

Folkemusikk og kunstmusikk i Den norske kyrkja

AV SIGBJØRN APELAND

Musikklivet i Den norske kyrkja har ofte vore prega av spenningar mellom «det kunstnariske» og «det folkelege». Ein viktig del av 1800-talets nasjonalromantikk var å gjera folkekulturen til råstoff for ein ny, nasjonal kunst. Gradvis vann folkemusikken aukande aksept innan kulturfeltet, også i kyrkja. Likevel vil det alltid vera noko som er omdiskutert. Den gode smaken har alltid sin motsats: avsmaken. Artikkelen drøftar ein del døme på aktuelle hendingar, verk og plateinnspelingar som er representative for desse prosessane. Døma er kronologisk presenterte, men er inga musikkhistorisk framstilling. Snarare er dei utvalde for å visa korleis kultursosiologen Pierre Bourdieu sine teoriar om kultur og smak har vore, og framleis er relevante, på tross av skiftande historiske og kyrkjemusikalske omstende.

Nøkkelord: Kyrkjemusikk, folkemusikk, kultursosiologi, smak/avsmak, folket/det folkelege

INNLEIING

I den vestlege verda har det lenge vore vanleg å dela musikk inn i kategoriar som «klassisk», «folkemusikk», «kunstmusikk», «populærmusikk» og liknande. Slike kategoriar har vist seg å vera livskraftige sjølv om musikkvitskapen (anten han har vore av det historiske eller antropologiske slaget) stadig viser døme på at desse kategoriane ikkje er absolutte, og at det er uendeleg mange glidande overgangar mellom fenomena ein freistar å kategorisera. Innan kyrkja ser ein sume tider/stader døme på at ein skiljer – meir eller mindre skarpt – mellom «kriste-

leg» og «ikkje-kristeleg» musikk, eller mellom «liturgisk musikk» og «annan musikk». Den første typen polarisering har vore vanleg innan luthersk lekmannsrørsle og frikyrkjer. Den andre typen er meir utbreidd innan kyrkjesamfunn der ein har eit sterkt tradisjonsmedvit knytta til utøving av ritual, særleg dei ortodokse kyrkjene, men og romersk-katolske og lutherske kyrkjer. I dag er ikkje dette biletet så eintydig, men desse ulike standpunkta utgjer likevel eit grunnlag for ulike typar tenking om tilhøvet mellom musikk og kristendom – også i vår tid.

Dei siste to hundre åra har ein i Norge gradvis konstruert «religiøs folketone», eller *Folketonen*, i bestemt – gjerne litt opphøgd – form, som ein slik kategori. Innholdsmessig rommar kategorien alt mogleg frå melodiar der komponisten er ukjend eller gløymd, eldre (vanlegvis sentraleuropeiske, lutherske) kyrkjemelodiar som har vorte omforma gjennom folkeleg songpraksis, og nyare songar frå inn- eller utland, som har eit opphav frå andre enn dei som kallar seg komponistar og festar melodiane til notepapiret. Første gongen desse melodiane vart inkluderte i ei norsk koralbok (noteboka som organisten nyttar ved spel til salmesong) var i *Koralbok for Den norske kirke* (1926). I *Melodiboken* (1955)(tilsvarande bok til bruk i bedehus og liknande) kom fleire folketonar til, og har vore jamt aukande i nye salme- og koralbøker. I siste utgåve av *Norsk salmebok* (2013) er det jamvel teke med eit rikt utval «folkemelodiar» frå andre land, eller «den verdensvide kirke» som det ofte heiter i Kyrkjerådet sine saksdokument, føreord og liknande. Grunngevinga for dette har t.d. vore formulert slik:

Mange av de unge kirkene både i Sør og i Østen er i ferd med å gjenfinne sine egne folkelige sangtradisjoner for å ta dem i bruk i gudstjenesten. For oss er det særlig verdifullt når disse søsterkirkene slik kan dele sine salmeskatter med oss, til berikelse av vårt gudstjenesteliv (Håvik 1996:19).

Dei religiøse folketonane, og jamvel folkemusikk meir generelt, ser i dag ut til å vera høgt skatta innafor musikklivet i Den norske kyrkja. Dei nemnde folketonane har dessutan vore utgangspunkt for eit stort tal korarrangement, koralførespel (kortare orgelkomposisjonar), varia-

sjonsverk og liknande, men og grunnlag for større kyrkjemusikalske verk som først og fremst er tiltenkt konsertbruk. Og – ikkje minst – har folkemusikarane sjølve, inkludert dei tidlegare ekskluderte hardingfellespelarane, i aukande grad vorte inkluderte i kyrkja sitt musikkliv.¹

Men korleis er det nå med tilhøvet mellom folket, kyrkja og kunsten? Verken omgrepa (t.d. «folketonen», «kunstmusikken», «folkekyrkja») eller dei historiske og sosiale fenomena dei refererer til er eintydige. Dei har vore omstridde og er det framleis. For å gje ei historisk og kulturelt opplysende framstilling av tilhøvet mellom kyrkjemusikk og folkemusikk, skal eg visa døme på korleis komponistar har lete seg inspirera av folkemusikk i sine verk, og produsert *kunst*, men og døme på «folkeleg» musikk som ikkje passar inn i dei kunstmusikalske kategoriane, nettopp fordi eit klårt estetisk standpunkt ikkje berre føreset ideal – noko ein vil strekka seg etter – men like mykje noko ein vil ta avstand frå. Den opphøgde kunsten har alltid ein motsats.

I det fylgjande skal det peikast på nokre historiske førestnadar for måten me i dag handterer desse spørsmåla på. Nokre komponistar sine løysingsforslag (men langt frå alle!) skal nemnast, og til slutt skal det visast nokre døme på korleis samtidas kulturelle pluralisme snur opp ned på ein del av våre tilvente førestillingar om «folket» og «kunsten». Men dette er også ein tekst om korleis det ikkje alltid er samsvar mellom våre musikalske praksisar og *språket* me nyttar når me omtalar dei.

OPPFINNINGA AV FOLKEMUSIKKEN

Historia om folkemusikken i Norge er historia om korleis omgrepet folkemusikk vart oppfunne, korleis noko vart valt ut til å representera fol-

¹ Når det gjeld førestillingar om «den syndige fela» (som framleis ikkje er gløymde), er dei del av eit komplekst problemfelt som det fell utanom denne oppgåva å undersøka. Det skal berre nemnast at det i alle fall dreier seg om impulsar frå lekmannsrørsla, som fell saman med langt eldre felleseuropeiske førestillingar om musikarar sine magiske evner og tidvis tvilsame sosiale status. I norsk samanheng er det særleg sambandet mellom musikk, dans, alkohol(mis)bruk og seksualitet som har prega debatten. Etter at fela gjekk av moten som danseinstrument, var det andre instrument som overtok ei slik kontroversiell rolle, særleg trekkspælet, el-gitaren og trommesettet (Apeland 1998:55–61).

ket (medan anna var uverdig, sjølv om det var minst like folkeleg), og korleis det vart endra frå å vera folkets uttrykksform til å verta institusjonalisert, profesjonalisert og estetisert, m.a.o. til å verta *kunst* (Ape-land 1998). Alt dette skaut fart i kjølvatnet av den historiske epoken me vanlegvis kallar nasjonalromantikken. Men ifylgje historikaren Erling Sandmo skjedde denne oppsplittinga i «kunstmusikk» og «folkemusikk» allereie på 1700-talet. Han hevdar at skiljet mellom desse musikkformene ikkje oppstod fordi den musikalske *lyden* endra seg, men «vi kan se at det ble markert nye diskursive grenser mellom de to musikkslagene: Man begynte å snakke annerledes om dem, de ble konstruert som forskjellige på nye måter» (Sandmo 2005:27). Sandmo peiker altså på korleis musikalske stilartar vart historisk konstruerte og korleis dei vart ein del av utskiljande dannelsings- og disiplineringsprosessar, der framveksta av det borgarlege musikklivet utgjorde ei sentral drivkraft.

«*For det er kunst vi vil have*» er eit sitat frå folkemusikksammlaren Catharinus Elling, som musikkforskarer Eldar Havåg (1997) nytta som tittel på avhandlinga si om folkemusikkinnsamling og -oppskriving i Norge i perioden 1840–1930. Tittelen er valt fordi Havåg meiner det i denne tida var ein grunnleggande verdi å omforma og foredra den folkelege musikken frå å verta *folkets* musikk til å verta *råstoff* for *kunst*musikken. Ordvalet er her vesentleg, og i dag ser me konsekvensen av dette gjennom det me oppfattar som eit stilistisk skilje mellom *populærmusikk* og *folkemusikk*, der ein konsekvens kunne vera å gjera folkemusikken høgverdig medan populærmusikken vart sett på som tvilsam, og – i verst fall – lågverdig. Eller som sosiologen Pierre Bourdieu (1992) har påpeikt: Av og til er me alle folket, av og til ikkje. «Folket» og «det folkelege» vert nytta som honnørord eller skjellsord, alt etter kva situasjonen krev. Det som er «folkeleg» kan vera rekna som vulgært av dei som forvaltar «den gode smaken» i si eiga samtid, medan det kan verta rekna som kulturarv/folkemusikk når ein i ettertid ser det med musealt blick.

Parallelt med at kunstmusikkens representantar gjer folkemusikken til utgangspunkt for inspirasjon og bearbeiding, skjer det ei tilsvarande fokusering internt i folkemusikkmiljøa: Utøvarar, organisasjonsfolk, innsamlarar og forskarar byrjar å tenka om folkemusikken, slik utøva-

rane sjølve praktiserer han, som ei fullverdig kunstform med sine egne kvalitetskriterium. Den første kappleiken (som først var tevling i hardingfelespel, men seinare kom til å inkludera andre instrument, dans og song) vart arrangert i 1896, Landslaget for spelemenn vart skipa i 1923, og samlarar som Arne Bjørndal (1882–1965) og O.M. Sandvik (1875–1976) var opptekne av framføringspraksis som ein eigen type kvalitet. Samstundes med dette vert «folkemusikk» ikkje lenger *folkets musikk*, men noko som har verdi og vert dyrka fordi det er nasjonal kulturarv og kunst. Gradvis vart bruken av det ein oppfatta som eldre folkemusikk, redusert i sine opprinnelege sosiale situasjonar (t.d. dans, bryllaup, gravferd og religiøse samlingar), men vart dyrka i organiserte fora som spelemannslag og kappleikar, folkemusikkarkiv og konsertar. Dei siste tiåra har dessutan stadig fleire folkemusikarar vorte profesjonelle «artistar», og formidlar sine produkt aktivt gjennom massemedium som radio, fjernsyn, plateinnspelningar og internett.

Parallelt med denne utviklinga – ein stadig pågåande prosess av aukande institusjonalisering og profesjonalisering – vart skiljet mellom «folkemusikk» og «folkeleg musikk» stadig tydelegare, i det fleirtalet av folket føretrekte trekkspel framfor fele, vals framfor springar, strenge musikk framfor gamle salmetonar osv. Folkemusikkørsla sine reaksjonar på dette var, ved sida av å utvida verksemda i organisasjonslivet, å konstruera fiendebilete rundt det ein oppfatta som populærkultur, særleg dersom han var importert. T.d. skreiv folkemusikk-samlaren Arne Bjørndal i 1924: «Mange stader held framande instrument og mekanisk, halvekte musikk på å øydeleggja det ekte og upphavelege. Det er eit sjukelegt jag etter alt det som framandt er» (Bjørndal 1924:14). Det lyt likevel nemnast at fram mot vår tid har slike haldningar endra seg drastisk. Om ein ser på dei mange folkemusikkfestivalane, vert folkemusikk frå mange stader i verda lyfta fram som likeverdig med den norske, og det er mange døme på at musikarar med utgangspunkt i norsk folkemusikk let seg inspirera i møtet med rock, jazz og liknande.²

² Det rikholdige programmet til Riksscenen i Oslo, som er ein nasjonal scene for folkemusikk og folkedans, avspeglar tydeleg dette mangfoldet: www.riksscenen.no

FOLKEMUSIKK – OBJEKT ELLER PRAKSIS?

Likevel er det ein vesentleg skilnad mellom kunstmusikkmiljøa sitt syn på folkemusikk og utøvarane/forskarane sitt syn på han: Medan komponistane gjerne ser på folkemusikken som eit estetisk objekt, t.d. «folketonen» – i bestemt form, nærast som ein museal gjenstand – er det frå musikkvitskapleg hald i stadig sterkare grad peikt på at folkemusikk ikkje er ein statisk ting, men ein musikalsk *prosess* der musikken endrar seg over tid. Sjølv om både forskarar og utøvarar i daglegtalet identifiserer slåttar og songar som eit avgrensa og gjenkjenneleg musikkstykke som gjerne kan kallast kunst, er det samstundes eit sterkt medvit om at det førekjem *variasjon* og *endring*, og at den musikalske meninga oppstår på ulike måtar i kvar einskild framføringssituasjon. Slik sett er det meir sakssvarande å tala om folkemusikk som ein *prosess* enn som *kunstobjekt*.

Ein forskar som tydeleg har påpeikt denne problematikken, med den religiøse folkesongen som døme, er Ingrid Gjertsen. Ho hevdar at «grensene mellom variasjon og nyskaping er flytende» (Gjertsen 2007: 183), og at spørsmålet om dei religiøse folketonane sitt historiske opphav (som tidlegare opptok mange forskarar) er mindre interessant: «Uavhengig av hvorvidt det melodiske opphav lar seg spore eller ikke, har variasjon og nyskaping vært helt vesentlige elementer i tradisjonsprosessen» (Gjertsen 2007:184). Også kyrkjemusikkhistorikaren Stig Wernø Holter påpeiker denne problematikken i sin analyse av folketonane sin plass i *Koralbok for Den norske kirke* (1926):

Et grunnleggende spørsmål som må stilles til KNKs innlemmelse av folketoner er om disse melodiene med full rett kan kalles folketoner *i det øyeblikk de festes på papiret og sogar autoriseres i en bestemt form til unison menighetssang i alle landets kirker*. Et kjennetegn ved folkesangen er jo dens store variabilitet og individualitet. [...] Alt dette må ofres skal en folketone få status som koral (Holter 2003:382).

Ut i frå eit slikt praksisfundert perspektiv, kan difor ikkje religiøs folkesong avgrensast til å gjelda framføring av eit bestemt repertoar, men ein

bestemt *syngemåte*, gjerne knytta til særskilde miljø og religiøse praksisformer. Ei slik forståing samsvarer verken med den kunstmusikalske oppfatninga av «folketonen» som eit definitivt estetisk objekt *eller* dagens folkesongarar som gjerne framfører salmetekstar frå scenen utan å nødvendigvis ha noko reflektert forhold til tekstinnhald og songens historiske religiøse kontekst. T.d. fortalde folkesongaren Berit Opheim meg nyleg at ho hadde sett ei kappleiksframføring av ein religiøs folketone, der utøvaren etter siste tone avslutta med utropet «Sann!» og trampa i golvet³ – ei *scenisk* ytring som understrekar det *underhaldande* aspektet ved framføringa. I utgangspunktet er dette i konflikt med den religiøse songens kultiske/kontemplative funksjon, men ved å flytta tekst/musikk inn i nye kontekstar vil òg opplevinga av *mening* endra seg.

MUSIKK OG KYRKJE, FOLK OG NASJON

Både når det gjeld folkemusikk og kyrkjemusikk i Noreg, er 1800-talet med den nasjonsbygginga som då føregjekk, ein føresetnad for å skjønna *begge* fenomena, også slik dei framstår i dag. Jamvel dagens kyrkjelege konfliktar mellom «kunstmusikk» og «populærmusikk» har sine historiske røter i denne perioden.

Mykje av det som føregjekk når det galdt tilhøvet mellom kyrkja og folkemusikken kan i dag synast paradoksalt: I det same hundreåret som nasjonalromantikarane oppdaga folkemusikken som potensielt estetisk råstoff, var det at den folkelege salmesongen, med sin særprega tonalitet, mangfaldige melodiføring og individuelt tilpassa rytmikk, systematisk vart utrydda or kyrkjene, m.a. ved hjelp av orgel, salmodikon og eit stigande tal notekyndige lærarar, klokkarar og organistar. Det om lag meterlange instrumentet *salmodikon*, med ein streng som vart spelt med fiolinboge er ei materiell manifestering av den kultiveringsprosessen som skjedde på denne tida. Instrumentet hadde òg gripebrett med band, som på ein gitarhals, og slik kunne instrumentet nyttast i skulestova når læraren (som òg ofte var *klokkar*) skulle læra folket den *rette*

³ Munnleg kommunikasjon, 30. september 2015.

syngemåten. Til sjølve instrumentet hørte òg ei *sifferkoralbok*, der det stod eit tal over kvar staving i teksten som svarte til ei eksakt tonehøgde. Slik sett kan ein kalla dette eit *antifolkemusikk*instrument, som hadde det eine føremålet: avlæring av tradisjonell syngemåte og opplæring i «korrekt», temperert syngemåte⁴ utført i ein operasjon.⁵

Komponisten, organisten og folkemusikksamlaren Ludvig Mathias Lindeman (1812–1887) kan seiast å representera ei personifisering av denne doble haldninga til folkesongen: Samstundes som han gjorde eit stort innsamlingsarbeid av folkemusikk og publiserte arrangementa i form av «Fjeldmelodier» (Lindeman 1853–1887), sytte han gjennom si koralbok (Lindeman 1878) for at dei folkelege salmemelodiane konsekvent vart uteletne, gjerne til fordel for sine eigne melodiar til dei same tekstane. Ifylgje Holter (2003:67) må dette «tilskrives hans personlige autoritet og sentrale posisjon mer enn konsistensen i hans argumentasjon». Eit anna poeng hjå Holter er at Lindeman hadde så stor suksess med sine eigne, nykomponerte salmemelodiar at han ikkje ville risikera at folketonar i koralboka «kunne ha skygget for hans egne frembringelser» (Holter 2003:37). Holter kan ha rett i dette, men i lys av dei sivilisasjons- og kultiveringsprosessane som føregjekk i denne tida, meiner eg at dette dreier seg om langt meir enn personen Lindeman sin uttrykks- og markerings-*trong*, eller det Holter kallar «en psykologisk tolkning» (Holter 2003:36).

Eg vil hevda at det også dreier seg om ei disiplinering av det folkelege – eit omfattande sivilisasjonsprosjekt som omfatta langt meir enn musikklivet. Også tida, kroppen og arbeidet skulle disiplinera.⁶ I si «råe» form vart det folkelege oppfatta som noko truande, ureint, ukultivert og lågverdig. I foredla, disiplinert form kunne det derimot ha verdi

⁴ Tonalitet tilsvarande avstandar mellom intervalla i tolvtoneskalaen, slik ein kjenner det det frå «moderne» piano/orgelstemming.

⁵ Løchen (1958) gjer greie for instrumentets historiske bakgrunn og tekniske utforming, medan Apeland (1998) ser det i samheng med kultiveringsprosessar elles i samfunnet.

⁶ Etnologane Jonas Frykman og Orvar Löfgren (1979) gjev i sin studie *Den kultiverade människan* ei detaljert framstilling av korleis dette arta seg i Skandinavia. Teoretisk byggjer arbeidet deira på Norbert Elias og Michel Foucault sine analysar av europeiske sivilisasjons- og disiplineringprosessar.

som nasjonalt symbol. Eit typisk døme på dette er folkeviseleiken som i åra 1902–03, i regi av Noregs ungdomslag, vart utvikla av Hulda Garborg (og etter kvart Klara Semb) etter førebilete frå dansen til mellomalderballadane, som framleis er levande tradisjon på Færøyane. Ifylgje historikaren Ingar Ranheim (1993) representerte dette ei nasjonalisering og disiplinering av den dansande kroppen, der ordvalet ikkje var tilfeldig: det skulle ikkje heita *dans* – med sine assosiasjonar til seksualitet og synd – men *leik*.

Når det galdt kyrkjesongen, var viljen til tonalitetsmessig og rytmisk disiplinering så massiv at det var altfor stor risiko å lata kyrkjelyden ta desse melodiane i sin munn, sjølv om dei hadde vore i harmoniserte og rytmisk utjamna versjonar. Rett nok var «Det norsk-folkelige standpunkt» (m.a. representert ved M.B. Landstad) ein av posisjonane innan den såkalla salmesongstriden,⁷ men nådde ikkje fram. Professor Monrad sin kommentar frå 1877 må såleis vera representativ for den anti-folkelege disiplineringstanken som til slutt vart den dominerande:

Det har været yttret, at en Restauration af Kirkesangen maatte vende sig til denne Natursang og søge at bringe noget Ordentlig og Regelmæssig udav disse raae Elementer, en Tanke, hvori der kunde være noget Tiltalende, ligesom ogsaa L.M. Lindeman engang i sin Ungdom synes at have været ide derpaa, men som dog uden tvivl ved nærmere Overveielse vil findes uudførlig (sitert etter Baden 1995:78).

Slike haldningar var seiglivla, og organisten Ferdinand Rojahn si spissformulering frå 1918 synest å vera representativ: «De [folketonene] skal synges i den lavloftede Hytte, hvor de enslige gamle holder sin Husandagt!» (sitert etter Holter 2003:380). Etter langvarig diskusjon vart likevel 39 folkemelodiar inkluderte i *Koralbok for Den norske kirke* (1920), men då hadde den musikalske disiplineringprosessen kome så langt at desse melodiane ikkje lenger representerte noko trugs mål, tvert

⁷ I utgangspunktet dreia striden seg om korleis den lutherske reformasjonskoral skulle utførast rytmisk, men etter kvart vart også synet på dei norske melodivariantane sin plass i kyrkja ein del av ordskiftet.

imot: dei stadfesta og styrka tilhøvet mellom kyrkja og den nasjonale kulturarven.

Rundt 1920 kom det folkelege musikalske trugsmålet frå eit anna hald: bedehuset og frikyrkjene. Nokre melodiar med opphav i lekmannrørsleane vart òg inkluderte i koralboka frå 1926, og domkantor Arild Sandvold kommenterte at «ikke saa faa melodier dufter liflig av kaffe og julekake, og av den grund maa bli at holde ute fra kirken og gudstjenes-ten» (sitert etter Holter 2003:116). Polariseringa som Sandvold-sitatet er uttrykk for har halde seg levande like inn i vår tid, i alle fall om ein reknar dei kristelege ungdomsrørsleane og dei karismatiske kyrkjjesamfunna sine musikkformer som ei vidareføring av dette.⁸ Samstundes kan ein lesa sjangermangfaldet i *Norsk salmebok* (2013) og *Liturgisk musikk* (2014) som eit sterkt signal frå kyrkjelege styresmakter om at det «populære» og «folkelege» ikkje skal utgjera nokon motsetnad til det «klassiske».

KOMPONISTANE SIN BRUK AV FOLKEMUSIKK

Når ein skal sjå korleis kyrkjemusikkkomponistar har nytta folkemusikk, er det først og fremst nasjonalromantikkens folkemusikksyn som har influert bruken: Folkemusikk har vore synonymt med «folkemelodiar» (evt. slåttar), som har danna utgangspunkt for komposisjonar innanfor det tonespråket komponisten elles arbeidde med, anten det var romantisk, impresjonistisk, neoklassisk, eller jazz – for den del.

Dessutan har teoretiske omgrep frå ein musikkvitskap som i utgangspunktet var utvikla for å skildra og analysere det ein i mangel av eit betre omgrep kan kalla «vestleg kunstmusikk», vore styrande for korleis ein har valt å tolka folkemelodiane. Det har t.d. vore vanleg å tenka seg at dei religiøse folketonane var utvikla med utgangspunkt i gregoriansk song (som òg har vore utsett for tilsvarande reifiseringar), og at dei difor måtte kategoriserast ut frå «kyrkjetoneartane» og dei medfylgjande omgrepa om «modalitet». Særleg tonearten «lydisk»,

⁸ Torkil Baden (1995) si framstilling av tilhøvet mellom DNK og Ten-Sing-rørsle (særleg representert gjennom organisasjonen KFUM/KFUK) er eit svært representativt døme på denne konfliktypen.

med tritonusintervallet mellom første og fjerde tonetrinn (t.d. c-f#), har vorte nytta når ein har villa illudera folkemusikk.

Komponisten Pauline Hall kritiserte allereie i 1948 nasjonalt innstilte komponistar som David Monrad Johansen, Geirr Tveitt og Eivind Groven for å *konstruera* «det norske» som musikalsk storleik (Kleiberg 2000). Sidan har det vorte ein sentral del av den antropologisk influerte musikkvitskapen å visa korleis førestillingar om sambandet mellom musikk og etnisk eller geografisk opphav ikkje er naturgjeve, men kulturelt konstruert, først og fremst ved hjelp av *språket om musikken* (sjå t.d. Apeland 1998 og 2005, Berkaak 1983, Feld 1994). Når det gjeld konstruksjonen av *det norske* i musikken, er det påfallande at mange av dei mest sentrale aktørane som Edvard Grieg, Catharinus Elling, David Monrad Johansen, Eivind Groven og Geirr Tveitt *samstundes* komponerte «nasjonal» musikk og var – i større eller mindre grad – aktive som folkemusikksammlarar og skribentar, og såleis medverka til å naturalisera desse førestillingane også på eit språkleg og kulturpolitisk nivå, uansett kor ulike dei elles var – både estetisk og politisk. Den kunstmusikalske bruken av folkemusikk er difor i stor grad prega av desse fenomena: 1) Transkripsjonar (noteoppskrifter basert på framføring) som er tilpassa vestleg temperert kunstmusikk; 2) ei utprega interesse for det som særpregar tonalitet/rytmikk i desse transkripsjonane samanlikna med vestleg kunstmusikk; 3) folketonane vert tilpassa dei fleste kompositoriske stilartar. Det er først dei siste tiåra at komponistar har byrja å la særpreget i folkemusikarane sine eigne *framføringsmåtar* influera komposisjonane – noko me straks skal koma tilbake til.

Inspirasjonen frå folkemusikken innan kyrkjemusikken må sjåast i lys av ei vidare og meir generell interesse for norsk historie blant komponistane etter Grieg. Førestillingar om det norrøne, mellomalderen og folkemusikken vart ei viktig inspirasjonskjelde som for mange komponistar vart blanda saman med tilsvarande impulsar frå samtidige – som gjerne vart kalla *moderne* – europeiske komponistar:

Det som kanskje mer enn noe avspeiler den norrøne interessen, er verktitlene og emnene både for vokal- og instrumentalmusikken. Det hele startet på

1800-tallet og fortsatte med Catharinus Elling på begynnelsen av 1900-tallet. Men senere strømmet det på med verkstitler som: *Draumkvedet*, *Voluspå*, *Sigvat Skat*, *Bendik og Árolilja*, *Arnljot Gelline*, *Olav Liljekrans*, *To gamle Eddakvad*, *Villemann og Magnhild*, *Hafrsfjord*, *Håkon Jarl*, *Galdreslåtten*, *Håvamål*, *Håkonarmål*, *Tord Foleson*, *Baldurs Draumar*, *Runemarsjen*, *Norge*, *Noreg* (Vollsnes 2000:37).

For kyrkjemusikken sitt vedkomande vart inspirasjon frå *Olavsmusikken* (den viktigaste dokumentasjonen av «gregoriansk song» i Norge) og elles alt som hadde med Nidarosdomen å gjera, kopla saman med element frå religiøse folketonar. Den norske kyrkja sitt store Olavsjubileum i 1930 verka styrkande for det nasjonale elementet i musikken og medførte samstundes ei ny interesse for mellomalderens musikk, særleg den som hadde nordisk tilknytning (Moe 1974:278 og Vollsnes 2000:198). Vidare fekk dei storpolitiske tilhøva, som hjå oss kulminerte med krigen i åra 1940–45, innverknad på komponistane sine haldningar: «Krigsårene bidrog nemlig til å forlenge behovet for denne nasjonale musikkstilen» (Vollsnes 200:200). Sigurd Islandsmoen (1881–1964) sitt *Requiem* (1943) som er basert på folketonar komponisten sjølv samla inn i Valdres (rett nok lausrivne frå sine tilhøyrande tekstar og tilpassa den latinske dødsmesse-teksten), er døme på dette: stiliserte folketonar kledd i eit romantisk tonespråk.

Ludvig Nielsen sine verk *Te Deum* (1945) og *Messe på Olavsdagen* (1948) må òg sjåast i lys av denne bakgrunnen, sjølv om Nielsens komposisjonsstil er langt meir prega av dei kyrkjemusikalske reformrørslene (t.d. Laub-rørsla med sine studier i Palestrina-kontrapunkt – med Per Steenberg som den store inspiratoren i Noreg) enn Islandsmoens meir reindyrka romantiske stil. Nielsen sjølv seier at «Man skal høre på musikken fra hvilket land vedkommende komponist er fra. I det hele tatt setter jeg det nasjonale veldig høyt» (Moe 1974:276). Og slik sett freista Nielsen å motta impulsar frå ei historisk fundert kyrkjemusikkfornyng, men utan å slutta seg til dei radikale konsekvensane av eit slikt ideal. Ifylgje Moe kan *Messe på Olavsdagen* sjåast som «en fortsettelse av den monumentale korstilen i både den «norske» linjen og i

linjen som knytter seg mer umiddelbart til romantikken» (Moe 1974: 279).

Ei rørsle med eit anti-romantisk estetisk fokus, som skulle få stor innverknad på kyrkjemusikken i etterkrigstida var den såkalla Laub-rørsla, oppkalla etter den danske komponisten og organisten Thomas Laub (1852–1927). Med sitt konsekvent tilbakeskodande stilideal representerte Laub-rørsla eit brot med romantikken som ikkje fall i god jord i ein ung nasjonalstat som var i ferd med å byggja opp førestillingar om nasjonal identitet: «Ettersom en av Laub-bevegelsens viktigste mål var å gjøre kirkemusikken «ren» og befri den fra både verdslige og romantiske elementer, var ikke bruken á la Grieg eller den opprinnelige slåttemusikken overhodet aktuelt» (Vollsnes 2000:203). Eller som Holter (2003:241) spissformulerer det: «Kirkemusikkens historie er for disse en historie om forfall.»

Sjølv om Laub-rørsla har inspirert norske kyrkjemusikarar i retning av ei fornya interesse for gamal kyrkjemusikk (og i ei forlenging: «historisk» oppføringspraksis og orgelbyggerhandverk), og representerte eit brot med romantikken, har aldri interessa for folketonane vorte utviska. Heller ikkje reformrøsla sin sterkaste samanslutning i Norge, Musica Sacra (skipa i 1952), har motarbeidd folkemusikkens plass i kyrkja på tross av at organisasjonen gjerne vart oppfatta som å vera «farlig for det typisk *norske*» (Baden 1995:114). Ifylgje Torkil Baden vart Musica Sacra «offer for den logiske kortslutningen at dersom man er *for* noe, så er man automatisk *mot* alt annet» (Baden 1995:114).

Komponistar som konsekvent unngjekk ein kvar bruk av nasjonalromantiske eller folkloristiske element (som t.d. Fartein Valen) er kvantitativt sett heilt marginale. Det er òg påfallande at Valen sine verk «ikke fremstod som en del av norsk kirkemusikk, men som en del av den almenne musikkhistorien» (Vollsnes 2000:211). Dette til tross for at Valen er den norske komponisten som mest tydeleg har hatt ei eksplisitt kristen grunngeving for heile si komponistverksemd (sjå t.d. Tjørhom 2004). Heller ikkje komponistane som i etterkrigstida vende ryggen mot den fornya nasjonale musikkinteressa som blomstra etter 1945, og i staden retta seg mot europeisk og nordamerikansk avantgardisme, har i

merkbar grad påverka kyrkjemusikarane til å ta avstand frå folkemusikk (verken i arrangert eller «rein» form).

Men likevel: Heilt inn i vår tid er det dette som er den vanlege måten komponistar har nytta folkemusikk i sine komposisjonar på: Å la melodiane tena som råstoff for den stilen komponisten likevel arbeider inn- for. (I ein avisdebatt rundt jubileumsmarkeringa Grieg07, vart det jamvel drøfta korvidt Edvard Grieg, med sin bruk av folkemusikken var ein tjuv, i det han publiserte arrangement av slåttar/folketonar som sine egne komposisjonar).⁹

Det er først i løpet av dei siste 20 åra det har skjedd vesentlege endringar i komponistane sine måtar å bruka folkemusikken på. Når komponisten Henning Sommerro i 1994 skreiv si messe *Vindens hjul* for spelemannslag (Sommerro 2002), representerte det, frå komponisten si side, ei ny tilnærming til folkemusikken. Melodiane er ikkje lenger totalt lausrivne frå brukarmiljøa og flytta over i ein fullstendig annan kontekst. I staden freistar komponisten å tilføra folkemusikkutøvarane noko ved å invitera dei til *sjølve* å delta i ein – for dei – ny musikalsk setting. Eit liknande verk – Jo Asgeir Lie si gamaldansmesse – er inkludert i den liturgiske musikken som i desse tider er under utprøving i DNK (*Liturgisk musikk* 2014). Også Henrik Ødegård sine bidrag i *Liturgisk musikk* tek utgangspunkt i «religiøse folketonar», men dei er tilpassa messetekstane og framstår likevel som Ødegård sine verk, gjennom si strame og gjennomarrangerte form.

I komposisjonane sine (som primært er meint til konsertbruk) har Henrik Ødegaard i aukande grad freista å nytta dei framføringsmessige særdraga i folkemusikken. I ein sjølvpresentasjon hevdar han jamvel at «Jeg har arbeidet mye med å beholde en autentisk, etnisk stil i korarrangementer av folkemusikk». ¹⁰ I dei tidlege verka, t.d. orgelpartitaen over salmetonen *Å, tenk ein gong* frå 1981, skriv også han i tradisjonell bruks- musikalsk stil, der det først og fremst er melodien, slik han er skriven i koralboka, som utgjer sambandet med folkemusikken: «Koral», «Etter-

⁹ <http://www.grieg07.no/index.php?page=107&show=139>

¹⁰ <http://mic.no/symfoni%5Ckontakt.nsf/pub/per2000062811000083742732>

ligninger», «Fløyteduett», «Harpe», «Prosesjon», «Meditasjon», «Lek», «Koral» (tutti). Men gradvis byrjar han å ta tak i dei folkemusikalske detaljane, t.d. i *Brudemusikk for hardingfele og orgel* (1996–97), der hardingfeleornamentikken (med utgangspunkt i spelet til Johannes Sundsvalen frå Sauherad) er freista overført til orgelstemma. I den første slåttten, «Rosa», er orgelstemma innordna den tradisjonelle lydarslåttframføringa: rubato og utan taktsignaturar. Skriveteknisk løyser han dette ved å setja piler mellom orgelstemma og betonte innsatsar i fela. I «Nøringen» utnyttar det rytmisk tvetydige i 6/8 gangartakten: $\frac{3}{4}$ mot 6/8.

Ødegaard har også inkludert hardingfeler og langeleikar på ulike *stille* (eller *scordatura* som ein gjerne seier når det er tale om europeisk «kunstmusikk»¹¹) i *Stem nå alle gledens strenger. Kantate til 200-års jubileet for M.B. Landstads fødsel*. For sopran solo, bar. solo, bl. kor, hardingfele (oppstilt og nedstilt), langeleik (to leikar med ulike stille) og orgel. Her førekjem kvarttonenotasjon og utstrekt bruk av 5/8 og 7/8 takt. Melodiane er Ødegaard sine eigne, men han går likevel lenger når det gjeld å ta folkemusikkens særdrag på alvor enn tidlegare generasjonar sine folketonearrangement, sjølv om desse gjerne let dei tradisjonelle melodiane klinga tydeleg.

FOLKEMUSIKARANE INNTAR KYRKJA

Så langt har denne framstillinga dreia seg om komponistar som har nytta folkemusikalske element som utgangspunkt/inspirasjon for eigne komposisjonar. Eit nyare fenomen som òg er av stor relevans, er folkemusikarane sitt eige inntog i kyrkja, og – ikkje minst – deira samarbeid med improvisatorar av ymse slag.

Folkemusikksammlaren og felespelaren Arne Bjørndal (1882–1965) hevdar at han, under ei vitjing i Urnes stavkyrkje i år 1900, var den første som spelte hardingfele *inni* ei kyrkje. Gjermund Haugen seiast å vera den første som spelte hardingfele under ei høgmesse i Heddal

¹¹ I europeisk musikk fram til ca. 1750 var det vanleg å stemma strengeinstrument på ulike måtar. Det er også vanleg innan mange slags folkemusikk ulike stader i verda, og i hardingfeletradisjonen er det rundt 25 kjende måtar å stemma fela på.

stavkyrkje, under Landskappleiken i 1927 (Apeland 1996:90). Dette kan muligens stemma, men uansett var det heilt sporadiske innslag, og slik var det heilt fram til folkemusikarane frå omlag 1970, i stadig aukande grad framstod som profesjonelle, gjerne høgt utdanna musikarar med ein uttalt identitet som *kunstnarar*.¹² Parallelt med at grensene for kva slags musikk som var akseptabel til kyrkjeleg bruk vart oppmjuka, vart folkemusikken – slik utøvarane sjølve forvalta han – i ukande grad nytta som kyrkjeleg konsert- og gudstenestemusikk. Eit anna interessant aspekt ved denne utviklinga er at det ikkje berre er komponistar og utøvarar som utformar den estetiske praksisen: Plateselskapet Kirkelig kulturverksted, under leiing av Erik Hillestad, har sidan verksemda starta, i 1974, vore ein pådrivar for å skapa møtestader mellom folkemusikken og det øvrige musikklivet, gjerne ved å kopla folkemusikarar med musikarar med heilt annan musikalsk bakgrunn.

Kvedaren Sondre Bratland sitt samarbeid med organisten Iver Kleive må seiast å stå i ei særstilling både når det gjeld å skapa fornya interesse for folkesongen blant dei som allereie har eit forhold til han, og å skapa eit nytt og – delvis – ungt publikum. Bratland fortel t.d. at etter ein konsert kom nokre svartkledde ungdomar og bad han og medmusikarane om å rissa namna sine inn i lakken på bilen deira (Solvang 2010). Saman med blokkfløytisten Per Egil Hovland gav Bratland og Kleive i 1982 ut plata *Pilegrimens sangbok*, der Bratlands tradisjonelle kveding vart kombinert med improviserte arrangement der impulsar frå klassisk orgelspel og rock smelta saman. Bratland/Kleive sitt samarbeid kan seiast å kulminera med prosjektet *Rosa frå Betlehem* (1992) der bluesgitaristen Knut Reiersrud og perkusjonisten Paolo Vinaccia tilførte ytterligare element frå rock og «verdsmusikk». Plata har selt ikring 60 000 eksemplar, og førjulskonsertane har trekt eit uvanleg stort publikum.

Eit anna prosjekt som ikkje har oppnådd like stor popularitet, men som i denne samanhengen er vel så interessant, er Oslo kammerkor sitt

¹² Sjå t.d. etnomusikologen Linda Røyseth (2005) si avhandling som er basert på intervju med ei rekke nolevande profesjonelle folkesongarar. Hjø samtlege kjem det fram eit sterkt medvit om *kunstnarrolla* samstundes som dei òg er medvitne om ei rekke andre roller.

prosjekt *Dām*, der ideen er å tilnærma seg folkesongen på sine eigne premissar. I staden for å synga «folketonar arrangert for kor» etter partitur, nytta dei folkesongarane Berit Opheim og – igjen – Sondre Bratland (som òg var solistar på plateproduksjonen *Dām* og mange av konsertane) til å læra songane på tradisjonelt vis: ved å herma etter læremeisteren, for på den måten å tileigna seg det særmerkte med syngemåte, tonalitet, ornamentikk o.l. Neste trinn var å vidareføra den tileigna kunnskapen i ein prosess der ein utarbeidde delvis improviserte arrangement (under leiing av dirigenten Grete Pedersen), der også teknikkar frå moderne korsong, som *cluster*, kviskring og individuelle *tempi*, vart nytta. Også Henrik Ødegaard og Henning Sommerro har bidratt med arrangement til dette prosjektet.

Ei tredje form for tilnærming til «dei religiøse folketonane» står sopranen Anne Lise Berntsen (1943–2012) og organisten Nils Henrik Asheim (1960) for. Berntsen har bakgrunn frå opera, og Asheim er mest kjend som komponist, men tilnærminga til folketonane er – frå Asheim si side – improvisatorisk, med stilistisk utgangspunkt i det ein i mangel av eit betre uttrykk kallar samtidsmusikk, og Berntsen freista å trekka inn ein del element frå folkeleg songpraksis (først og fremst når det gjeld ornamentikk) i framføringane. Dei har såleis fjerna seg drastisk frå den nasjonalromantiske arven, men samstundes har deira framføringar minimalt til felles med dei tradisjonelle utøvarane sin framføringspraksis. Men ein ting har dei til felles med den partituroriente folkemusikk-tilnærminga og dagens profesjonelle folkemusikarar: Musikken deira framstår som kunst.

KUNST ELLER FOLK?

All musikken som så langt har vore nemnt – uansett kor motsetnadsfylt han elles kan synast – kan samlast under eit kunstparadigme. Og grensene for kva som der kan inkludera vert stadig utvida. Men det vil alltid vera noko som fell utanfor. Ifylgje sosiologen Pierre Bourdieu (1995), er det ikkje mogleg å definera den gode smaken og/eller den sanne kunsten, utan at det finst ein motsats: det mindreverdige. Og

mykje av den musikken som i dag pregar kyrkjeleg liv i Norge (og andre stader, for den del), kan med rette seiast å vera folkeleg, men på den måten det vart peikt på innleiingsvis: den negative, t.d. når det folkelege uttrykket som i si etymologiske uskuld tyder *vanleg*, i kampen om den gode smaken greiare kan latinifiserast og kallast *vulgær*. Det folkelege og det kunstnarlege framstår stadig som motsetnadar, sjølv om fenomen som ironi og kulturell pluralisme gjer dette mindre eintydig enn før. Difor er det framleis kontroversielt når Kyrkjerådet sin konsulent i liturgisaker, Åge Haavik (1996:14) hevdar at «Folkelighet er i seg selv en type kvalitet». Når folkemusikken vert innlemma i kunsten, vil det likevel finnast noko folkeleg som ikkje er kunstverdig. Slik sett kan ein parafrasera Havåg (1997) sin boktittel og seia: «Det er *fremdeles* Kunst vi vil have»!

TEKSTAR OG PARTITUR

- Apeland, Sigbjørn 1998. *Folkemusikkdiskursen. Konstruksjon og vedlikehald av norsk folkemusikk som kulturelt felt*, Bergen: Hovudfagsavhandling i etnomusikologi, Universitetet i Bergen.
- Apeland, Sigbjørn 2005. *Kyrkjemusikkdiskursen. Norsk kyrkjemusikk som kulturell praksis*, Bergen: Universitetet i Bergen [Avhandling for Dr.Art.-graden. Elektronisk utgåve: https://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/656/Apeland+dr+art01.pdf;jsessionid=4173A68985A46D138949E317BC5AF1A2.bora-uib_worker?sequence=4]
- Baden, Torkil 1995. *Toner i tusen år. En norsk kirkemusikkhistorie fra gregoriansk sang til gospel*. Verbum, Oslo.
- Berkaak, Odd Are 1983. «Musikk og utenomsmakk – antropologiens bidrag til en musikkestetisk analyse». I: *Studia Musicologica Norvegica* 9, s. 73–87 .
- Bjørndal, Arne 1924. «Folkemusikken». I Lars Busk (red.), *Stemneskrå 1923*, s. 14–17. Noregs ungdomslag, Oslo.
- Bourdieu, Pierre 1992. *Texter om de intellektuelle*. Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag.
- Bourdieu, Pierre 1995. *Distinksjonen*. Pax, Oslo.

- Feld, Steven 1994. «Communication, Music and Speech about Music». I: Charles Keil & Steven Feld, *Music Grooves. Essays and Dialogues*, s. 77–95. The University of Chicago Press, Chicago.
- Frykman, Jonas & Orvar Löfgren 1979. *Den kultiverade människan*. Liber förlag, Stockholm.
- Gjertsen, Ingrid 2007. «Kom du min Sulamith»: *Sang og mystikk i haugiansk fromhet*. Solum forlag, Oslo.
- Havåg, Eldar 1997. «For det er Kunst vi vil have». *Om nasjonalitet og kunst i norsk oppskrivertradisjon og folkemusikkforskning* [KULT's skriftserie nr. 85]. Noregs forskingsråd, Oslo.
- Holter, Stig Wernø 2003. «Hellig sang med himmelsk lyd». *En studie av norsk kirkesang i endring og vekst med særlig vekt på Koralbok for Den norske kirke*, [Skriftserie fra Griegakademiet – institutt for musikk]. Universitetet i Bergen, Bergen.
- Haavik, Åge (sekr.) 1996. «Innledning», i *Forslag til tillegg til Norsk salmebok. Høringsdokument januar 1996*, s. 5–22. Oslo: Kirkerådet.
- Islandsmoen, Sigurd 1946. *Requiem: soli, coro, orchestra & organo* [Stad/forlag ikkje oppgjeve].
- Koralbok for Den norske kirke* 1926. H. Aschehoug & co (W. Nygaard), Oslo.
- Lindeman, Ludvig Mathias 1853–67. *Ældre og nyere norske Fjeldmelodier. Samlede og bearbejdede for Pianoforte 1–3*. P.T. Mallings, Christiania.
- Lindeman, Ludvig Mathias 1878. *Koralbog indeholdende de i Landstads Salmebog forekommende Melodier*, Christiania: Cappelen.
- Liturgisk musikk* 2011. Eide forlag, Bergen.
- Løchen, Leif 1958. «Kantor Lars Roverud og hans salmodikon». I: *By og Bygd*, 11 s. 85–96. Bind. Norsk folkemuseum, Oslo.
- Melodiboken for sangboken Syng for Herren og Ungdomssang* (1944). Lunde Forlag, Oslo.
- Moe, Bjørn 1974. *Ludvig Nielsen: Biografi og studier i «Messe på Olavsdagen* [Hovedoppgave ved Musikkvitenskapelig institutt], Universitetet i Trondheim. Trondheim
- Norsk salmebok* 2013. Eide Forlag, Stavanger.
- Ranheim, Ingar 1993. «Folkedans, disiplinering og nasjonsbygging».

- I: *Norsk folkemusikk* – Skrift nr. 8 – 1994, s. 17–112. Rauland: Norsk folkemusikklag.
- Røyseth, Linda 2006. *Folkesongar, kulturarbeidar, kunstnar... : ein analyse av verdiar og haldningar hjå eit utval profesjonelle utøvarar av norsk vokal folkemusikk* [Hovudfagsavhandling i etnomusikologi]. Universitetet i Bergen, Bergen.
- Sandmo, Erling 2005. «Adskillelsen mellom kunstmusikk og folkemusikk på 1700-tallet». I: Ola Alsvik (red.): *Musikk, identitet og sted*. Skrifter fra Norsk lokallhistorisk institutt, nr. 41, Oslo.
- Solvang, Olav 2010. «Folkemusikk på skinner». I: *Vårt Land*, 20. september, s. 20–21.
- Sommerro, Henning 2002. *Vindens hjul. Folkemusikk – gammeldansmesse, for barytonsolist, kor, dame- og mannstemmer (like eller blandet), gammeldans- og improvisasjonsgruppe*. Norsk musikkforlag, Oslo.
- Tjørhom, Ola 2004. *Fartein Valen. Vestlandspietist og modernistisk banebryter*. Genesis, Oslo.
- Vollsnes, Arvid (red.) 2000. *Norsk musikkhistorie*, bind 4. Aschehoug, Oslo.
- Ødegaard, Henrik 1981. *Å tenk ein gong. Partita for orgel*. Norsk musikkinformasjon, Oslo.
- Ødegaard, Henrik 1997. *Brudemusikk for hardingfele og orgel*. Norsk musikkinformasjon, Oslo.
- Ødegaard, Henrik 2002. *Stem nå alle gledens strenger. Kantate til 200-årsjubileet for M.B. Landstads fødsel*. Norsk musikkinformasjon, Oslo.

FONOGRAM

- Asheim, Nils Henrik og Anne Lise Berntsen 1996. *Engleskyts*. Kirkelig kulturverksted.
- Bratland, Sondre 1982. *Pilegrimens sangbog*. Kirkelig kulturverksted.
- Bratland, Sondre 1992. *Rosa frå Betlehem*. Kirkelig kulturverksted.
- Oslo kammerkor, Sondre Bratland og Berit Opheim 1995. *Dåm*. Kirkelig kulturverksted.

ABSTRACT

Musical activities within The Church of Norway have often been characterised by a tension between representatives of high culture (composers, organists) and the people. An important part of Norwegian national romanticism was to transform the cultural expressions of the people into a new, national art. Gradually, *folk music* was invented as a concept, and was increasingly accepted within the cultural world of the church. Still, the notion of good taste always has its counterpart: the bad taste. Selected actions, works and recordings representing these processes are discussed in this text. The examples are chronologically presented, but do not comprise a history of music. Rather, they are selected to exemplify how the sociologist Pierre Bourdieu's theories of culture and taste have been, and still are, relevant during changing historical and musical circumstances – also within the church.

Keywords: Church music, folk music, sociology of culture, good taste/bad taste, people/the popular