta saknas i Google translate, behöver slås upp separat och sedan tolkas in i text och sammanhang.

När jag slutligen kunde tillgodogöra mig innehållet i artikeln gav den mig många nya ingångar till musiken som jag inte hade haft tillgång till tidigare. Bland mycket annat fick jag en helhetsbild av hela *Bibliska sonater*-sviten med en uppdelning i *Action*- respektive *Affection*-sonater (varav den fjärde sonaten hör till de senare) och med det en bild av hur de olika sonaterna målar de olika berättelserna på olika sätt beroende på retorisk tillhörighet. Pisters fokus är på affekt och retorik och hon bygger mycket av sina resonemang på samtida källor och praxis. Dessa källor har jag valt att inte granska vidare eller ifrågasätta utan bedömer istället, med hänvisning till källtillit, både Pister och LMA som giltiga för min värdering av det innehåll som jag har använt mig av i detta arbete.⁸⁵

Pister blev också min första källa till vilket koralunderlag Kuhnau har använt för textunderläggning i de olika satserna. Det är ett underlag som säger mycket om de olika satsernas olika affekt och därmed mycket om kompositörens avsedda uttryck.⁸⁶ Mer om detta redogör jag för i avsnittet Koralunderlag.

Vidare utvecklar Pister i sin analys symboliken i valda taktarter, harmoniska förlopp, tempobeteckningar och deras retoriska betydelse i sin samtid. Hon utvecklar även bland annat tankar

⁸⁰ På engelska: *Studies in Art*.

⁸¹ <https://www.lma.lt>.

⁸² Alexandra Pister (PhD) är en musikforskare från Vilnius som har specialiserat sig på renässans- och barockmusik och hennes doktorsavhandling vid Lithuanian Academy of Music and Theatre, *The models of functionality of musical rhetoric and theory of the affects in Johann Kuhnau's Biblical stories*, behandlar hela Bibliska historier-sviten ur ett musikhistoriskt-retoriskt perspektiv. Den refererade artikeln är en del i hennes forskning. <https://www.lks.lt/en/musicologists/aleksandra-pister/>.

⁸³ Pister, "Musical interpretation of Hezekiah's illness in Johann Kuhnau's Biblical sonata."

⁸⁴ <https://translate.google.com>.

⁸⁵ "Källtillit går hand i hand med källkritik" [Webbsida], Statens medieråd, uppdaterad 13 mars 2023, hämtad 7 augusti 2023, <https://www.statensmedierad.se/aktuellt/nyheter/2023/kalltillit-gar-hand-i-hand-med-kallkritik>.

⁸⁶ Pister, "Musical interpretation of Hezekiah's illness in Johann Kuhnau's Biblical sonata."

kring inbyggd talsymbolik och musikaliskt bildspråk – tankar som jag tar till mig och låter mig påverkas av men inte redogör närmare för här.⁸⁷

Pister avslutar sin artikel:

Även om kompositören uppger att han har förmedlat berättelserna som han föreställde sig dem bör det noteras att kompositionsmonstret ofta svarar mot barockmusikens typiska vokabulär, som idag kräver ett känsligt öra och en uppmärksam blick, betraktat ur den tidens kompositionsreglers perspektiv.⁸⁸

Det här är såklart ett påstående som alla som ägnar sig åt att försöka tolka något i någon form av HIP⁸⁹ tjänar på att fundera över – helt oavsett från vilken tid originalet härstammar.

2.3.6 Textunderläggning

Hur koralen berättas har följt mig genom processen men så här i slutskedet av instuderingen blir det viktigt med en avstämning för att verifiera att berättelsen och gestaltningen stämmer överens fortfarande. I notbilden fylls på med text och där källorna skiftar något⁹⁰ väljer jag det som uppges i förordet till 1901 års utgåva.⁹¹

... i sats I

I första satsen är melodin tydligt utplacerad strofvis (Notexempel 3 till och med Notexempel 10) med kortare mellanspel. Koralen börjar efter åtta takters förspel och inga undantag görs i fråga om utelämnade textstrofer.

Notexempel 3: Sats I, takt 9–10



Notexempel 4: Sats I, takt 13–14



Notexempel 5: Sats I, takt 17–18



Notexempel 6: Sats I, 21–22



Notexempel 7: Sats I, takt 24–25



Notexempel 8: Sats I, takt 26–27



⁸⁷ Pister, "Musical interpretation of Hezekiah's illness in Johann Kuhnau's Biblical sonata."

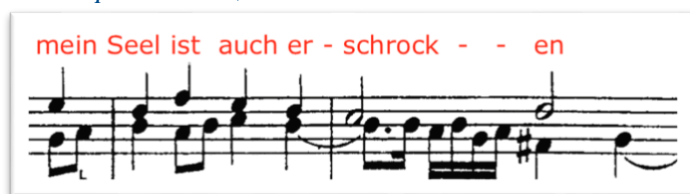
⁸⁸ Pister, "Musical interpretation of Hezekiah's illness in Johann Kuhnau's Biblical sonata," 141.

⁸⁹ Historically Informed Performance: <https://www.sohipboston.org/what-is-hip>.

⁹⁰ Se avsnittet Koralunderlag.

⁹¹ Kuhnau, *Johann Kuhnaus Klavierwerke*, IV, 38.

Notexempel 9: Sats I, takt 29–30



Notexempel 10: Sats I, takt (32)33–35



Mellan stroforna två (Notexempel 4) och tre (Notexempel 5) avviker mellanspelet stilistiskt från de andra både rytmiskt och harmoniskt (Notexempel 11).

Notexempel 11: Sats I, takt 15–16



Även om textunderläggningen *mein Gbein sind sehr erschrocken* kommer först tre strofer senare, är det nära till hands att använda den bilden för just det här mellanspelet.

Alexandra Pister presenterar istället en hypotes om att det just här spelas upp en annan del av historien, en del som det talas om i förordet till satsen och som berättar om Belshassar som har svimmat och inte kan kontrollera sina av rädsla skakande lemmar.^{92 93}

... i sats II

I andra satsen är koralen annorlunda rytmiserad och i avsnittet Registrering pratar jag om hur och varför jag vill lyfta koralmelodin extra. I en nyskapad notbild (se avsnittet Samtiden: Ny notbild och Bilaga 2) anges koralmelodin med vågrät klammer (Notexempel 12 till och med Notexempel 18). Eftersom vilken hand som spelar melodin varierar visas det genom i vilket notsystem den noteras.

Notexempel 12: Sats II, takt 5–6



Notexempel 13: Sats II, takt 10–11



Notexempel 14: Sats II, takt 15–16



Notexempel 15: Sats II, takt 20–21



⁹² Kuhnau, *Johann Kuhnau's Klavierwerke*, IV, 196.

⁹³ Pister, "Musical interpretation of Hezekiah's illness in Johann Kuhnau's Biblical sonata," 136.

Notexempel 16: Sats II, takt 25–26



Notexempel 17: Sats II, takt 30–32



Notexempel 18: Sats II, takt 36–37



Här återkommer vi till textraden *es müssen fallen hin* som noterades saknad i avsnittet Koralunderlag. Enligt Cyriakus Schneegaßs text på Hans Leo Hasslers melodi hör raden hemma någonstans mellan takt 26 och 30 och vi kan också mycket riktigt hitta den i direkt anslutning till föregående strof, med start i upptakt till takt 27 (Notexempel 19).

Melodin är något ornamenterad och ingår som tidigare konstaterat i mellanspelet mellan stroforna i en lägre oktav och har inte fått egen koralstatus, men den finns åtminstone där. Det är oklart varför Johann Kuhnau har valt att göra så här och för min del nöjer jag mig med att konstatera att så är fallet.

Notexempel 19: Sats II, takt 27–28



... i sats III

Till tredje satsen hör ingen koraltext utan bilden är programmatisk. Återstår att istället berätta historien med hjälp av affekt och registrering.

2.3.7 Registrering

Bild 5: Registerandrag och manualer på barockorgeln i Örgryte nya kyrka, Göteborg.



Till förfogande på barockorgeln i Örgryte nya kyrka finns 54 stämmor och andragen⁹⁴ är uppställda i fem rader uppdelade på bägge sidor om spelbordet. (Se Bilaga 1 för orgelns disposition och Bild 5 för några av registerandragen och de fyra manualerna.) Således ett veritabelt smörgåsbord att välja från – eller att gå vilse i.

En registrerad grundaffekt som illustrerar respektive avsnitts retoriska innehåll är en bra utgångspunkt. Detta grundläge kan sedan nyanseras med resultatet av genomtänkta och informerade beslut om eventuella förändringar längs vägen beroende på vad som händer i musiken. Besluten i all registrering landar till syvende och sist hos organisten själv och dennes tolkning av musiken, men till sin hjälp och som mer eller mindre styrande fingervisningar finns forskning, praxis och ett övermått av tyckande litteratur att tillgå.

... i sats I

Den första satsen är en lamentosats⁹⁵ och ett tungsinne präglar musiken från och med styckets början till och med koralens slut där en ny del träder in (andra systemet på sida numrerad 159).⁹⁶ Den andra delen, den som från början fått mig att associera till trapporna i texten och solens rörelse över dessa, har ingen egen beskrivande text och utifrån satsens initiala beskrivning *Hiskias klagan över sin mottagna dödsdom och hans innerliga böner* väljer jag slutligen att placera ... och hans innerliga böner som subtext här, och ingenting annat.

Efter mycket experimenterande med att göra skillnad på de olika satsdelarna – främst utifrån tanken att klagan skall få vara mycket beklagande och de innerliga bönerna både innerliga och mer förhoppningsfulla – landar det till slut i att musiken och uttrycket får stå för affekten, inte specifikt registreringen. Det är också en första sats och det finns därför även anledning att presentera både tonspråket och temat i en någorlunda traditionellt hållen registrering.

Resultatet blir slutligen en principal-8-4-2-kör med en Nasal 3' från öververket (III) på toppen och i pedalen en matchande principal-16-8-4-kör utan någon särskild krydda. Till andra delen, som i stort sett är ett parti som kan spelas på manual, kopplas 16' och 4' bort från pedalen och den får klinga i "manualregister" (8') endast som komplettering till det händerna gör, för att förenkla några onödigt stora grepp.

Den slutliga registreringen för sats I blir följande:

Brust Positiv (IV): –

Ober Positiv (III): Principal 8', Octav 4', Octav 2', Nasal 3'

Werck (II): –

Rüg Positiv (I): –

Pedal: Principal 16', Octav 8', Octav 4'

⁹⁴ De knappar eller spakar med vilka man väljer om en stämma ska ljuda eller inte på en orgel.

⁹⁵ En klagande berättelse.

⁹⁶ Kuhnau, *Johann Kuhnau's Klavierwerke*, IV, 198.

Just inga förändringar kommer alltså att göras under vägens gång och *Den visuella musiken* kommer därmed inte att gestaltas i registerandrag eller den typen av *action* i just den här satsen.

Den nödvändiga omregistreringen i pedalverket mellan del ett och två i satsen störtroligen mer än tillför något varför den behöver vävas in i rytmen. Vi ska här ta oss från den långa(!) sluttonen (*ach du Herr wie so lang*) till starten på ... *hans innerliga böner* som är stigande, stegrande och innerlig.

Mantra: Låt detta finnas med i rörelsen. Låt den retoriska kontexten ingå i omregistreringen.

... i sats II

Ett (1) avsteg från metodvalet att *inte* hämta in externa mottagares upplevelser gjordes under arbetets gång. Jag använde sats II som postludium i en högmässa och frågade efteråt några som lyssnat om deras upplevelser. Sammantaget var känslan som jag hade lyckats förmedla relativt blek. En mottagare tyckte till och med att det var ett jättetråkigt stycke.

Det här fick mig att fundera på hur jag egentligen tolkade *La di lui confidenza in Iddio* (*Hans tillit till Gud*). Jag kom fram till att jag uppenbarligen inte hade berättat historien, och som en följd av detta börjar jag brottas med att lyckas lyfta fram koralmelodin⁹⁷ ur helheten. Om den inte står ut och bryter av är jag nämligen också benägen att hålla med om att det riskerar att bli lite blekt eller tråkigt, vilket ju verkligen inte rubriken antyder.

Ett annat skäl att vrida och vända lite extra på just den här satsen är det finns en begränsning⁹⁸ i barockorgelns disposition som kräver lite funderande för att kunna få fram det som jag upplever att kompositören har menat som centralt i retoriken.

Lösningen på detta huvudbry visar sig bli att i produktiv förening använda historien – i det här fallet Johann Kuhnaus samtid – tillsammans med nya möjligheter i min egen samtid.

Historien: Praetorius

I *Syntagma musicum*⁹⁹, volym II: *De Organographia* från 1619 redogör Michael Praetorius (1571–1621) ingående för olika instruments beskaffenhet och särskilt orglar. Här definierar Praetorius begreppet Consort:

A consort is an entire family of pipes, curtals, or whatever, which contains every size in order from the largest pipe at the bottom to the smallest at the top.¹⁰⁰

På barockorgeln i Örgryte nya kyrka finns möjligheten att bygga en Dulcian Consort, eller *dulciankör*, utgående från stämman Dulcian¹⁰¹ som här finns i olika verk och är tillgänglig på olika manualer samt i pedal. Tack vare det kan man till exempel spela på manualer eller pedal och ändå få motsvarande klangbild presenterad för mottagaren, vilket är användbart.

Dulcian 16' finns i pedalregistret men också i ryggpositivet, vilket gör att basstämman kan spelas på manual I längst ner med alla nödvändiga subsemitoner och kan där det behövs, till exempel på grund av greppavstånd, kompletteras med pedaltoner utan att det för mottagaren upplevs som en förändrad

⁹⁷ Se avsnittet Koralunderlag.

⁹⁸ Subsemitoner i låga pedaloktaven saknas och motsvarande gäller för subsemitoner i högsta registren på manualerna där vissa toner finns bara på ryggpositivet. Detaljer i Bilaga 1 och under avsnittet Instrument.

⁹⁹ Ungefär *Musikalisk encyklopedi*.

¹⁰⁰ Michael Praetorius, *Syntagma musicum II: De Organographia. Parts I and II*, övers. David Z. Crookes (Oxford University Press: Clarendon Press, 1986), 30. <https://archive.org/details/syntagmamusicumi0000prae>.

¹⁰¹ Instrumentet dulcian är en föregångare till nutida fagotter. Ett instrument med dubbelt rörblad i ett lägre klingande register än till exempel oboe.

klangbild. Vidare finns Dulcian 8' i bröstverket och bröstverkets manual IV högst upp kan kopplas ner till huvudverkmanualen, nummer II precis ovanför ryggpositivets manual, vilket gör förflyttningar mellan manualerna mycket mindre utmanande och dessutom tillåter grepp över manualerna (som också det ska visa sig mycket användbart).

Den slutliga registreringen för sats II blir följande:

<u>"Dulciankör"</u>	
Brust Positiv (IV):	Dulcian 8', Octav 4', Waltfloit 2' <i>Nedkopplat till och spelas på Werck (II).</i>
Ober Positiv (III):	–
Werck (II):	–
Rüg Positiv (I):	Dulcian 16', Principal 8'
Pedal:	Dulcian 16', Octav 8'

Hur dulciankören med och utan högre register utnyttjas för att lyfta koralmelodin tar oss till nästa del i lösningen, som får ett eget stycke:

Samtiden: Ny notbild

Utgåvorna för klaviatur både från 1710 och 1901 som jag hittills har använt för instuderingen blir i sats II till slut alltför nedklottrade av anteckningar.^{102 103} Noteringar om förflyttningar mellan manualer, anvisningar för vilken hand som spelar på vilken manual och var det plötsligt skall användas fraser i pedalen fyller sidorna, så mitt i det historiska undersökandet kommer den nutida möjligheten att jämförelsevis enkelt skapa sin egen notbild väl till pass som ett komplement och dessutom som en tydlig dokumentation av arbetet.

Hela den nya notbilden för orgel och specifikt med registrering för barockorgeln i Örgryte nya kyrka finns i Bilaga 2.

I uppställningen av notbilderna nedan (Notexempel 20, Notexempel 21 och Notexempel 22) syns såväl likheter som skillnader. Mitt val att i nya notbilden byta klav inom takter, till exempel i takt 1 och 4, för att undvika hjälplinjer är något av en hommage till C-klavsnotationen i 1710 års utgåva men i modernare tappning.

¹⁰² Kuhnau, *Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien*.

¹⁰³ Kuhnau, *Johann Kuhnaus Klavierwerke*, IV.

Notexempel 20: Starten sats II 1710



104

Notexempel 21: Starten sats II 1901



105

Notexempel 22: Starten sats II 2021



106

¹⁰⁴ Kuhnau, *Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien*.

¹⁰⁵ Kuhnau, *Johann Kuhnaus Klavierwerke*, IV.

¹⁰⁶ Bilaga 2: Sättning av sats II, *La di lui confidenza in Iddio*, på nordtyska barockorgeln i Örgryte nya kyrka i Göteborg.

Eftersom jag har noterat registreringen i början av notbilden (se Bilaga 2 och utsnitt i Notexempel 23) har notationen fått byta oktav. Det kan möjligen upplevas som missvisande att till exempel förspelet i takt 1–4 till synes klingar ovanför koralmelodin i takt 5–6 men så är alltså inte fallet eftersom manual II klingar i både 4' och 2' utöver stommen Dulcian 8' medan manual I är registrerad med Dulcian 16' tillsammans med en kompletterande Principal 8'. På samma sätt klingar pedalens 16'+8'-registrering precis som manual I vilket gör att även den noteras och spelas en oktav högre upp än de andra utgåvorna gör gällande. Allt detta för att öga-hand/fotkoordinationen skall underlättas vid den specifika orgeln med den valda dulciankör-registreringen.

Notexempel 23: Registrering 2021

B.P. (IV): Dulcian 8', Octav 4', Waltflöit 2'
 R.P. (I): Dulcian 16', Principal 8'
 P: Dulcian 16', Octav 8'
 Koppel: BP (IV)/W (II)



Ambitionen att lyfta fram koralmelodin som tydliga insprång i helheten innebar i praktiken att det föll sig bättre att växla mellan att spela koraldelarna med höger respektive vänster hand på manual II. Det är i notbilden 2021 (Bilaga 2) tänkt att höger hand hör till översta systemet och vänster hand till det undre manualsystemet och att de sedan byter manual utifrån anvisningarna I eller II. Pedalen kompletterar understämman där greppen blir för stora eller där det av andra orsaker inte går att få med alla toner i manual I.

Här har det, lite oväntat, dykt upp ett visuellt intressant skeende i form av både förflyttning mellan manualerna, handväxlingar dem emellan och tillfälliga instick i pedal. Ett skeende som med *Den visuella musiken* i åtanke behöver "koreograferas" för att kunna användas i den visuella presentationen.

På ett ställe visar det sig dessutom att ett översteg mellan manualerna är en bra lösning. Det är noterat i notbilden med streck mellan systemen (sats II, takt 31, se Notexempel 24). Möjligen är detta inte särdeles spektakulärt men ändå någorlunda ovanligt och lite oväntat, vilket gör det intressant att lyfta fram i just det här sammanhanget.

Notexempel 24: Manualöversteg i sats II



Förutom att rent tekniskt och mekaniskt

få in rörelserna – som inte alls känns särdeles naturliga – försöker jag nu skapa ett visuellt tilltalande rörelsemönster i förflyttningarna. Ett mönster som ska kännas organiskt i förhållande till musik, rytm och retoriskt innehåll. Här återkommer också ergonomitanken i spel. Ju mer ergonomiskt, medvetet och mjukt jag rör mig i de på sina ställen ganska krystade och krångliga förflyttningarna och handpositionerna, desto mindre i vägen blir jag för den som tittar. Min upplevelse från testinspelningar på video är också här att ett följsamt och ergonomiskt rörelsemönster inte bara är visuellt tilltalande utan också för med sig ett organiskt klingande resultat.

... i sats III

I tredje satsen, *L'allegrezza del Rè convalescente*¹⁰⁷, gläds kung Hiskia över sin återvunna hälsa i ett dansant, glatt, nästan euforiskt uttryck. Insprängt i satsen finns återblickar på det onda som har varit, *si ricorda del male passato*¹⁰⁸. Den här skillnaden ska naturligtvis tas fram, likväl som att denna sats avslutar hela verket och i sig behöver få en känsla av stegring till en final.

¹⁰⁷ Ungefär: Den konvalescente kungens glädje.

¹⁰⁸ Ungefär: Han minns det dåliga som varit.

En inre bild av en renässansfest med blåsinstrument som spelar upp till dans får stå modell för den önskade ljudbilden. En regalstämma ovanpå ett flöjtverk i flera oktaver och med quintadena i botten får representera detta. Valet faller också på att spela vänsterhanden på manual II och högerhanden på manual I för att med ännu större tydlighet lyfta fram bas- respektive diskantinstrumenten i den tänkta renässansensemblen.

För de tungsinta återblickarna används manual III tillsammans med pedal i manualregister, i en kontrasterande, mjuk flöjtregistrering. En registrering där också effekten av att lyfta tangenterna långsamt¹⁰⁹ är tydlig och eventuellt kan få förstärka ledsamheten i återblicken på lämpligt valda ställen.

Andra repringen i satsen spelas med bägge händer på ryggpositivet och då med adderad dulcian 16' i första repringen och med Sexquialt från och med början på sista omtaget. Det absolut sista slutackordet får också förstärkning av en låg 16'-dulcian i pedalen för att riktigt understryka att Nu är det slut.

Den slutliga registreringen för sats III blir följande:

”Renässansblåset”

Brust Positiv (IV): Principal 8', Trechter Regal 8'
Nedkopplat till Werck (II)

Ober Positiv (III): Hollfloist 8', Spitzfloist 4'

Werck (II): Quintaden 16'

Rüg Positiv (I): Quintadena 8', Principal 8', Bahrpfeiff 8',
Blockfloist 4', Quer floist 2', Seiffloist 1½'.
+ Dulcian 16'.
+ Sexquialt (2 fach).

Pedal: Octav 8'.
+ Dulcian 16'

Det närapå euforiska tilltalet i tredje satsen, det höga tempot och de många visuellt intressanta rörelserna över manualer och i tilläggsregistreringar öppnar för att *Den visuella musiken* här kommer att sätta organisten i mottagarens fokus.

Förhoppningsvis kan rörelsemönster och intensitet i uttrycket förstärka musiken och den skapade bilden av renässansdansfesten utan att för den skull behöva fylla på med andra externa bilder på sådana tillställningar.

2.4 Redovisningen

Hela Sonat IV redovisas den 10 januari 2022 som en del i terminsredovisningen för ämnet solistisk orgel (Bild 6). Utöver Kuhnau på den nordtyska barockorgeln i Örgryte nya kyrka spelar jag också *Förspel ur Förklädd gud* av Lars-Erik Larsson på läktarorgeln i Sankt Pauli kyrka i Göteborg.

Det här var ett tillfälle med examinatorer på plats och det fanns inte anledning att fundera kring vare sig komprimering eller något fysiskt visuellt uttryck eftersom mottagarna satt nere i kyrkan och avsändaren (jag) uppe vid orgeln, utan något visuellt medium tillgängligt mellan oss. Trots detta får man väl anta att hela det visuella inlärdade mönstret och uttryckslagret pågick opåverkat? För så måste det såklart göras – för helhetens skull.

Eller ...?

¹⁰⁹ När man lyfter tangenterna på en mekanisk orgel stängs lufttillförseln och om detta görs långsamt kan en effekt av borttynande och antydning till nedåtgående uppnås.

Nej. Så blev det inte. Det jag upptäcker här är två nyttiga och i stunden plågsamma lärdomar:

1. redovisa som du har övat och
2. öva där du ska redovisa.

Vad gäller 1. så kopplade jag plötsligt loss allt det visuella som jag hade arbetat med och som jag har redovisat här ovanför eftersom ingen ändå skulle se mig i just den här situationen. Alla koreograferade rörelsemönster som hade sina genomtänkta anledningar och som jag hade ägnat tid åt att sätta i kroppen, all tajming i omregistreringarna, alla organiska och med musiken överensstämmande övergångar mellan manualer och allt annat som *Den visuella musiken* hade lett mig in på, följt med i och fördjupat under hela min inläring bedömdes plötsligt som helt oväsentliga. Inte ett aktivt val och inget som jag reflekterade över just i stunden, men efteråt insåg jag att precis detta hade skett.

På ställen där det visuella hade haft stor betydelse i inläringen märktes det allra tydligast. Sats II med alla sina byten mellan manualer med omväxlingsvis höger och vänster hand blev plötsligt i mitt huvud en teknisk utmaning och inte alls det berättande som hade en organisk rörelse inbyggd i utförandet. I den tredje, den dansanta satsen, där jag ville måla upp en stämning av renässansfest för mina mottagare i kyrkbänken, ägnade jag mig istället åt något som närmast skulle kunna beskrivas som en hastighetsövning. En misslyckad sådan. Inget berättande, bara försök till prestation.

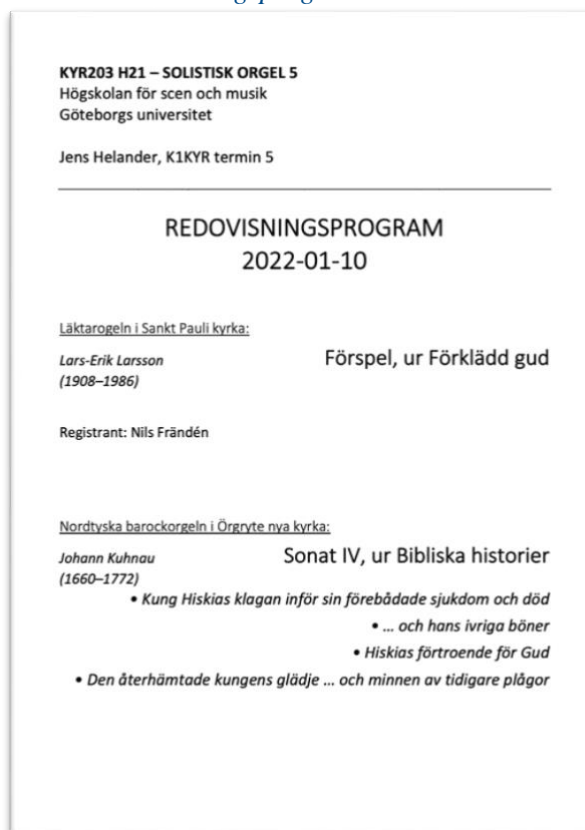
Den andra plågsamma lärdomen (2.) var inte helt ny men blev övertydlig i det här sammanhanget. Eftersom redovisningen skedde i två kyrkor och i ett trångt schema fanns ingen tid att "spela in" (vänja) händer och fötter vid de två olika orglarna, utan genomspelning av Kuhnau fick bli i Sankt Pauli där jag spelade Larsson som första stycke och hade lite övningstid strax före redovisningen. Skillnaden mellan orglarna kunde knappast vara större både vad gäller anslag, avstånd mellan tangenter och taster och klang. Följden blev att när jag efter att ha spelat Preludium i Sankt Pauli kyrka och kom till Örgryte nya kyrka så var kroppen helt inspelad på fel orgel vilket jag nog egentligen aldrig hämtade mig från i Kuhnau-redovisningen.

Nyttig, men som sagt mycket plågsam, lärdom att ta med mig för att försöka att inte upprepa de misstagen igen. Jo, jag blev godkänd på redovisningen men jag är inte ett dugg stolt över resultatet.

2.5 Nya vinklar

I och med terminsredovisningen avslutades min instuderingsprocess och den specifika delen av detta arbete lades till handlingarna. Dock gör en inlärningsprocess naturligtvis inte plötsligt halt. Historierna lever vidare och kontexten varierar. Varje gång jag sedan dess har tagit upp stycket igen har jag kunnat hitta nya vinklar eller sett en variation på något som låter historierna berättas på ett lite annat sätt. Olika kontexter ger varierande laddning till innehållet och det i sin tur gör att nya och flexibla glasögon behövs, även efter att inläringen i syfte att dokumentera den för just detta arbete avslutades.

Bild 6: Redovisningsprogram 2022-01-10



Här vill jag bara nämna två specifika, nya vinklar som tillkommit efteråt och som jag noterar som särskilt intressanta.

2.5.1 Liber V. Magicus

Som tidigare nämnt¹¹⁰ pågår när detta skrivs ett forskningsprojekt kring musikalisk kod i tryckta notutgåvor under barocken. Joel Speerstra säger:

Jag ska undersöka hur en grupp barockkompositörer – Froberger, Buxtehude, Pachelbel, Jacquet de La Guerre, Pasquini, Muffat, Kuhnau och Fischer – var engagerade i en gemensam lek med musikaliska pussel, en lek med en musikalisk kod som fallit i glömska.¹¹¹

En av nycklarna till denna musikaliska kod finns publicerad i form av ett musikaliskt alfabet och Speerstra forskar bland annat kring vilken typ av meddelanden som samtida kompositörer ägnade sig åt att skicka till varandra och andra med hjälp av detta. Alfabetet heter Liber V. Magicus (Bild 7).

En teori som från detta har kommit upp i lektionssituation är att några av tonerna i förstautgåvan är något mer cirkulära än andra och att detta skulle vara en del i nyckeln. Med detta har Speerstra i Kuhnaus fjärde sonat hittat bokstäverna H I S K I A i de första åtta takterna av sats I, alltså som en del i koralpreludiet. Det här är i sig förvisso kuriöst och intressant men man behöver inte dra det så väldigt mycket längre förrän sådan här information även skulle kunna motivera påverkan av tolkningen och interpretationen.

Till exempel så har jag, med inspiration från Edoardo Bellottis inspelning och med stöd i musikalisk tradition från tiden, använt det första c-mollackordet i sats IV till en *intonation*, det vill säga en sorts inledande, friare presentation av tonart, klangvärld och en stämningssättare inför vad som komma skall.¹¹² I Speerstras teori är detta ackord istället bokstaven H i HISKIA och i så fall finns kanske skäl att inte alls göra något extra av den tonen utan låta den vara del i stavandet. Å andra sidan går det även att motivera en intonation, en dekorativ variation, om vi för en stund antar att texten, precis som Kuhnaus egna förord till satserna i tryckta utgåvorna, är utsmyckad med en anfang.

Frågan, som jag lämnar obesvarad, blir då om vi ska berätta den dolda texten som:

HISKIA ...

... eller kanske istället:



HISKIA ... och så fortsättningen på berättelsen, med eller utan dolda budskap, men med den grafiskt viktiga anfangen i början av meningen som relevant för upplevelsen. Motsvarande den typografi som ju inspirerade även mig (se avsnittet En första anblick).

Bild 7: Liber V. Magicus



¹¹⁰ Se avsnittet Joel Speerstra och Emblematiske musik.

¹¹¹ Melin, "Konstnärlig forskning får 9 miljoner från VR."

¹¹² Bellotti, "Johann Kuhnau: Suonata Biblica IV: Ezechia agonizzante e risanato."

Jag ser fram emot att få veta mer om vad Speerstra kommer fram till och att sedan fundera vidare utifrån det.

2.5.2 Andra instrument

En annan vinkel som jag slutligen vill belysa är vad som händer med musiken och med mig när jag, efter ett så här intensivt och grundligt instuderingsarbete vid ett särskilt instrument, kommer till andra orglar eller andra klaviaturer med förutsättningar som är helt andra än de som råder på västra läktaren i Örgryte nya kyrka. Svaret är inte entydigt och otaliga parametrar påverkar varje enskilt framförande, så jag avgränsar här diskussionen till en specifik situation.

Den 13 mars 2023 invigde jag och några kollegor en ny orgel i en kyrka där jag arbetade (Bild 8). Det här var en digital orgel med två manualer och trots att den till det yttre verkar sakna allt släktskap med forskningsprojektet i Örgryte så finns här några intressanta beröringspunkter. Den digitala orgeln har till exempel möjligheten att med några knapptryck intonas i medeltonstämning och ljuden i registren kan ställas in för att efterlikna olika tidstypiska ideal, till exempel just äldre barock. För att presentera dessa möjligheter för dem som kommit för att lyssna på den nya orgeln valde jag att även här spela första satsen ur Sonat IV.

Det intressanta i just det här sammanhanget var att vi valde att ha bildöverföring från läktaren ner till kyrkorummet eftersom det vid det här tillfället var själva orgeln som var i fokus. Mottagarna, i det här fallet församlingen, blev således lika mycket tittare som lyssnare och i min begreppsvärld hamnade *Den visuella musiken* åter i fokus för en stund.

Det är förhastat att påstå att det var bildöverföringen som gjorde att jag här hittade tillbaka till känslan som jag helt tappade bort i Redovisningen, men jag vågar ändå sträcka mig till att situationen kändes bekväm på ett annat sätt än den hade gjort om jag inte hade haft *Den visuella musiken* som ständig följeslagare vid instuderingen. Bara som exempel så kändes det andra stycket jag spelade vid samma orgelinvigning inte på långa vägar lika avslappnat i fråga om att "ha tittare" som Kuhnau gjorde.

I Bilaga 4 finns en kort filmupptagning från tillfället. Jag har inga omregistreringar med stora fina andrag att ägna mig åt och den moderna elektriska orgelns utformning är naturligtvis också i övrigt väsensskild från barockorgeln, men trots det tycker jag mig se spår av att något av min koreografi sitter kvar i kroppen.

Bild 8: Program Orgelinvigning, framsida



3 Diskussion

Redovisningen av detta arbete är i sig av reflekterande karaktär och längs vägen har diskussionsämnen löpande berörts i olika grad och omfattning. Det jag tar upp i det här avsnittet kompletterar och i vissa fall fördjupar dessa tidigare resonemang och diskussioner.

3.1 Resultatdiskussion

Från att från allra första början – mitt i frustrationen över bristen på möjlighet till mänsklig fysisk interaktion i såväl vardagsliv som kulturutövande på grund av rådande pandemi – ha haft ambitionen att formulera någon sorts ”manual” med tekniker och tankesätt för en givande kommunikation genom bildrutor, via viljan att konkret försöka beskriva hur en musikgudstjänst kan eller bör gestaltas digitalt för att engagera en mottagare, har detta arbete istället utkristalliserat sig till en redovisning av en instuderingsprocess.

Att ämnet har sitt ursprung i min upplevelse av hur folk på olika sätt uppskattande reagerade på det jag presenterade i olika digitala format i en tid då mänskliga möten var extremt begränsade och att detta sedan har lett över i min mycket senare bekantskap med Rosas resonansbegrepp¹¹³, ger mig en upplevelse av att det var just precis det som jag själv sökte och saknade i den extrema pandemirestriktionsperioden som då var. Det var dock något som jag inte hade ord för just då.

Jakobsons kommunikationsperspektiv¹¹⁴ var det som fanns i begynnelsen, vårterminen 2021, och det var gott och väl så: en beskrivning och en teoretisk anknytning till det jag ville undersöka. Vad som dock hela tiden skavde och som gjorde att det här arbetet inte riktigt hittade hem var det faktum att Jakobson beskriver en tydlig envägskommunikation, från en avsändare via ett medium till en mottagare. Detta till skillnad från Rosa som både formulerar sin teori som en flervägskommunikation och dessutom ställer det centralt att *viljan till kommunikation* måste finnas från mer än ett håll för att *resonans* skall kunna uppstå. Den insikten slog an något starkt och känslan infann sig slutligen att det kitt som saknats nu plötsligt var tillgängligt.

Hade arbetet påbörjats nu hade *Den visuella musiken* som begrepp troligen inte tagit så mycket plats och fokus som den kom att göra. Jag bedömer begreppet som fortsatt högst relevant. Precis som jag tidigare har reflekterat över i den löpande texten så har det här definierade konstnärliga lagret i mycket stor omfattning påverkat mig, min upplevelse av och min ambition med musiken för handen på väldigt många olika och kraftfulla sätt.

Just nu tänker jag att det kanske inte ens är så att slutmålet måste vara i något tänkt visuellt format för att det ska vara värdefullt att väga in *Den visuella musiken* i en instudering. Man kan även utan detta kan dra stor nytta av motsvarande insikter som jag har fått längs vägen, bara med lagret påkopplat i processen.

Det grämer mig att jag inte dokumenterade helheten av *Hiskias sjukdom och tillfrisknande* i den form som jag kom fram till inför min terminsredovisning i januari 2022. Det finns några bevarade ljudupptagningar av sats I och III i någorlunda färdiga format men av den kanske mest intressanta sats II återstår inget inspelat från senare än precis när jag började experimentera med handbyten mellan manualerna. Dessa är inte vare sig givande eller njutbara och att återskapa allt i efterhand (när detta skrivs är det ungefär 18 månader senare) låter sig av praktiska skäl inte göras. En miss i planeringen som jag helt enkelt får acceptera som faktum.

¹¹³ Se avsnittet Resonans enligt Hartmut Rosa.

¹¹⁴ Se avsnittet Jakobsons kommunikationsperspektiv.

3.2 Metoddiskussion

Metoden som jag valde var att närma mig något helt okänt och sedan följa med i processen dit den ledde mig och dokumentera den. Längs med vägen föll halva underlaget bort¹¹⁵ och det påverkade såklart både process och utfall. Att inte kunna jämföra resultaten från instudering ihop med körsångare med resultaten från det mycket mera självständiga arbetet med ett orgelstycke är beklagligt. I en gruppsituation händer gärna mycket som påverkar både process och resultat. Ett sådant skeende hade varit givande att aktivt få studera genom dokumentation och analys. När nu omständigheterna gjorde att denna möjlighet inte gavs styrde det arbetet åt ett annat håll.

I ljuset av att Jakobsons kommunikationsperspektiv beskriver en enkelriktad väg och Rosas resonansbegrepp formulerar en kommunikation som står och faller på att minst två noder låter sig påverkas hade den ursprungliga uppställningen med skillnaden mellan de två olika instuderingsprocesserna varit spännande att kunna få möjlighet att undersöka.

I en förenklad beskrivning hade kanske en ensam organist vid en orgel kunnat få representera det ena och resultatet av samspelet mellan körsångarna och körledaren hade kunnat få symbolisera det andra. Orgeln/organisten kommunicerar självfallet inte envägs per definition, men om tankebilden att presentera en mottagarupplevelse i en mobilskärm kvarstår skulle i bästa fall en möjlig *resonans* i rummet, till exempel mellan körsångare och körledare, kunnat fångas och eventuellt dokumenteras. Kanske kunde kören ha fungerat som något av ett relä för upplevd *resonans* på samma sätt som samspelet mellan en körledare och körsångare kan reflekteras ut i rummet bakom ryggen på körledaren i en livesituation?

3.3 Slutdiskussion

Att instuderingsprocess och interpretation har påverkats mycket av att jag beaktade *Den visuella musiken* redan från instuderingskedet hävdar jag vara ställt utom allt tvivel. Men *hur?* ... var ju en av frågorna inför denna undersökning¹¹⁶.

Inte bara har *Den visuella musiken* styrt mig in på att ta reda på mycket mer än jag i vanliga fall hade gjort angående ursprung och om berättelserna bakom musiken; den har också fått mig att på ett mycket konkret sätt vilja *se* berättelserna som jag ska försöka förmedla. Dessutom har den givit mig ambitionen att jag själv, rent kroppsligt, behöver vara i samklang med retoriken under tiden jag berättar och den har öppnat mina ögon för möjligheten att utnyttja kroppslig mekanisk spänning och frånvaron av detsamma som ytterligare ett medel för uttryck. Insikten att ergonomi och retoriskt uttryck är eller kan vara så starkt sammankopplade hade jag inte fått utan *Den visuella musiken* som ett konstnärligt giltigt lager.

På vilket sätt jag som musiker förmedlar ett material i fråga om att förstärka eller dämpa uttryck och om jag i så fall använder mig av visuella uttryck för att göra det är helt avgörande för hur mottagaren upplever materialet. Arbetets andra ställda fråga vill ha svar på hur musikaliska och visuella uttryck bäst kan samspela i ett audiovisuellt slutresultat.¹¹⁷

Längs vägen har jag noterat, reflekterat över och sedan använt mig av olika tekniker för att lyfta eller dämpa sådant som jag har identifierat som uttrycksgrund i materialet. I det här fallet har texten varit central för valen och därför har en källforskning varit synnerligen relevant. Processbeskrivningen ovan

¹¹⁵ Körverket. Se avsnittet Avgränsningen.

¹¹⁶ ”Hur påverkas instuderingsprocessen och i slutänden även den musikaliska gestaltningen när jag tillför det konstnärliga lagret *Den visuella musiken* redan i instuderingskedet och bibehåller detta perspektiv genom hela arbetet?” Från avsnittet Syfte, frågeställningar.

¹¹⁷ ”På vilket sätt kan musikaliska och visuella uttryck bäst samspela i den slutliga audiovisuella presentationen av verken?” Från avsnittet Syfte, frågeställningar.

har visat på ingångar och beslut fattade baserat på insikter längs vägen och bedömningarna har hela tiden vilat på föregående upplevd insikt eller erövrad kunskap. Varje bedömning blir därför unik och vägvalen som görs påverkas hela tiden av föregående val – val som i sin tur är påverkade av andra val på vägen dit.

Kanske är det här ett organiskt sätt att närma sig ett slutresultat? Jag tror det. Särskilt i ett arbete som detta, där jag avsiktligt själv har växlat mellan rollerna som avsändare och mottagare utan några egentliga externa referenter eller synpunkter, måste varje val och beslut få äga giltighet i processen.

Att arbetet inte kom att resultera i den initialt tänkta musikgudstjänsten gör att jag i någon mån saknar att ha fått ägna mig åt själva hantverket i nästa steg i processen, den där bild och ljud gestaltas konstnärligt och i samklang, genom olika redigeringstekniker. Det allra första försöket, Bilaga 3: Video 1 - Jakten på Resonans.mp4 - Filmförsök med övergångar, starten på sats I, har något av det, åtminstone en ansats. I det materialet ser jag dock allra mest ivrigheten i mitt testande som jag nu upplever mest står i vägen för själva berättandet. Detta berättande var vid tillfället inte alls färdigformulerat och det i sig avspeglas naturligtvis i gestaltningen, både i ljud och i bild.

3.4 Jakten fortsätter

Den sista av arbetets tre frågeställningar är den som kom in sist i processen men som samtidigt för mig har varit helt avgörande för helhetsbilden av arbetet, nämligen den om Rosas resonansbegrepp. Frågan är centrerad kring ifall det går att uppnå eller komma nära något av *resonans* via ett inspelat medium. Går det alls att nå fram genom rutan?

Som jag redan tidigare har antytt (se Slutdiskussion) håller jag det för troligt att förutsättningar för dokumenterad och i bästa fall förmedlad upplevd *resonans* mer sannolikt skulle kunna uppstå i ett körsammanhang. Som yrkesverksam körledare är jag nyfiken på att fortsätta fördjupa undersökandet om körer och *resonans* i olika sammanhang och förhoppningsvis finns möjligheter till fortsatt egen forskning på sikt. Resonansbegreppet slår an något i mina funderingar kring vad som går förlorat när inte lokalen är gemensam och vad det egentligen är som upplevs som så frustrerande i tanken på att inte kunna känna in eller påverka rummet och det som händer i det när något förinspelat framförs.

Jag hävdar att *Den visuella musiken* är ett lager som alla avsändare i kedjan Avsändare – Medium – Mottagare¹¹⁸ bör ägna uppmärksamhet eftersom musik som kommunikationsform ställer krav i alla led. Helheten spelar faktiskt stor roll. Att vara medveten om alla delars inverkan och påverkan kan hjälpa oss att fatta kloka beslut om hur vi väljer att presentera det som framförs.

Medvetenheten i sig kan också hjälpa oss att göra vettiga val om när det *inte* är en bra idé att tillföra ett visuellt medium bara för att det går. Som samhälle befinner oss i tiden efter en period då "alla" tvingades lära sig teknik för videoöverföring och när nu utrustning ändå finns tillgänglig används den till precis allt. Istället för att fundera på helhet och funktion tenderar vi i det här avseendet att kantra mot användande för användandets skull, vilket kan bli beklagligt.

Det kan hända att, om man sätter bild på vilken konsert som helst, det visuella hamnar i vägen för lyssnandet istället för att förstärka eller fördjupa upplevelsen för mottagaren. Om dessutom de utövande musikerna själva inte i förväg är inställda på att synas och är förberedda på det, kan också det störa själva framförandet och eventuellt låsa istället för att låsa upp förutsättningarna för att skapa resonans mellan utövare och upplevare i rummet.

Det är nog helt enkelt så att insvängning pågår. Det tar tid för en pendel att hitta till mitten, till balans.

¹¹⁸ Se avsnittet Avsändare – Medium – Mottagare.

3.5 Slutord

Att skriva sina mottagare på näsan vad det är de ska eller bör se och uppleva är inte rätt väg att gå. Den risken blir dessutom större ju flera lager av en berättelse som gestaltas i olika former. Det är varje utövande konstnärs uppgift och utmaning att balansera vad som får bli explicit och vad som lämnas över till mottagaren att fylla på med och uppleva på egen hand.

Denna min jakt på *resonans* genom olika lager och medier i olika tider har allra starkast resulterat i en upplevelse av kommunikation. En kommunikation utanför tid och rum där musikens flerhundraåriga språk i samklang med bibelns tusenåriga berättelser om allmänmänskliga känslor och upplevelser har nått fram till min tid, via min tids medier, och har för all framtid lyckats förändra mig och min syn på världen.

Referenser

Tryckt material

- Bronfman, Joshua. "Sven-David Sandström's Five Pictures from the Bible: Historical Precedents, Development, and Analysis." Doktorsavhandling, Florida State University, 2010.
- Helander, Karin. "Att vara eller inte vara rollen: Skådespelarens paradox." I *Vitterhetsakademiens årsbok*, 109-123. Stockholm: Kungliga Vitterhetsakademien, 2011.
- Jakobson, Roman. *Poetik & lingvistik: litteraturvetenskapliga bidrag*. Stockholm: PAN/Norstedts, 1974.
- Ljubović, Vedran och Haris Šupić. "An Iterative Approach in Development of the Student Information System: Lessons Learned." 2009 XXII International Symposium on Information, Communication and Automation Technologies, 2009.
- Pister, Aleksandra. "Musical interpretation of Hezekiah's illness in Johann Kuhnau's Biblical sonata." *Menotyra – Studies in Art*, 3 6 oktober, 2019, 129–143.
- Praetorius, Michael. *Syntagma musicum II: De Organographia. Parts I and II*. Översatt av David Z. Crookes. Oxford University Press: Clarendon Press, 1986.
<https://archive.org/details/syntagmamusicumi0000prae>.
- Rosa, Hartmut. *Det vi inte kan råda över: om vårt förhållande till världen*. Översatt av Joachim Retzlaff. Göteborg: Daidalos, 2020.
- Rosa, Hartmut. *Resonance: a Sociology of Our Relationship to the World*. Översatt av James C. Wagner. Cambridge: Polity Press, 2019.
- Schlasberg, Ulrika. "Kyrkomusiker och resonans: En kvalitativ undersökning av svenskkyrklig begravning." Magisteruppsats, Enskilda högskolan Stockholm, 2021.
- Vetenskapsrådet. "God forskningssed." 2017. <https://www.vr.se/analys/rapporter/vara-rapporter/2017-08-29-god-forskningssed.html>.
- Zancanaro, Massimo, Cesare Rocchi och Oliviero Stock. "Automatic Video Composition." Lecture Notes in Computer Science, Springer, Heidelberg, 2003.

Onlineresurser

- "Chorale Melodies used in Bach's Vocal Works: Befiehl du deine Wege." [Webbsida], Bach Cantatas Website, Uppdaterad 30 maj 2017, hämtad 20 november 2021, <https://www.bach-cantatas.com/CM/Befiehl-du-deine-Wege.htm>.
- "Ach Herr, mich armen Sünder: Text and Translation of Chorale." [Webbsida], Bach Cantatas Website, Uppdaterad 2 juni 2017, hämtad 10 november 2022, <https://www.bach-cantatas.com/Texts/Chorale069-Eng3.htm>.
- "Välkommen in i Konserthusorgeln." [YouTube-video], Göteborgs Symfoniker, 11 oktober 2021, <https://youtu.be/LSRiLCT701o?t=539>.
- "Den nordtyska barockorgeln." [Webbsida], Göteborgs universitet, Uppdaterad 25 augusti 2022, hämtad 6 juli 2023, <https://www.gu.se/scen-musik/studera-hos-oss/musik/den-nordtyska-barockorgeln>.
- "Hartmut Rosa om resonans (Sommarspecial del 2)." Läsarpodden [Podcast], Halldorf, Joel och Patrik Hagman, 3 augusti 2021, <https://lasarpodden.libsyn.com/sommarspecial-del-2-hartmut-rosa-om-resonans>.
- "Hartmut Rosa on resonance, politics, and religion (Sommarspecial del 3)." *Läsarpodden* [Podcast], Halldorf, Joel och Patrik Hagman, 23 augusti 2021, <https://lasarpodden.libsyn.com/sommarspecial-del-3-hartmut-rosa-on-resonance-politics-and-religion>.
- "Konstnärlig forskning får 9 miljoner från VR." [Webbsida], Göteborgs universitet, Uppdaterad 27 oktober 2021, hämtad 16 juli 2023, <https://www.gu.se/nyheter/konstnarlig-forskning-far-9-miljoner-fran-vr>.
- "Källtillit går hand i hand med källkritik." [Webbsida], Statens medieråd, Uppdaterad 13 mars 2023, hämtad 7 augusti 2023, <https://www.statensmedierad.se/aktuellt/nyheter/2023/kalltillit-gar-hand-i-hand-med-kallkritik>.

”Musikant.” [Webbsida], Svenska Akademiens ordbok, 1945, hämtad 4 juli 2022, https://www.saob.se/artikel/?unik=M_1481-0358.5pJ4.

Musikalier

Bellotti, Edoardo. ”Johann Kuhnau: Suonata Biblica IV: Ezechia agonizzante e risanato.” I *Battaglie e lamenti (Organo Callido, 1792 - Duomo di Venzona)*, 1998. [Spår på CD-skiva].
<https://open.spotify.com/track/20zfLbiYXBXT6YVAw0LE5s?si=a01a74ad6c094a1b>.

Kuhnau, Johann. *Johann Kuhnau's Klavierwerke*. Denkmäler deutscher Tonkunst. Redigerad av Karl Päsler. Vol. IV, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1901.
https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/33/IMSLP273672-PMLP92357-Johann_Kuhnau_Klavierwerke.pdf.

Kuhnau, Johann. *Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien*. Leipzig: Immanuel Tietzen, 1710. [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP284432-PMLP13320-Kuhnau_-_Musicalische_Vorstellung_einiger_biblischer_Historien_\(Leipzig,_1710\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP284432-PMLP13320-Kuhnau_-_Musicalische_Vorstellung_einiger_biblischer_Historien_(Leipzig,_1710).pdf).

Notexempel

Notexempel 1: Utsnitt, början av sats I 1710	17
Notexempel 2: Utsnitt, början av sats I 1901	17
Notexempel 3: Sats I, takt 9–10	27
Notexempel 4: Sats I, takt 13–14	27
Notexempel 5: Sats I, takt 17–18	27
Notexempel 6: Sats I, 21–22	27
Notexempel 7: Sats I, takt 24–25	27
Notexempel 8: Sats I, takt 26–27	27
Notexempel 9: Sats I, takt 29–30	28
Notexempel 10: Sats I, takt (32)33–35	28
Notexempel 11: Sats I, takt 15–16	28
Notexempel 12: Sats II, takt 5–6	28
Notexempel 13: Sats II, takt 10–11	28
Notexempel 14: Sats II, takt 15–16	28
Notexempel 15: Sats II, takt 20–21	28
Notexempel 16: Sats II, takt 25–26	29
Notexempel 17: Sats II, takt 30–32	29
Notexempel 18: Sats II, takt 36–37	29
Notexempel 19: Sats II, takt 27–28	29
Notexempel 20: Starten sats II 1710	34
Notexempel 21: Starten sats II 1901	34
Notexempel 22: Starten sats II 2021	34
Notexempel 23: Registrering 2021	35
Notexempel 24: Manualöversteg i sats II	35

Bildförteckning

Bild 1: The Family Circus om orgelbastoner	8
Bild 2: Försättsblad och illustration i början av 1710 års utgåva	12
Bild 3: Den nordtyska barockorgeln i Örgryte nya kyrka, Göteborg.	13
Bild 4: Rubrik till förord, 1901 års utgåva	16
Bild 5: Registerandrag och manualer på barockorgeln i Örgryte nya kyrka, Göteborg.	30
Bild 6: Redovisningsprogram 2022-01-10	37
Bild 7: Liber V. Magicus	38
Bild 8: Program Orgelinvingning, framsida	39

Bilagor

Bilaga 1: Disposition nordtyska barockorgeln i Örgryte nya kyrka i Göteborg	47
Bilaga 2: Sättning av sats II, <i>La di lui confidenza in Iddio</i> , på nordtyska barockorgeln i Örgryte nya kyrka i Göteborg	48
Bilaga 3: Video 1 - Jakten på Resonans.mp4 - Filmförsök med övergångar, starten på sats I	49
Bilaga 4: Video 2 - Jakten på Resonans.mp4 - Film från Orgelinvigning Antens kyrka 2022-03-13	50

Bilaga 1: Disposition nordtyska barockorgeln i Örgryte nya kyrka i Göteborg

Werck (II) CDEFGA-c³

Principal 16
Quintaden 16
Octav 8
Spitzfloitt 8
Octav 4
Super Octav 2
Mixtur 6.7.8 fach
Rauschpfeiff 2 fach
Trommet 16

Rück Positiv (I) CDE-c³

Principal 8
Quintadena 8
Gedact 8
Octav 4
Blockfloitt 4
Ocatv 2
Quer Floit 2
Sieffloitt 1 1/2
Sexquialt 2 fach
Scharff 6.7.8 fach
Dulcian 16
Bahrpfeiff 8

Ober Positiv (III) CDEFGA-c³

Principal 8
Hollfloitt 8
Rohrfloitt 8
Spitzfloitt 4
Octav 4
Nassat 3
Gemshorn 2
Octav 2
Scharff 6 fach
Cimbel 3 fach
Trommet 8
Vox Humana 8
Zincke (från f⁰) 8

Brust Positiv (IV) CDEFGA-c³

Principal 8
Octav 4
Hollfloitt 4
Waltfloitt 2
Sexquialter 2 fach
Scharff 4.5.6 fach
Dulcian 8
Trechtter Regal 8

Pedal CD-d¹

Principal 16
SubBass 16
Octav 8
Octav 4
Rauschpfeiffe 3 fach
Mixtur 6.7.8 fach
Posaunen (från F) 32
Posaunen 16
Dulcian 16
Trommet 8
Trommet 4
Cornet 2

Övrigt

- Koppel: OP/W, BP/W
- Cimbelstern
- Vogelgesang
- Trommel
- 5 Sperrventile: W, RP, OP, BP, Pedal
- Hauptsperrventiel
- Tremulant, Tremulant RP, Tremulant Pedal
- 12 Bälgar: 4' x 8'
- Temperering: medelton (1/4-komma)
- Subsemitoner i alla manualer: es/dis, gis/as, es¹/dis¹, gis¹/as¹, es²/dis²
 - Dessutom i RP: b/ais, b¹/ais¹, gis²/as²
- Subsemitoner i pedal: es/dis, gis/as
- 3 olika luftförsörjningssystem

Källa: "Den nordtyska barockorgeln." Göteborgs universitet, Uppdaterad 25 augusti 2022, hämtad 6 juli, 2023, <https://www.gu.se/scen-musik/studera-hos-oss/musik/den-nordtyska-barockorgeln>.

Bilaga 2: Sättning av sats II, *La di lui confidenza in Iddio*, på nordtyska barockorgeln i Örgryte nya kyrka i Göteborg

La di lui confidenza in Iddio

B.P. (IV): Dulcian 8', Octav 4', Waltflöit 2'
R.P. (I): Dulcian 16', Principal 8'
P: Dulcian 16', Octav 8'
Koppel: BP (IV)/W (II)

Sats II ur Suonata Qvarta
ur Biblischie historien

Johann Kuhnau (1660-1722)

The musical score is written for Baroque organ. It features a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. The score is divided into six systems, with measure numbers 1, 7, 13, 19, 24, 30, and 37 marked at the beginning of their respective systems. The right-hand staff contains the main melody, which is often ornamented with grace notes and slurs. The left-hand staff provides harmonic support with chords and single notes. The piece concludes with a final cadence in the last system.

Registrering: Dulcian Consort på barockorgeln i Örgryte nya kyrka, Göteborg

© 2021 Jens Helander

Bilaga 3: Video 1 - Jakten på Resonans.mp4 - Filmförsök med övergångar, starten på sats I

Film finns publikt åtkomlig på YouTube via länk https://youtu.be/_ecawWrpp7g samt i GUPEA under arbetets hemsida.



Jakten på Resonans

Bilaga 3: Video 1

Filmförsök med övergångar
Örgryte nya kyrka
2021-09-15

Självständigt arbete
(examensarbete)

Konstnärligt kandidatprogram i musik,
inriktning kyrkomusik

Högskolan för scen och musik,
Göteborgs universitet.

Vårterminen 2023

Vårterminen 2023

Bilaga 4: Video 2 - Jakten på Resonans.mp4 - Film från Orgelinvigning Antens kyrka 2022-03-13

Film finns publikt åtkomlig på YouTube via länk <https://youtu.be/lAB7k6Hyd0c> samt i GUPEA under arbetets hemsida.



Jakten på Resonans

Bilaga 4: Video 2

Film från Orgelinvigning
Antens kyrka
2022-03-13

Självständigt arbete
(examensarbete)

Konstnärligt kandidatprogram i musik,
inriktning kyrkomusik

Högskolan för scen och musik,
Göteborgs universitet.

Vårterminen 2023

Vårterminen 2023