

Kurs: **DA1010 Själständigt arbete, 30 hp**

2018

Konstnärlig masterexamen i dirigering, 120 hp

Institutionen för komposition, dirigering och musikteori

Handledare: B Tommy Andersson

Maria Norberg

Om programsättning

En analys av processen att skapa en konsert med
hjälp av en dramaturgisk modell

Skriftlig reflektion inom självständigt arbete

Det självständiga, konstnärliga arbetet finns bifogat som inspelning och med programblad

Innehållsförteckning

Inledning.....	1
Att välja repertoar till ett konsertprogram.....	3
En historisk tillbakablick över hur repertoarvalet har förändrats.....	3
Körkonsertens möjligheter	5
Musikaliska element att ta hänsyn till	7
Utommusikaliska element att ta hänsyn till.....	8
Egen reflektion kring valet av repertoar	9
Att använda en modell för att sätta ihop ett musikaliskt program	10
Mitt projekt: <i>Tundra</i>	13
Förutsättningarna för konserten	13
Processen att välja repertoar.....	14
Utommusikaliska överväganden	20
Diskussion	26
Berättarmodellens användningsområde vid programsättning	26
Andra vinster med att använda en dramaturgisk modell.....	27
Några tankar om min egen roll i programsättningen	28
Möjligheter till fortsatt utforskande i detta ämne.....	30
Från ett objektivt förhållningssätt till ett subjektivt	30
Referenslista	32

Inledning

Programsättning, att kombinera olika musikstycken till en konsert, är något som artister, producenter och dirigenter gör hela tiden. "Livet är en repertoarfråga" sa f.d. professor i kördirigering vid KMH, Anders Eby, och detta uttryck upprepas ständigt i många kördirigenters tankar. Det finns många tillvägagångssätt och alla som jobbar med programsättning arbetar fram olika metoder och knep. Det har slagit mig att jag under min nu sex år långa musikutbildning på högskolenivå, först fyra år på organistprogrammet och sedan två på masterprogrammet i dirigering, bara några få gånger har kommit in på dessa frågor i undervisningssammanhang, och då mest av en slump med ett konstaterande "Ja, det är verkligen viktigt med programsättning" och sedan har vi återgått till det som är i huvudfokus under utbildningen, nämligen att utveckla hantverket och bli skickliga musiker.¹

Denna examenstext skrivs inom fältet konstnärlig forskning där en ambition kan sägas vara att konstnärer själva ska sätta ord på den kunskap som finns i den egna konstnärliga praktiken. Jag har tänkt att det borde finnas olika parametrar att lära sig för att en konsert ska bli så lyckad som möjligt, men hur mycket jag än har sökt har jag inte funnit någon litteratur som fokuserar på detta ämne. Ändå är ämnet relevant för många och därför tror jag inte att programsättning bara är en omedveten kunskap. Den är däremot dåligt dokumenterad, och jag tror att musikkonsten tjänar på att vi börjar sätta ord på hur vi resonerar när vi skapar ett konsertprogram.

Mitt arbete med examenstexten innehåller två parallella spår. Det första spåret har varit att formulera hur jag själv tänker kring programsättning generellt. Metoden har varit att dels skriva ner de kunskaper jag tillägnat mig genom åren som musiker och konsertbesökare, dels har jag gjort det genom tre intervjuer av tre olika dirigenter med lite olika perspektiv, nämligen körpedagogen och kompositören Anna Cederberg-Orreteg, den ryskfödda kördirigenten Maria Goundorina och kyrkomusikern Unni Eriksson. Jag har också samlat in kunskaper genom böcker och artiklar. Inledningsvis tar jag upp frågan om repertoarval och vad som kan styra att vi väljer som vi gör. Jag redogör då också för historikern William Webers forskning kring hur repertoarvalet förändrats under 1800-talet. Jag kopplar frågan om hur vi väljer repertoar också till mina egna erfarenheter som verksam kyrkomusiker i Stockholms innerstad.

Det andra spåret bygger på en idé från en masteruppsats med titeln *Körkonsertens dramatiska potential*, skriven av kördirigent Sigrid Damsager.² I den resonerar Damsager kring

¹ Jag vet att det ges en kurs i programsättning på Koninklijk Conservatorium i Den Haag.

² Damsager, Sigrid. *Körkonsertens dramatiska potential*. Konstnärlig master, Kungl. musikhögskolan, 2012

hur det skulle vara att använda en filmdramaturgisk modell för att bygga upp en körkonsert. Jag har valt att planera och genomföra en konsert baserad just på denna modell, den s.k. *berättarmodellen*, och i denna examenstext redovisar jag för arbetet med denna konsert och också en analys av hur processen fungerade. I den avslutande diskussionen försöker jag också bedöma hur slutresultatet, d.v.s. konserten blev. Jag har då samtalat med några besökare och medverkande som har hjälpt mig att få en uppfattning av hur konserten gick, men framförallt är det min egen analys som jag redogör för eftersom konstnärlig forskning är praktikbaserad och innebär en intellektuell reflektion av den egna konstnärliga processen för att generera ny kunskap, enligt Vetenskapsrådet.³

Programbladet från konserten som jag analyserar i denna text finns bifogad som en pdf.

Den andra delen av min examen är en konsert med Radiokören den 18 maj 2018, och både en ljudupptagning och ett programblad från denna konsert finns bifogade.

³ <https://www.vr.se/arnesomraden/arnesomraden/konstnarligforskning.4.5adac704126af4b4be280008981.html>
hämtad 20180413

Att välja repertoar till ett konsertprogram

Vilka verk vill jag framföra på min konsert? Från vilken epok och i vilken stil? När en musiker eller programsättare väljer repertoar är beslutet beroende av en rad olika parametrar. En sådan omständighet är den kulturella miljö vi musiker befinner oss i och jag tycker att det är viktigt att bli mer medveten om den, för att sedan kunna fatta bättre musikaliska beslut.

Jag har med stort intresse tagit del av historikern och musikforskaren William Webers⁴ forskning kring hur konsertprogrammen förändras under 1800-talet, och den nya ordning som kom är den som vi i mångt och mycket fortfarande lever i. Som människa lever jag alltid i en historisk och kulturell kontext, och med kunskap om min historia förstår jag min samtid bättre.

En historisk tillbakablick över hur repertoarvalet har förändrats

Skiftet till en kanonisering av vissa kompositörers verk

I boken *The Great Transformation of Musical Taste*⁵ går William Weber igenom hur konsertprogrammen för offentliga konserter förändras under den första halvan av 1800-talet, från att musiker spelade samtida musik i hög utsträckning, till att några få giganter, dvs. Mozart, Beethoven, Haydn och senare i historien också Tjajkovskij och Brahms, tilläts dominera musiklivet, på bekostnad av samtida kompositörers chans att få sin musik framförd. I boken gör Weber en grundläggande och omfattande analys av en stor mängd program från några utvalda europeiska städer. Innan 1780 var musikprogram i stor utsträckning ett hopplock av olika sorters musik, på engelska kallades de *miscellaneous*, vilket betyder blandad eller diverse. Detta begrepp, som på den tiden inte var en nedsättande term, signalerar att en konsert består av olika små stycken, från olika genrer och med olika besättningar, och en åhörare kunde förvänta sig att konserten skulle tillfredsställa många olika typer av smaker.⁶ Musikerna själva satte ihop program på ett kollegialt sätt, som de sedan marknadsförde och genomförde själva. En konsert kunde innehålla ett utdrag ur en opera, några flerstämmiga vokala verk, så kallade *glees*, orkesterverk, kammarmusikverk, pianostycken osv. Eftersom den mesta musiken man framförde var samtida, utgjorde de varierade musikstilarna inget problem, men i takt med att

⁴ William Weber är verksam som föreläsare i historia vid California State University i Long Beach, USA.

⁵ Weber, William, *The great transformation of musical taste: concert programming from Haydn to Brahms*, Cambridge University Press, New York, 2008

⁶ Weber, s. 14

kanoniseringen växte sig stark, dvs. att vissa musikverk blev återkommande repertoar kunde det bli svårt för lyssnaren att ta in musik från både olika genrer och olika tidsepoker.⁷

Pressens roll

Den stora brytningen, som är i fokus i Webers bok, sker under 1800-talet, en tid då den seriösa klassiska musiken vill skilja sig från den populära musikgenren, som innefattar t. ex. virtuosa program. Det är en idealistisk process som omfattas av både musiker, publik men också recensenter. Poeten Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) talar om tre tysta revolutioner i England; den första var när olika yrken, *professions*, gjordes självständiga från kyrkan, den andra när litteraturen gjordes självständig från dessa yrken, och den tredje när pressen bröt sig loss från litteraturen.⁸ Journalisterna är alltså en relativt ny yrkesgrupp under 1800-talet som snabbt fick stort inflytande och recensenterna gjorde anspråk på att tala för allmänheten och fick på så sätt en stor påverkan.⁹

Just den aspekten har jag som kyrkomusiker reflekterat över, att vi i kyrkans musikliv ofta har en skyddad verkstad på så sätt att våra konserter sällan recenserar. Det kan ibland uttryckas ett missnöje kring det i kyrkomusikerkollegiet, eftersom det riskerar att göra våra konserter mindre synliga och att frånvaron av recensioner kan av gemene man uppfattas som att kyrkomusik inte kan vara av lika hög kvalité som konserterna på konserthusen. Men när jag läste om recensenternas roll i framväxandet av en musikalisk idealism på 1800-talet kunde jag se att det också kan vara en befrielse att inte aktivt granskas av kritiker.

Ekonomins roll

Klassisk musik kostar pengar, och kan aldrig vara självfinansierande eftersom utgifterna så gott som alltid övergår intäkterna, inte minst när det är en professionell orkester inblandad. I en artikel¹⁰ publicerad i *Sociological Forum* tittar sociologen Samuel Gilmore¹¹ på hur processen vid programsättning går till. Han pekar där på hur budgeten spelar roll vid val av repertoar. En standardrepertoar, som musikerna en gång har lärt sig ordentligt och sedan har lätt att ta upp ger en kortare och mer förutsebar repetitionsperiod, vilket har gagnat musik av giganterna som t.ex.

⁷ Weber, s. 35

⁸ Coleridge, Samuel Taylor, *The Table talk and Omniana of Samuel Taylor Coleridge: with additional Table talk from Allsop's "Recollections" and manuscript matter not before printed*, Bell, London, 1909, s. 176

⁹ Weber, s. 94

¹⁰ Gilmore, Samuel, *Tradition and Novelty in Concert Programming: Bringing the Artist Back into Cultural Analysis*, *Sociological Forum*, Vol 8, nr 2, 1993, s. 221

¹¹ Samuel Gilmore är verksam som lärare i sociologi vid University of California i USA.

Mozart och Brahms.¹² Artikeln är ju skriven av en amerikansk sociolog, och i USA är musikinstitutionerna i betydligt högre grad beroende av donationer och välfyllda konsertsalar eftersom de inte har några statliga subventioner som i Sverige

Min verksamhet i Svenska kyrkan finansieras av kyrkoavgiften, och jag är inte i så hög utsträckning beroende av att kyrkan alltid är välfylld, även om jag förstås gärna vill ha en stor publik på mina konserter. Min chef, d.v.s. kyrkoherden, har t.o.m. uttryckt att vi musiker inte ska låta oss styras av viljan att bara göra publiksuccéer, utan att andra aspekter måste få vägas in. Även detta öppnar för en stor frihet i mitt arbete.

Den utövande musikerns roll

Både på ett konsertpodium eller i kyrkan riskerar valet mellan att framföra samtida musik eller musik ifrån standardrepertoaren att bli en konflikt mellan artistens och kompositörens intresse, och detta beskriver Gilmore utförligt i nyligen nämnda artikel. När ett verk från standardrepertoaren framförs finns det en större möjlighet för musikern att briljera både tekniskt och musikaliskt, och det blir också utövaren som hamnar i fokus för t ex en recension. En pianist uttrycker det så här: "When I play a contemporary work, Bxxxx (the music critic of the local newspaper) reviews the new piece. When I play something in the repertory, Bxxxxx reviews me. Why shouldn't I play Mozart?"¹³

En stor anledning till att viss musik har blivit standardverk är alltså musikers önskan att framföra musik på en så hög nivå som möjligt, vilket är lättare när det är musik de är vana vid. "These are the pieces we grew up with. The ones we cut our teeth on and developed our technique. To us they sound natural."¹⁴

Körkonsertens möjligheter

En stor del av körrepertoaren består av korta, avgränsade stycken, vilket både kan vara till en fördel men också till besvär. Mycket av musiken skriven för orkester har längre speltid, vilket gör att orkesterkonserten består av färre men längre verk som programsättaren kan påverka. En symfoni har ju en inneboende musikalisk progression med satser i olika tempi och tonarter, där kompositören redan har gjort programsättarens jobb, så att säga. Det finns naturligtvis större verk för körer också, inte minst inom kyrkomusiken, med passioner och oratorier, men jag väljer här att titta på andra typer av körkonserter.

¹² Gilmore, s. 222-223

¹³ Gilmore, s. 234

¹⁴ Gilmore, s. 234

Genom att själv kombinera olika typer av stycken går det att, bara genom sammansättningen, uttrycka en konstnärlig ambition.

Det är min uppfattning att en körkonsert i Sverige vanligtvis har mer samtida musik än en orkesterkonsert. Eric Ericsons samarbete med den progressiva samlingen tonsättare och musiker i Måndagsgruppen var en viktig del i utvecklingen av det som brukar benämnas *Det svenska körundret*¹⁵ och svenska körledare är vana vid att tidigt möta modernare musik. Dessutom kan det faktum att vi har så många fler amatörkörer än amatörorkestrar spela roll. Enligt musikjournalisten Tom Service kan ett hinder för att samtida musik framförs vara att musik, både för orkester och kör, behöver komponeras så att amatörer kan framföra den.¹⁶ Dessutom är det lättare för en kördirigent att slänga in ett "osäkert kort" som samtida musik kan vara jämfört med musik av giganterna som Mozart och Beethoven, när det finns möjlighet att variera ett program så mycket.

Hur mycket är det rimligt att variera ett program? Det kan bli svårt för publiken att greppa musik om det är för spretigt, men med hjälp av någon slags koppling eller röd tråd går det att få in det mesta. Weber uttrycker det som att en lyssnare bara kan absorbera en viss mängd variation, och på den tiden då musikkonserter började innehålla även äldre musik och inte bara samtida, krävdes en större homogenitet på andra sätt.¹⁷

I Webers beskrivning av hur konserter omvandlades under 1700- och 1800-talen är en av de största förändringarna att rena instrumentalkonserter började genomföras, vilket hade varit otänkbart tidigare. Den som tog det stora steget var Ignaz Schuppanzigh år 1804, som valde att skapa en programserie för stråkkvartett utan sånginslag.¹⁸ Under 1800-talet var orkesterkonserterna ofta helt utan textinslag, och eftersom orkesterkonserter idag ofta följer samma form som under den tiden gäller detsamma nu. Den kanske största och viktigaste skillnaden mellan instrumentalmusik och vokalmusik är förekomsten av text, vilket påverkar körkonsertens sammansättning i mycket hög grad. Jag märker att jag själv utgår från texten i kombination med besättning när jag ska sätta samman ett program. Bra musik med en text som jag finner platt eller ointressant väljer jag bort i stor utsträckning, åtminstone om den är på svenska, eftersom det då blir svårare för en svensktalande publik att bortse från texten.

¹⁵ Begreppet myntades i mitten av 1990-talet av den amerikanske körforskaren Richard Sparks.

¹⁶ BBC Music Magazine, Service, Tom, <http://www.classical-music.com/article/why-should-composers-write-amateur-musicians> (hämtad 2018-03-23)

¹⁷ Weber, s.35

¹⁸ Weber, s. 81

Musikaliska element att ta hänsyn till

Genom mina erfarenheter som dirigent, sångare, musiker och åhörare har jag lagt märke till olika parametrar som jag alltid måste beakta när jag sätter ihop ett program. Detta kan handla om vilken tonart ett musikstycke går i, vilken karaktär och tempo den har, hur lång den är och under denna skrivandeprocess har jag också lärt mig att taktarten har betydelse. Jag är fullt övertygad om att det finns många fler parametrar för mig att upptäcka i framtiden, och jag tror att vi som programsättare tjänar på att bli mer uppmärksamma på sådana smarta knep.

Att dessa parametrar är viktiga har jag ibland lärt mig genom dåliga exempel, d.v.s. att jag har upplevt en konsert där programsättaren inte har tänkt igenom detta. Lärdomen om tonartens betydelse kom till mig på en orgelkonsert där de första fyra styckena alla gick i d-moll. När jag såg programbladet tänkte jag inte på att det var så, men när jag upplevde konserten och det fjärde stycket i samma tonart kom kände jag hur konsertupplevelsen försämrades. En miss som är lätt att göra, men som gör att musiken inte kommer till sin rätt.

I min intervju med körledaren och pedagogen Anna Cederberg-Orreteg berättade hon om ett liknande exempel, men från dirigentpulten, och denna gång rörde det taktart. Alltför många stycken skrivna i 3/4-takt kom i följd, och hon kände själv hur hon inte ville slå in ytterligare en sång i den taktarten.

Det går ju också att använda olika taktarter och kanske framförallt olika tonarter som en effekt, olika stycken sinsemellan. Om jag har ett stycke i d-moll, ska jag fortsätta i moll efter det? Gå till parallelltonarten, eller kanske dominanten eller t.o.m. göra ett mediantiskt hopp, harmoniskt. Vid arbetet med a cappella-repertoar är det ju också lätt att transponera ett stycke, vilket kan göra gott för intonation och skärpa, men också förbättra programmet.

Som dirigent och programsättare behöver jag försöka föreställa mig hur en konsert kommer upplevas. Det sätter höga krav på fantasi och inlevelseförmåga, och jag förfinar den hela tiden i planeringsprocessen. Att i ett tidigt skede titta på tonart, taktart, karaktär och längd vid programsättning och att använda detta både som ett sätt att inte göra konserten tråkig, men också som effekter, är tidsbesparande och enkelt.

Musik är beroende av sin kontext på så många sätt. Om min kör sjunger den så vanligt förekommande sången *Kung Liljekonvalje* av David Wikander på en vårkonsert kommer den uppfattas på ett sätt, men om vi har den i en konsert om död i allhelgonatid får textraden "nu sörjer unga kungen prinsessan Liljekonvaljemö" en djupare innebörd. Lone Larsen berättar i en intervju av Sigrid Damsager att hon upplevde en liknande stark kombination av stycken under

en konsert med Vokalharmonin¹⁹, nämligen *Lagrime di San Petro* av renässanskompositören Orlando di Lasso (1530-1594) och *Noli me tangere* av samtida kompositören Kent Olofsson (f. 1962).²⁰

Även ordlös musik uppfattas olika beroende på vad som spelats precis innan och att lära sig att kombinera repertoar så att den verkligen kommer till sin rätt är något att ständigt bli bättre på. Det handlar så mycket om fantasi och att våga vara djärv i sitt programval. Vad som gör att vissa kombinationer fungerar och andra känns konstiga är något som erfarenheten lär. Att människan har en omedveten vilja att se kopplingar och mönster, även där det kanske inte finns det, hjälper oss som skapar program och gör att vi kan vara ganska modiga på denna punkt, tycker jag.

Andra vanliga, enkla sätt att få en logik i konserten är att framföra musiken i kronologisk ordning, eller spegelvänd, så att den t ex börjar med en Bachmotett, i mitten av konserten framförs Bäckmotetter, och till slut avslutas konserten med ytterligare en Bachmotett.²¹

Utommusikaliska element att ta hänsyn till

För att få en bra helhet på ett musikprogram är det viktigt att noga tänka igenom även utommusikaliska aspekter. Jag tänker bl.a. på hur en konsert börjar och hur den avslutas. En konsert kan ses som en ceremoni, där vissa händelser fungerar som övergång från och till riten. Jag tänker t.ex. på hur kyrkokonserter ofta inleds med en klockringning och därefter kommer dirigenten in till applåd eller tystnad. En konsert på ett konserthus inleds oftast med att orkestern stämmer, för att sedan tystna och publiken tar emot dirigenten genom att applådera. Det blir ett sätt för åhörare och utövare att samlas och hitta ett gemensamt fokus innan några toner ljudit.

På en konsert i Berwaldhallen²² bröt dirigenten och sångerskan Barbara Hannigan med den konventionen genom att låta konserten inledas i totalt mörker. Åhörarnas sinnen skärptes för att sedan avnjuta ett stycke av Debussy: *Syrinx för soloflöjt* som flöjtisten Anders Jonhäll framförde från balkongen, bak i salongen. När det inledande stycket var slut och ljuset tändes upp stod Hannigan redan på dirigentpulten för att utan onödig fördröjning slå in den

¹⁹ En konsert den 2-4 april 2012 i Gustav Adolfs kyrka i Stockholm.

²⁰ Damsager, s. 31

²¹ Exemplet är hämtat från en konsert under utbildningen på KMH, "From Bach to Bäck and back", som framfördes den 9 februari 2017 i Nathan Milstein-salen på KMH. Professor Fredrik Malmberg låg bakom formuleringen.

²² Konsert med Sveriges Radios symfoniorkester under ledning av Barbara Hannigan, torsdagen den 23 mars 2017 19:00

efterföljande musiken. Att inleda en konsert på det sättet skapade en extra nerv i rummet, som levde kvar länge hos publiken.

Avslutningen av ett musikaliskt framträdande är också viktig. Ofta vill åhörarna visa sitt tack genom att applådera, och det blir också en stund av avslappning, som hjälper både musiker och publik att gå från ceremonin till vardagen igen. I en uppsättning av Franz Lehárs operett *Glada änkan*²³ på Kungliga Operan²⁴ laborerade regissören med detta genom att skådespelarna gjorde vad som såg ut som ett applådtack, men som sedan avbröts genom fortsatt dialog, eftersom operetten inte var riktigt slut. Jag märkte att jag fick en dubbelhet i min kropp, jag hade ju i och med applåden börjat min återgång till vardagen från den musikdramatiska världen, men så kastades jag tillbaka in i det igen. Det tog lite tid för mig som åhörare att hitta fokus igen, men det vägdes upp något av att det var ett bra grepp, humoristiskt. Detta kan vara viktigt att tänka på vid val av ett eventuellt extranummer, så att det stycket passar i övergången mellan saga och verklighet.

På långfredagen kl. 15 framförde vi *Membra Jesu Nostris* av Dieterich Buxtehude i Högalidskyrkan. Det är ett laddat klockslag i den kyrkliga världen, eftersom det är just vid denna tidpunkt som kyrkan tänker sig att Jesus dör på korset. Konserten fyllde ett starkt teologiskt och meditativt syfte, och det kändes otänkbart att avsluta med en applåd. Som avslutning på programmet sjöng publik, musiker och sångare därför gemensamt *O huvud blodigt, sårat*, för att därefter lämna rummet under tystnad, något vi uppmanade till i det tryckta programbladet. Det är ett annat sätt att göra om den konventionella avslutningen på en konsert.

Jag samtalade med kyrkomusikern Unni Eriksson om min egen konsert *Tundra*. I samband med det berättade hon att hon väljer att se konserttillfället som ett rum som hon som konstnärlig ledare skapar. Då blir det fysiska rummet och rörelsen hos de medverkande och åhörarna viktiga element, medan ordningen av musikverken blir av underordnad betydelse, de blir mer som tavlor på en utställning som det går att se på i valfri ordning.

Egen reflektion kring valet av repertoar

Jag har haft åsikten att en riktig konsert borde bestå av stora verk, som inte delas upp. Att sätta ihop kortare musikstycken från olika genrer har jag tidigare upplevt som lite vårdslöst. Här har de kunskaper jag fått om programsättningens historia gett mig en känsla av att jag kan vara otroligt fri när jag väljer repertoar. Weber skriver att en musikälskare från 1700-talet skulle

²³ Operetten *Glada Änkan* framfördes första gången år 1905 i Wien och originaltiteln är *Die lustige Witwe*

²⁴ Översättning av Henrik Dorsin och i regi av Ole Anders Tandberg, framfördes under 2017 och 2018.

tycka att vår tids orkesterkonserter är ensidiga, konstiga och tråkiga.²⁵ Att spela satser från en symfoni i en följd är självklart för oss, men t.o.m. Mozart brukade sprida ut dem i sina program.²⁶

Att välja repertoar är en delikat process, där vi som programsättare hela tiden lär oss nya aspekter. Förmågan att hitta bra musik och att kombinera den på ett sätt som låter varje stycke komma till sin rätt är en del av den konstnärliga förmågan, och inget som egentligen går att göra enligt ett system. Visst finns det traditioner, som att en orgelkonsert gärna avslutas med ett stycke av Bach, eller att en konsert med en symfoniorkester inleds med ett modernt stycke och avslutas med en symfoni av Beethoven, Brahms eller någon i den kalibern. Men är det verkligen konstnärligt motiverat?

Den ryskfödda kördirigenten Maria Goundorina, sedan 2010 ledare för uppsalakören Allmänna sången, upplyste om att vi i Sverige oftare har konserter med en röd tråd och ett tydligt konserttema, jämfört med konserter i Ryssland.

Både Maria Goundorina och Anna Cederberg-Orrtege pratade om hur de gärna jobbar med att sätta ihop flera stycken så att ingen tongivning behöver ges emellan sångerna. Anna berättade att Gustaf Sjökvist²⁷ brukade sätta samman sviter av svenska folkvisor på det sättet. Detta är ett sätt att försöka komma ifrån hattiga konsertprogram där energin dör mellan varje litet treminutersstycke.

Att använda en modell för att sätta ihop ett musikaliskt program

Kördirigenten och tidigare KMH-studenten Sigrid Damsager väckte idén om att använda den så kallade *berättarmodellen* för att skapa ett bättre flöde och dramatik i en körkonsert i sin masteruppsats *Körkonsertens dramatiska potential*.²⁸ Det är den modell som många använder för att berätta en historia, t ex som film. Boken *De levande billeders dramaturgi*²⁹ används som lärobok för att skapa en historia med hjälp av levande bilder (dvs film och tv), men också för att lära ut filmanalys. Damsager ger en bra sammanfattning av Larsens bok i sin uppsats³⁰ och jag vill

²⁵ Weber, s. 41

²⁶ Weber hänvisar på s. 35 till Neal Zaslaw, *Mozart's Symphonies: Context, Performance, Practice, Reception*, Oxford: Clarendon Press, 1989, s. 158-69, 423.

²⁷ Gustaf Sjökvist (1943- 2015) var en framstående svensk dirigent, verksam framförallt i Storkyrkan i Stockholm. Han var ledare för Gustaf Sjökvists kammarkör, i vilken Anna Cederberg-Orrtege har sjungit.

²⁸ Damsager, Sigrid. *Körkonsertens dramatiska potential*. Konstnärlig master, Kungl. musikhögskolan, 2012

²⁹ Harms Larsen, Peter, *De levande billeders dramaturgi: bind 1, Fiktionsfilm*, Danmarks Radio (DR), Köpenhamn, 2003

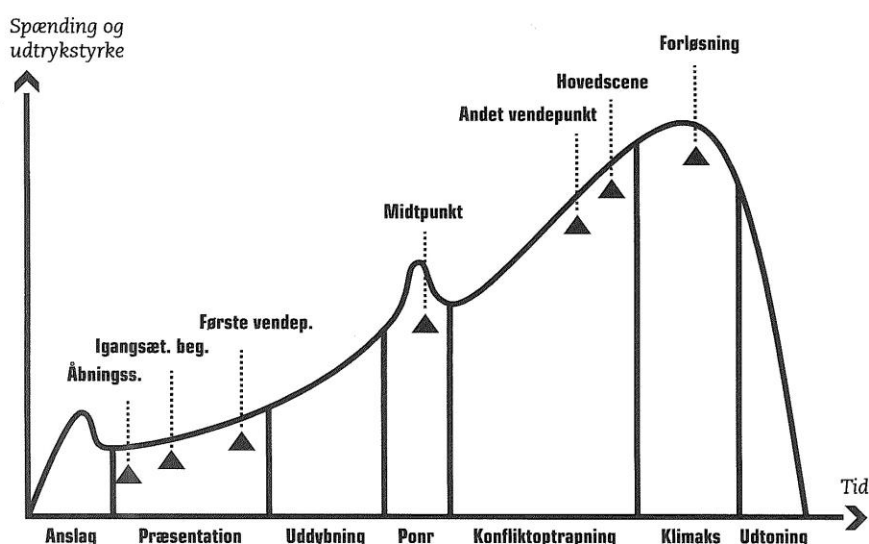
³⁰ Damsager, s. 9-13

här ge en kortare redogörelse för berättarmodellens olika moment, för att sedan visa hur jag använt dem i mitt arbete med att ta fram ett konsertprogram. Syftet är alltså att skapa en konsert som håller hög nivå, dramatiskt. Alltför ofta har jag varit på konserter med musicerande på en fantastisk konstnärlig nivå, som ändå blir tråkig och intetsägande.

Element som ingår i berättandet av en historia enligt Harms Larsen³¹

En historia bygger på en bärande värdering eller värderingsmotsättning. Genom historieberättandet sker det ett värdeomslag från olika ytterligheter såsom från olycka till lycka, från liv till död, från kaos till ordning, osv. Det ska finnas en bärande idé som en bärande karaktär genom historiens utveckling påvisar äktheten av. I historien finns en bärande bild eller bildsekvens, som på ett visuellt och symboliskt sätt sammanfattar hela historien.

Berättarmodellen



De sju fasta spänningsbågarna i berättelsemodellen: De levende billeders dramaturgi s. 110

Detta är en mall, som 90 % av fiktionshistorier på tv och film bygger på, enligt Larsen.³² Längst ner till vänster under grafen, ser vi hur berättelsen börjar med en öppning, *anslag*, som har en överbyggande funktion för publiken, från vardag till fiktion. Som jag redogjort för tidigare kan kyrkklockorna i början av en konsert för mig ha en sådan funktion. Därefter kommer

³¹ Larsen, s. 21-22. Jag har valt att använda de svenska ord som Sigrid Damsager använder då hon översatt Larsens begrepp.

³² Larsen, s. 109

presentationen, ”där brickorna placeras på spelbrädet, spelreglerna presenteras och spelet öppnas”, för att använda Larsens egna ord.³³ Historien som berättas behöver ge lyssnaren information, identifikation och fascination³⁴, och presentationsfasen består mycket av information så att åhöraren kan följa med och förstå vilken historia det är som berättas.

I nästa fas, *fördjupning* (uddybning), är det däremot identifikationen som är central. Publiken ska bli känslomässigt engagerad i historien. Därefter följer *point of no return*, som är en klimax av fördjupningsfasen, men också inledningen till *konflikteskaleringen* (konfliktoptrapning). I filmdramaturgin kännetecknas point of no return av att huvudpersonen förändras på ett markant sätt.³⁵

Därefter följer historiens *klimax* vilket är där toppen av berättarmodellen.³⁶ Avslutningsvis kommer *uttoningen* där publiken kan få slappna av efter den föregående spänningen. Larsen nämner frasen ”Och så levde de lyckliga i alla sina dagar” som exempel.³⁷ Successivt lämnar vi sagans värld och närmar oss vår egen vardag.

³³ Larsen, s. 112–113

³⁴ Larsen, s. 13

³⁵ Larsen, s. 117

³⁶ Larsen, s. 120

³⁷ Larsen, s. 121

Mitt projekt: *Tundra*

Jag kommer i följande avsnitt beskriva min process att ta fram ett konsertprogram, och koppla detta till de olika begrepp som Larsen använder för att beskriva *berättarmodellen*. Redogörelsen sker i kronologisk ordning, och därefter kommer jag spalta upp konsertprogrammet i rätt ordning. Min ambition med konserten är att den ska vara utformad som en klassisk körkonsert, utan dramatiska inslag. Högalids damkör är inte en scenisk kör såsom t ex VoNo³⁸ eller Amanda³⁹. Musiken ska tala för sig själv, så inga talade inslag finns. Jag använder dock olika köruppställningar, som syftar till att förstärka musiken, men de är alla relativt enkla.

Förutsättningarna för konserten

Det första steget vid programsättning är för mig, och för alla de dirigenter jag pratat med, att identifiera alla ramar och förutsättningar. Var och när är konserten? Finns det något önskemål från en eventuell beställare? Vilken publik förväntar jag mig? Vad är det för en typ av ensemble jag jobbar med, och finns det andra musikaliska resurser att nyttja? Vad är det för ekonomi kopplad till projektet?

Tid och lokal

Konserten ska framföras i en kyrka, som en del av församlingens musikutbud, vilket påverkar vilket tema jag väljer för programmet. Konserten äger rum på sen eftermiddag den 11 februari 2018, alltså i mitten/slutet av vintern, och detta faktum påverkar också musikvalet.

Jag har budget att ha med ett antal instrumentalister på denna konsert, vilket starkt påverkar musikvalet.

En beskrivning av kören

Högalids damkör är en amatörkör bestående av sångare av olika bakgrund, där vissa har gått i musikklasser, andra inte. Vissa är starka notläsare, andra inte. Som med alla grupper har jag behövt anpassa repertoaren, så att kören har hunnit lära sig styckena ordentligt. Jag vet att vissa i kören aldrig tittar på musiken mellan repetitionerna, vilket gör att de enda tillfällena då vi musikaliskt kan utvecklas är på själva repetitionerna, som sker en gång i veckan. Naturligtvis kan musiken mogna mellan repen utan att koristen själv har övat, men det kan också gå i motsatt riktning. Som dirigent är detta en viktig aspekt, att jag bara kan jobba med instrumentet

³⁸ Voces Nordicae, en professionell vokalensemble som leds av Lone Larsen.

³⁹ Amanda är en sångensemble som verkar i Göteborg, som jobbar utan en dirigent.

när alla ses, vilket ställer högre krav på framförhållning. Mitt instrument står ju inte och väntar på mig i ett övningsrum dit jag kan gå när det passar.

Processen att välja repertoar

Den första jakten på ett tema

Min ambition är att framföra något skrivet för damkör och instrument, och i processen att välja musik är det faktiskt i den änden jag börjar; att hitta musik till de resurser jag har. Min kör har längtat efter att få sjunga något av den relativt unge, populära tonsättaren Ola Gjeilo, som skrivit många körverk. Han skriver i samma stil som Eric Whitacre, med stort fokus på klang med en enkel harmonik. Jag letar i hans kompositioner och hittar där en titel som tilltalar mig: *Tundra*⁴⁰, ett verk skrivet för stråkkvartett, piano och damkör. Jag ser snabbt en möjlighet att forma ett program kring ett centralt tema i kristendomen - vintern, den karga och kalla årstiden, som är en förutsättning för att våren ska komma och att kornet ska få gro. Den viktigaste högtiden i kristendomen, påsken, handlar om hur Jesus dog på ett kors för att sen få ett nytt liv. Jesus beskriver sig själv som ett vetekorn som dör för att ge liv åt många: "Om vetekornet inte faller i jorden och dör, förblir det ett ensamt korn, men om det dör, bär det rik frukt."⁴¹ Detta är ytterligare en bild för döden som en förutsättning för livet.

En titel på ett körverk väckte alltså de många tankar och idéer som jag sen kunde spinna vidare på. Ämnet är något som jag själv tycker är viktigt, eftersom det är så återkommande i livet. Bilden av död som ger liv förekommer även i populärmusiken, t ex i sången *Askan är den bästa jorden* av Markus Krunegård⁴² och i Håkan Hellströms⁴³ låt *Man måste dö några gånger innan man kan leva*, vilket indikerar för mig att det är ett tema som är viktigt även för många andra, även utanför den kyrkliga kontexten. Att temat också är viktigt i en kristen kontext och därmed passar i en kyrka har jag redan konstaterat.

⁴⁰ Gjeilo, Ola, 2011, *Tundra*, Walton music WW1459

⁴¹ Vetekornets lag ur bibeln, Johannesevangeliet 12:24

⁴² Markus Krunegård är en popsångare som tidigare har sjungit i bandet Laakso, och som soloartist rönt framgångar med hits som *Jag är en vampyr* och *Hollywood hills*. Sången *Askan är den bästa jorden* kommer från skivan *Mänsklig värme* från 2012.

⁴³ Göteborgsartisten Håkan Hellström har ända sen sitt genombrott med *Känn ingen sorg för mig, Göteborg* fått närmast en ikonstatus. Han är otroligt älskad av många, både lyssnare och kritiker, men har också fått mycket negativ kritik för sin sångteknik. Sången *Man måste dö några gånger innan man kan leva* kommer från skivan *2 steg från paradise* från 2010.

Musikaliskt ser jag att det är ett stycke som min kör kommer älska att sjunga, och det ser välskrivet och sångbart ut. Harmoniken och stilen är typisk för Gjeilo, med enkla ackord som är färgade med någon sekundton (t ex add9 eller en sext), och det är långa klangmattor som får energi från sextondelsrörelsen i pianot. Det låter mycket som filmmusik från en amerikansk hollywoodfilm, och just ordet filmmusik är även hur Ola Gjeilo själv delvis benämner sin musik.⁴⁴

Ett praktiskt val av en andra sång

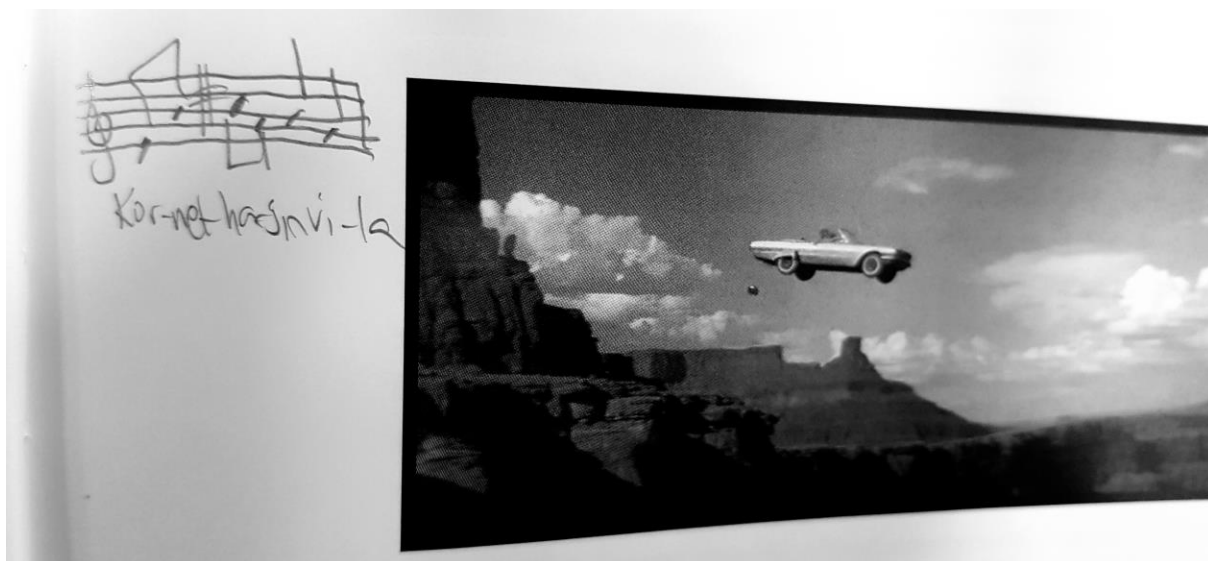
Rent tidsmässigt befinner jag mig nu i oktober 2017, vilket alltså är fyra månader före konserten. Under tiden planerar jag också julprogrammet för kören och av en kollega får jag ett tips om ett arrangemang av den franska julsången *Noël nouvelet*⁴⁵. Det är alltså en visa som ursprungligen har en text knuten till julen, men i vår psalmbok finns den som en faste- och påskpsalm; *Kornet har sin vila*, Sv. Ps. 204. Jag ser här en koppling till den första körsången jag valde till konsertprogrammet *Tundra* och det påverkar mitt val att ha med *Noël nouvelet* i julkonserten i december. Eftersom det behövs en längre inlärningsperiod för sångare än instrumentalister, och ännu längre för amatörsångare, försöker vi körledare att vara ekonomiska och använda samma körverk vid flera tillfällen. I detta fall fick jag ändra texten från den franska julvisan till psalmbokens ord, men det var ett lätt arbete.

Med ett filmdramaturgiskt språk blir tanken om att kornet behöver vila för att så småningom kunna gro, min bärande idé.⁴⁶ Jag formulerar detta framförallt till mig själv, men också pedagogiskt till kören. Så småningom blir den inledande musikaliska frasen av psalm 204 en bärande bild för mig själv, som jag nynnär på och utgår från i min fortsatta jakt på repertoar.

⁴⁴ <http://olagjeilo.com/biography-long/>, hämtad 20180406

⁴⁵ Traditionell fransk visa, arrangerad av Michael McGlynn: <https://store.michaelmcglynn.com/Sheet-Music/Detail/Noel-Nouvelet>

⁴⁶ Peter Harms Larsen s. 24



Min bärande bild för konserten *Tundra*. Begreppet bärande bild nämns även i *De levande billeders dramaturgi*, här exemplifierat med den bärande bilden ur filmen *Thelma och Louise*, s. 27.

På konserten behöver jag ge ton vid ett tillfälle, innan stycket *Inferno*, och då ger jag ton genom att sjunga just den frasen. Det blir på så sätt en diskret föraning om vad som komma skall, ett dramaturgiskt knep⁴⁷. Själva stycket *Kornet har sin vila* lägger jag sent i konserten, eftersom det kärnfullt sätter ord på vad jag vill få sagt och det vill jag inte att publiken ska få reda på alltför tidigt. Jag försöker att lägga den så nära konsertens gyllene snitt⁴⁸ som möjligt, men den hamnade något efter denna mytomspunna punkt.

Cirkeln sluts

Jag hade nu hittat en riktning för min konsert och i mitt sökande efter ytterligare musik för damkör, stråk och piano hittade jag ännu ett verk av Ola Gjeilo, *Song of the Universal*⁴⁹. Det är en tonsättning av en dikt av den amerikanske 1800-talspoeten Walt Whitman (1819-1892), och när jag läste igenom texten hittade jag ett parti som knöt an till mitt korn-tema: "Enclosed and safe within its central heart, nestles the seed Perfection."

I den dramaturgiska modellen finns det en ambition att knyta slutet till början⁵⁰ och jag såg här ett enkelt sätt att göra så genom att både inleda och avsluta med musik av Gjeilo. Det är

⁴⁷ Damsager, s. 20

⁴⁸ Gyllene snittet är den proportion som under antiken sågs som den mest harmoniska. Proportionen är fem till tre, eller åtta till fem, dvs. strax efter mitten.

⁴⁹ Gjeilo, Ola, 2014, *Song of the Universal*, Walton music WW1526

⁵⁰ Larsen, s. 122

ju vanligt att göra så i programsättning, som i exemplet med *From Bach to Bäck and back again* ovan där programmet började och slutade med Bach. Det blir som en form av cirkel, där avslutningen blir som en ny början till något annat. Det vimlar av exempel på hur författare, kompositörer och filmskapare vill knyta ihop säcken på det sättet. Det första stycket av Gjeilo, *Tundra* har en text som inte säger så mycket utan den beskriver ett landskap med ganska få ord, närmare bestämt Hardangervidda. Jag såg framför mig att i inledningen av konserten använda det som ett sätt att placera publiken i den kalla vintern. *Tundra* blir alltså presentationen av miljön och stämningen i konserten, medan *Song of the Universal* blir konfliktupptrappningen. Musikaliskt är det ett varierande stycke och speltiden är det relativt lång, 11 minuter.

Song of the Universal är musikaliskt lik *Tundra*, med en repetitiv sextondelsrörelse i pianot och en varm stråkklang som inramning, men *Song of the Universal* är betydligt längre, med mer text och flera olika musikaliska partier. Det är en komposition som inleds med en lugn, avvaktande och ordlös presentation av ett av de musikaliska temana för att sedan pendla mellan mer flödande och mer avvaktande partier. Det hela mynnar ut i en volymmässigt starkt avslutande del, där texten ger en bild av hur naturens ständiga förbättring på ett tyst sätt välsignar hela skapelsen. De sista två minuterna i stycket är en lång utdragen höjdpunkt, i en stark nyans och enkel harmonik, där det musikaliska temat från början av verket framförs i ett långsammare tempo av sångare och en del av orkestern till en fond av sextondelstoner i violinerna. Jag ser det som konsertens höjdpunkt, dess klimax. För mig ger både text och musik en stark känsla av hopp, en vilja till liv och det var den känslan jag ville låta åhörarna lämna kyrkan med.

Stycken att identifiera sig med som lyssnare

Gjeilos tonspråk är väldigt tilltalande för personer som inte är så vana vid klassisk musik, och de filmiska klangerna har en förmåga att nå direkt till människor. Jag ville kombinera detta med musik av annan karaktär och från en annan epok. Jag hittade då ett stycke för damkör, två solovioliner och piano med titeln *The Snow* av den brittiske tonsättaren Edward Elgar (1857-1934)⁵¹. En sång där tonerna först faller lugnt som snö i ett stilla snöfall, men där den smältande snön så småningom bildar en bäck vars flödande vatten hörs tydligt i musiken. På ett dramaturgiskt plan ser jag att lyssnaren både kan identifiera sig med musiken och känslorna i stycket, men också få mer information om vilken typ av konsert det är. I detta stycke kommer vintern och snön in i programmet.

⁵¹ Elgar, Edward, 1894, *The Snow*, Opus 26 nr 1

Till alla dessa romantiska stycken behövde musikaliskt jag något helt annat, och jag hittade ett stycke av den Malmöbaserade kompositören Linda Alexandersson (f. 1984), nämligen en tonsättning av ett textparti ur Dantes *Den gudomliga komedin*⁵²; *Inferno* som Alexandersson skrev 2007.⁵³ För mig blev detta stycke konsertens mörkaste punkt. Här befinner sig lyssnaren i en skog, och den oackompanjerade kören försöker med olika ljud att efterlikna en sådan. Jag ville inte väja för den mest ångestfyllda känslan som en människa kan uppleva utan i detta körstycke försökte jag förstärka den. Rent musikaliskt var detta det mest krävande stycket för kören att lära sig. Harmoniken är inte helt självklar för en kör som är mer van vid ett romantiskt tonspråk. Fraseringen var svåröversiktlig, eftersom både texten och de musikaliska fraserna flyttade sig mellan stämmorna, samtidigt som stycket innehöll många taktartsbyten och modulationer, så kören hade svårt att hitta den gemensamma känslan för vart musiken var på väg. Detta är extra känsligt när en kör sjunger utan ackompanjemang, där det musikaliska stödet annars kan finnas. Stycket fick funktionen av att vara point of no return, eftersom den beskriver en människa på botten. Härifrån måste det vända.

I min tanke kring konsertens tema *Tundra* fick jag upp ögonen för en annan aspekt av själslig vinter, nämligen ensamhet. Innan *Inferno* lät jag därför cellisten Johannes Rydén, som skulle medverka i stråkensemblen, spela ett solostycke. Celloklngen är lik människorösten, och det går att få fram ett vemod som jag ville ha med i konserten. Jag lät Johannes själv välja ett stycke, och det blev då en *Saraband* ur en cellosvit av Bach⁵⁴, vilket passade mycket bra i programmet. Detta blev det äldsta stycket på konserten, och det bröt av på ett fint sätt. Jag ville att stycket skulle hjälpa åhörarna att identifiera sig med känslan av ensamhet, och därför blev det en del av fördjupandet.

Musiken som fick bli konsertens anslag

Eftersom *Song of the Universal* kräver en stråkensemble har jag ju tillgång till och möjlighet att göra något med en stråkorkester. Genom samtal med en orkesterdirigentkollega fick jag upp ögonen för Edvard Griegs vit *Fra Holbergs tid*. Både Grieg och Gjeilo kommer ju från Norge och att välja kompositörer från samma land är ett vanligt knep i programsättningsssammanhang. Jag såg en möjlighet att sätta Gjeilos musik i en historisk kontext, han har ju förstås lyssnat mycket på Grieg, den store kompositören från samma land som han själv. Det blev också ett sätt att öppna konserten med ett slags norskt förspel till Gjeilos *Tundra*. Med ett filmdramaturgiskt

⁵² Dante Alighieri, *Le comedia: Inferno*, skriven i början av 1300-talet.

⁵³ Alexandersson, Linda, 2007, *Inferno*, Gehrmans 12880

⁵⁴ Bach, Johann Sebastian, *Sarabande*, BWV 1011 nr 4

tänkande fick *Air*⁵⁵ ur *Fra Holbergs tid* bli musiken under förtexterna, medan *Tundra* är starten på själva filmen, och med Larsens ord är detta alltså anslaget.

Problem med att använda modellen

Jag är nu i slutfasen av att sätta ihop programmet, och hittar då en sång som musikaliskt är enklare än de andra styckena, nämligen *Vinterlandskap* av Mia Sandquist.⁵⁶ Verket är utgivet av Sensus som är ett kyrkligt studieförbund med uppgift att tillhandahålla relativt enkel musik för det kyrkliga sammanhanget. Att valet föll på detta stycke har delvis att göra med att det inte var så svårt för körsångarna att sjunga, jag började bli orolig för om de skulle hinna med all musik så tidigt på terminen, samt att det var skrivet för damkör, piano och solocello. Här var alltså en ny kombination av instrument som jag redan hade tillgång till. Texten och musiken målar upp ett stilla vinterlandskap, och en av de inledande textraderna lyder: ”Under markens yta väntar liv som jag inte ser, men bara vet”. Återigen kommer det vilande kornet in i bilden. Dessutom kommer kyrkans torn in i landskapet, och jag vill att själva byggnaden också ska få bli något som skänker hopp i musikprogrammet. Jag placerade stycket efter vändpunkten point of no return, vilket alltså skulle ge *Vinterlandskap* egenskapen av konflikteskalering.

Här började jag få problem med min dramaturgiska modell. Min outtalade tanke från början var att konflikten låg mellan vila och arbete, kal vinter och sprudlande sommar. Men egentligen låg ju konflikten i människans motstånd mot de svåra perioderna i livet. Lösningen på konflikten var ju att acceptera att kornet behöver vila, inte att det ska vara konstant sommar. Jag kände instinktivt ett motstånd mot att eskalera konflikten med hjälp av musik och saknade den fördjupning som en talad dialog eller monolog hade kunnat skapa. En väg hade varit att innehållsmässigt gå mer in på temat döden, som ju är det de flesta av oss människor verkligen känner motstånd till. Men jag ville inte gå in på det spåret, eftersom det kändes lite som en alltför stor utvikning av temat. Det valet kan jag i efterhand tycka var lite fegt. Jag valde att vända lite för tidigt från det de svåra frågorna till lösningen och accepterade lite för snabbt att konserten skulle komma att bli tvådelad, där den första delen står för det mörka, svåra och jobbiga, medan den andra blir positiv, lösningsorienterad och ljus. Anna Cederberg-Orrtege har den stora fördelen av att vara en erfaren och erkänd kompositör och hon har vid vissa tillfällen komponerat musik för att hon inte hittat det stycke hon tyckte behövdes i ett visst program. Kanske hade det varit en hjälp för mig, att komponera något själv. Samtidigt visste jag ju inte hur jag skulle eskalera konflikten, så jag hade ändå inte vetat vad jag skulle komponera.

⁵⁵ Grieg, Edvard, 1884, *Air*, Opus 40 nr 4

⁵⁶ Sandquist, Mia, *Vinterlandskap*, Gehrmans Sensus 869

Det sista stycket som jag plockar in i musikprogrammet blir ett stycke för solopiano. Jag bestämde var det skulle ligga, nämligen efter *Inferno*, som en del av vändpunkten, och bad om ett stycke som på något sätt markerade vändpunkten mellan djupaste ångest och att försiktigt våga hoppas igen. Min pianist Magnus Bergman valde då ett preludium av Sergej Rachmaninov⁵⁷ som börjar lugnt för att sedan växa i intensitet och styrka för att sedan återigen bli lugnt och svagt. Det är ett vackert, poetiskt och drömskt stycke som påminner om Chopin⁵⁸ och det fick fungera som balsam för den oroliga själen efter det betydligt mörkare *Inferno*. Även detta stycke skulle hamna i det jag från början tänkt som konflikteskaleringsfasen, och i en sådan fas passar det inte så bra in. Men jag märker att jag nu till fullo har accepterat den nya programsättningen, utan konflikteskalering.

Utommusikaliska överväganden

Jag ville att detta till det yttre skulle vara en traditionell körkonsert, utan särskild rekvisita eller några uppseendeväckande inslag. Musiken skulle vara i fokus. Jag bestämde mig därför för att inleda och avsluta den på vanligt vis, dvs. med klockringning före det första stycket och applåd efter det sista.

Körens entré och positioner

Jag ville använda körens uppställningar för att på olika sätt förstärka de olika skedena i programmet. I mitt arbete med ensemblen var jag tydlig med vilken funktion de olika uppställningarna hade och att sångarna var väl medvetna om det bidrog till att de utförde dem med en större gravitet. Eftersom kören inte behöver bära några instrument är de lätta att flytta. När flera människor rör sig på ett medvetet sätt går det att på ett enkelt sätt skapa starka effekter. I inledningen av konserten ville jag skapa en kall känsla i rummet, och varje korist instruerades att befinna sig i sin egen bubbla, och inte skapa den känsla av gemenskap som en musikaliskt utövande grupp eftersträvar. För att ytterligare förstärka detta fick körmedlemmarna göra entré från fyra olika ställen, en och en, och sedan ställa sig i en utspridd position i korrappan, d.v.s. en trappa upp mot altaret som fungerar som inbyggda gradängar. Sopransolisten Katarina Rudéus i det första körstycket *Tundra* fick stå ensam vid sidan om kören, på en körläktare. Hon flyttade sig in i kören till *The Snow*, men uppställningen var fortfarande utspridd.

⁵⁷ Rachmaninov, Sergej, 1903, *Preludium i D-dur*, Opus 23 nr 4.

⁵⁸ http://www.henle.de/en/detail/index.html?Title=Pr%C3%A9lude+D+major+op.+23+no.+4_1152, hämtad 2018-04-03.

När cellisten sedan skulle spela solostycket *Sarabande* satt alla ner, fortfarande med instruktionen att vara i sin egen bubbla. Ingen fick titta på Johannes som spelade cello eftersom poängen med stycket var att måla upp ensamhet och utsatthet. Det blev starkt att se alla i kören som på olika sätt visade sin distansering från den som musicerade.

I *Inferno* fick kören stå tätt ihop, som i en klump, men i trappan. Det fanns främst ett musikaliskt skäl till detta, sången bestod av improvisatoriska moment och kören behövde tillsammans bära klangen, och de gjorde de bättre om de verkligen hör varandra bra. Men uppställningen kunde också signalera klaustrofobi. Kören stod på samma sätt i *Vinterlandskap*, men då med uppmaningen att känna gemenskap och värme. Även på *Kornet har sin vila* stod de i denna uppställning.

I det avslutande stycket *Song of the universal* fick kören stå utspridda i halvcirkel, alltså den vanligaste formen av köruppställning. I detta sammanhang fick uppställningen symbolisera en öppenhet, och jag inspireras av hur kyrkan ser på den halvcirkelformade altarringen som visar att den andra delen av cirkeln, den vi inte ser, fortsätter på andra håll i världen och i andra tider. Sången om det universella vill rymma allt och alla.

Att skapa närvaro

Innan själva konserten sätter igång vill jag som dirigent och en slags spindel i nätet, att alla som är på plats är på ungefär samma våglängd kring vad som ska ske. Jag samtalade en hel del med Maria Goundorina om närvarons betydelse för en konsertupplevelse. Livemusik är något som per definition sker i stunden, det är inte som en tavla som en konstnär kan jobba på med under en längre tid för att sedan vara färdig med. I en konsertprocess ägnas tid åt att förbereda sig musikaliskt på individnivå, för att sedan sätta samman det i repetitionsprocessen. Vid själva konserten har de medverkande oftast en chans att tillsammans skapa musik på det sätt som varit ambitionen och målet under förberedelseprocessen. Som musikalisk ledare måste jag därför se till att alla medverkande har fullt fokus på att prestera så bra som möjligt, i samklang med alla andra. Benoît Malmberg, konstnärlig ledare för Romeo & Julia Kören⁵⁹ talar i en intervju av Damsager om att det viktiga är att den enskilde sångaren vet varför hon står på scen och gör det hon gör just då.⁶⁰

⁵⁹ sic

⁶⁰ Damsager, s.31

Men det slutar inte där. Vid live-konserter har åhörarna också en viktig roll. En vän från Österrike berättade om när hon var på en konsert i Wien där pianisten Keith Jarrett spelade.⁶¹ Någon i publiken hade problem med en kraftig hosta, och till slut avbröt Keith sitt spel och berättade för åhörarna hur viktiga de är för att ge honom rätt förutsättningar till att prestera på hög nivå. Som jag minns av min väns återberättelse av historien så pratade han om energin i rummet och att han blev alltför störd av hostan. Jag förstår om det kan uppfattas snobbigt av Jarrett att inte tåla lite hosta, men berättelsen hjälpte mig att få upp ögonen för hur mycket vi påverkas av energin i rummet. I boken *Spela fritt*,⁶² som enligt just Keith Jarrett är den viktigaste bok om improvisation han hittills stött på,⁶³ formulerar den amerikanske musikern och författaren Stephen Nachmanovitch det som att Den skapande och Den mottagande är ett resonanspar, som kompletterar och svarar varandra och kanske är det detta Jarrett ville peka på. En svår och komplex fråga som tangerar detta är hur musiker och publik påverkas av rastlösa barns närvaro vid konserter. En aspekt är förstås att vi måste låta barn möta klassisk musik live för att det överhuvudtaget ska finnas en konsertpublik även i framtiden. Men om jag ser på det utifrån frågan om vikten av en hängiven och fullkomlig närvaro för alla i publiken får ett skrikande barn en större påverkan än det störande ljudet. Ett oroligt barn, som befinner sig på en konsert där hen inte vill vara, riskerar att bryta förtrollningen och försvåra förmågan att vara närvarande för åhörarna runtomkring. Det är som sagt inte en helt lätt fråga, för barn kan ha en intensiv närvaro, många gånger bättre än vuxnas, och jag har själv varit på familjeföreställningar på Konserthuset på hög musikalisk nivå där de trollbundna barnen bidragit till den goda konsertupplevelsen. Kanske behöver barn, precis som vuxna, hitta in i sin roll och sitt ansvar som publik, och kanske är alla konserter inte rätt plats att lära sig detta. Jag vill poängtera att det inte handlar om huruvida en konsertbesökare behöver ha en viss intellektuell förkunskap för att njuta av en konsert. Under andra halvan av 1800-talet, då stora utbildningsreformer slog igenom på bred front i samhället, växte inställningen fram att konsertbesökare var tvungna att ha gedigna musikkunskaper för att förstå vad de hörde.⁶⁴ Kan det vara så att detta fokus på förkunskapskrav har gjort att vi tappat bort människors förmåga att få bra konsertupplevelser på ett intuitivt sätt? Om så är fallet behöver vi i den klassiska musikhjällden hitta tillbaka till

⁶¹ Keith Jarrett (*1945) är hyllad som pianist i både den klassiska genren och jazz. Han fick t ex Polarpriset ensam år 2003 (vanligtvis delas priset mellan två artister/grupper från olika genrer). År 1975 genomförde han Kölnkonserten, en helt improviserad pianokonsert.

⁶² Nachmanovitch, Stephen, *Spela fritt: improvisation i liv och konst*, [Ny utg.], Ejeby, Göteborg, 2010, s. 39

⁶³ Citatet som tillskrivs Jarrett står på framsidan av boken: "Den viktigaste bok om improvisation om jag hittills stött på"

⁶⁴ Weber, s. 239-240

barnets nyfikna och orädda inställning till upplevelser, istället för att ängslan över att inte vara tillräckligt kunnig för att förstå musiken blir dominerande.

Vikten av att ha en fokuserad och välmenande publik är förstås ett skäl till att många stora artister har förband; publiken ska vara på bra humör redan när huvudartisten går på scen. Och därför har vi så mycket att vinna på att konsertpubliken så tidigt som möjligt är med på vad det är för en typ av konsert. Detta är möjligt genom att använda sociala medier där vi som utövare kan ge en föraning om vad som kommer att framföras. Det viktigaste är dock att fånga publiken de där minuterna innan första tonen ljuder. Det kan göras genom ett muntligt välkomnande, men det går också att använda programbladet till det. Det musikaliska anslaget är förstås viktigt, och alla programsättare brukar vara mycket noga med valet av startstycket på en konsert. Men jag tror att det går att fånga publiken även innan första tonen har börjat ljuda.

Det är en balansgång mellan trygghet och osäkerhet, att låta både publiken och de medverkande känna sig trygga med vad som händer och vad de ska göra, men samtidigt ha med ett mått av osäkerhet med. Närvaron är väl aldrig så stor som när någon eller några ska improvisera, ett inslag som VoNo brukar ha på sina konserter. När varken de som framför musiken eller åhörarna har någon aning om vad som ska hända skapas en otrolig nerv i rummet. Men samtidigt bygger det på att körsångarna känner sig trygga med formen, och att det finns mycket övande bakom improvisationen.⁶⁵ Benoît Malmberg uttrycker det som att han gillar att göra kören osäker på konserten, samtidigt som han poängterar tryggheten i sammanhanget.⁶⁶

Programbladets funktion

Ett programblad brukar innehålla information om medverkande, musikstyckena samt ibland också texter och översättningar. Här finns också möjlighet att beskriva musiken så att publiken lättare kan uppfatta den, och har så skett sedan 1800-talet⁶⁷. Det kan vara en grannläga uppgift, eftersom de som kommer till en konsert har så olika musikaliska förkunskaper. Det finns en risk att jag stänger ute människor från en musikalisk upplevelse om jag använder alltför fackspecifika ord, enligt musikpedagogen Bengt Källstrand som i sin filosofie masteruppsats skrivit en diskursanalys av konsertinstitutioners informativa texter.⁶⁸ Han menar att programbladstexter

⁶⁵ Det kanske kan vara svårt att tro, men det krävs mycket övande för att bli en god improvisatör.

⁶⁶ Damsager, s. 35

⁶⁷ Weber berättar om stråkkvartettprogramserien ”The Society” i London, vars utförliga programblad var bland de första exemplen på detta. Weber, s. 137

⁶⁸ Källstrand, Bengt. *Fordrande ord, En kritisk diskursanalys av konsertinstitutioners informativa texter inför konserter*. Fil. mag. Kungl. musikhögskolan, 2012

kan tjäna till att ge klassisk musik den aura av upphöjd konst som gör att många ryggar tillbaka för den.

Min ambition med texten till konsertprogrammet är inte så mycket att beskriva musiken, utan att göra publiken öppen för att lyssna på det sätt som jag hoppas och då vill jag lägga an en mer poetisk ton. Det finns en pedagogisk aspekt, där jag vill lära besökarna om kopplingen mellan det kyrkliga livet och olika symboler, som t.ex. hur Jesu död och uppståndelse hänger ihop med ett vetekorn som läggs ner i jorden. Ibland har jag haft ambitionen att ge en mer musikalisk introduktion, då har jag helst velat göra det muntligt, någon timme före konserten.

Texten som jag skrev i programbladet till konserten *Tundra* följer här.

Tundran, landskapet med permafrost och låg växtlighet. Med hjälp av toner av Edvard Grieg och Ola Gjeilo får vi förflytta oss till de öde vidderna och kylan i norra Norge. Ola Gjeilo hade faktiskt Hardangervidda i åtanke när han skrev körstycket Tundra. Det är ett ödsligt landskap, och vi kan i samma stund känna oss ensamma och som en del av något större, av naturen och kanske också Gud själv.

Människan har ofta använt bilder av naturen som ett symboliskt språk för hennes eget känsloliv, och i denna konsert vill vi stanna upp vid de perioder i livet då vi känner oss ensamma och utan livskraft. Vi får lyssna till Edward Elgars vackra sång »The snow« som handlar om snön, som först är vit och gnistrande, men som sen smälter bort. Är det kanske en bild av livet självt? I Linda Alexanderssons körstycke »Inferno« får vi möta den skrämmande skogen och med Dantes ord från Den gudomliga komedin är det som att vi vågar möta den största rädslan. Men vilken är den?

Det finns en rytm i kyrkans liv, som hänger tätt ihop med våra årstider. Det är som att naturen vill lära oss människor något om hur livet fungerar, genom årstidsväxlingarnas pedagogik. Vi går nu in i fastan, en avskalad tid då vi tar bort saker från våra liv för att låta annat växa. Vintern är naturens vilotid som gör det möjligt för växter att få nytt liv. Det vilar ett frö nere i marken, och även om vi inte ser det än så kommer det snart att börja spira. Det går att skönja skiftningarna mellan vila och växt, stillhet och rörelse överallt. Vi vet att vi mår bra av att sova och att det är en förutsättning för att kunna leva, men är vi lika bekväma med de händelselösa perioderna i livet, då allt står still, och vi känner oss ensamma i ett kargt, kallt landskap?

Kan vi se på påskens händelse, då Jesus, enligt vetekornets lag, dog för att sen låta något större blomma? Vi kan inte med vilje- eller tankekraft tvinga kornet att växa, vi måste låta det växa. Men i det där fröet finns det fulländade inkapslat, som Walt Whitman skriver i sin dikt

Song of the Universal, som avslutar konserten, vårt livs och vår persons fulla potential. Sången är som en gemensam bön från människorna om att våga tro på Guds närvaro i allt som finns.

Sjelva konsertprogrammet⁶⁹

Titel	Kör	Orkester	Längd	Musikaliskt	Dramatiskt
Air ur Fra Holbergs tid		X	6	g-moll, andante	Anslag
Tundra	X	X	4	a-moll, andante men med rörelse	Presentation
The snow	X	X	6	e-moll, andantino	Identifikation
Cellosolo: Sarabande av Bach			4	c-moll, långsamt	Identifikation
Inferno	X		4	d-moll, fritt	Point of no return
Pianosolo: Rachmaninov			5	D-dur, andante cantabile	Konfliktupptrappning/Vändningen
Vinterlandskap	X	X	4	Ess-dur, andante	Konfliktupptrappning/Vändningen
Kornet har sin vila	X		4	e-moll, andante	Konsertens centrala idé
Song of the universal	X	X	11	C-dur m.m.	Klimax
Applådtack			4		Uttoning

⁶⁹ Tabellen är hämtad från mina egna anteckningar i programmet OneNote.

Diskussion

Berättarmodellens användningsområde vid programsättning

Skillnaden mellan en film och en konsert

Att välja en filmdramaturgisk modell som verktyg i arbetet med ett musikaliskt program innebär förstås kompromisser, p.g.a. de olika grundförutsättningarna. Redan i Larsens titel på boken om berättarmodellen blir den första olikheten tydlig: *De levande billeders dramaturgi*, men inom musik jobbar vi inte primärt med bildmediet.

Dessutom är det en person, en bärande karaktär, som är i fokus i filmdramaturgin. Damsager föreslår att denna karaktär kan vara kören själv,⁷⁰ men i mina egna tankar kring konserten var det snarare publiken som skulle lotsas igenom de olika momenten. Oavsett så är det inte en tydligt uttalad person som vi får följa i en konsert.

I en film är dialogen det som ger information och för berättelsen framåt, och i min konsert fanns inga sådana moment. Jag upptäckte att detta blev besvärligt när jag kom till konfliktupptrappningen. Det blev svårt för mig att hitta ett sätt att fördjupa konflikten.

Där filmen och musiken möts

Musiken är oerhört viktig för en films uppbyggnad, det är bl.a. genom den vi vet i vilken tidsperiod filmen utspelas, vilka känslöstämningar som råder osv. Om vi använder berättarmodellens ord så är det t.ex. i anslaget, alltså i själva öppningen av filmen som musiken får en viktig roll i att berätta vilken typ av film det är. Jag tror att de flesta av oss redan under de första 10 sekunderna av en film kan ana vilken genre som filmen tillhör, även om vi blundar. Även i identifikationen är musiken viktig. En person i en film kan ha sitt eget tema, likt Wagners ledmotivteknik, för att inte tala om musikens förmåga att placera tittaren i rätt tid och miljö, tänk bara valfri James Bond-film där Bond brukar hamna i en orientalisk stad som t.e.x. Shanghai, och under den första inzoomningen från himlen hörs någon typisk kinesisk musikslinga för att publiken verkligen ska förstå var vi har hamnat. Vid filmens klimax hjälper musiken oss att förstå att något stort händer och genom den avslutande musiken under eftertexterna hjälper musiken publiken att hitta tillbaka till vardagen, den s k uttoningen.

Min erfarenhet av projektet är att det var enkelt och naturligt att använda den dramaturgiska modellen vid dessa moment, och det beror förstås på att musiken redan är ett verktyg i berättarmodellen för detta.

⁷⁰ Damsager, s. 16

Andra vinster med att använda en dramaturgisk modell

Den pedagogiska aspekten

Berättarmodellens viktigaste uppgift under processen blev den pedagogiska, först och främst för mig själv, men så småningom också till de medverkande och publiken. Det var skönt att ge en tydlig roll åt olika musikstycken i förhållande till varandra, för det blev då viktiga argument för mig varför jag skulle ha dem i konserten, på just de ställen de hamnade. Det blev på ett sätt lätt för mig att sälla i repertoaren, eftersom jag visste vad jag ville få sagt i konserten hade jag krav på att musiken på olika sätt skulle harmoniera med detta. Visserligen gick jag efter ett tag över till att lita mer på min instinkt än att följa modellen, vilket tyder på att jag mot slutet hade svårt att använda ett filmdramaturgiskt tänk rakt igenom hela processen. Andra prioriteringar blev viktiga, som svårighetsgrad på stycken och min egen känsla för hur jag ville att programmet skulle bli.

På det pedagogiska planet kommunicerade jag tydligt till mina korister de olika körsångernas betydelse i programmet, och hur de hängde ihop. Körsångarna kände starkt för musiken, men jag upptäckte snart att de kände starkt för hela programmet, och här kommer den största vinsten; koristernas närvaro vilket i förlängningen gjorde att publiken fick hjälp att vara verkligt närvarande och goda lyssnare.

Närvaron under konserten

Musikaliskt var kören på höjden av sin förmåga, men framförallt blev övergångarna mellan styckena så smidiga. Energinivån dog inte, utan helheten var i fokus. En i publiken uttryckte att det aldrig blev tråkigt. En annan skrev till mig att "Det var en fin helhet, precis så poetiskt och meningsfullt som jag önskar att fler konserter var." Min analys är att vi i denna konsert lyckades med det som jag Maria Goundorina pratade om, att liveupplevelsens viktigaste komponent är närvaron. Även Damsager skriver om detta i sin uppsats, att "det är viljan till att kommunicera och den sceniska närvaron som har stor betydelse."⁷¹ Med hjälp av programbladets text var publiken införstådda med vilken typ av konsert det var, och genom min tydliga tanke med programmets innehåll och ordning var koristerna och orkestern närvarande, och det blev ett fint musikaliskt möte mellan dessa olika grupper. En kommentar som ännu tydligare pekar på detta är den åhörare som tyckte att solostyckena för cello respektive piano var de som stack ut mest genom att inte riktigt vara med i helheten. "Kören var så medveten om vad de

⁷¹ Damsager, s. 34

gjorde, och orkestern var så lyhörda på dig som dirigent. Men när instrumentalisterna musicerade på egen hand försvann en del av närvaron". Jag vill understryka att det var riktigt bra musikaliska prestationer av båda solisterna, men jag hade inte gjort dem medvetna om deras roll i helheten, och då var de inte medvetna om att bara hur de rörde sig och ramade in det musikaliska framträdandet påverkade helheten. Den stora lärdomen i denna del är att jag som musikaliskt ansvarig behöver tänka även på rena solosatser, och behandla dem lite mer som en regissör eller pedagog. Musikern bidrar med sitt spel och jag behöver vara mer aktiv med att sätta in det i programmets helhet.

Kanske kan detta vara en förklaring till varför det kan vara så svårt för en utomstående, t.ex. en präst, att utan att vara insatt i ett konsertprogram formulera en betraktelse eller leda en andakt utan att bryta av det flöde som byggs upp under en konsert.

I samtal med vissa ur publiken efteråt inser jag att mina dramaturgiska tankar inte märktes, varken berättarmodellen eller den andra tanken om den tvådelad konsert, där den första var mer frågande, eftertänksam och mörk och den andra var ljusare, mer hoppfull och mer av ett svar. Men precis som en filmmakare vill ge en bra upplevelse och inte en uppvisning i berättarmodellen, så var ju inte mitt mål att lyssnarna skulle identifiera de olika dramatiska delarna, utan att de skulle få en bra musikalisk upplevelse.

Några tankar om min egen roll i programsättningen

Att vara personlig i det professionella

Jag hade ett samtal med en vän om rädslan att kreativiteten ska ta slut. Genom åren har jag lyckats skapa fina konserter, tycker jag själv, och varje gång har det känts som en tillfällighet och slump att det blivit så. Tänk om idéerna tar slut? När jag befinner mig i konstnärliga processer har jag svårt att komma på vad jag ska göra när de aktuella processerna är slut. Någonstans finns det en rädsla att källan är tom, så att säga. Min vän påtalade då att det verkar vara precis vad konsertprogrammet *Tundra* handlade om, att lita på att en kreativ vintertid utan skaparkraft och idéer är nödvändig för att nya frön till idéer ska få möjlighet att växa. Jag insåg då hur personligt mitt tema var, och att jag kanske framförallt behövde höra de olika tankegångarna själv. I vårt samhälle idag anses det viktigt att hålla isär det privata och det personliga, även om det inte är självklart var gränsen går. För mig handlar det om att inte vara rädd att använda sig själv som inspirationskälla, men inte blottlägga för mycket av mig själv. Om jag t.ex. hade skrivit utlämnande texter om mig själv och läst upp under konserten hade jag lagt in

en privat aspekt som riskerat att komma emellan lyssnaren och musiken. Folkoperan hade en uppsättning av Bachs *Matteuspassion*⁷² där filmade intervjuer med solisterna interfolierade musiken. Högst privata berättelser som var djupt rörande för mig att höra, men som inte bidrog till att musiken lyfte för mig. Vissa av historierna kunde jag identifiera mig med, andra inte, och istället för att njuta av solisternas arior satt jag och funderade över allt de hade varit med om. Det var svårt för mig att möta musiken med mitt eget liv, eftersom den var så färgad av just de berättelser som berättats på scen.

Jag tror att människan i sitt inre har en stor källa till inspiration, och att det är en vinst att använda den. Personligen vill jag inte använda mitt privatliv som källa, men däremot kan jag omsätta mina egna funderingar till allmänmänskliga frågor som kan vara intressant för så många fler. Nachmanovitch uttrycker det som att konstnären måste försvinna för att konsten ska uppstå,⁷³ och jag tror att det är viktigt att hitta balansen mellan att uttrycka något som är viktigt för en själv, men samtidigt låta Självet försvinna.

Om jag återknyter till utläggningen om samtida musik och om konflikten som kan uppstå mellan musiker och kompositörer om vem som är i fokus, så hjälpte detta arbetssätt mig att bortse från båda aspekterna. Det viktiga var inte att musik av en viss kompositör skulle finnas med i programmet, eller att jag eller de andra medverkande skulle få briljera med våra tekniska kunskaper, utan berättelsen stod i centrum, vilket gjorde konserten väldigt prestigelös.

Tilliten till mig själv som programsättare

Att göra konst som är viktig för mig själv, det är vägen framåt, tror jag. Det var det som gjorde att konserten talade till så många. Som människa bär jag på en mängd erfarenheter, och just min kombination av erfarenheter är unika, så som det är för alla människor. Om jag i en programsättningsprocess är lyhörd för mina egna kunskaper, i kombination med andras input, så kommer jag att kunna kombinera stycken på ett bättre och bättre sätt. De konsertupplevelser och livserfarenheter som jag bär med mig kommer då till användning. Det kan handla om så enkla saker som erfarenheten av olika kombinationer av tonarter, men också om vilken typ av musik som passar ihop, eller vilka teman som är relevanta.

⁷² Uppsättningen spelades under våren 2014, läs mer på Folkoperans hemsida: <https://www.folkoperan.se/pa-scen/matteuspassionen>

⁷³ Nachmanovitch, s. 56

Möjligheter till fortsatt utforskande i detta ämne

Att använda andra modeller för att göra musikprogram

Det finns fler modeller som kan inspirera till programsättning. Jag tänker framförallt på den klassiska retoriken under antiken, som lärde ut hur man skulle lägga upp ett tal och hur man skulle uttrycka sig både i ord och gester för att övertyga. Under min studietid fick jag hjälp att se hur t.ex. ett orgelverk av en barockkompositör som Dieterich Buxtehude kunde följa talets disposition, med en tydligt manifesterande inledning, *exordium*, för att sedan fortsätta i berättelsen, *narratio*, och därefter argumentationen, *probatio* och motargumentationen, *refutatio*. Går det att bygga en hel konsert med hjälp av den klassiska retorikens verktyg? Det går också att inspireras av processen att skriva en text och att bygga en konsert som man bygger en novell. Jag tyckte att det underlättade att använda berättarmodellen, det gjorde processen lättare. Den blev som något att spjärna emot och förhålla sig till.

Samtidigt är jag fullt medveten om att jag inte kunde följa modellen fullt ut, och jag tog mig också friheten att frångå den när jag inte tyckte att den hjälpte mig. I ett skede använde jag mig istället av gyllene snittet, och ville anpassa programmet efter det. Många filmer följer inte alls berättarmodellens dramaturgi utan det finns många olika sätt att berätta en historia. Det går alltså att rita upp många olika sorters dramaturgiska kurvor och det kan vara en hjälp att måla upp sin egen kurva vid processen att välja konsertprogram. Den kurvan kan vara inspirerad av olika berättarknep och alltså bli olika från konsert till konsert.

Från ett objektiva förhållningssätt till ett subjektivt

När fröet till det här arbetet började gro inom mig hade jag en tanke om att genomföra det hela på ett mer kliniskt sätt. Jag undrade om det gick att ta fram det ultimata konsertprogrammet utan att ta hänsyn till de verkliga omständigheterna. Går det att kombinera musik så att varje stycke kommer till sin absolut rätt? Går det att objektiva säga vad som är point of no return? Finns det givna kvalitéer i ett verk som gör att det går att klassificera eller lägga in i ett fack? Så här i efterhand kan jag tycka att det var märkligt att jag trodde att jag skulle kunna hitta sådana kliniska svar. Musik bär på så många lager, det slår an på olika sätt hos olika människor och objektivitet är egentligen ointressant. Musikvärlden i Västeuropa ville ju under 1800-talet formulera vad som var seriös klassisk musik, men risken är ju att vissa personer blir tongivande och deras åsikter lyser igenom. I Webers bok går att läsa att Robert Schumanns *Collected*

*Writings on Music and Musicians*⁷⁴ fick status som bibel för höga musikaliska värderingar.⁷⁵ Lyckades Schumann verkligen sätta ord på en objektiv sanning, eller fick hans egna åsikter ett starkt genomslag tack vare hans ställning som hyllad kompositör? Nachmanovitch har ägnat ett kapitel åt just *qualité*, och han menar att det finns, men att han inte kan definiera den.⁷⁶ Detta är en fråga som det finns mycket att säga om, och denna examenstext är inte rätt utrymme för det. Mina egna tankar kring uppsatsämnet kom ändå att snudda vid frågan om huruvida programsättning är något som kan göras på ett objektivt fulländat sätt, men jag har kommit att landa i slutsatsen att det är och måste vara en subjektiv och personlig process.

Til syvende og sidst är det vigtigt att verkligen tänka igenom vad jag framför och varför, i vilken ordning, hur det hela startar och slutar samt alla övergångar, och att jag förmår få alla att verkligen känna för konserten. Kunskaper från olika discipliner hjälper oss i våra vägval, och jag tror definitivt att filmskaparna har mycket att lära oss musiker. Precis som musiker bär på mycket kunskap som andra kan ha nytta av.

Jag har under uppsatsskrivningens gång fått bilden av att jag som programsättare ska vara som ett prisma, som låter all den vilja, kunskap och erfarenhet jag hittills har, möta andra människors vilja, kunskap och erfarenheter. Det finns så mycket mer för mig att lära mig om programsättning, och jag tänker fortsätta ta lärdom av andra konstformer. Samtidigt känner jag en stor tillförsikt till min intuition, som blir summan av det jag bär med mig och det jag vill. Och eftersom nya kunskaper, erfarenheter och människomöten väntar runt hörnet, känner jag ingen oro att kreativiteten vid programsättning ska sina "Inne i dig öppnar sig valv bakom valv oändligt. Du blir aldrig färdig, och det är som det skall." som Tomas Tranströmer skriver i sin så älskade och ofta citerade dikt *Romanska bågar*.⁷⁷ Och målet har blivit tydligt för mig; en konsert med närvaro från alla i rummet.

⁷⁴ Schumann, Robert, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Wigand, Leipzig, 1854

⁷⁵ Weber, s. 111

⁷⁶ Nachmanovitch, s. 166-167

⁷⁷ Dikten kommer från diktsamlingen *För levande och döda: dikter*, av Tranströmer, Tomas, Bonnier, Stockholm, 1989

Referenslista

Litteratur

- Damsager**, Sigrid. *Körkonsertens dramatiska potential*. Konstnärlig master, Kungl. musikhögskolan, 2012
- Gilmore**, Samuel, *Tradition and Novelty in Concert Programming: Bringing the Artist Back into Cultural Analysis*, Sociological Forum, Vol 8, nr 2, 1993
- Harms Larsen**, Peter, *De levende billeders dramaturgi: bind 1, Fiktionsfilm*, Danmarks Radio (DR), Köpenhamn, 2003
- Källstrand**, Bengt. *Fordrande ord, En kritisk diskursanalys av konsertinstitutioners informativa texter inför konserter*. Fil. mag, Kungl. musikhögskolan, 2012
- Nachmanovitch**, Stephen, *Spela fritt: improvisation i liv och konst*, [Ny utg.], Ejeby, Göteborg, 2010
- Weber**, William, *The great transformation of musical taste: concert programming from Haydn to Brahms*, Cambridge University Press, New York, 2008

Musik

- Alexandersson, Linda, 2007, *Inferno*, Gehrmans 12880
- Bach, Johann Sebastian, *Sarabande*, BWV 1011 nr 4
- Elgar, Edward, 1894, *The snow*, Opus 26 nr 1
- Gjeilo, Ola, 2014, *Song of the Universal*, Walton music WW1526
- Gjeilo, Ola, 2011, *Tundra*, Walton music WW1459
- Grieg, Edvard, 1884, *Air*, Opus 40 nr 4
- Rachmaninov, Sergej, 1903, *Preludium i D-dur*, Opus 23 nr 4
- Sandquist, Mia, *Vinterlandskap*, Gehrmans Sensus 869
- Traditionell fransk visa, arrangerad av Michael McGlynn, *Noël nouvelet (Kornet har sin vila)*

Intervjuer

- Anna Cederberg-Orreteg den 16 mars 2018
- Unni Eriksson den 16 april 2018
- Maria Goundorina den 5 april 2018

