



HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

Befrielse eller minnesförlust?

En studie i utantillspel av orgelrepertoar

Marcus Alvgrim

Självständigt arbete (examensarbete), 15 högskolepoäng
Konstnärligt kandidatprogram i kyrkomusik
Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet
Höstterminen 2024

Författare: Marcus Alvgrim

Arbetets rubrik: Befrielse eller minnesförlust? En studie i utantillspel av orgelrepertoar.

Arbetets titel på engelska: Liberation or Memory Loss? A Study in Memorizing Organ Music.

Handledare: Christina Ekström

Examinator: Tilman Skowronek

Sammanfattning

Nyckelord: utantillspel, memorering, orgel, Maurice Duruflé, Oskar Lindberg

I föreliggande konstnärliga kandidatarbete utforskar jag området musikmemorering ur perspektivet som organist. Syftet är att identifiera och problematisera metoder för utantillspel av orgelrepertoar. Studien utgår från två valda orgelstycken som jag sedan tidigare instuderat via notbild. Olika metoder för memorering och notmässig frigörelse prövas och utvärderas med särskild tonvikt på instrumentspecifika parametrar. I det första stycket skedde undersökningen explorativt och resulterade i ett urval av metoder som undersöktes vidare i det andra stycket. Resultaten påvisar att en integrering av medvetna (deklarativa) och omedvetna (procedurella) minnesförmågor kan ligga till grund för memorering av orgelrepertoar. Utantillspel påverkade den konstnärliga gestaltningen genom företrädelsevis frihet och plasticitet i tempo och pulsation. Färdigheten att memorera repertoar har visat sig vara möjlig att öva upp från grunden genom metodisk träning.

Innehållsförteckning

1 Inledning	1
1.1 Kontextualisering.....	2
1.1.1 En historisk överblick.....	2
1.1.2 Improvisation versus komposition.....	3
1.2 Syfte och frågeställningar.....	4
1.3 Centrala begrepp.....	5
1.3.1 Memorering.....	5
1.3.2 Orgel, organist och därtill relaterad terminologi.....	5
1.4 Tidigare forskning.....	6
1.4.1 Allmänmusikaliska perspektiv.....	6
1.4.2 Instrumentspecifika perspektiv.....	7
2 Metod och material	9
2.1 Urval av kompositioner.....	9
2.2 Val av orgelinstrument.....	10
3 Genomförande	12
3.1 Maurice Duruflé: Prélude.....	12
3.1.1 Processbeskrivning.....	12
3.1.2 Processanalys.....	17
3.2 Oskar Lindberg: Marcia elegiaca.....	19
3.2.1 Processbeskrivning.....	19
3.2.2 Processanalys.....	23
4 Diskussion	25
4.1 Resultatdiskussion.....	25
4.2 Slutdiskussion.....	27
Referenser	28
Mediafiler	30

1 Inledning

Jag inleder detta arbete med att beskriva en personlig erfarenhet:

Det är middagstid i det katedraliska kyrkorummet. Ljudet av kyrkans klockor brusar mellan valven samtidigt som jag tar plats vid läktarorgelns spelbord. Sammanhanget är en lunchkonsert med orgelmusik. Jag har förberett mig väl. Programmet blev satt för länge sedan och musiken är instuderad och genomtänkt just för detta tillfälle. Som organist sitter jag vänd mot öster med utblick över kyrkans mittskepp, mot det femtiotalet lyssnare som där har samlats, koret och högaltaret: mitt i en central skärningspunkt där jag i stunden erfar en påtaglig förbindelse med själva rummet. Kyrkklockorna förklingar samtidigt som jag har placerat mina noter på notstället och förbereder mig för att slå an det första ackordet.

Plötsligt inser jag att mycket av den närvaro och kontakt som jag upplevde med rummet har gått förlorad. Synintrycket har istället ersatts med en av de notbilder som varit föremål för instudering den senaste tiden: sex stycken pappersark, placerade på en lång rad. Noterna tycks verka nästan likt en mur som bryter den rumsliga kontakten och förhindrar mig att vara fullt närvarande i det musikaliska ögonblicket. Vid flera tillfällen under konsertens gång ställer jag mig frågande till huruvida notbilderna faktiskt hjälper eller stjälper mitt musicerande. Hur hade jag upplevt sammanhanget om jag istället var frigjord i ett utantillspel, där vid orgelpallen?

Möjligen är organisten en av få musiker som inte förväntas utföra solistisk repertoar utantill. Jane Schatkin Hettrick formulerar följande om organister och musikmemorering:

Of all solo recitalists, organists have been the most reluctant to embrace memorization of repertoire as a desired, if not standard, performance practice.¹

Jag finner Hettricks påstående både intressant och utmanande, men kan med föregående erfarenheter varken avgöra om utantillspel vid orgeln är något eftersträvansvärt eller huruvida det finns en faktisk motvilja till memorering bland instrumentets utövare. Under min tid som orgelspelare har jag dock erfarit att orgelrepertoar som regel framförs från notbild, i såväl liturgiska som konsertmässiga sammanhang. Vid några tillfällen har jag lyssnat till organister som spelat konserter utantill och upplevt att musikerna i sammanhanget begåvat lyssnaren med ett i särklass omisskännligt musikaliskt flöde. För egen del är jag i stort sett notbunden när det gäller framförande av repertoar. En osäkerhet inför att möta minnesförluster och förnimmelsen av att stå utan verktyg som motverkar dessa har medverkat till distansering gentemot fenomenet att spela utantill.

¹ Jane Schatkin Hettrick. "Presence of Mind: Hints for Memorization of Organ Music". *The American Organist*, vol. 33, nr 3 (New York: The American Guild of Organists, 1999), 68.

Metoder för att memorera orgelmusik kan i skenet av de ovan beskrivna upplevelserna ses som ett viktigt och nydanande kunskapsområde att utforska inom det självständiga arbetets ramar, också för vidare utveckling inom spelhantverket och berikad förståelse för musicerandets förutsättningar och dilemman.

1.1 Kontextualisering

I det följande avsnittet redogörs översiktligt för kontexter som detta arbete tangerar. Dels belyses historiska perspektiv gällande musikmemorering, dels uppmärksammas för orgel-sammanhanget intressanta definitioner av begreppen improvisation respektive komposition.

1.1.1 En historisk överblick

Att metodiskt memorera repertoar är ett relativt nytt fenomen inom den västerländska musiksfären.² Under tidigt 1800-tal ansågs utantillspel både undergräva förmågan till a vista-spel och lyfta fokus felaktigt från det komponerade verket, till den utövande musikern.³ Vid mitten av århundradet, i en tid av romantiska ideal samt framväxande av det publika konsertlivet, började sångare och instrumentalsolister att bruka utantillspel delvis för att framhäva intryck av virtuositet och hjälteskap. Bland musikpedagoger uppkom framgent en splittring; vissa förespråkade memorering för dess frigörande effekter i framträdandet och vissa menade att det kunde resultera i ett bristfälligt fokus gällande bland annat teknisk detaljnivå i repertoaren.⁴ Mot 1800-talets sista årtionden började utantillspel bli snarare ett praxis än undantag vid solistiska framföranden. Pedagogiska memoreringsmetoder började vinna kunskapsutrymme hos såväl amatörer som professionella musiker. En generell åsikt grundlades i att en komposition inte var färdiginstuderad förrän musikern kunde framföra den från minnet.⁵

Gällande orgelspel i synnerhet förefaller memorering ha varit ett fortsatt omdebatterat fenomen vid 1900-talets början. Följande sägs i den brittiska tidskriften *The Nonconformist Musical Journal*, 1905:

Although many organists advocate playing organ programmes entirely from memory, under the plea of freedom of expression, it is really quite a mental task to attempt such an effort, and there are often contingencies which make it safer to have the score before the eyes.

² Jane Ginsborg. "Memorization". *The Oxford Handbook of Music Performance*, vol. 1 (New York: Oxford University Press, 2022), 242.

³ Jennifer Mishra. "Playing from Memory". *American Music Teacher*, vol. 65, nr 6 (Cincinnati: Music Teachers National Association, 2016), 12 f.

⁴ Mishra, "Playing from Memory", 13.

⁵ Mishra, "Playing from Memory", 14 f.

Bland de som talade emot memorering vid denna tid noteras den betydande konsertorganisten Clarence Eddy. I den amerikanska tidskriften *The Etude* ställdes år 1906 en läsarförfråga om varför orgelkonserter ofta framförs från noter. Eddy citerades med följande resonemang som svar på frågeställningen:

The structure of the organ, said he, is vastly more complicated than that of any other solo instrument. One must have not only a perfect command of the manual keyboards but also of the pedals and mechanical accessories. [...] To burden the mind with memorizing the notes in addition to these requirements is as harmful as it is useless.⁶

Somliga orgelpedagoger under 1900-talet talade också emot påståenden om att utantillspel vid orgeln är ”skadligt och värdelöst”. Däribland kan nämnas Marcel Dupré, som från 1920-talet spelade orgelkonserter från minnet och förordade memorering bland sina elever. Också Karl Straube förespråkade frigörelse från notbilden i orgelundervisningen.⁷

Flera anledningar kan identifieras till att organister inte väljer att memorera solistisk repertoar i samma utsträckning som andra instrumentalister. Inte sällan förekommer det att organisten har hjälp av en assistent i registreringsarbetet, vilket kan medföra ett praktiskt behov av en gemensam notbild.⁸ Ofta är instrumentet och spelbordet placerat på en läktare eller motsvarande så att åhörarna inte kan beskåda organisten och huruvida denne spelar från noter, vilket likväl kan försvaga incitamentet att memorera musiken.⁹ I enlighet med Clarence Eddys resonemang går det också att betona hänsyn till ett spelsätt som innefattar såväl händer som fötter; ett omfattande antal samtidigt spelade noter, harmoniska strukturer och utvecklad flerstämmighet kan bidra till notbildens angelägenhet vid framförande av orgelrepertoar.¹⁰

1.1.2 Improvisation versus komposition

Organister möter en lång och levande tradition av improvisatoriskt orgelspel med funktionella, liturgiska eller konsertanta, motiv. En central diskurs i sammanhanget är huruvida improvisation kan betraktas som en form av musikmemorering eller ej, samt olika definitioner av begreppen improvisation och komposition. Hettrick hävdar att orgel-improvisation respektive memorering av orgelrepertoar kräver till stor del skilda kunskaper och färdigheter; en god förmåga till improvisation behöver inte implicera förmåga att

⁶ Hamilton C. Macdougall. "Playing without Notes". *The Etude*, vol. 24, nr 11 (Philadelphia: Theodore Presser Company, 1906), 734.

⁷ David Backus. "Auswendig spielen auf der Orgel". *Ars Organi*, vol. 58, nr 1 (Mettlach: Gesellschaft der Orgelfreunde, 2010), 21.

⁸ Kevin L. Cischke. "Memorization Strategies and Techniques for Organist". *The American Organist*, vol. 37, nr 2 (New York: The American Guild of Organists, 2003), 79.

⁹ John Wells. "Memorisation for organists". *Organists' Review*, vol. 93 nr 4 (Brierley Hills: The Incorporated Association of Organists, 2007), 63.

¹⁰ Hettrick, "Presence of Mind", 68.

memorera kompositioner.¹¹ Michael Callahan menar i sin avhandling att själva begreppen improvisation respektive komposition ofta och i allt för hög grad särskiljs. Callahan definierar improvisationsförmåga som just förmåga till memorering och återskapande av flexibla, generellt applicerbara musikaliska mönster och tekniker. Implikationen skulle i annat fall vara att improvisation enbart kan bestå av oplanerade och obundna musikaliska infall i stunden. Callahan lyfter vidare hur också den musikaliska gestaltningen av komponerade verk kan gynnas av ett improvisatoriskt, frigjort, förhållningssätt.¹²

1.2 Syfte och frågeställningar

Syftet med detta arbete är att identifiera och problematisera strategier för utantillspel av orgelrepertoar. Specifikt vill jag undersöka metoder för memorering av två orgelstycken som jag sedan tidigare har instuderat från notbild.

För att uppfylla arbetets syfte vill jag besvara följande frågeställningar:

- *Vilka metoder kan användas för att memorera den utvalda orgelrepertoaren?*
- *Hur påverkas den konstnärliga gestaltningen av att repertoaren utförs utantill?*
- *Vilka problemområden framstod i memoreringsprocessen?*

¹¹ Hettrick, "Presence of Mind", 68.

¹² Michael Callahan. "Techniques of keyboard improvisation in the German Baroque and their implications for today's pedagogy". (diss, New York: University of Rochester, 2010), 12.

1.3 Centrala begrepp

I följande avsnitt uppmärksammas några för arbetet centrala begrepp rörande *memorering* och *orgel*.

1.3.1 Memorering

Svenska akademiens ordbok definierar verbet *att memorera* som att metodiskt och repetitivt minnesfästa information, också i betydelsen av att kunna återge det inlärdaste stoffet ur minnet.¹³ *Nationalencyklopediens* definition av *memorering* är förmåga att dels lära sig något utantill och att dels läsa upp information ur minnet.¹⁴ I detta arbete använder jag begreppet *memorering* med innebörden att metodiskt lära in en musikalisk komposition utifrån syftet att kunna återskapa den vid instrumentet genom *utantillspel*, utan hjälp av notbild.

1.3.2 Orgel, organist och därtill relaterad terminologi

Orgelinstrumentet är till sin spelmässiga form ett tangentinstrument som musikern oftast kan traktera med såväl händer som fötter. De klaviaturer som spelas med händerna benämns *manualer* och motsvarande klaviatur för fötterna benämns *pedal*. Antalet manualer skiljer mellan olika orglar, likaså den övergripande utformningen av *spelbordet*, den plats från vilken musikern trakterar instrumentet. Orgelspelaren kan förändra instrumentets klang genom att vid spelbordet aktivera olika rader av orgelpipor, ordnade i *register*, och därvid utföra en *registrering*. Vid vissa instrument finns möjlighet att programmera eller framplocka varianter av förinställda registreringar i ett *kombinationssystem*, där orgelns fulla klangbild snabbt kan omgestaltas genom aktivering av en enskild tryckknapp eller fottrampa.

Den musiker som trakterar en orgel kan benämnas *organist*, ett begrepp som också kan beteckna en tjänstebefattning inom bland annat Svenska kyrkan.¹⁵ Jag använder i detta arbete termen *organist* i bemärkelsen orgelspelare, ej inbegripande utbildningsnivå eller yrkessammanhang.

¹³ *Svenska akademiens ordbok*. "Memorera". Hämtad 16 mars 2024. <https://www.saob.se/artikel/?seek=memorera>.

¹⁴ *Nationalencyklopedin*. "Memorera". Hämtad 10 april 2024. <https://www-ne-se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/ordbok/svensk/memorera>.

¹⁵ Svenska kyrkan. "Svenska kyrkans kyrkomusikerexamen". Hämtad 16 mars 2024. <https://www.svenskakyrkan.se/utbildningsinstitutet/svenska-kyrkan-kyrkomusikerexamen>.

1.4 Tidigare forskning

En systematisk informationssökning kring ämnet musikmemorering genomfördes i databasen *RILM abstracts of music literature*. Med sökorden ”Memorisation” och ”Organ” samt urvalskriteriet ”Academic Journals” anträffades 13 resultat. I sökresultatet identifierade jag fyra artiklar publicerade mellan 1999–2010 som svarade an mot arbetets syfte.¹⁶ Genom manuell sökning har jag därtill anträffat två artiklar som berör memorering ur allmänmusikaliska perspektiv.¹⁷ Avsikten med detta urval var att komplettera det begränsade resultatet från den systematiska sökningen.

1.4.1 Allmänmusikaliska perspektiv

Enligt Rita Aiello och Aaron Williamon har memoreringspedagogik under 1900-talet i allmänhet anfört att musikerns minnesbildande utgår från audiell, visuell samt kinestetisk information. Det audiella minnet inrymmer representationer av hur musiken låter, vilket inkluderar att musikern kan audialisera kommande partier i stycket innan dessa spelas. Det visuella minnet kan dels inbegripa visualisering av själva notbilden, dels minnesframplockning genom synintryck vid instrumentet. Det kinestetiska minnet förklaras likt ett muskelminne där komplexa, finmotoriska rörelser kan automatiseras och där framplockningen stimuleras av taktila intryck. Till dessa tre minnesperspektiv krävs för en säker memorering också musikanalys samt kunskaper inom exempelvis formlära, harmonilära och kontrapunkt. Författarna betonar sammantaget vikten av att musiken övas mentalt, genom att visualisera den utan att sitta vid instrumentet.¹⁸

Roger Chaffin, Topher R. Logan och Kristen T. Begosh redogör för två olika processer inom den episodiska minnesbildningen. Författarna benämner dessa som *associative chaining*, där musikern associerar enskilda passager av stycket som en följd av föregående partier, och *content-adressable memory* där musikern studerar stycket på så sätt att respektive detalj kan framplockas fristående ur minnet. Den associativa inkodningen beskrivs uppkomma spontant och till viss del omedvetet när ett stycke övas kronologiskt. Minnesprocessen är *procedurell* och frambringas av framförallt taktil, audiell och emotionell minnesbildning. Om musikern kommer av sig i utantillspelet och den associativa minneskedjan bryts finns ofta ingen möjlighet till återupptagning någon annanstans än vid länkens början.¹⁹

¹⁶ Backus, "Auswendig spielen"; Cischke, "Memorization Strategies"; Hettrick, "Presence of Mind"; Wells, "Memorisation for organists".

¹⁷ Rita Aiello & Aaron Williamon. "Memory". *The science and psychology of music performance*. (New York: Oxford University Press, 2002); Chaffin et al., "Performing from memory".

¹⁸ Rita Aiello & Aaron Williamon. "Memory", 167.

¹⁹ Chaffin et al., "Performing from memory", 352.

En säkrare memorering menar Chaffin et al. är uppnåelig genom arbete med adresserbar minnesbildning, vilken är medveten och innefattar *deklarativa* minnesprocesser. Kunskapen som inkodas är faktabaserad och kan i ord uttalas. I detta arbete nämner författarna tre huvudprinciper. Den första principen innebär att musiken avkodas på detaljnivå genom förknippning med tidigare inlärd likvärdig information, för att uppnå stark minnesmässig inkodning och förståelse. Den andra principen innefattar övergripande musikanalys och konceptualisering av styckets form och struktur, för att möjliggöra organisering av den memorerade informationen uppå ett formmässigt skelett. Den tredje principen syftar till övningar som stärker musikerns minnesförmåga och effektiviserar framplockningen, däribland mental träning.²⁰

Chaffin et al. visar på hur memoreringen också kan stärkas av *performance cues* (minnesord). Detta innebär att musikern upprättar egna begrepp som belyser valda delar av den musikaliska texturen, med syfte att integrera de medvetna och omedvetna minnesprocesserna. Minnesorden kan bland annat innefatta påminnelser om karaktär och gestaltning, dynamik, fingringsättningar och spelteknik. Påminnelserna kan visualiseras likt landmärken på den mentala karta av stycket som musikern upprätthåller i minnet vid utantillspel. Författarna uppmanar till att arbeta med minnesord i samtliga stadier av övningsprocessen.²¹

1.4.2 Instrumentspecifika perspektiv

David Backus, Kevin Cischke, Jane Schatkin Hettrick och John Wells redogör i sina artiklar för utantillspel vid orgelinstrumentet. Författarna tangerar såväl Aiello & Williamons som Chaffin et al.s resonemang. Wells hävdar likt Aiello & Williamon att memoreringen grundas i taktill, visuell och audiell minnesbildning. Wells föreslår därtill olika sätt att arbeta med dessa minnesperspektiv. Det audiella minnet kan lyftas i medvetande genom att ändra orgelns registrering och välja stämmor som markant skiljer sig från organistens klangvision av stycket. Det taktilla minnet kan medvetandegöras genom att låta en enskild hand eller fot få vila samtidigt som övriga stämmor fortsätter att spelas. Att öva med en helt annan notbild på notstället hävdar Wells kunna bidra till besinning också gällande det visuella minnet.²²

Hettrick betonar i likhet med Aiello & Williamon vikten av att visualisera musiken bortom instrumentet. Författaren nämner att organisten bör behandla varje enskild takt separat och därtill pröva att starta från olika platser mitt i stycket.²³ Motsvarande lyfts även fram av

²⁰ Chaffin et al., "Performing from memory", 358.

²¹ Chaffin et al., "Performing from memory", 359 f.

²² Wells, "Memorisation for organists", 64 f.

²³ Hettrick, "Presence of Mind", 70.

Cischke, som därtill visar på att minnesmässig säkerhet också kan nås genom att arbeta med stycket bakifrån och börja memorera från slutet.²⁴ Hettrick hävdar att organisten inte bör låta sig fixeras vid det visuella spelutförandet på manual eller pedal när blicken börjar frigöras från notbilden. För att fokusera på de taktila sinnesintrycken ges förslaget att tillfälligtvis öva med ögonen stängda. Hettrick menar att det likaså kan vara effektivt att vid något tillfälle spela helt utan registrering, alltså i tystnad, vid orgeln.²⁵

Också Backus betonar vikten av att bygga upp utantillspelet utifrån små, memorerade byggstenar som sedan arbetas ihop till en helhet. I motsats till Hettrick anser Backus att en visuell övervakning av fingrar och fötter kan vara till organistens fördel.²⁶ Slutligen betonar Cischke att utifrån en arsenal av olika memoreringsstrategier bör ett urval göras på individnivå utifrån varje musikers sätt att fungera och lära in, för att nå ett tillfredsställande och beständigt memoreringsresultat.²⁷

²⁴ Cischke, "Memorization Strategies", 79.

²⁵ Hettrick, "Presence of Mind", 71.

²⁶ Backus, "Auswendig spielen", 22 ff.

²⁷ Cischke, "Memorization Strategies", 80.

2 Metod och material

I detta arbete, som sker på konstnärlig grund, fungerar jag genom den egna musikaliska praktiken som både observatör och forskningsobjekt. Enligt Vetenskapsrådet kan konstnärlig forskning bland annat forma kunskap om skapandeprocessen och dess metodologi samt bidra till fördjupad förståelse av konststartsfältets möjligheter och utmaningar.²⁸ I studien observerar jag den egna processen och musikaliska interaktionen inom undersökningen av metoder för utantillspel av orgelrepertoar.

Jag söker synliggöra och dokumentera processen på två olika sätt: med loggföring i en processdagbok samt med kompletterande videodokumentation. Observationerna kretsar kring memoreringsarbetet och dess progression samt uppkomna ställningstaganden. Med grund i det åstadkomna materialet, loggboksanteckningar och videodokumentation, samt med spjärn mot tidigare forskning analyserar jag process och resultat.

2.1 Urval av kompositioner

Arbetet med urval av orgelkompositioner är komplext. Barbara Owen, Peter Williams och Stephen Bicknell beskriver hur den bevarade repertoaren för orgelinstrument med fog kan beskrivas som den mest omfattande och tidsomspännande av alla instrumentala repertoarer.²⁹ Då arbetet i första hand är ämnat att undersöka memorering ur ett samtida instrumenttekniskt perspektiv grundade jag urvalet i kompositioner där centrala kännetecken för det utvecklade orgelinstrumentet kunde studeras. Min avgränsning av sådana kännetecken var dels genomgående spel på både manual och pedal, dels att urvalet skulle utforska förändring av klang och dynamik genom exempelvis manualbyten och omregistreringar.

Urvalet av kompositioner avgränsades också mot orgelrepertoar som vid arbetets uppstart var aktualiserad och under färdiginstudering. Studien har undersökt memorering av repertoar som jag sedan tidigare har gestaltat från notbild, med avsikt att möjliggöra analys av hur den konstnärliga gestaltningen påverkas vid spel från notbild respektive utantill.

²⁸ Vetenskapsrådet. "Konstnärlig forskning". Hämtad 22 mars 2024. <https://www.vr.se/uppdrag/framja-och-finansiera-forskning/konstnarlig-forskning.html>.

²⁹ Barbara Owen *et al.* "Organ". *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2001. Hämtad 16 augusti 2024. <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.ub.gu.se/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044010>.

De två stycken som jag valde är:

- *Prélude* ur *Prélude et fugue sur le nom d'Alain* av Maurice Duruflé (1902–1986).
- *Marcia elegiaca* ur *Orgelsonat i g-moll* av Oskar Lindberg (1887–1955).

Vid studie av Duruflés stycke brukade jag ett explorativt förhållningssätt till anträffade memoreringsstrategier samtidigt som jag studerade tidigare teoribildning inom musikmemorering. Den kunskapsmässiga syntes som framkom i delstudien sattes som referenspunkt vid val av metoder för följande undersökning av Lindbergs stycke.

2.2 Val av orgelinstrument

Genomförandet har i huvudsak utförts vid det viktorianska orgelverk som är uppfört på den västra sidoläktaren i Örgryte nya kyrka, Göteborg. Orgeln byggdes ursprungligen 1871 av Sir Henry Willis för St. Stephens Church i London. Instrumentet anlände till Göteborg på 1990-talet och uppställdes temporärt, efter visst omdanande och med en ny fasad, i orgelsalen på Artisten. 1998 flyttades instrumentet till nuvarande kyrkorum.³⁰

Att jag valde just denna orgel bland möjliga instrument i göteborgsområdet har såväl gestaltningsmässiga som speltekniska anledningar. Orgeln har i huvudsak mekanisk traktur, det vill säga överföring mellan tangent och spelventil. Den direkta kontakten med en god mekanik, och däri en upplevelse av gemensam andning mellan orgel och organist, har bidragit till trygghet i spelet oavsett musikens karaktär eller tempo. Instrumentet har en bred, grundtonsmättad klang och en uppsättning färgrika solostämmor med mångfacetterade användningsområden, samt sju fasta kombinationer som ger möjlighet till klangförändring. Orgelns liksväviga temperering har tillsammans med ovanstående aspekter banat en medelväg för att kunna gestalta en repertoarmässig bredd vid ett och samma instrument, med särskild uppmärksamhet på orgelmässiga utförandeaspekter. Regelbunden tillgång till övningstid vid instrumentet har också varit en bidragande orsak.

³⁰ Göteborg Organ Art Center. "Göteborg, Örgryte nya kyrka, Västra läktaren". *Göteborgs stifts orgelinventering*. Hämtad 10 april 2024. https://orgeldatabas.gu.se/webgoart/goart/go_pub.php?p=9&u=1&f=335&l=sv§sel=sform.

Orgelns disposition:

Choir (I) C-g ³	Great (II) C-g ³	Swell (III) C-g ³	Pedals C-f ¹
Lieblich Gedact <i>viii</i>	Double Diapason <i>xvi</i>	Contra Gamba <i>xvi</i>	Grand Open Diap. <i>xvi</i>
Dulciana <i>viii</i>	Open Diapason <i>viii</i>	Open Diapason <i>viii</i>	Violone Metal <i>xvi</i>
Flute harmonique <i>iv</i>	Claribel Flute <i>viii</i>	Lieblich Gedact <i>viii</i>	Bourdon <i>xvi</i>
Gemshorn <i>vi</i> ³¹	Viola <i>viii</i>	Gamba <i>viii</i>	Violoncello <i>viii</i>
Piccolo <i>ii</i>	Octave <i>iv</i>	Voix Celeste <i>viii</i>	Ophicleide <i>xvi</i>
Corno di Bassetto <i>viii</i>	Quint <i>iii</i>	Octave <i>iv</i>	
	Super Octave <i>ii</i>	Flageolet <i>ii</i>	
	Mixture	Vox humana <i>viii</i>	
	Bombarde <i>viii</i>	Cornopean <i>viii</i>	
		Hautboy <i>viii</i>	
		Clarion <i>vi</i> ³¹	
		Tremulant	

Koppel: Swell to Great i suboktav-, unison- samt oktavläge, Choir to Great, Swell to Choir, Choir to Pedals, Great to Pedals, Swell to Pedals.

Barkermaskin för Great och samtliga koppel till denna manual. Fasta kombinationer genom fottrampor: 4 st. för Great + Pedals, 3 st. för Swell. Icke-balanserad svällartrampa för Swell.

³¹ Registerandragen är felaktigt märkta med fottalet *vi*. De två stämmorna klingar i 4'-läge.

3 Genomförande

I följande kapitel redogör jag för den egna undersökningen utifrån syftet. Under arbetets båda delstudier var memoreringsprocessen förankrad i såväl musikanalys som musikalisk gestaltning. Processbeskrivningen sker i huvudsak musikkronologiskt (från kompositionens början, till dess slut) och skildrar hur olika metoder implementeras på detaljnivå. Avslutningsvis analyseras processen; jag belyser däri övergripande perspektiv samt anknyter resultaten till litteratur.

3.1 Maurice Duruflé: *Prélude*

Maurice Duruflé utgjorde en distinkt profil i 1900-talets franska musikkretsar. Han turnerade bland annat som konsertorganist och var professor i harmonilära vid Pariskonservatoriet. Som kompositör beskrivs Duruflé mycket självkritisk och introspektiv, vilket avspeglas i den begränsade och alltsomoftast omarbetade repertoar han efterlämnade sig. 1942 komponerade han *Prélude et fugue sur le nom d'Alain*, op. 7, för orgel. Stycket är tillägnat kompositören och organisten Jehan Alain (1911–1940) som avlidit i krigstjänst under det vid tillkomsten ännu pågående världskriget. Duruflé citerar i stycket den framlidne Alain såväl musikalfabetiskt som tematiskt.³² En videoinspelning av när jag spelar stycket utantill under processens slutskede är bilagt arbetet (Video 1).

3.1.1 Processbeskrivning

En övergripande formanalys visar att Duruflés preludium kan konceptualiseras i två kontrasterande delar, här benämnda *A* respektive *B*. Ett formschema kan därvid tecknas enligt: *A, B, A', B', A'', Coda*. Makroanalys av detta slag var värdefull för orienteringen och säkerheten i utantillspelet. Jag upplevde formschemat som länkande fundament i bildandet av egna mentala kartor över musiken.

Jag prövade att behandla respektive del självständigt i memoreringsarbetet och satte inte ihop stycket som helhet innan jag kunde spela alla delarna separat. I processens slutskede medverkade denna strategi till stabilitet i memoreringen, där eventuella felspelningar inte påverkade kommande partier. Varje ny del upplevdes med en minnesmässig ”fräschör”. Bland de negativa effekterna kan nämnas en tendens till tempoförskjutning och omedveten karaktärsskiftning inom den musikaliska helheten, särskilt gentemot respektive A-del.

³² Nicholas Kaye. "Duruflé, Maurice". *Grove Music Online*. (Oxford: Oxford University Press, 2001). Hämtad 17 april 2024. <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.ub.gu.se/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008407>.

En slutsats blev att jag hade behövt arbeta med delarna också sinsemellan, genom att i högre grad undersöka och internalisera alla liknande motiv, möjligen innan stycket sattes ihop i sin helhet.

Del A kännetecknas av ett flödande triolmotiv i höger hand, där den inledande rörelsen tolkar namnet *Alain* genom ett musikaliskt kryptogram, se notexempel 1. Triolmotivets perpetuumrörelse medverkade till behov av att fästa rörelsen i muskelminnet för att frigöra minneskapacitet. Jag började metodiskt att från notbilden analysera varje enskild ton och i synnerhet dess harmoniska funktion, samt att återge stämman vokalt för stark audiell inkodning. När ett par takter var genomarbetade prövade jag att avlägsna notbilden och spela i flöde. Under arbetets progression upplevde jag att min mentala representation av triolrörelsen förändrades, från att jag visualiserade den vertikalt på åttondelsnivå till att den framställdes i form av större harmoniska partier, gester och melodiska linjer. Jag strävade efter att ständigt växla mellan detaljnivå och övergripande nivå i minneskartan.

The image shows a musical score for the first three measures of a piece. The title 'ALAIN' is written above the first few notes of the treble staff. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 88 (♩ = 88). The time signature is 2/2. The key signature has one flat (F major). The score consists of three measures. The treble staff contains a melodic line with eighth-note triplets. The bass staff contains a steady accompaniment of eighth-note triplets. The dynamics are marked 'p' (piano).

Notexempel 1. Maurice Durufle. "Prélude et fugue sur le nom d'Alain". *Œuvres pour orgue*. (Paris: Éditions Durand, 2014). Takt 1–3. Musikalfabetisk nyckel, samt i höger hand styckets inledande triolmotiv.

Vänsterhandens ackompanjering lade en stabil grund under triolmotivet. Ackompanjemangets rytm kan förnimmas likt hjärtslag, och jag prövade att inkoda hjärtrytmen som ett minnesord under styckets inledande takter för att internalisera memoreringen ytterligare. En övergripande harmonisk analys verkade också klargörande; från inledande harmonik i d-moll temat först i parallelltonarten F-dur för att sedan röra sig mot dominanten, A-dur. Det musikaliska flödet sätts därmed i förväntan, och del A övergår i ett mellanspel med en stigande triolkedja i takt 40–43. Triolrörelsen förflyttas från höger hand till vänster hand och utformas mer arpeggierande, likt en klangmatta. Analysarbete i denna form, med uppmärksamhet vid att uttala musikaliska strukturer, kompletterade framgångsrikt min mentala karta över musiken.

Del B inleds vid takt 44, i C-lydisk tonalitet. Högerhanden formar ett slags kvasi-gregorianskt sidotema, se notexempel 2. Temat introducerar fjärdedelstrioler mot vänsterhandens rörelse i åttondelstrioler. Särskilt viktig var förnimmelsen av att jag sjöng temat, för att behålla flödet. Jag uppmärksammade även att det vokala arbetet verkade bidra till färre felspelningar. Den svåraste linjen att memorera var kontraintuitivt nog den minimalistiska pedalstämman. Jag tog mig an dessa noter dels genom att analysera dem utifrån ackordisk funktion och dels genom att förebilda dem vokalt. Pedalstämman var ändå känslig för felspelningar i slutet av delstudien och krävde hög grad av minnesaktivitet. Överlag observerar jag i inspelningen (Video 1) att flödet stramas till något, mycket med anledning av den förändrade rytmiska strukturen och en viss osäkerhet i pedalstämman.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef with a 3/2 time signature, marked 'R. (mf)'. It features a melodic line with triplet markings (groups of three notes) and a slur over the first two measures. The middle staff is in treble clef with a 3/2 time signature, showing arpeggiated chords. The bottom staff is in bass clef with a 3/2 time signature, showing a few notes and rests. The time signature changes from 3/2 to 2/2 and back to 3/2 across the measures.

Notexempel 2. Duruflé, "Prélude et fugue", takt 44 – 46. Styckets kvasi-gregorianska sidotema är placerat i höger hand. Därtill arpeggierade ackord i vänster hand.

En kort parafras på sidotemat görs i takt 50–51 där det spelas i vänsterhanden med en grundtonsmättad registrering. I takt 52 transponeras hela förloppet till Ess-lydisk tonalitet och en real insats följer. Pedalen spelar denna gång legato och temat utförs bitvis trestämmigt. Dynamikbeteckningen är dock fortsatt mezzoforte. Jag kunde här dra nytta av pedalstämman mer melodiska utformning som medförde att den upplevdes enklare att memorera,

I takt 60 ska ackompanjemanget, som spelas på Willisorgelns tredje manual, omregistreras genom tillägg av en 16'-stämma. Jag brottades länge med hur jag skulle komma ihåg detta. Genom att förknippa meloditemats nedgång i basregistret med att jag skulle dra ett mörkt klingande register var plötsligt denna memorering säker och jag missade därefter aldrig omregistreringen. Jag memorerade andra registreringsförändringar i stycket på liknande sätt; jag arbetade både med audialisering av kommande partier samt upprättade minnesord och förknippningar till specifika motiv i musiken, för att uppmärksamma registreringarna i god tid innan utförande.

Två korta skeninsatser med triolmotiv passerar i takt 62–65. Det musikaliska flödet stannar upp inför omtagning av del A som denna gång är transponerad en kvart upp, till g-moll. Takterna 66–72 är en reell återtagning av styckets inledande takter. Temat vidareutvecklas sedan upp mot en höjdpunkt där musiken för första gången möter en nyans i forte. I följande B-del, från takt 113, presenteras ytterligare en rytmisk dimension. Mot högerhandens fjärdedelstrioler och vänsterhandens åttondelstrioler spelar pedalen raka fjärdedelar, vilket förstärker den metriska ”kollisionen”. Fragment av sidotemat utförs först i Ass-lydisk och därefter i Cess-lydisk tonalitet. I den sistnämnda insatsen utförs det dessutom i kanon på kvarten, se notexempel 3. Pedalstämman ser vid detta tillfälle överbundna fjärdedelar.

R. Hautbois(*mf*) ou Trompette

Notexempel 3. Durufié, "Prélude et fugue", takt 121 – 122. Sidotemat utförs i kanon på kvarten. De tre systemen presenterar olika rytmiska dimensioner.

Kanoninsatsen efterföljs direkt av en A-del i fragmentation, här benämnd A". Harmoniken upplevs allt kärvarare och inleds i ess-moll. Återigen förs det harmoniska förloppet i riktning mot dominanten. På vägen passerar en lång kedja växeldominantiska ackord, ofta utförda som franska sextackord, i ett högt register på manualerna. I inkodningsarbetet upplevdes följande takter svårbemästrade och osäkra. Jag försökte med erfarenhet från styckets inledning att memorera trioltemat i muskelminnet och låta harmoniken uppta större utrymme i arbetsminnet. Jag prövade också att utföra en funktionsanalys, vilken dock inte uppfattades stärka minneskartan då den harmoniska progressionen är såpass diminuerad och utgörs av komplexa dominantiska funktioner som ej verkade frigörande i mitt spel. En övergripande ackordanalys tycktes däremot stödja mig att uppnå rimlig harmonisk medvetenhet och sammankoppla de audiella och taktila intrycken mot ett teorimässigt tolkningsnät. Jag prövade att öva denna del såväl vid instrumentet som mentalt, takt för takt, och använde mig av ett antal minnesord. Sammantaget var denna strategi framgångsrik och byggde en god säkerhet i memoreringen, trots satsens komplexitet.

Jag belyser i notexempel 4 några av strukturerna i min mentala karta över del A". Vänsterhandens ackord får uppta större plats i arbetsminnet samtidigt som högerhandens trioler främst inkodats i muskelminnet, med undantag för exempelvis höjdttonerna i takt 128 och 129 som kräver uppmärksamhet för att spelas säkert. Jag försöker i exemplet låta de aktuella minnesorden verka sammankopplande mellan olika minnesfunktioner. Påminnelserna rör både speltekniska, gestaltningsmässiga och harmoniska perspektiv.

Fjärde fingret på Cess **OBS Eb^{o7}!** **Värna om höjdttonerna**

Eb^m F7^{b5}/Cb Eb^m F7^{b5}/Cb Eb^m Eb^{o7} C^b/Eb C^bm^{b5}/Eb

Legato, cantabile

C^b/Eb C^bm^{b5}/Eb C^b/Eb F7^{b5}/Eb B^b7/D F7^{b5}/Eb B^b7/D Fm7^{b5}/Eb

Cess återställs härifrån till C

F7/A G^bΔ7/B^b G^b7^{b5}/B^b F7/A B^b7^{b5}/A^b Eb7/G F7/G^b

Notexempel 4. Duruflé, "Prélude et fugue", takt 125 – 136. Egen mental karta där höger och vänster hand visualiseras inom samma notsystem. Över notsystemen ackordanalys samt egna minnesord.

Trioltemat augmenteras därefter, förflyttas till pedalstämman och stannar slutligen upp i en ensam, kort pedaltön. Härvid följer preludiets Coda, där karaktären tvärt omkastas och utmynnar i en slags avslutande meditation. Duruflé citerar huvudtemat ur Jehan Alains orgelstycke *Litanies* och omharmoniserar därefter motiv ur samma stycke. Trots att tempot är mer stillsamt och antalet spelade noter färre upplevde jag att memoreringsprocessen var lika krävande som tidigare. Återigen uppmärksammade jag behov av både formanalys, harmonisk analys samt inkodning på detaljnivå med fokus på medvetna minnesprocesser.

3.1.2 Processanalys

Delstudien var grundad i ett explorativt förhållningssätt, där jag prövade en mångfald av memoreringsstrategier och förändrade infallsvinklar under arbetets gång. Utforskandet stärkte den egna frimodigheten i arbetet mot att våga släppa notbilden och hjälpte mig att börja medvetandegöra aktiva och inaktiva minnesprocesser.

Grundstrategin för att uppnå resultat i form av en bestående memorering var att utföra såväl makro- som mikroanalyser av styckets form och harmoniska förlopp. Det var framgångsrikt att öva stycket nedbrutet i mindre, självständiga delar men jag såg också ett behov av att därtill medvetandegöra helheten: tempo och karaktärsförhållanden samt övergångar mellan styckets olika partier. Centralt i memoreringsarbetet var att jag arbetade med att aktivt formulera och uttala den kunskap som inkodades, också genom användandet av minnesord. Jag anknyter processen till Chaffin et al. som resonerar kring värdet av medvetet minnesbildande genom deklarativa minnesprocesser.³³ Jag märkte också framgång i att visualisera musik, registreringar och koreografi utan att sitta vid orgelinstrumentet. Visualiseringsarbetet verkade förstärka själva den taktila upplevelsen i utantillspelet, vilket i sin tur bidrog till en känsla av trygghet och stabilitet.

En central aspekt i processen var att utantillspelet helt och hållet memorerades och inspelades utan närvarande publik. Studien undersöker ej hur memoreringen kan påverkas av exempelvis nervositet i en framträdandesituation. Vid vårterminens orgelexamination spelade jag dock bland annat just Duruflés preludium, denna gång från notbilden, och antecknade därvid följande i processdagboken:

Memoreringsarbetet har hjälpt mitt orgelspel ur ett helhetsperspektiv, också när jag nu framförde stycket från notbild. Noterna gav mig fortfarande en trygghetskänsla då musiken skulle framföras inför lyssnande publik. Trots denna upplevelse, och utan risk för minnesluckor, kände jag mig mer begränsad i musicerandet med notbilden framför ögonen, i jämförelse med när jag spelat utantill. Notbilden lade något mekaniskt över gestaltningen; jag kände mig inte lika musikaliskt och uttrycksmässigt frigjord. Min pulsation, och perception av själva tempot i musicerandet, verkar vara annorlunda vid utantillspel.³⁴

En stark upplevelse var också när jag efter sommaruppehållet spelade stycket utantill och prövade hur memoreringen hade påverkats av ett längre uppehåll:

³³ Chaffin et al., "Performing from memory", 352.

³⁴ Processdagbok, 13 maj 2024.

Trots att jag inte hade spelat något alls på Duruflé under närmare 3 månader flöt stycket helt utan avbrott och jag blev överraskad att tidsperspektivet inte påverkat min memorering något märkbart. Upprättade performance cues fanns i huvudsak kvar i minnet och jag kunde tydligt uppleva hur de stärkte orienteringen i utantillspelet när memoreringen nu hade landat i långtidsminnet.³⁵

Jag noterade vid detta tillfälle att stycket som helhet var mer sammansmält, samt att många av de differenser mellan olika partier som kunde anas vid videoinspelningen i april hade utjämnats. Tidsperspektivet har varit centralt när det kommer till memoreringens fram-mognad. Under delstudien har jag märkt att det tagit ungefär en vecka från att jag metodiskt arbetat med ett parti till dess att resultatet av arbetet blivit märkbart. Jag resonerar att musikmemorering kan ses som en utdragen kognitiv process, där den episodiska minnes-bildningen, ”långtidsminnet”, blir framplöckningsbar först efter det att sinnesintrycken har bearbetats och fått ”landa” hos musikern.

Sammanfattningsvis har arbetet med stycket genom valda metoder skapat ett tydligt resultat i form av en bestående memorering. Flera av delstudiens nyckelstrategier tangerar i synnerhet det resonemang som Chaffin et al. för kring medvetna respektive omedvetna minnes-processer, det adresserbara minnesbildandets tre huvudprinciper samt användandet av minnesord. Med grund i dessa resultat och beröringspunkter vill jag därför vidareutforska följande metoder i nästkommande delstudie:

- Konceptualisering av styckets form och struktur.
- Avkodning av musiken på detaljnivå.
- Audialisering och visualisering av musik, registreringar och spelkoreografi.
- Upprättande av minnesord.

³⁵ Processdagbok, 2 september 2024.

3.2 Oskar Lindberg: *Marcia elegiaca*

Bland Oskar Lindbergs trettiotalet orgelkompositioner intar hans *Orgelsonat i g-moll* från 1924 en central plats.³⁶ Sonaten med dess fyra satser utforskar ett brett spektrum gällande såväl klang som dynamik i orgelinstrumentet på ett nydanande sätt. Verket är också samtida med kompositörens och organistens växande intresse för orgelbyggeri. Lindberg blev från mitten av 1920-talet allt mer involverad inom orgelbyggande, bland annat som kontrollant för nya instrument runt om i landet.³⁷ Inte minst utmynnade intresset i konstruktionen av en egen hemorgel på fritidssället utanför härkomstorten Gagnef i Dalarna.

Studien undersöker memorering av den första satsen i sonaten med utgångspunkt i de metoder som utkristalliserats genom föregående delstudie. Också denna processbeskrivning utförs i huvudsak musikkronologiskt. Bilagt arbetet finns en avslutande videoinspelning av stycket (Video 2).

3.2.1 Processbeskrivning

Den första satsen ur Oskar Lindbergs orgelsonat har karaktärsbeteckningen *Marcia elegiaca*, vilket genom det dramaturgiska och mollbetonade förloppet understryker förnimmelsen av en slags sorgmarsch. Satsen är utförd i tredelad form, motsvarande formschemat *A, B, A, C, A*. Huvudtemat är komponerat i en tät, homofon sats; såväl melodilinje som ackompanjemang är stundtals oktavdubblade i både höger och vänster hand, se notexempel 5. Pedalstämman är på likartat sätt skriven i oktaver där så är möjligt. Harmoniken rör sig via en kromatisk baslinje mot dominanten, D-dur.

Marcia elegiaca (♩ = 66)

The image shows a musical score for the first four measures of the piece 'Marcia elegiaca'. The score is written for three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line for the pedal. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The tempo is marked as ♩ = 66. The first measure starts with a forte (ff) dynamic. The melody in the right hand and the accompaniment in the left hand are octav doubled. There are triplets in the right hand in measures 2 and 3. The bass line consists of long, sustained notes, also octav doubled.

Notexempel 5. Oskar Lindberg. "Marcia elegiaca". *Sonata in g*. (Stockholm: Nordiska musikförlaget, 1973). Takt 1–4. Oktavfördubblingar i såväl tema som ackompanjemang.

³⁶ Bo Harry Sandin. "Oskar Lindberg – en Guds spelman". (Stockholm: Notex Produktion, 2000), 108.

³⁷ Sandin, "Oskar Lindberg", 111.

En utmaning i memoreringen av dessa strukturer upplevde jag vara kontrasten mellan den vertikala strukturen och behovet av ett horisontellt musikaliskt flöde. Notbildens lodräta informationsstapling upplevdes som ett hinder för att nå musikalisk förståelse. Jag utforskade avkodning av notbilden ur olika perspektiv: att bryta ned och analysera satsen per not, per ackord, sedan per takt och per fras. Därefter började jag visualisera musikaliskt flöde gentemot den analyserade informationen. Slutligen tog jag musiken till instrumentet och fokuserade på frasering, melodik och harmonisk progression. Vid särskilt känsliga ställen, exempelvis kvarthoppen i pedalstämman, arbetade jag med minnesord som syftade att stärka inkodningen. Jag behövde fortsätta att växla mellan de olika minnesnivåerna och rätta till felinkodningar i takt med memoreringens frammognad.

Huvudtemat övergår efter tio takter i del B: ett kontrasterande, modalt sidotema som inleds i dominanttonarten, se notexempel 6. Sidotemat utvecklas på lyriskt vis med klara melodistämmor mot ackompanjemang, vilket uppfattas som en markant omvändning från den homofona inledningen. Den porösa strukturen verkar harmoniskt enkel och uppmuntrade till inaktivt minnesarbete. Jag tillät mig därför att börja arbeta med musiken i sidled, med fokus på själva stämföringen. Genom att sjunga de tydliga melodilinjerna och samtidigt visualisera ackompanjemanget uppnådde jag en stark taktill känsla av med- och motrörelser mellan stämmorna också när jag sedan satte mig vid instrumentet.

Notexempel 6. Lindberg, "Marcia elegiaca", takt 11 – 14. Kontrasterande modalt sidotema. I takt 14 inleds en solistisk melodilinje.

Denna strategi, utan aktivt analysarbete, fungerade så länge harmoniken var relativt enkel och höll sig inom tonarten. När satsen från takt 16 och framåt börjar modulera var det tydligt att jag behövde arbeta mer medvetet. Musiken kretsar fortsatt kring tydliga melodilinjer, vilka jag kunde audialisera fritt sedan tidigare instudering. Efter genomförd analysprocess började jag förstärka det taktilla intrycket av musiken genom visualisering. Ett lämpligt tillvägagångssätt i detta fall var att bryta ner musiken i episoder om halva takter som sedan övades separat.

Lindbergs stycke har vissa registreringstekniskt utmanande partier. Inte minst vid takt 24, där dynamiken inför omtagning av huvudtemat ska växa från pianissimo till fortissimo under endast en takt. Vid Willisorgeln har jag i huvudsak fyra möjliga metoder för dynamisk förändring: att bruka manualbyten samt omregistreringar, också genom användandet av fasta kombinationer och koppelmöjligheter, att använda tredje manualens svällanordning, vilken dock är viktbelastad och placerad snarast oåtkomligt vid sidan om pedalklaviaturen, samt att arbeta agogiskt i spelutförandet. För att uppnå övertygande dynamisk förändring behöver jag kombinera flera av dessa metoder på ett organiskt sätt. Tillvägagångssättet begränsas av att jag är ensam vid orgeln utan registranthjälp. Därtill medför kompositionens utformning att jag endast har fötterna till förfogande för att påverka möjliga spelhjälpmedel. Pedalen är därmed central i möjlighetsområdet av dynamikförändring.

För att undersöka memorering av en möjlig dynamiklösning strukturerade jag upp pedalstämman grafiskt och utformade en koreografi för respektive fot, se notexempel 7. Att nedteckna koreografin på papper, i skilda notsystem, hjälpte mig i det deklarativa inkodningsarbetet. Det underlättade möjligheten till visualisering och att jag, när jag väl satt vid instrumentet, därigenom kunde fokusera på flödet och i större grad överbrygga de speltekniska svårigheterna.

The image shows a musical score for two pedals. The top staff is labeled 'H. fot' (Right foot) and the bottom staff is labeled 'V. fot' (Left foot). The H. fot staff contains a long horizontal line representing a sustained note, with three trills indicated by 'tr. 6', 'tr. 2', and 'tr. 3'. The V. fot staff contains a sequence of notes with slurs and accents, indicating a melodic line.

Notexempel 7. Lindberg, "Marcia elegiaca", takt 23 – 26, pedalstämman. Nedtecknad koreografi för respektive fot. Höger fot manövrerar svällare samt kombinationstrampor (tr.).

Satsens triodel, del C, är utformad som ett närmast fristående parti i parallelltonarten Bessdur. Ett rytmiserat ackompanjemang ställs mot en basstämman i åttondelsrörelse och utdanas sedan med ett lyriskt flöjtsolo. Jag tog mig an den nya strukturen på samma sätt som i tidigare delar; jag satte ord på musikaliska strukturer och kompletterade med analytisk information. Jag bröt ned musiken i episoder om halva takter och memorerade genom att bit för bit avlägsna mig från notbilden, lägga märke till taktila och audiella intryck samt förebilda vokalt vid invecklade partier, exempelvis när basstämman byter språngeton i takt 38 och 42.

Det mest utmanande partiet att memorera i Lindbergs stycke var perioden mellan takt 44–47. Flöjtsolot utvidgas genom tillägg av en understämman på i huvudsak tersavstånd. Pedalen utför motsvarande åttondelsfigurer som tidigare. Efter att ha avkodat melodin och basstämman samt analyserat den harmoniska progressionen kunde jag fritt spela höger hand och pedal utantill. Vänsterhanden var dock inte lika självklar och jag märkte hur memoreringen av denna inte ”fastnade” i minnet. Jag kunde återskapa partiet när jag nyligen hade spelat från notbilden och höll musiken i arbetsminnet, men när jag lät memoreringen vila och migrera till långtidsminnet förvrängdes informationen och omöjliggjorde en korrekt återskapning, oavsett om jag spelade vänsterhanden ensam eller i sitt sammanhang.

Notexempel 8. Lindberg, "Marcia elegiaca", takt 44 – 47. Polyfon struktur med flera konkurrerande melodiska figurer. För att tydliggöra melodilinjens också i vänsterhandens ackordiska sats har överstämman färgmarkerats.

Jag uppfattade att svårigheten var beroende av hur jag konceptualiserade den underliggande strukturen. Memoreringen blev framgångsrik först när jag prövade att behandla vänsterhanden mer horisontellt, från att ha betraktat mittenstämman som enbart ackordisk information till att se den som ytterligare en melodisk linje med understämmor, se notexempel 8. Tidigare i processen hade entusiasmen för högerhandens tvåstämmighet och pedalens arpeggiering konkurrerat ut intresset för vänsterhandens, i notbilden påträngande vertikala, utformning. Att analysera vänsterhanden ackordiskt bidrog inte till förståelse för satsens struktur och samspillet mellan de olika stämmorna. Istället behövde jag försöka översätta den vertikala information till memorerbara byggstenar. Memoreringen förutsatte ett horisontellt förhållningssätt till notbilden, också när inkodningsarbetet skedde på detaljnivå. Jag noterar i inspelningen (Video 2) att jag ändock inte når fram till ett tydligt horisontellt flöde i memoreringen; det förekommer en viss ”stolpighet” i de partier som kräver hög minnesaktivitet och där jag fortfarande antyder lägga fokus på att försöka spela rätt toner.

3.2.2 Processanalys

Studien av Lindbergs stycke grundades i undersökandet av fyra memoreringsmetoder: *konceptualisering av styckets form och struktur, avkodning av musiken på detaljnivå, audialisering och visualisering av musik, registreringar och spelkoreografi* samt *upprättande av minnesord*. Undersökningen har vidareutforskat de resultat som framkom vid föregående delstudie samt problematiserat utantillspel av orgelrepertoar ur nya perspektiv.

Ett centralt tema i delstudien var problematiseringen av själva notbilden. I flera avseenden har arbetet belyst hur notbildens vertikala presentation av musikens struktur kan stå i konflikt med det horisontella flöde som krävs för musikalisk förståelse och däri en effektiv memorering. Denna utmaning blev särskilt tydlig i hanteringen av ackordiska och polyfona strukturer där flera stämmor skulle integreras. Trots att jag hade instuderat och spelat stycket från noterna tidigare var jag tvungen att betrakta notbilden ur nya perspektiv när jag nu skulle memorera musiken. Själva hanteringen av den visuella förlagan behövde vara annorlunda. Återigen uppmärksammades behovet av medvetna, deklarativa minnesprocesser.

Att konceptualisera form och struktur visade sig vara utmanande, inte minst med anledning av att jag ständigt betraktade förlagan ur olika perspektiv. En viktig strategi i processen var att våga revidera de mentala kartorna under processens fortlöpande. Vissa grundläggande strukturer, såsom det övergripande formschemat, behövde tydliggöras redan från början för organisering av minnesstoffet. Därefter stod processerna med detaljavkodning av notbilden respektive strukturell konceptualisering i dialog med varandra. Nya musikaliska insikter erfordrade att minnesinformationen också kunde organiseras mer tillämpligt.

En frågeställning som uppenbarats under såväl denna som föregående delstudie är huruvida den egna perceptionen av tempo förändras när musiken framförs utantill, i jämförelse med från notbild. I Lindbergs stycke finns utmaningar med återkommande motiv samt ritardandon och dragningar. Under denna studie blev det särskilt påtagligt att min egna musikaliska frihet verkade främjas av utantillspel. Tempokänslan och pulsationen förändrades, möjligen från att vara tidsbetingad och strukturerad genom exempelvis de vertikala taktstrecken i notbilden till att utgå från den inneboende pulsen och det horisontella flödet i musiken.

Arbetet med audialisering och visualisering understödde uppbyggandet av minneskartor. Liksom merparten av de prövade minnesmetoderna noterade jag dock både utmaningar och nackdelar med det enskilda förfarandet. När jag repeterade stycket vid en annan orgel kom jag ständigt av mig i en takt som jag tidigare hade klarat av vid Willisorgeln. Jag gjorde därefter följande reflektion i processdagboken:

Hur jag än repeterade så kom jag av mig på samma ställe. Jag uppmärksammade att det verkade vara ett ackord i vänsterhanden som inte spelades korrekt. Plötsligt insåg jag att tangenten för lilla a på denna digitalorgel var trasig och ej ljudande. Jag spelade faktiskt rätt toner i ackordet, men eftersom jag inte hörde a:et så stämde det klangliga resultatet inte överens med min taktila och visuella upplevelse. Troligtvis var detta anledningen till att utantillspelet sattes ur balans.³⁸

I skenet av detta framstår det tydligt att flera minnesmetoder behöver kompletteras för att övervinna såväl inre som yttre påverkan på memoreringen. Grundstrategin för utantillspel i båda delstudier har varit medveten minnesinkodning, uppbyggnad av minneskartor samt medvetandegörande av koreografi kopplat till det aktuella orgelinstrumentet. Därtill har utförandet övats mentalt genom visualisering och audialisering. Att jag har utfört båda delstudierna vid en och samma orgel har begränsat undersökningen av hur memoreringsresultatet kan påverkas av olika instrument och sammanhang, därtill eventuell närvarande publik, nervositet hos organisten eller andra distraherande inslag. Trots dessa begränsningar i metodvalet har jag vid flera tillfällen erfarit att det memorerade stoffet, när det bearbetats och landat i det episodiska minnet, varit beständigt och framplockningsbart i hög omfattning.

³⁸ Processdagbok, 9 september 2024.

4 Diskussion

Det för arbetet avslutande diskussionskapitlet avser dels att anknyta process och resultat till arbetets inledande problemformulering, dels att lyfta arbetet till en generell nivå.

4.1 Resultatdiskussion

Chaffin et al. hävdar att musikmemorering kräver en sömlös integrering av omedvetna (procedurella) respektive medvetna (deklarativa) minnesprocesser.³⁹ I föreliggande arbete har ett huvudfokus lagts kring utforskande av dessa två perspektiv. De är i sig själva olikartade; den procedurella kunskapen, att veta ”hur” man utför en handling eller en rörelse, är i mångt och mycket en omedveten kunskap. Vid instrumentet är det den kunskap som ”sitter i fingrarna”. Den deklarativa kunskapen är istället faktabaserad och medveten, men i sig själv inte omsatt i handling. För att kunna återskapa musik vid orgeln har jag i likhet med Chaffin et al.s resonemang erfarit behov av att integrera de två minnesprocesserna.

Mina grundstrategier för memorering av orgelmusiken i detta arbete har varit analysarbete på makro- och mikronivå, uppbyggande av minneskartor, samt mental träning genom audialisering och visualisering. Analysarbetet har gett upphov till deklarativ kunskap som sedan omsatts genom minnesstrukturering; jag har prövat att konceptualisera musikaliska strukturer och att implementera minnesord som syftat till att stärka de egna minneskartorna över det musikaliska förloppet. När jag därefter övat in musiken procedurellt, både vid instrumentet och genom visualisering, har minneskartorna och minnesorden verkat som en brygga mellan faktakunskapen och procedurkunskapen.

Genomgående har jag sett ett behov av att kombinera flera olika minnesmetoder. Ett problemområde har identifierats i att flera av metoderna i sig själva är känsliga för påverkan. Att konceptualisera musikaliska strukturer förutsatte exempelvis ett hermeneutiskt förhållningssätt. Ju mer jag arbetade med ett musikaliskt parti, desto större blev insikten att den egna kunskapen om sammanhanget aldrig är fullkomlig. Konceptualiseringens syfte var att skapa beständiga minnesstrukturer, men de behövde ändå vara omsorgsfullt uppbyggda och möjliga att bearbeta. Det var också nödvändigt att regelbundet utvärdera vilka minnesperspektiv som behövde stimulans under olika delar av processen. Anpassningen var högst individuell och likaså beroende av progressionen i det musikanalytiska arbetet. Nya insikter krävde att metodvalet omvärderades och att musiken inkodades på andra sätt. Likaså behövde jag återkomma till tidigare partier och analysera hur memoreringen hade migrerat från arbetsminne till långtidsminne, samt undersöka ifall någon del av inkodningen förvrängts eller

³⁹ Chaffin et al., "Performing from memory", 352.

fallit bort. Studien har inte syftat till att behandla kognitionsvetenskapliga aspekter, men ändå lyft värdet av det egna utforskandet kring olika minnesprocesser och deras påverkan på det konstnärliga resultatet.

Ett annat problemområde innefattar avkodningen av själva notbilden. Jag har i studien identifierat att memorering kräver ett annorlunda förhållningssätt till den tryckta förlagan än vid spel från noterna, i synnerhet när kompositionen sedan tidigare har instuderats på ”traditionellt” vis genom notbild. En god notläsare kanske snabbt kan avkoda en förlaga och återge den med gott resultat utan att behöva lyfta i medvetande kompositionens samtliga underliggande strukturer. Prövade memoreringsmetoder har dock visat på att den visuella informationen aktivt behöver analyseras och omsättas i faktakunskap. Ur ett instrument-specifikt perspektiv upplevde jag dessa medvetna minnesprocesser som särskilt centrala för att sammansmälta den mångfald av musikaliska och tekniska parametrar som ligger i orgelmusikens väsen.

I studien observerade jag också hur den konstnärliga gestaltningen påverkades av att musiken spelades utantill. Framförallt märkte jag hur perceptionen av tempo samt den egna pulsationen i musicerandet föreföll förändrad. Tempoaspekten upplevdes mer tidsmässigt strikt vid spel från notbilden, respektive mer plastisk vid utantillspel. Ur detta perspektiv verkade memoreringen frigörande för gestaltningen och möjliggjorde en mer personlig interpretation av kompositionen.

Jag erfor mot slutet av processen att min interpretativa frihet i repertoarspelet blev alltmer lik den frihet jag upplever vid improvisation. Dock hävdar jag, på samma sätt som Hettrick, att det finns stora skillnader i utförande av orgelimpromvisation respektive memorering av orgelrepertoar.⁴⁰ Båda tillvägagångssätten kan anses förutsätta memorering av musikaliska strukturer. Min insikt är emellertid att memorering av en komposition kräver ett mer detaljstyrt och reglerat angreppssätt än för att planera och utföra en improvisation. Callahan lyfter perspektiv som både tangerar och problematiserar detta:

[...] it is certainly true that playing from *this* sort of memory, in the note-for-note sense in which classical musicians think of memorization, is no more an improvisational behavior than is performing a theatrical play with one's lines memorized.⁴¹

Utantillspelet verkar i skenet av Callahans resonemang helt väsensskilt improvisationen, men jag har i studien ändå uppfattat själva gestaltningen och pulsationen i musicerandet

⁴⁰ Hettrick, "Presence of Mind", 68.

⁴¹ Callahan, "Techniques of keyboard improvisation", 8 ff.

som likartad. Möjligen kan den konstnärliga gestaltningen förnimmas vara just *befriad*, i fallet med denna studie *befriad från notbilden*.

4.2 Slutdiskussion

Organister möter ofta utmaningen i att spela vid olika orglar, som skiljer sig åt gällande såväl taktill och klanglig spelupplevelse som praktisk utformning av själva spelbordet. Att uppnå ett säkert utantillspel som också ter sig utförbart vid mångahanda orgelinstrument verkar vara ett utforskat område. De metoder som prövats vid Willisorgeln, med syfte att medvetandegöra och möjliggöra visualisering av koreografi, är generellt applicerbara. Studien har inte undersökt huruvida andra musikaliska strukturer behöver inkodas annorledes för att kompositionen ska kunna återskapas vid olika slags instrument, samt de dilemman som en sådan process kan innebära.

Syftet med detta arbete har varit att identifiera och problematisera strategier för utantillspel av orgelrepertoar. Processen står i kontrast till det etablerade praxis som identifierats inom orgelstraditionen, att spela repertoar från noter. Inte minst erfors normen påfallande vid informationssökningen kring ämnet, där tidigare publikationer inom det instrumentspecifika området är fåtaliga. Några av vår tids framstående internationella organister är kända för att spela utantill, men memoreringshantverket har mig tidigare alltid framstått fjärran avlägset och onåbart. Genom denna studie har min förmåga till utantillspel börjat bli greppbar och givit insikt om att färdigheten är möjlig att öva upp genom metodisk träning. Det har varit en konstnärligt berikande process i upplevelsen av ett mer förkroppsligat musicerande när notbilden avlägsnades.

På ett personligt plan har arbetet givit en första erfarenhet av hur utantillspel kan utveckla musicerandet vid orgelpallen: befrielsen är stor och minnesförlusterna påfallande minimala vid metodisk musikmemorering!

Referenser

Tryckta källor

- Aiello, Rita & Williamon, Aaron. "Memory". *The science and psychology of music performance*. New York: Oxford University Press, 2002.
- Backus, David. "Auswendig spielen auf der Orgel". *Ars Organi*, vol. 58, nr 1. Mettlach: Gesellschaft der Orgelfreunde, 2010.
- Callahan, Michael. "Techniques of keyboard improvisation in the German Baroque and their implications for today's pedagogy". Diss., New York: University of Rochester, 2010.
- Chaffin, Roger *et al.* "Performing from memory". *The Oxford handbook of music psychology*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Cischke, Kevin L.. "Memorization Strategies and Techniques for Organist". *The American Organist*, vol. 37, nr 2. New York: The American Guild of Organists, 2003.
- Ginsborg, Jane. "Memorization". *The Oxford Handbook of Music Performance*, vol. 1. Oxford: Oxford University Press, 2022.
- Hettrick, Jane Schatkin. "Presence of Mind: Hints for Memorization of Organ Music". *The American Organist*, vol. 33, nr 3. New York: The American Guild of Organists, 1999.
- Macdougall, Hamilton C.. "Playing without Notes". *The Etude*, vol. 24, nr 11. Philadelphia: Theodore Presser Company, 1906.
- Minshall, Ebenezer *red.* "Memorizing organ music". *The Nonconformist Musical Journal*, vol. 18, nr 209. London: Nonconformist Music Journal, 1905.
- Mishra, Jennifer. "Playing from Memory". *American Music Teacher*, vol. 65, nr 6. Cincinnati: Music Teachers National Association, 2016.
- Sandin, Bo Harry. "Oskar Lindberg – en Guds spelman". Stockholm: Notex Produktion, 2000.
- Wells, John. "Memorisation for organists". *Organists' Review*, vol. 93, nr 4. Brierley Hills: The Incorporated Association of Organists, 2007.

Elektroniska källor

Göteborg Organ Art Center. "Göteborg, Örgryte nya kyrka, Västra läktaren". *Göteborgs stifts orgelinventering*. Hämtad 10 april 2024. https://orgeldatabas.gu.se/webgoart/goart/go_pub.php?p=9&u=1&f=335&l=sv§sel=sform.

Kaye, Nicholas. "Durufié, Maurice". *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2001. Hämtad 17 april 2024. <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.ub.gu.se/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008407>.

Nationalencyklopedin. "Memorera". Hämtad 10 april 2024. <https://www-ne-se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/ordbok/svensk/memorera>.

Owen, Barbara *et al.* "Organ". *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2001. Hämtad 16 augusti 2024. <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.ub.gu.se/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044010>.

Svenska akademiens ordbok. "Memorera". Hämtad 16 mars 2024. <https://www.saob.se/artikel/?seek=memorera>.

Svenska kyrkan. "Svenska kyrkans kyrkomusikerexamen". Hämtad 16 mars 2024. <https://www.svenskakyrkan.se/utbildningsinstitutet/svenska-kyrkan-kyrkomusikerexamen>.

Vetenskapsrådet. "Konstnärlig forskning". Hämtad 22 mars 2024. <https://www.vr.se/uppdrag/framja-och-finansiera-forskning/konstnarlig-forskning.html>.

Musikalier

Durufié, Maurice. "Prélude et fugue sur le nom d'Alain". *Œuvres pour orgue*. Paris: Éditions Durand, 2014.

Lindberg, Oskar. "Marcia elegiaca". *Sonata in g*. Stockholm: Nordiska musikförlaget, 1973.

Mediafiler

Video 1. Duruflé, Maurice. "Prélude". Inspelad 22 april 2024 i Örgryte nya kyrka.

Video 2. Lindberg, Oskar. "Marcia elegiaca". Inspelad 23 oktober 2024 i Örgryte nya kyrka.