

# Musikk og religion

Tekster om musikk i religion og religion i musikk

---

Henrik Holm og Øivind Varkøy (red.)

# Musikk og religion



Henrik Holm og Øivind Varkøy (red.)

# Musikk og religion

TEKSTER OM MUSIKK I RELIGION OG RELIGION  
I MUSIKK

CAPPELEN DAMM AKADEMISK

© 2022 Henrik Holm, Øivind Varkøy, Kristina Socanski Celik, Svein Aage Christoffersen, Fr Damaskinos (Olkinuora) av Xenophontos, Torbjørn Eftestøl, Mathias Gillebo, Ola Graff, Christina Kast, Christine Mohn, Karin Nelson, Nina Urholt Nielsen, Carl Petter Opsahl, Hanne Rinholm, Ragnhild Strauman, Nils H. Sødal, Lasse Thoresen, Erik Varden O.C.S.O og Peder Varkøy.

Dette verket omfattes av bestemmelsene i *Lov om opphavsretten til åndsverk m.v.* av 1961. Verket utgis Open Access under betingelsene i Creative Commons-lisensen CC-BY 4.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Denne tillater tredjepart å kopiere, distribuere og spre verket i hvilket som helst medium eller format, og å remixe, endre, og bygge videre på materialet til et hvilket som helst formål, inkludert kommersielle, under betingelse av at korrekt kreditering og en lenke til lisensen er oppgitt, og at man indikerer om endringer er blitt gjort. Tredjepart kan gjøre dette på enhver rimelig måte, men uten at det kan forstås slik at lisensgiver bifaller tredjepart eller tredjeparts bruk av verket.

Figurer er ikke omfattet av bokens lisens. Se nærmere informasjon om rettigheter i hver enkelt figurtekst.

Boken er utgitt med støtte fra Norges musikkhøgskole, OsloMet, Universitetet i Oslo, Steinerhøyskolen, Universitetet i Tromsø, Kunsthøgskolen i Oslo og Universitetet i Agder.

ISBN trykt bok: 9788202790271  
ISBN PDF: 9788202738679  
ISBN EPUB: 9788202792381  
ISBN HTML: 9788202792398  
ISBN XML: 9788202792404  
DOI: <https://doi.org/10.23865/noasp.177>



Dette er en fagfellevurdert antologi, med unntak av kapitlene 1, 12, 14, 19 og 21. Kapitlene 14, 19 og 21 er bearbejdede versjoner av tidligere publiserte tekster og er her publisert med tillatelse fra de respektive tidsskriftene og forlagene. Se kapitlene for nærmere informasjon.

Omslagsdesign: Cappelen Damm AS  
Cappelen Damm Akademisk/NOASP  
[noasp@cappelendamm.no](mailto:noasp@cappelendamm.no)

# Innhold

<b>Forord</b> .....	<b>7</b>
<b>Kapittel 1 Innledning</b> .....	<b>9</b>
<i>Henrik Holm og Øivind Varkøy</i>	
<b>Del I Estetiske og filosofiske perspektiver</b>	
<b>Kapittel 2 Musikk og religion som estetisk erfaring. Et augustinsk perspektiv</b> .....	<b>19</b>
<i>Henrik Holm</i>	
<b>Kapittel 3 To Learn How to Die - A Philosophical Approach to Music as Medium Between Life and Death</b> .....	<b>37</b>
<i>Christina Kast</i>	
<b>Kapittel 4 Musikalske mirakler: Transcendens i estetiske og religiøse erfaringer</b> .....	<b>51</b>
<i>Hanne Rinholm</i>	
<b>Kapittel 5 Musikkens Kairos</b> .....	<b>73</b>
<i>Nils H. Sødal</i>	
<b>Kapittel 6 Unity in Music and Religion: A Pansemiotic Inquiry</b> .....	<b>91</b>
<i>Lasse Thoresen</i>	
<b>Del II Teologiske perspektiver</b>	
<b>Kapittel 7 Musikken og tapet av transcendens</b> .....	<b>113</b>
<i>Svein Aage Christoffersen</i>	
<b>Kapittel 8 Et annet nærvær. Om mer-betydning og transcendens i musikkerfaringen</b> .....	<b>137</b>
<i>Øivind Varkøy</i>	
<b>Kapittel 9 Mariakultens musikk i ett skandinavisk perspektiv - eksempel från olika sociala och historiska kontexter</b> .....	<b>157</b>
<i>Karin Nelson</i>	

<b>Kapittel 10 Orthodox Chanters as Divine Instruments: Pseudo-Dionysios and Beyond .....</b>	<b>183</b>
<i>Fr Damaskinos (Olkinuora) of Xenophontos</i>	
<b>Kapittel 11 Sang som negasjon og påstand: Å synge «Dette er ikke» ved å synge «Dette er» .....</b>	<b>201</b>
<i>Mathias Gillebo</i>	
<b>Kapittel 12 Sjelen i kroppen: Sang og musikk i jødisk tradisjon .....</b>	<b>223</b>
<i>Christine Mohn</i>	
<b>Kapittel 13 Hymnicking - salmesang som musikalsk handling .....</b>	<b>245</b>
<i>Ragnhild Strauman</i>	
<b>Kapittel 14 Music's Mystery .....</b>	<b>263</b>
<i>Erik Varden</i>	
<b>Del III Musikk i møte med religion</b>	
<b>Kapittel 15 Den blendende musikken .....</b>	<b>281</b>
<i>Torbjørn Eftestøl</i>	
<b>Kapittel 16 Creating Spiritual Spaces Through the Music of Arvo Pärt and Ljubica Marić .....</b>	<b>299</b>
<i>Kristina Socanski Celik</i>	
<b>Kapittel 17 From Black Metal to Norse Revival? Mournfulness, Memories, and Meanings of Wardruna's Rune Music .....</b>	<b>317</b>
<i>Nina Urholt Nielsen</i>	
<b>Kapittel 18 Musikkens rituelle betydning i samisk før-kristen tradisjon .....</b>	<b>345</b>
<i>Ola Graff</i>	
<b>Kapittel 19 Mellom frihet og ansvar: Olivier Latry om orgelimprovisasjon som sentralt element i katolsk liturgi .....</b>	<b>367</b>
<i>Peder Varkøy</i>	
<b>Kapittel 20 Et ikon av lyd: John Coltranes A Love Supreme som liturgisk praksis .....</b>	<b>385</b>
<i>Carl Petter Opsahl</i>	
<b>Kapittel 21 «You want it darker». Leonard Cohen: Populærkulturens jødiske mystiker .....</b>	<b>407</b>
<i>Øivind Varkøy</i>	
<b>Forfatterbiografier .....</b>	<b>419</b>

# Forord

Det er med stor glede vi kan fremlegge denne antologien om musikk og religion, en bok som viser noe av bredden og tverrfagligheten i dagens musikkforskning. Vi håper antologien kan tjene til inspirasjon for fremtidig forskning i møtet mellom musikk og religion.

Den første takken går til alle forfatterne i antologien: Hjertelig takk for et godt samarbeid. En varm og ikke mindre hjertelig takk går til forlagsredaktør Ann Kristin Gresaker og redaksjonssjef Marte Ericsson Ryste i Cappelen Damm Akademisk for et godt og faglig solid samarbeid. En stor takk går også til alle fagfeller som har vært med underveis i prosessen. En selvsagt takk går også til alle institusjoner som bærer kostnadene for prosjektet ved å dekke publiseringsavgiften, og særskilt til Norges musikkhøgskole ved Anders Eggen.

Oslo, november 2022

Henrik Holm og Øivind Varkøy (redaktører)





## KAPITTEL 1

# Innledning

*Henrik Holm*

Institutt for estetiske fag, OsloMet – storbyuniversitetet og Steinerhøgskolen

*Øivind Varkøy*

Norges musikkhøgskole og OsloMet – storbyuniversitetet

Musikk spiller en stor rolle i ulike religioner og i ulike religiøse sammenhenger. I slike sammenhenger blir musikken satt inn i kontekster som gir den en religiøs betydning. Lovsang, kirkemusikk og liturgisk musikk er eksempler på religiøs musikk. Noen av tekstene i denne antologien drøfter musikkopplevelser i religiøse rom og kontekster. Andre diskuterer religiøse erfaringer av musikk utenfor religiøse kontekster. Felles for alle tekstene er at musikalske erfaringer knyttes til religiøse fortolkningshorisonter.

Vi lever i en sekularisert tid, men samtidig blomstrer forbindelsene mellom musikk og religion som før i menneskers liv og hos skapende aktører innenfor både religion og musikk. Å forske på musikk og religion betyr dermed å forske på noe som lever i dag.

Det finnes en del tidligere norsk forskning og publisering om musikk og religion innenfor flere fagfelt. Vi nevner et utvalg. Fra teologifeltet vil vi løfte frem forskningsprosjektet *Sanselighet og transcendens. Det hellige og det sublime i et religionsteoretisk perspektiv*, og publikasjoner knyttet til dette (se *Norsk Teologisk Tidsskrift*, 1, 2010, med artikler av blant annet Svein Aage Christoffersen, Nils Holger Petersen og Arnfinn Bø-Rygg).

Sitering: Holm, H. & Varkøy, Ø. (2022). Innledning. I H. Holm & Ø. Varkøy (red.), *Musikk og religion: Tekster om musikk i religion og religion i musikk* (Kap. 1, s. 9–16). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.177.ch1>  
Lisens: CC-BY 4.0

Teologen Robert Williams Kvalvaag har publisert en rekke artikler om Bob Dylan og Leonard Cohen med flere (Kvalvaag, 2015, 2016, 2019). Videre har filosofen Egil Wyller (2015) publisert religiøse refleksjoner omkring musikk av blant annet Bach, Händel, Mozart og Schönberg. Innenfor religions sosiologien finner vi Pål Repstad og Irene Trysnes' antologi *Fra forsakelse til feel-good. Musikk, sang og dans i religiøst liv*, med tekster om blant annet musikalsk mangfold i kirke og forsamling, dansens plass i kirken, estetiske uttrykk i kristne ungdomsmiljøer, og musikalske praksiser i norsk pinsebevegelse (Repstad & Trysnes, 2013). Om vi beveger oss til det musikkvitenskapelige feltet, har Arnfinn Bø-Rygg (2010), som referert ovenfor, bidratt i prosjektet *Sanselighet og transcendens*. Videre har Kristin Rygg skrevet om Leonard Cohens sang «Halleluja» (Rygg, 2015). Se for øvrig flere artikler om musikk og transcendens i antologien *Transcendence and Sensoriness. Perceptions, Revelation, and the Arts* (Christoffersen et al., 2015). Øivind Varkøy har også bidratt med en del publikasjoner, blant annet om Gustav Mahler (Varkøy, 2015), og Rachmaninovs *Vesper* (Varkøy, 2021).

I 2004 publiserte Erling E. Gulbrandsen og Øivind Varkøy antologien *Musikk og mysterium. Fjorten essay om grensesprengende musikalsk erfaring*. I den bidrar både musikkforskere og komponister, foruten forfattere fra det teologiske feltet, billedkunst, filosofi og litteratur. Her overskrides til tider grensene mellom de ulike vitenskapelige tilnærmingene, blant annet ved at musikkforskere også drøfter musikkopplevelser knyttet til teologiske perspektiver. Den herværende antologien kan på sett og vis gjerne ses som en videreføring av *Musikk og mysterium*.

Fra en norskspråklig kontekst nevner vi ellers gjerne antologien *Sang for livet! Salmene og sangene i Den norske kirkes trosopplæring* (Strauman & Krupka, 2020), hvor vi finner tekster om blant annet teologisk antropologi i et utvalg salmer i Den norske kirkes trosopplæring (Thomassen, 2020), musikkfilosofiske og mystiske perspektiver på sangens funksjon i kirkens liv (Varkøy, 2020), nye sanger og gamle salmer i konfirmasjonstiden (Krupka, 2020), den samiske salmeskatten (Strauman, 2020), og familiekorarbeid, trosopplæring og gudstjenesteliv (Balsnes, 2020).

Om vi går utenfor det norske språkområdet, kan vi av publikasjoner på svensk for eksempel nevne antologien *Åtta röster om musik och teologi*

(Håkanson, 2006). Her finnes artikler om blant annet musikken i et rituelt perspektiv, mening i kirkens musikk, og om sangen som kroppslig og åndelig erfaring. Fra Finland løfter vi gjerne frem *Hymn, Song, Society* (Innanen & Salminen, 2016), med tekster om blant annet bruken av salmer i dagens samfunn og om samiske salmer i den norske salmeboken.

Om vi så beveger oss over i det engelskspråklige, finnes det, naturlig nok, en lang rekke publikasjoner i spenningsfeltet mellom religion og musikk. Vi kan nevne to bøker av teologen Jeremy Begbie: *Theology, Music and Time* (2000), og *Redeeming. Transcendence in the Arts. Bearing Witness to the Triune God* (2018). Fra det engelskspråklige musikkpedagogiske feltet nevner vi antologien *Music, Education, and Religion. Intersections and Entanglements* (Kallio et al., 2019), med artikler om blant annet religionens rolle i musikkundervisning, identitetsdannelse gjennom religiøs musikalsk virksomhet, åndelig og eksistensiell erfaring – og musikkundervisning, djevelens rolle i musikk og musikkutdanning, og om black metal-musikk. Videre nevner vi antologien *Enlivening Faith. Music, Spirituality and Christian Theology* (Boyce-Tillman et al., 2019), med artikler om blant annet komposisjon og mystisk spiritualitet, publikum som forsamling, og om teologisk læring gjennom musikk, samt også Catherine Pickstocks artikkel «Soul, City and Cosmos after Augustine» (1999). På det tyskspråklige området nøyer vi oss med å minne om Hans Urs von Balthasars ruvende verk *Herrlichkeit. Eine Theologische Ästhetik* (1961–1969).

Overvekten av de bidragene som finnes, både på norsk og andre språk, har et tyngdepunkt i det teologiske fagfeltet. Bidragene fra musikkfeltet er langt færre. Samtidig kan det synes som om de fleste publikasjonene forholder seg til den kristne tradisjonen. Med vår antologi bryter vi, i alle fall et stykke på vei, denne tendensen. Norge er et pluralistisk samfunn, noe som nettopp gjenspeiler seg i de mange ulike religioner og musikkuttrykk som eksisterer i landet. Samtidig er både disse religiøse og musikalske uttrykkene knyttet til internasjonale og overnasjonale tradisjoner, som for eksempel i jødedommen og bahai-religionen, og de kristne retningene lutherdom, ortodoksi og katolisisme. Med denne antologien ønsker vi at kompleksiteten i møtet mellom musikk og religion skal tre frem både implisitt og eksplisitt. Det mener vi de

ulike bidragene viser på ulike vis. Her finnes refleksjoner omkring blant annet jazz, populærmusikk, samisk musikk og vestlig klassisk musikk, med utgangspunkt i varierende religiøse forståelser og tradisjoner (protestantisk, katolsk og ortodoks kristendom, jødedom, samisk tradisjon, og bahai-tro). Til felles har de at de alle grunner i en eller annen form for estetisk erfaring og opplevelse, i erfaringen av møtet mellom musikk og religion.

Med denne antologien setter vi altså søkelyset på møtepunkter mellom musikk og religion. Det handler dermed om *musikk i religion* og *religion i musikk*. Stadig vekk møter man på en gjensidig gjennomtrengning og inspirasjon mellom religion og musikk. Mennesker erfarer religion i musikken, og i religionen møter mennesket musikalske uttrykk. Selv om musikken og religionen utvilsomt gjennomtrenger hverandre, kan vi også støte på gap mellom dem: Er det mulig å overskride en musikalsk erfaring henimot det religiøse uten å måtte hoppe over dette gapet? Og finnes det en vei fra religionen direkte inn i musikken som klangfenomen? Forblir det ikke bare en religiøs fortolkning av musikk? Musikk og religion er en friksjonssone for tanken. Det finnes mye forskning på musikk og religion, men lite om selve møtestedet mellom dem som sådan. Dette ønsket vi redaktører av antologien å forsøke å gjøre noe med. Resultatet er antologien du nå leser på nett eller holder i hånden som bok.

Antologien er ikke dekkende for temaet. Dette er ikke en innføringsbok, men en antologi med bidrag som tar for seg konkrete musikalske uttrykk og/eller knytter an til konkrete teologiske og religiøse tradisjoner. Et kriterium for utvalget av tekstene har vært at de skal ha relevans i en norsk kontekst, det vil si være forbundet med aktuelle religiøse tradisjoner i Norge. Når det er sagt, yter selvsagt ikke antologien på noe vis rettferdighet mot mangfoldet i både det musikalske og det religiøse Norge. Det hadde også vært umulig og for mye å forlange. Likevel håper vi antologien presenterer noe av bredden i møtet mellom musikk og religion.

Antologiens forfattere kommer fra ulike fagfelt: musikkvitenskap, filosofi, teologi, pedagogikk og religionsvitenskap, samt det utøvende og skapende musikkfeltet. Ingen av forfatterne taler fra et nøytralt sted. Man taler alltid fra en eller annen posisjon, med en eller annen interesse. Spesielt innenfor human- og samfunnsvitenskapene vil det være slik at

enhver forskningsinteresse og drøfting, argumentasjon og begrepsbruk må ses i sammenheng med forfatterens «verdensanskuelse». Å skrive om musikk og religion involverer i høy grad forfatteren som person. Det er helt naturlig. Vi ser ikke på det som en motsetning til en akademisk behandling, snarere tvert imot. Forholdet mellom musikk og religion er et tema som kan vise hvor dypt både den musikalske og den religiøse erfaringen danner grunnlaget for refleksjon og forskning. I mange av bidragene er forfatternes musikalske og/eller religiøse ståsted helt eksplisitt. Mange av artiklene er også fundert i forskerens estetiske erfaring av musikk og religion.

Vi har delt inn bidragene i antologien i tre grupper:

I Estetiske og filosofiske perspektiver

II Teologiske perspektiver

III Musikk i møte med religion

I første gruppe har vi samlet artikler som tar utgangspunkt i hvordan musikk og religion møtes i den estetiske erfaringen. Denne erfaringen med musikk i religion og religion i musikk danner utgangspunkt for filosofiske refleksjoner omkring dette møtet. Henrik Holm skriver om hvordan musikk og religion møtes i religiøs erfaring hos Augustin. Christina Kast skriver om musikk som bevegelse mellom liv og død. Hanne Rinholm belyser transcendensspørsmålet i estetiske og religiøse erfaringer. Nils Harald Sødal drøfter musikkens tidshorisont, og Lasse Thoresen utvikler en tenkning omkring enheten mellom musikk og religion.

I andre gruppe dreier det seg om tekster som presenterer og drøfter bestemte teologiske perspektiver på musikk. Her blir det tydelig hvor dypt forbundet ulike musikalske uttrykk er med den religiøse konteksten de fremføres i. Musikk i en historisk kontekst og den teologiske refleksjonen rundt musikk som uttrykk for tro er sentralt for alle artiklene. Svein Aage Christoffersen skriver om musikken og *tapet* av transcendens, mens Øivind Varkøy skriver om *fortolkninger* av mer-betydning og transcendens i musikalske erfaringer. Karin Nelson drøfter Mariakultens betydning i skandinavisk musikkhistorie. Fader Damaskinos (Olkinuora) av Xenophontos diskuterer den ortodokse sangen som guddommelig

instrument, og Mathias Gillebo problematiserer sangens mangetydighet i en liturgisk kontekst. Christine Mohn skriver om forholdet mellom sang og musikk i den jødiske tradisjonen, mens Ragnhild Strauman ser på handlingsaspektet i salmesangen i Den norske kirke. Biskop Erik Varden avrunder andre del i boken med å betrakte musikken som mysterium i en katolsk tradisjon.

I tredje gruppe snur vi perspektivet og går ut fra musikken og hvordan musikk skaper religiøse kontekster og uttrykk. Perspektivet forfatterne skriver ut fra er i første linje musikalsk. Samtidig håper vi det blir klart hvor mangfoldig og forskjellig møtene mellom musikk og religion kan være. Torbjørn Eftestøl diskuterer den blendende musikken i lys av Olivier Messiaens musikk. Kristina Celik undersøker spirituelle rom hos Arvo Pärt og Ljubica Marić. Nina Nielsen diskuterer forholdet mellom musikk og identitet i Wardrunas rune-musikk, mens Ola Graff belyser musikkens rituelle betydning i samisk førkristen tradisjon. Peder Varkøy skriver om modernistisk orgelimprovisasjon i katolsk liturgi, og Carl Petter Opsahl drøfter hvordan John Coltranes *Love Supreme* kan anses som en liturgisk praksis. Øivind Varkøys andre tekst i denne antologien presenterer populærkulturens jødiske mystiker, Leonard Cohen.

I sum tenker vi at tekstene i denne antologien gir et innblikk i hvor mangfoldig møtet mellom musikk og religion kan være, betraktet ut fra ulike religiøse og musikalske tradisjoner.

## Referanser

- Balsnes, A. (2020). «I like to move it.» Familiekorarbeid, trosopplæring og gudstjenesteliv. I R. Strauman & B. Krupka (Red.), *Syng for livet! Salmene og sangen i den norske kirkes trosopplæring* (s. 241–266). IKO-forlaget.
- Begbie, J. (2000). *Theology, music and time*. Cambridge University Press.
- Begbie, J. (2018). *Redeeming transcendence in the arts. Bearing witness to the triune God*. William N. Eerdmans Publication Company.
- Boyce-Tillman, J., Roberts, S. B. & Erricker, J. (Red.). (2019). *Enlivening faith. Music, spirituality and Christian theology*. Peter Lang.
- Bø-Rygg, A. (2010). Trøstens hermeneutikk. Om Hans Blumenbergs *Matthäuspasion*. *Norsk Teologisk Tidsskrift*, 1, 24–35. <https://doi.org/10.18261/ISSN1504-2979-2010-01-04>

- Christoffersen, S. Aa. (2010). Introduksjon. *Norsk Teologisk Tidsskrift*, 111(1), 2–9. <https://doi.org/10.18261/ISSN1504-2979-2010-01-02>
- Christoffersen, S. Aa., Hellemo, G., Onarheim, L., Petersen, N. H. & Sandal, M. (Red.). (2015). *Transcendence and sensoriness. Perceptions, revelation, and the arts*. Brill.
- Guldbrandsen, E. E. & Varkøy, Ø. (Red.). (2004). *Musikk og mysterium. Fjorten essay om grensesprengende musikalsk erfaring*. Cappelen Akademisk Forlag.
- Håkanson, R. (Red.). *Åtta röster om musik och teologi*. Verbum.
- Innanen, T. & Salminen, V.-M. (Red.). (2013). *Hymn, song, society*. The Church Research Institute.
- Kallio, A. A., Alpersen, P. & Westerlund, H. (Red.). (2019). *Music, education, and religion. Intersections and entanglements*. Indiana University Press.
- Krupka, B. (2020). Til ungdommens frelse? Nye sanger og gamle salmer i konfirmasjonstiden. I R. Strauman & B. Krupka (Red.), *Syng for livet! Salmene og sangen i den norske kirkes trosopplæring* (s. 193–214). IKO-forlaget.
- Kvalvaag, R. W. (2015). Det er en brist i alle ting. Leonard Cohen og det knuste hjertets metafysikk. *Kirke og Kultur*, 120(3), 229–249. <https://doi.org/10.18261/ISSN1504-3002-2015-03-04>
- Kvalvaag, R. W. (2016). «Velsignet er Navnet.» Leonard Cohen og *Nådens bok*. *Kirke og Kultur*, 120(3), 272–286. <https://doi.org/10.18261/issn.1504-3002-2016-03-06>
- Kvalvaag, R. W. (2019). «The Titanic sails at dawn»: Bob Dylan, «Tempest», and the Apocalyptic imagination. I R. W. Kvalvaag & G. Winje (Red.), *A God of time and space: New perspectives on Bob Dylan and religion* (s. 47–90). Cappelen Damm Akademisk.
- Petersen, N. H. (2010). Mozart, Karl Barth, og den kristne troslæren. *Norsk Teologisk tidsskrift*, 111(1), 10–22. <https://doi.org/10.18261/ISSN1504-2979-2010-01-03>
- Pickstock, C. (1999). Music: Soul, city and cosmos after Augustine. I J. Milbank, C. Pickstock & G. Ward (Red.), *Radical orthodoxy* (s. 243–277). Routledge.
- Repstad, P. & Trysnes, I. (Red.). (2013). *Fra forsakelse til feel-good. Musikk, sang og dans i religiøst liv*. Cappelen Damm Akademisk.
- Rygg, K. (2015). The broken hallelujah: The super hit as sacred space. I S. Aa. Christophersen, G. Hellemo, L. Onarheim, N. H. Petersen & M. Sandal (Red.), *Transcendence and sensoriness. Perceptions, revelation, and the arts* (s. 326–345). Brill. [https://doi.org/10.1163/9789004291690\\_013](https://doi.org/10.1163/9789004291690_013)
- Strauman, R. (2020). «Det e' vårres lyda, vårres språk.» Den samiske salmesangen som ressurs. I R. Strauman & B. Krupka (Red.), *Syng for livet! Salmene og sangen i den norske kirkes trosopplæring* (s. 91–102). IKO-forlaget.
- Strauman, R. & Krupka, B. (Red.). (2020). *Syng for livet! Salmene og sangen i den norske kirkes trosopplæring*. IKO-forlaget.



- Thomassen, M. (2020). «Barna er størst, de små kommer først.» Teologisk antropologi i et utvalg salmer i Den norske kirkes trosopplæring. I R. Strauman & B. Krupka (Red.), *Syng for livet! Salmene og sangen i den norske kirkes trosopplæring* (s. 131–166). IKO-forlaget.
- Varkøy, Ø. (2015). Gustav Mahler, døden og håpet. *SEGL – Katolsk tidsskrift for religion og samfunn*. St. Olav forlag.
- Varkøy, Ø. (2020). Mer enn ord. Sangens funksjon i kirkens liv: Filosofiske og mystiske perspektiver. I R. Strauman & B. Krupka (Red.), *Syng for livet! Salmene og sangen i den norske kirkes trosopplæring* (s. 103–130). IKO-forlaget.
- Varkøy, Ø. (2021). Russiske dyp. Betragtninger over Rachmaninovs *Vesper*. *SEGL – Katolsk tidsskrift for religion og samfunn*. St. Olav forlag.
- von Balthasar, H. U. (1961–1969). *Herrlichkeit. Eine Theologische Ästhetik. Bd. I: Scauder Gestalt, Bd. II: Fächer der Stille, Bd. III/1: Im Raum der Metaphysik, III/2: Theologie: Alter Bund, Bd. III/2.2: Theologie Neuer Bund*. Johannes Verlag.
- Wyller, E. (2015). *Himmelharpen. Musikkens magi*. Dreyer.

Del I

Estetiske og filosofiske  
perspektiver



## KAPITTEL 2

# Musikk og religion som estetisk erfaring. Et augustinsk perspektiv

*Henrik Holm*

Institutt for estetiske fag, OsloMet – storbyuniversitetet og Steinerhøyskolen

**Abstract:** In this article, I reflect on how music and religion meet in aesthetic experience, and how thinking responds to this encounter. The way of thinking takes the form of an interpretation of key elements in Augustine's description of his musical experiences in *Confessions* (*Confessiones*). This article is not a philological-historical interpretation of Augustine, but an attempt to think with Augustine today. Therefore, the article culminates in a reflection on the self as a place where music and religion meet. If we place the aesthetic experience of music within a theory of subjectivity, it shows that man himself becomes the place where the drama between good and evil in the meeting between religion and music takes place. With Augustine, one can interpret one's own musical-religious experiences even today, and with Augustine we see the importance of a theological reflection on music that is sceptical of how music can be (mis)used in religious contexts. According to Augustine, thinking about the relationship between music and religion takes the form of descriptions of aesthetic experiences. They cannot be universalized into an abstract theory of the relationship between music and religion. Thinking must therefore go into the concrete experience to understand how music and religion respond to each other in human subjectivity.

**Keywords:** music and religion, aesthetic experience, Augustine, philosophy of mind

*Accende lumen sensibus/infunde amorem cordibus<sup>1</sup>*

---

1 Fra hymnen *Veni creator spiritus*. Gustav Mahler bruker denne i sin 8. symfoni. Om dette, se Floros (2010, s. 103).

## Innledning

Hva er forholdet mellom musikk og religion? Går det å stadfeste et forhold og anvende det på ulike møter mellom musikk og religion, slik at man får et eksplisitt faktabasert funn å forholde seg til? Nepppe. Likevel kan man i forskningen tilnærme seg spørsmålet på ulikt vis, og det blir behandlet innenfor ulike fagtradisjoner. Musikk og religion er sentrale forskningsfelt innenfor kirkemusikk, teologi, musikkhistorie, religionsvitenskap, sosiologi, samfunnsvitenskap, medievitenskap og kulturvitenskap. Jeg tror jeg ikke tar feil ved å hevde at er det en ting forskere innenfor alle disse fagfeltene kan være enige om, er det at man ikke kan isolere verken musikk eller religion, men heller undersøke hvordan de infiltrerer hverandre og sammen nærmest skaper kulturobjekter med innflytelse på både enkeltindividet og ulike sosiale sammenhenger i samfunnet. Felles for det individuelle og det sosiale er at den estetiske erfaringen av musikken er det mest sentrale. I en sekulær tid blir musikk og kunst generelt kledd i religiøse drakter. Den betydningen religion hadde før, har kunsten tatt over på ulikt vis (Groys, 2010; Sloterdijk, 2012). Dermed blir forventningen til estetiske erfaringer ikledd en religiøs aura. Kunsten blir stedet der mennesket møter det som overgår en faktisk virkelighetsforståelse. Det post-religiøse mennesket tillegger kunsten meninger som religionene tidligere gav. Kunsten formidler «løsninger» på livets gåte og unndrar seg en rasjonell legitimasjon. Kunstnerisk praksis blir sett på som prosesser der mennesket kommer i kontakt med seg selv på nye måter. Transformasjonsprosesser i forholdet mellom kunst og religion er et stort kulturvitenskapelig og kulturhistorisk tema som krever ulike metodiske tilnærminger (Lauster, 2017).

I filosofien spiller ikke forholdet mellom musikk og religion en altfor stor rolle, men i eksempelvis tysk idealisme finner vi både hos Hegel og (den unge) Schelling forsøk på å reflektere dem sammen ut fra en filosofisk systemtanke (Sorgner, 2003).<sup>2</sup> Etter-idealistiske filosofer som Schopenhauer, Kierkegaard og Nietzsche har skrevet mye om musikk,

---

2 For den som vil danne seg en oversikt over musikk som tema i tysk-språklig filosofi er Sorgner (2003) velegnet. Fordi jeg ikke eksplisitt går inn på de filosofene jeg nevner, referer jeg hovedsakelig til Sorgner.

og i den forbindelse er forholdet musikken har til religion et gjennomgående tema (Sorgner, 2003). Hos Wittgenstein kan man finne en rekke utsagn hvor han ser dem i lys av hverandre (Wittgenstein, 1984). Og det er ingen tvil om at religion spiller, delvis *ex negativo*, en viktig rolle i Adornos filosofi. Hvordan estetiske erfaringer av musikk og religion tar form beskrives svært ulikt og ikles ulike fortolkningsmuligheter. Musikk og religion møtes i den estetiske erfaringen: Dette temaet er gjenstand for ulike former for refleksjonsprosesser, og intet perspektiv kan påberope seg å være det sanne perspektivet. Det er heller ikke nødvendigvis refleksjonen som skaper forholdet mellom musikk og religion. For det vil nemlig alltid være et moment av negativitet i den estetiske erfaringen som ikke lar seg innhente eller fastholde av refleksjonen (Mersch, 2010). Klangen vil alltid overskride det refleksive fortolkningsrommet. Ingen fortolkning eller refleksjon kan gripe klangen som klang. For å si det med Heideggers begreper (Heidegger, 2018),<sup>3</sup> men fra en litt annen vinkel: En ting er å fortelle om hvordan musikk og religion befrukter hverandre, noe annet er det å gripe deres forhold der og da når musikk og religion møtes i den estetiske erfaringen. Den vil alltid være et møte med en grense som ikke kan gripes av refleksjonen. Derfor har klangen som klang en iboende negativitet i seg, og det er kanskje den som gjør forholdet mellom musikk og religion så interessant. Samtidig kan man beskrive denne negativiteten som et gap. Musikk og religion kommer sammen i den estetiske erfaringen, men samtidig er det umulig å se bort fra gapet mellom dem: Det er umulig å påvise en identitet eller en nødvendig sammenheng mellom dem.

I denne artikkelen vil jeg konsentrere meg om Augustins beskrivelse av sin estetiske erfaring av møtet mellom musikk og religion. Interessen min er ikke dog å si noe nytt om Augustin, men å løfte frem en mulig tankegang om forholdet mellom musikk og religion i den estetiske erfaringen. Det er her jeg mener Augustin fortsatt har aktualitet. Jeg går ikke inn på sosiologiske, kulturelle eller andre kontekstuelle spørsmål. Jeg lar det filosofiske spørsmålet etter forholdet mellom musikk og religion i

---

3 «Ën ting er å fortelle om *det værende*, noe annet er det å gripe *det værende* i *dets væren*.» (Heidegger, 2018, s. 66)

den estetiske erfaringen være ledetråden for hele tankegangen. Den er et utslag av en slags sammensmeltning av Augustins og min interesse i å si noe om hvordan musikk og religion kan møtes i den estetiske erfaringen. Målet er ikke å komme med «riktige» utsagn om temaet. Hvorvidt det jeg sier kan påberope seg en intersubjektiv gyldighet avgjøres i hvordan tankene responderer i den enkeltes estetiske erfaring. Derfor er artikkelen en *fortolkningsmulighet*. Det er erfaringen som gir tankene relevans. Her skal sies at jeg vil tro at den tankegangen vil berøre kjent materiale for enhver som har erfart hvordan musikk og religion kan smelte sammen. Det skal ikke mye til for å se at Heidegger har stor betydning for tankegangen. Det gjelder både på et eksplisitt og et implisitt nivå, og i form og innhold. Den gjentakende tankestilen er et kjennetegn ved heideggersk filosofi, som jeg i denne artikkelen til dels identifiserer meg med for å nærme meg temaet.

## Musikk og religion i den estetiske erfaringen

Er det mulig å si hva det er ved musikken som gjør at det finnes gode grunner for å betegne den som religiøs? Eller kan man si hva det er i religion og tro som berettiger tanken om at religiøs praksis uttrykker seg musikalsk? Det er helt klart at det finnes svar på begge spørsmål. Det mest nærliggende svaret ligger i historien. Religiøs praksis har satt betingelser for musikalske uttrykk, og musikalske uttrykk har vært med på å forme tro og religion. Kirkemusikkens historie som en naturlig del av vestlig musikkhistorie er det beste og mest innlysende eksempel på dette. Dog gjelder en slik gjensidig innflytelse mellom musikk og religion ikke bare musikkproduksjonen eller religionsutøvelsen i eksempelvis liturgi, men også hvordan mennesker som lyttende og tenkende vesener erfarer musikk som noe religiøst eller religion som noe musikalsk. Det er nettopp denne estetiske erfaringen jeg vil belyse i denne artikkelen. At mennesker kan ha en lengsel etter å la religion og musikk møtes, er en velkjent erfaring som vi møter i historien i ulike konstellasjoner. Jeg tenker særlig på den rollen musikken har i den katolske og ortodokse liturgien. Tesen er altså at religion og musikk møtes i den estetiske erfaringen: Musikk blir et uttrykk for en religiøs lengsel, og religion uttrykker seg som lengsel

i musikken. Musikk skrives hermed inn i en kontekst der man forestiller seg musikkerfaringen som en erfaring av Gud eller det guddommelige. Musikken blir stedet der mennesket møter Gud gjennom en transcendering av, paradoksalt sett, sansingen i det sanselige. Musikk blir mer enn lyd og klang. Den blir formidler av noe religiøst. Når jeg bruker begrepet religion, mener jeg i bunn og grunn religiøs tro. Jeg kan ikke gå inn på den teologiske problemstillingen om hvorvidt kristen tro kan og må forstås som religion. Ifølge klassiske teologer som Karl Barth og Dietrich Bonhoeffer er tro det motsatte av religion (Barth, 1999; Bonhoeffer, 2005). Jeg bruker imidlertid religionsbegrepet for å inkludere en bredere kontekst enn det trosbegrepet gjør, selv om det nok ville, som i Augustins tilfelle, være mer på sin plass å snakke om tro. Men samtidig er det ingen tvil om at når denne tro blir praktisert i et kirkerom er den, sett fra utsiden, et religiøst uttrykk.

Selv om både religionshistorien og musikkhistorien byr på mange eksempler på nærheten mellom musikk og religion, vil jeg påstå at det finnes et gap mellom musikk og religion. Vi kommer til en grense der gapet mellom dem slår inn. Det finnes ingen faktisitet å forholde seg til. Ethvert positivt utsagn om forholdet mellom musikk og religion har gapet mellom dem som en ubevisst eller bevisst medfølgende tanke. Gapet er en kjensgjerning. Jeg tror at det nettopp begynner å bli filosofisk interessant når tanken som sådan blir oppholdsstedet der musikk og religion kan møtes til tross for gapet mellom dem. Dette er da en tenkning som er med på det sporet som negativiteten åpner. Å bli med på sporet betyr å våge et sprang.<sup>4</sup> Et sprang vekk fra faktisiteten inn i den uvisse

---

4 Denne tankefiguren er sterkt inspirert av Heideggers forelesninger *Was heißt Denken?* (Heidegger, 1997). Heidegger dveler i begynnelsen av denne forelesningsrekken ved påstanden «vitenskapen tenker ikke» og etablerer den som springbrettet hvorfra tenkningen kan begynne. Her er det ingen bro, men en kløft. Når Heidegger skriver at vitenskapen ikke tenker, ligger det for hans del ikke noe nedsettende i det. Han mener derimot at det er vitenskapens styrke at den ikke tenker. For Heidegger har dette med sikring av fagområde og metode å gjøre. For Heidegger er tenkning verken et fagområde eller en metode. Vitenskapen forsikrer seg om sitt forskningsobjekt, begrenser og stadfester det, for så å finne en metode som kan sikre resultater. Dette er helt nødvendig i forskning, og Heidegger er den siste som har noe imot vitenskap og forskningsmetoder. For selv om vitenskapen, ifølge Heidegger, ikke tenker, står den i relasjon til tenkning. Denne relasjonen er først da fruktbar når den erfarer kløften mellom vitenskap og tenkning. Vitenskap tenker ikke over det som unndrar seg å bli tenkt over. Dermed kan det tenkverdige aldri tre inn i vitenskapens synsfelt. Det forekommer ikke, og det er nettopp det



negativiteten. Dette spranget skjer stadig vekk i den estetiske erfaringen, og dermed trer både musikken og religionen inn i subjektive henvisningssammenhenger. Denne henvisningssammenhengen har med andre ord et subjektivt premiss. Det er subjektet som ser, oppdager eller konstruerer en sammenheng mellom religion og musikk. I denne sammenheng oppstår da det filosofiske spørsmålet om det er mulig å forankre denne henvisningssammenhengen i en teori om nærvær: Hvordan kan musikk gjøre religiøse perspektiver nærværende, og hvordan kan religion inspirere til musikalsk produktivitet? I denne artikkelen vil jeg ta utgangspunkt i Augustins estetiske erfaring for å vise hvordan det et slikt nærvær kan tenkes. Nærværet er alltid avhengig av subjektets tilstand der og da. For å side konsist og kort: *Vi hører slik vi er der og da.*

Heidegger forsøkte å si noe om hvordan virkeligheten trer frem for oss ut fra hvordan vi er stemt. Stemningsbegrepet bruker Heidegger for å fortelle om hvordan vi griper det vi er grepet av før vi anerkjenner noe som et nærvær (Heidegger, 2010). Dette gjelder etter min mening i høyeste grad møtet mellom musikk og religion. Vi forholder oss sjelden likegyldig til verken musikk eller religion. Vi tillegger dem begge verdier og betydninger, og gjennom denne refleksjonsprosessen, som selvfølgelig er forankret i en religiøs og musikalsk erfaring, kontekstualiserer og fortolker vi oss selv i lys av hva musikken og religionen åpner opp for oss. Elementet de møtes i er den «stemte» tenkningen. Man kan kalle den en tenkning med basis i den estetiske erfaringen av både musikk og religion. For når religion fortolkes musikalsk blir den sanselig, og når musikk fortolkes religiøst, oppfatter den det sanselige som noe mer enn bare sansing. Dermed gir religionen musikken et transcenderende innslag. Musikk og religion kommer, sammenfattende sagt, sammen i den estetiske erfaringen. Tenkningen oppholder seg i denne erfaringen. Jeg legger mer i begrepet «den estetiske erfaringen» enn å begrense den til opplevelsen av kunst (Heidegger, 2015). Estetisk erfaring handler om et

---

som gjør det hele tenkverdig. Men det tenkverdige kan aldri bli gjenstand for en resultatorientert metode, og det kan heller ikke begrenses til et fagområde. For Heidegger er det ikke gitt at den akademiske filosofien tematiserer det tenkverdige som sådan. At det tenkverdige trekker seg tilbake, er det Heidegger kaller et *Ereignis* (hendelse), som tenkningen stiller seg inn i. Jeg velger å omtale denne prosessen som det å utsette seg for negativitet.

væren i musikken, der det er noe som griper en og gjør noe med en. Det er her jeg vil innføre Augustin som en interessant forfatter om møtet mellom musikk og religion i den estetiske erfaringen. Augustin forteller i *Confessiones*:

I de dagene ble jeg ikke mett av den forunderlige saligheten jeg kjente når jeg betraktet ditt dype råd til frelse for menneskeslekten. Hvor jeg gråt når jeg hørte dine hymner og sanger, mektig grepet av kirkesangens fine toner! *Tonene fløt inn gjennom ørene, og sannheten rislet inn i mitt hjerte.* Fromme følelser strømmer på, tårene rant, og jeg følte meg vel ved det. (Augustin, 1961, s. 164, min utheving)

Gudserfaringen er for Augustin stedet der religion møter musikk. Troen blir sanselig gjennom musikken. Sannheten går veien om øret for å nå Augustins hjerte, og tenkningen er ved Guds «dype råd til frelse for menneskeslekten». Det Augustin beskriver her er et samspill mellom troens tanke og ørets lytting til kirkesangen.<sup>5</sup> Tenkning og sansing faller sammen i kirkerommet. Det er med andre ord noe sanselig-oversanselig i Augustins erfaring. Et særegent preg ved Augustins teologi er nettopp hvordan sanselighet og tanke smelter sammen i møtet med Gud. Gudsmøtet beskriver han som et sanselig møte, der sansene samtidig overskrides. Augustin skriver eksempelvis i *Confessiones*:

---

5 De bibelske salmene spiller en stor rolle i sammenhengen mellom Guds ord, musikk og språkliggjøringen av troens erfaringer. Etter hvert som Augustin vokser inn i Kirkens tro og tilegner seg troens kilde, Bibelen, vokser det frem en erkjennelse av Jesus Kristus ikke bare opplyser våre hjerter, men at han også gir oss et språk. Paradoksalt nok er dette språket å finne i Salmenes bok, som historisk sett er skrevet før Jesus Kristus. Augustin oppdager en kristologisk dybdedimensjon i salmene som danner et slags bakgrunnsteppes for å forstå det evangeliene skriver om Jesu liv og virke. I salmene møter vi Kristus som sant menneske og som sann Gud i en indre enhet. Her åpenbarer Kristus verden som et tegn som fører til Gud. Vi lærer hvordan Gud er til stede i verden på ydmykt vis. I salmene forener Kristus seg med menneskets bønn om beskyttelse og forløsning. Ved å bli en del av salmene snakker Jesus med de lidende kristne. Jesus snakker her på vegne av hele sitt legeme som er Kirken. Ved å be salmene sammen med Kristus lærer de troende om korsets og ydmykhetens nødvendighet i Guds frelsesplan. Ved å forstå Kristus som det talende subjekt i Salmenes bok tar kirken Guds inkarnasjon på alvor. Gud har faktisk blitt oss mennesker lik i Kristus. Derfor kan vi be dem i full tillit i alle livssituasjoner. Ved å be salmene sammen med Kristus lovpriser vi Gud for hans store godhet. Gud er oss nære i Salmenes bok (Williams, 2016). Fiedrowicz (1997) viser i sin omfattende undersøkelse av salmene at Kristus snakker som Kirkens overhode i Salmenes bok på vegne av hele sitt legeme, som er kirken.

Men hva er det jeg elsker når jeg elsker deg? Ikke legemlig skjønnhet eller forjengelig pryde. Ikke lysets glans, som øynene liker så godt. Ikke nydelige toner til alle slags sanger og viser. Ikke behagelig duft av blomster og slaver og krydder; ikke manna og ikke honning. Ikke lemmer som innbyr til legemlig favntak. Det er ikke dette jeg elsker, når jeg elsker min Gud. Og likevel er det lys jeg elsker, en røst, en duft, en slags føde og favntak – når jeg elsker min Gud: lyset, røsten, duften, føden, og favntaket for mitt indre menneske. Der stråler og funkler for min sjel det som intet sted kan romme. Der toner det som tiden aldri river med seg. Der dufter som ingen vind kan blåse bort. Der smaker man det som ikke minker for noen begjærlig appetitt. Der tas man i favn av det som ingen tretthet kan rive fra en. Dette er det jeg elsker, når jeg elsker min Gud. (Augustin, 1961, s. 183)

Her ser vi at Augustin forankrer kjærligheten til Gud som en sanselig og samtidig oversanselig hendelse. Det oversanselige er en lengsel som tennes i møtet med det sanselige. Kjærligheten til Gud som troens innhold er en virkelig hendelse i mennesket Augustin. Det er virkelighet. Tro handler for Augustin om lengsel, og religion er et uttrykk for denne lengselen etter Gud. Troen har grepet noe ved Gud, og denne grepetheten utløser en lengsel etter å bli fylt av Guds virkelighet. Det er i denne sammenheng han forankrer sin forståelse av musikk. En slik metafysisk forståelse og religiøs kontekstualisering av musikk strekker seg helt fra det tidlige verket *De musica* til senere betraktninger om musikk, som vi finner spredt gjennom hele hans skrifter og prekener (Harrison, 2000, 2013, 2019; Rist, 1994). Augustin begynte på sitt stort anlagte verk *De musica* før han ble kristen og fullførte det mange år etterpå. Det viser tydelig hvor betydningsfull estetisk tenkning er i hele Augustins forfatterskap. Han definerer i tråd med tidligere definisjoner i antikken musikk (*De musica* I, 2) som «vitenskap om den gode modulasjon» (*scientia bene modulandi*) (Augustin, 2017).<sup>6</sup> Modulasjon har her ingenting med det musikkteoretiske begrepet modulasjon å gjøre, men uttrykker rett og slett bare kunsten å kunne forme toner på en god måte. Den gode musiker kan forme musikkens elementer og tallforhold slik at det blir velklang ut av det. I musikken har vi derfor tonene som musikkens

---

6 Om den idehistoriske bakgrunnen for Augustins musikkforståelse, se Nowak (2015).

kroppslige fenomen, hørselen som gjennom kroppen oppfatter tonene, og vi har rytmen som ordner tonene i en bestemt rekkefølge slik tonene kan gi mening. Samtidig viser musikken at vi har toner i minnet som har forsvunnet. Hvis tonen A følger på en E, kan jeg huske E og sette den i relasjon til A-en selv om den ikke lenger klirrer. Vi kan også bedømme det vi hører. Vi kan like eller ikke like det. Her ser vi at det sanselige og det oversanselige er i samspill i musikken. Det ville vært galt å konstruere en motsetning mellom dem. Musikken fører som meningsfull klang til en metafysisk erkjennelse, og inkluderer med det sanselige, emosjonelle og kognitive evner i mennesket.

Augustin ser på musikk som noe mennesket kan «bruke» som middel til gudserkjennelse (Augustin, 2008). Den estetiske siden ved musikken er bare begynnelsen på veien til en metafysisk erkjennelse av Gud. Hvis man unndrar musikken denne teologisk metafysiske betydningen, frarøver man musikken sin oppgave for mennesket, nemlig å formidle Guds frelse til mennesket. Musikk er med andre ord en del av et kosmisk frelsesdrama. Derfor finnes det ingen etisk nøytral musikk. Enten tjener den vår vei til Gud, noe som for Augustin viser seg helt konkret i vekst i kjærligheten, eller så bruker vi den til våre formål eller reduserer den til en subjektiv opplevelse. Augustins musikkteologi ender dog ikke her. For Augustin er skeptisk til seg selv og sin estetiske erfaring: I annen del av bok ti i *Confessiones* går han inn på fristelsene i livet. Han går systematisk igjennom hvordan sansene nærmest lengter etter overdrivelse og hvordan ånden er med på å gjøre alt for at sansene skal de få det de vil ha. Når Augustin kommer til ørets fristelser, er det musikken som opptar ham. Augustin er usikker på hvordan han skal forholde seg til musikken. På den ene siden vet han hva den utløser i ham. På den andre siden er han redd for at han tillegger den en for stor betydning. Likevel er inntrykket musikken gir ham slående. Augustin skriver:

De gleder hørselen kan gi, hadde fått et sterkt tak på meg og bøyde meg under sitt åk. Men du har løst meg og frigjort meg. Jeg innrømmer at jeg ennå finner tilfredsstillelse i de melodiene som dine ord gir liv og sjel, når de synges med kunst av en fin stemme. Ikke så at jeg helt fortaper meg i dem; for jeg kan rive meg løs når jeg vil. Men sammen med innholdet som gir melodiene liv og gjør at jeg lytter til dem, gjør de også selv krav på hedersplass i mitt hjerte. Men jeg

kan vanskelig gi dem en rimelig plass. Av og til forekommer det meg at jeg gir dem større ære enn de bør ha. Jeg merker nok at de hellige ord, når de synges slik, beveger og oppgløder vårt sinn til enda mer inderlig, brennende fromhet, enn når de ikke blir sunget på denne måten. Alle de ulike rørsler i vårt sinn har jo hver sin eiendommelige uttrykksform i stemme og sang. Jeg vet ikke hva slags hemmelig slektskap det kan skyldes. Men den sanselige gleden, som ikke bør få makt over sinnet og dermed ta kraften fra det, den lurer meg mang en gang. Følelsen følger ikke tanken slik at den finner i å komme sist. Men når den for tankens skyld har fått innpass, prøver den endog å komme foran og ta ledelsen. Slik synder jeg i dette uten å merke det; men etterpå føler jeg at det er synd. (Augustin, 1961, s. 208–209)

Augustin snakker om et «hemmelig slektskap» mellom musikken han lytter til i kirken og Guds ord. Likevel er han ikke der han ønsker å være når dette slektskapet griper hans oppmerksomhet der og da når klangen lyder i kirkerommet. Han oppdager at musikken som sanselig erfaring kan føre hans oppmerksomhet bort fra Guds ord. Musikken blir en nytelse i seg selv og fører ham derfor vekk fra det han anser for å være viktigst: å ta Guds ord innover seg. Dermed er Augustin skeptisk til sin egen erfaring av musikken. Han går så langt som å tenke muligheten av at han i kirken begår en synd når han nærmest beruser seg i musikken. I et teologisk perspektiv kan man kanskje si at Augustin foregriper muligheten av å gjøre kunsten om til saken selv. At kunsten inntar Guds sted og selv blir noe religiøst. Det er det som skjer mange århundrer etter Augustin, når kunstreligion blir en realitet i det 19. århundre. Ved å anvende Augustin som egen fortolkningshorisont for egne estetiske erfaringer kan man, fra et kristen-teologisk perspektiv, bli bevart fra å gjøre om musikk til religion. Det kan skje, ikke bare som kunstreligion, men som estetisk erfaring i mange religiøse kontekster. Man tror man åpner opp for Gud gjennom å ta del i musikken, men egentlig er det bare musikken man blir revet med av.

Hva kan vi ta med oss fra Augustin i dag? Musikk og religion hører i en kristen kulturell kontekst sammen: Musikk formidler tro, og tro skaper musikk. Det er den gjensidige gjennomtrengningen av musikk og Guds ord som leverer kriteriene for musikkens kvalitet; om den fører sinnet til Gud eller ikke. Augustin tenker musikk strengt teologisk, både om

musikken som sådan og om den estetiske erfaringen av den. Musikken kan være god i seg selv, men erfaringen, som i Augustins eget tilfelle, kan la seg røre for mye av musikken og slik skygge for mottakeligheten for Guds ord. Slik sett bevarer Augustin en tanke om både musikkens potensial i en teologisk kontekst, samtidig som han er skeptisk til musikkens virkning på mennesket. Han har ingen tiltro at mennesket behandler musikken på rett vis. Hans selvinnsikt tilsier at mennesket er for svakt og tilbøyelig til å korrumpere verdihierarkiet det egentlig vet er det beste og riktige. Her kommer Augustins forståelse av menneskets forgjengelighet, svakhet og synd inn i bildet.<sup>7</sup> Det er på bakgrunn av refleksjon over eget liv at Augustin er skeptisk til mennesket. Han er pessimist på menneskets vegne. Denne pessimismen er likevel ikke siste ord om mennesket. Det er Guds barmhjertighet som redder mennesket fra det selv. Den muliggjør en ny virkelighet og griper inn som en transformerende kraft i mennesket. Det er først det nye, gjenskapte hjertet som har møtt Gud som forstår musikken i dens dybde og høyde. Musikk blir, som vi så ovenfor, en del av Guds frelsesplan for menneskeheten. Med en slik teologisk forankring av musikken viser Augustin hvilket intellektuelt potensial som ligger i den estetiske erfaringen. Musikk appellerer ikke bare til menneskets følelser og skal gjøre mottakelig for Guds ord, men gir også noe å tenke på. Tenkningen på sin side åpner for at vi lytter annerledes til musikken. Den teologiske fortolkningen legger premisser for lytteerfaringer. Innsiktene Augustin gir i slektskapet mellom musikk og religion beror på Augustins refleksjoner over sine estetiske erfaringer i *Confessiones*. Han leverer med dette en biografisk fundert språkliggjøring av musikken og muliggjør med det en musikkteologi som har fått en lang resepsjonshistorie helt frem til i dag. Ikke bare i teologiske og kirkemusikalske sammenhenger,

---

7 Når Augustin skriver om synd, er det i *Confessiones* hovmodet som står i sentrum. Vi er hovmodige ikke bare overfor andre, men overfor Gud. Vi bryr oss ikke om Gud og tror at vi mister livet ved å rette oppmerksomheten mot Gud. Augustin snakker her ut fra sine egne erfaringer. Han står aldri på utsiden av synden, men inneslutter seg selv i enhver beskrivelse av synden. Til syvende og sist gjør hovmodet at vi ødelegger oss selv. Vi søker etter lykke der det ikke er noe lykke. Vi søker etter sannhet slik den passer oss. Vi vrir på sannheten hvis det skulle være hensiktsmessig. Og hovmodet gjør at vi skjerner oss for andre mennesker. Vi har angst for å miste noe ved å innlate oss på andre.

men også hos musikere kan man finne augustinske spor i forståelsen av musikk og religion (Harrison, 2019).<sup>8</sup>

## Augustin i et fenomenologisk perspektiv

Jeg tror man vanskelig kan lage et filosofisk system der man kan påvise hvordan musikk og religion henger sammen. Språkliggjøringen av musikk-religiøse erfaringer må, som hos Augustin, være biografisk fundert som refleksjoner over estetiske erfaringer. Fragmentet er den epistemologiske formen refleksjoner over forholdet mellom religion og musikk må finne sted i. Franz Kafka skrev i en dagbok: «Bittert, bittert, det er det vesentligste ordet. Hvordan skal jeg få sveiset sammen en feiende fortelling av bruddstykker?» (Kafka, 2007). Et feiende narrativ om hvordan forholdet mellom musikk og religion utarter seg er ikke skrevet, og kan heller ikke skrives. Den feiende fortellingen finnes ikke, og er heller intet mål. Dog finnes det rikelige eksempler på hvordan de gjensidig har beriket hverandre og med det skapt store, klassiske kulturuttrykk sammen. Å beskrive hvordan de møtes tar form som beskrivelse av bruddstykker. Estetiske erfaringer er bruddstykker og skaper ingen sammenheng ut av seg selv. Hvordan møtes religion og musikk i tenkningen? Kan tenkningen forstås som et oppholdssted for dem begge, der de gjensidig viser til hverandre? Musikk og religion er begge i sitt vesen utilgjengelige, og musikalske og religiøse erfaringer har intet sted i verden de kan peke på som sine oppholdssteder. De finnes ikke, men er underveis blant mennesker. De finner sine nedslag hos mennesker, og både kirker og konsertsaler

---

8 Et eksempel på en augustinsk begrunnelse for forholdet mellom musikk og religion fra en kunstners perspektiv er den italienske dirigenten Riccardo Muti. Muti er kritisk til banaliseringen av bruken av musikk i dagens kirker. Han sier: «The Pope is right when he says it is necessary to bring our great musical heritage back into churches. The history of great music was determined by what the Church did. When I go to church and I hear four strums of a guitar or choruses of senseless, insipid words, I think it's an insult. I can't work out how come once upon a time there were Mozart and Bach and now we have little sing-songs. This is a lack of respect for people's intelligence. The most simple or distant person, feeling the Ave verum by Mozart, can be moved to a spiritual dimension.» [https://viewfromhere.typepad.com/the\\_view\\_from\\_here/2011/05/muti-to-church-guitar-strummers-basta.html](https://viewfromhere.typepad.com/the_view_from_here/2011/05/muti-to-church-guitar-strummers-basta.html) (3.1.2022) Muti har tro på at musikalske klassikere som Mozart har en universell betydning. Musikken kan føre til en åndelig dimensjon fordi den gir mennesket noe å tenke på samtidig som den rører dyptgripende følelsesmessig. Muti er her inne på det Augustin omtaler som det mysteriøse slektskapet mellom musikk og religion.

muliggjør og bevarer både musikalske og religiøse erfaringer uten at de selv garanterer disse erfaringene. De er mediale i sin væren. Tro og musikk oppholder seg i et ikke-sted. Dette kan man betegne som et atopisk sted (Trawny, 2016). Et sted uten sted. Et rom uten rom. Et nærvær uten at noe forblir nærværende.

Enhver religiøs-liturgisk eller musikalsk hendelse er en fremføring som muliggjør at mennesker blir grepet. Når musikk og religion griper mennesket og stemmer mennesket, gir det en slags eksess av mening og betydning. Tenkningen viser til denne erfaringen og forsøker å danne seg begreper om den. For at det skal lykkes må tenkningen være i det som skjer i erfaringen. Tenkning er et i-væren, en egen form for tilstedeværelse i noe. La væren være i det som skjer musikalsk-religiøst betyr å hvile i grepetheten og la den forme den intellektuelle tilegnelsesprosessen. Tenkning er mer enn refleksjon. Den kan være i noe uten å forstå hva den er i. Den anerkjenner erfaringens negativitet og lar denne inspirere til å gå en vei i selve erfaringen. Tenkning er å gå veier. Veier i et landskap man ikke kjenner. Tenkningen er med på sporet av det som skjer i erfaringen og merker at det som griper unndrar seg samtidig som det gir seg selv. I denne setningen er hele mysteriet beskrevet. For Heidegger er dette et *Ereignis* (hendelse) som *Entzug* (tilbaketrekning/unndragelse):<sup>9</sup> En hendelse som alltid samtidig er i en tilbaketrekning. Stedet hvor dette er skjer, er ifølge den franske fenomenologen og teologen Jean-Luc Marions fenomenologiske Augustin-interpretasjon (Marion, 2012) menneskets selv; et selv som ikke er ment som en metafysisk entitet i mennesket, men som et sted der selvet erfarer Guds nærværende fravær og fraværende nærvær. I et filosofihistorisk perspektiv har Augustin ofte blitt sett på som en av ur-fedrene til subjektets selv-refleksjon som metafysisk grunnlag. Augustin fortolkes som en forløper til René Descartes og til modernitetens subjekt-sentrering. Noen intenderer med en slik interpretasjon å gjøre Augustin om til en slags førmoderne modernist, i positiv eller negativ forstand. Selv om en slik interpretasjon fortsatt blir

---

9 Jeg kan ikke gå nærmere inn på oversettelsesproblematikken av Heideggers begreper *Ereignis* og *Entzug*, men nøyer meg med forslag til oversettelse i parentesene.



hevdet, eksempelvis av Charles Taylor (1992),<sup>10</sup> har nyere tids Augustin-forskning vist overbevisende hvor problematisk det er å lese Augustin slik (Harmon, 2012; Williams, 2016). Augustins vei til sitt indre er en vei til Gud som det mest «inderlige» i menneskets indre. Marion har fremlagt en meget interessant analyse av Augustins tenkning om det menneskelige «jeg» som kan leses som et fenomenologisk svar til en subjektivistisk Augustin-interpretasjon. Her prøver han med hjelp av en grundig og meget kompleks nylesning av *Confessiones* å vise at Augustins «selv» alltid er «over og hinsides seg selv» på vei mot «seg selv». Marions beskrivelse av det bekjennende selvet er meget kompleks og differensiert. Han skiller for eksempel mellom selvet og jeget (Marion, 2012, s. 308).

For å forstå distinksjonen mellom selvet og jeget må vi undersøke hva som, i lys av Marions fortolkning av hovedsakelig *Confessiones*, får Augustin til å tenke slik. Marion begynner ved å forstå Augustins tanker om jeget som bekjennelser. Noe av det første Augustin erkjenner er, ifølge Marion, at jeget ikke står til disposisjon for selverkjennelse. Dette er en situasjon mennesket ikke kan komme ut av, dog kjenner det en lengsel etter å komme ut av en slik uutgrunnelighet. Lengselen uttrykker seg som ønsket om lykke (*vita beata*). Jeget kommer hos Augustin til erkjennelse at lykke ikke er noe mennesket kan gi seg selv, men noe Gud kan gi. Men for at lykken skal være ekte og bli gitt, må den formes av sannheten og kjærligheten. Først når viljen vil sannheten erkjenner jeget at Gud er den høyeste sannhet i menneskets indre. Derfor er veien til det lykkelige liv Gud, ja, det er hos Gud jeget kan komme til seg selv. Mennesket blir seg selv hos Gud. Marion sammenfatter tankegangen fra jeget til selvet slik:

I find my place only there where I truly want to dwell. And I truly want to dwell only there where my love pushes me, transports me, and leads me, as a weight leads, transports, and pushes. [...] I am the place where I confess; but I rest in this place only because my love pushes and poses me there like a weight. But a voluntary weight, since through it I love. And if I love there, I am there as in my self. (Marion, 2011, s. 41–42)

10 Taylor (1992, s. 143) skriver bl.a.: «Descartes is in many ways profoundly Augustinian: the emphasis on radical reflexivity, the importance of the cogito, the central role of a proof of God's existence which starts from 'within', from features of my own ideas, instead of starting from external being [...]. Se Harmon for en differensiert analyse av Taylors Augustin-forståelse.

Hos Marion møter vi på en tankegang der bekjennelsens sted blir kjærlighetens sted.<sup>11</sup> Det er nettopp her religion og musikk kan møtes i menneskets selv. Det er kanskje her det mysteriøse slektskapet mellom musikk og religion får et konkret uttrykk: Kjærligheten er kriteriet for om møtet mellom musikk og religion har en eksistensiell og teologisk verdi. Augustinsk teologi er kjærlighetens tenkning fordi kjærligheten er alle tings mål (Williams, 2016). Når den driver mennesket, drives mennesket til Gud. Marion skriver frem Augustins tro på kjærlighetens kraft. Men stedet er, paradoksalt sett, et ikke-sted. Det er et sted i mennesket der mennesket overgir seg når det bekjenner seg til Gud. Det bekjennende selvet er et overskridende selv. Plasserer vi den estetiske erfaringen av musikk inn i en slik teori om menneskets transcenderende subjektivitet, viser det at mennesket selv blir stedet der dramaet mellom godt og ondt i møtet mellom religion og musikk utspiller seg. Med Augustin har man fått muligheten av å fortolke sine egne musikalsk-religiøse erfaringer også i dag. Og med Augustin ser vi betydningen av teologisk refleksjon om musikk som er skeptisk til hvordan musikk kan bli (mis)brukt i religiøse sammenhenger. Tenkningen omkring forholdet mellom musikk og religion tar som refleksjon form som beskrivelser av estetiske erfaringer. Det er nettopp i bruddstykkene, og i det konkrete som ikke lar seg universalisere, mennesket kan erfare sammenhenger mellom musikk og religion i et klart og samtidig mysteriøst lys.

---

11 Dette er en meget interessant Augustin-fortolkning, men får noen kritiske fortegn når Marion prøver å forbinde den med sin anti-metafysiske intensjon. Marion gjør alt han kan for å ikke la Augustin bli forstått dithen at Gud er et slags «metafysisk sted» der mennesket kommer til seg selv. For Marion er og har Gud ikke noe væren. Marions intensjon er å gjøre Augustin til en fortenker for sitt eget anti-metafysiske prosjekt om å forstå det gitte som noe som presenterer seg selv akkurat slik det blir gitt. Her smelter Marions store prosjekt om gavens fenomenologi sammen med hvordan han fortolker Augustin. Han ønsker å lese Augustin «from a non-metaphysical point of view» (Marion, 2012, s. 9). For Marion er ikke Gud væren, og Augustins møte med Gud i bekjennessituasjon er ikke kjennetegnet av at Augustin erkjenner Gud som det høyeste væren. Han prøver så godt han kan å lese Augustin som en «ikke-metafysiker». Hvorvidt han lykkes i det, er selvfølgelig et annet spørsmål.

## Referanser

- Augustin. (1961). *Bekjennelser. Bok I–X* (O. Hjelde, Overs.). Aschehoug.
- Augustin. (2008). *On Christian teaching (De Doctrina Christiana)*. Oxford University Press.
- Augustin. (2017). *De musica. Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*. De Gruyter.
- Barth, K. (1999). *Der Römerbrief: Zweite Fassung*. TVZ Theologischer Verlag. (Opprinnelig utgitt 1922)
- Bonhoeffer, D. (2005). *Widerstand und Ergebung: Briefe und Aufzeichnungen aus der Haft*. Gütersloher Verlagshaus.
- Fiedrowicz, M. (1997). *Psalmus vox totius Christi: Studien zu Augustins «Enarrationes in Psalmos»*. Herder.
- Floros, C. (2010). *Gustav Mahler zur Einführung*. Beck.
- Groys, B. (2010). *Unter Verdacht: Eine Phänomenologie der Medien*. Hanser.
- Harmon, T. (2012). Reconsidering Charles Taylor's Augustine. *Pro Ecclesia. A Journal of Catholic and Evangelical Theology*, 20(2), 185–209.
- Harrison, C. (2000). Augustine and the art of music. I J. S. Begbie & S. R. Guthrie (Red.), *Resonant witness. Conversations between music and theology* (s. 27–45). Eerdmans Publishing. <https://doi.org/10.1093/litthe/fru001>
- Harrison, C. (2013). *The art of listening in the early church*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199641437.001.0001>
- Harrison, C. (2019). *On music, sense, affect and voice*. Bloomsbury.
- Heidegger, M. (1997). *Was heißt Denken?* Max Niemeyer.
- Heidegger, M. (2010). *Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*. Klostermann.
- Heidegger, M. (2015). *Holzwege*. Klostermann.
- Heidegger, M. (2018). *Væren og tid* (L. Holm-Hansen, Overs.). Pax.
- Kafka, F. (2007). *Dagbøker i utvalg* (M. Claussen, Overs.). Bokvennen.
- Lauster, J. (2017). *Die Verzauberung der Welt: Eine Kulturgeschichte des Christentums*. Beck Verlag.
- Marion, J.-L. (2011). Resting, moving, loving: The access to the Self according to Saint Augustine. *Journal of Religion*, 91(1), 24–42.
- Marion, J.-L. (2012). *In the self's place: The approach of Saint Augustine*. Stanford University Press.
- Mersch, D. (2010). *Posthermeneutik*. Akademie Verlag.
- Nowak, A. (2015). *Musikalische Logik. Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten*. Olms Verlag.
- Rist, J. (1994). *Augustine: Ancient thought baptized*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511520228>

- Sorgner, S. L. (2003). *Musik in der deutschen Philosophie: Eine Einführung*. Metzler.
- Sloterdijk, P. (2012). *Du mußt dein Leben ändern: Über Anthropotechnik*. Suhrkamp.
- Taylor, C. (1992). *Sources of the selves*. Harvard University Press.
- Trawny, Peter (2016). *Irrnisfuge. Heideggers Anarchie*. Matthes & und Seitz.
- Williams, R. (2016). *On Augustine*. Bloomsbury.
- Wittgenstein, L. (1984). *Werkausgabe, Band 8: Bemerkungen über die Farben, über Gewißheit, Zettel, vermischte Bemerkungen*. Suhrkamp.



## KAPITTEL 3

# To Learn How to Die – A Philosophical Approach to Music as Medium Between Life and Death

*Christina Kast*

Department of Philosophy, Otto-von-Guericke University Magdeburg

**Abstract:** The assumption that music can be experienced in a religious way in non-religious contexts leads to the problem of what we can call religious. Arguing that music can have a religious effect beyond traditional religious contexts raises the question of what makes an esthetic experience religious. In order to find an answer to this question, we have to explore what is religious about music itself. This chapter aims to point out the religious nature of music, arguing that religiosity can be understood as the experience of transcendence characterized by forgetting all that is individual, and by a sense of oneness and unity with all being. Transcending this human condition means entering a space beyond language, form and individuation. This illuminates the link between music and religion: In the western hemisphere, classical music has often been granted superior access to, and the ability to represent, transcendence. The experience of transcendence, for its part, refers to the relationship between life and death. Overcoming the human condition can be interpreted as a form of dying: The detachment from the ego, from the individuation, represents the detachment from common life itself which can be impressively illustrated in the thinking of Arthur Schopenhauer and Emil Cioran.

**Keywords:** music, transcendence, death, life, Schopenhauer, Cioran

Citation: Kast, C. (2022). To Learn How to Die – A Philosophical Approach to Music as Medium Between Life and Death. In H. Holm & Ø. Varkøy (Eds.), *Musikk og religion: Tekster om musikk i religion og religion i musikk* (Ch. 3, pp. 37–49). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.177.ch3>  
Lisens: CC-BY 4.0

“Music is a more potent instrument than any other for education, because rhythm and harmony find their way into the inward places of the soul.”

—Plato, 2005b, *Republic*

## Introduction

In the novel *Der Untergeher*, by the Austrian writer Thomas Bernhard, the great musician – the artist – aims to become one with his instrument: The pianist’s ambitions cannot be satisfied by him simply playing the piano, generating music on it – he yearns to be the piano, to transform himself into the music, nihilating the difference between himself and the melody (Bernhard, 2020). According to this idea, the will to give up and to give in to music can be understood as the will of self-abandonment: Being absorbed by the music entails the end of the self, of the ego, of time and space – and so in consequence of the human condition. This means that what the true musician longs for is to overcome the human condition – he strives for the experience of transcendence.

Since the experience of transcendence can be understood as a religious phenomenon, we might ask if the protagonist of Bernhard’s novel – intentionally or unintentionally – considers music to be religious itself. Overcoming the human condition means touching the absolute, leaving behind the central characteristics of human existence. In this sense, the musician aims to be affected by another world than the human one – he longs for wholeness instead of isolation, for unconsciousness instead of consciousness, for absoluteness instead of relativity. At this point, we can even go a bit further: Overcoming the human condition can be interpreted as a form of dying. The detachment from the ego, from the individuation, represents the detachment from life itself. Yet, the indicated death is not meant to be the end. In fact, the loss prepares a path to the ground of being and has to be understood as a transition to a superior life, becoming the music itself.

This article aims to explore the described link between classical music, religiosity and transcendence. In this context, two problems are to be

addressed: First, we take a look at the question of whether music can be considered genuinely religious, promising the experience of transcendence. This leads us to the second and central issue: The role of music as a medium between life and death, since transcendence can be understood as detachment from life itself or as the approach to death. We will tackle this question by referring to the Socratic sentence in Plato's *Phaedo*: "To philosophize is to learn how to die" (Plato, 2005a, Phaidon 61d).

We will proceed in three steps: First, the investigation focuses on the meaning of religiosity and its relation to the experience of transcendence. Then, the second chapter illustrates the relation between music and transcendence, referring to the philosophical thoughts of Arthur Schopenhauer and Emile Cioran. While the differences between their philosophies are not to be denied – the one systematic and the other an anti-systematic thinker *par excellence* – to both of them, experiencing music is more than an esthetic and sensual pleasure. For them, music represents a transcending power which makes the human being experience the ground of being: Life itself. The article concludes with some reflections on the question of whether the musical experience can be described as a process of learning how to die.

## Religion and religiosity

The assumption that music can be experienced in a religious way in non-religious contexts leads to the problem of what we can call religious. Arguing that music can have a religious effect beyond traditional religious contexts raises the question of what makes an esthetic experience religious. In order to find an answer to this question, we have to explore what is religious about music itself.

This leads us to the following question: Can religiosity only be found in traditional religious contexts? Or, in other words, does religiosity in all its forms find an end in the decline of traditional religions? A materialist philosophy such as the one developed by Karl Marx would affirm that. According to him, the human being is not genuinely religious: Religion is the result of the alienation of man, caused by material exploitation and oppression. Thus, according to him, the religious need is the product of



a false economic condition. Once this oppressive and exploitative condition is destroyed, religion will become unnecessary and religiosity will disappear as well, depending on the phenomenon of traditional religion (Marx, 2005).

With this reference to Marx, we can illustrate a central thought: Since debating about religiosity means speaking about man, the question of religiosity is to be considered as a philosophical and anthropological one. This thought is crucial for the initial question of whether music can be genuinely religious, because there could not be genuinely religious music beyond traditional religion if there was no religiosity in human nature. Being genuinely religious, one can express this predisposition in different forms and spheres. Thus, there can be religious manifestations in atheist contexts, for example. In political theory, some experts (Voegelin, 2007; Talmon, 1963) designate totalitarian ideologies and regimes – fundamentally atheistic forms of power – as political or secular religions, arguing that they place typical religious qualities in earthly entities. Equally, one could ask if modern transhumanism is to be considered as motivated by genuinely religious needs, for example, the longing for immortality and the release from illness and pain. These examples show that we can assume a difference between religion and religiosity, and that religiosity beyond traditional or institutional religion is possible.

For our further discussion about the religious nature of music, it is necessary to clarify the terminology we are working with. In the context of this article, we focus on the religious experience as the experience of transcendence (see Loichinger, 2001). In philosophical and theological contexts, transcendence represents the opposite of immanence. Both concepts serve to point out the relation between the divine and finite realities: “Transcendence means going beyond a limit or surpassing a boundary; immanence means remaining within or existing within the confines of a limit” (Smith). However, and this is decisive, transcendence is not necessarily otherworldly in the sense of traditional religious systems. It simply expresses the act of overcoming human boundaries – of the human condition – and experiencing the absolute instead of the relativity of human existence characterized, among other things, by individuation. Transcendence is where all forms dissolve – the ego, space and time, and

language. Like a religious experience, the experience of transcendence has a specific effect: Leading beyond the human condition – making one forget oneself and the world – this experience has a unique depth, capturing man completely, not just on the periphery of his existence, where sensations, feelings, and moods arise and disappear from moment to moment (Wyss, 1991, p. 79).

At this point, it may already be clear why music is predestinated for experiencing transcendence: Among all of the arts, music is exceptional for its formlessness. In music, all forms are dissolved and its experience dissolves all forms. Thus, being a medium to the experience of transcendence, music can be considered religious, even in non-traditional religious contexts. In order to clarify this argumentation, the following chapter is dedicated to the ideas of two philosophers, one in the 19th century and the other in the 20th: Arthur Schopenhauer and Emile Cioran. Despite the differences in their philosophical views, music is a transcending power for both of them.

## Music and transcendence in Schopenhauer's and Cioran's philosophy

As Arthur Schopenhauer was a systematic thinker, in order to discuss his thoughts on music, we first have to understand his interpretation of reality itself. According to Schopenhauer, the essence of things, the Kantian thing-in-itself (*das Ding an sich*), is the will (*der Wille*), an aimless, unconscious and blind desire to perpetuate itself, the basis of life. This blind and incessant impulse dictates the existence of both organic and inorganic matter; the will is the inner nature of each experiencing being, while the world as representation, the phenomenal world, is the “objectification” of the will. In consequence, existence is the expression of an insatiable will generating a world of suffering and futility. The “thing-in-itself” is the root cause of a painful existence, constantly urging the individual toward the satisfaction of successive goals, none of which can provide permanent satisfaction for the infinite activity of the life force, or will. The will points us toward a destination we can never reach, which we nevertheless continue to move toward (Schopenhauer, 2017a, p. 138–218).

Against this background, the pessimistic philosopher thought of ways to overcome the fundamentally painful human condition. In Buddhist fashion, he argued that we have to break with the will and the things that make up the human condition – via artistic, moral and ascetic forms of awareness. For the purposes of this discussion, we focus on the esthetic forms of redemption that Schopenhauer presents to us. He argues that temporary release from the will and the constant suffering born from its insatiability can be found in contemplation of the high arts. In contemplating beauty, one can free oneself from servitude to the will, losing and forgetting oneself in the object of esthetic contemplation. For a brief moment, the individual is able to escape the cycle of unfulfilled desire (Schopenhauer, 2017a, p. 221–321).

For Schopenhauer, music stands apart from all the other arts (Schopenhauer, 2017a, p. 322f.). Rather than representing the will through indirect means as depictions of its real-world manifestations like other art forms, such as poetry or painting, Schopenhauer believed music was a direct manifestation of the will itself, its immediate expression. Consequently, when we listen to music, we connect with a higher truth, the essence of things. According to Schopenhauer, this is why the effect of music is so much more powerful and penetrating than that of any of the other arts, for they only speak of shadows, but music speaks of the thing itself (2017a).

Unlike Schopenhauer, the Romanian-born, French philosopher Emil Cioran is the anti-systematic as well as the anti-metaphysical thinker *par excellence*. Rejecting any philosophical system-building, his work is mostly aphoristic and composed of fragments expressing his experiences and personal reflections. Inspired by the thinking of Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche and Fyodor Dostoevsky, among others, he wrote about central issues of modern existence like solitude, alienation, absurdity, futility, despair, suicide, and death. Dealing with these personal obsessions, Cioran creates an atmosphere of pessimism, nihilism, and radical skepticism in his books. His philosophy is characterized by a tragic vision of human beings: To him, being born is a misfortune, man is a heresy of nature without any sense. The painful condition of man is rooted in the fact that he is condemned to exist as a being with consciousness (Kanterian, 2017).

Thrown into this cruel and hopeless existence, according to Cioran, there is no salvation for man as an individual nor as a species. Thus, all attempts to find redemption, whether in religion, philosophy, politics or science, are in vain. Nevertheless, Cioran believes there are two possible ways to escape from a meaningless and torturing life – and from the human condition: the idea of suicide (Trujillo, 2021) and music (Diaconu, 2016). The possibility of killing oneself is a main concern in Cioran's works (Cioran, 1979). To him, knowing that one can determine the moment of one's death is a lifesaving recognition, as it offers the possibility of agency – herein lies man's essential choice between being and nonbeing, the idea of which gives life a certain kind of meaning.

Besides the thought of suicide, music has a tremendous impact on Cioran (2019). To him, music is the one element that contradicts his nihilism – without Bach, according to Cioran's confession, he would be an absolute nihilist (Cioran, 2008, p. 2008). The reason why he considers music to be the limit of his nihilism is his conviction that music is the “language of transcendence”, making man experience the absolute, eternity and immortality. In music, Cioran retrieves the beatitude of the paradise lost. Eden is where man is not yet man – without consciousness of himself or the world around him. Eden symbolizes lost innocence, freedom from all of the burdens of existence man suffers during his lifetime. Bursting the individuation that isolates man, musical exaltation makes the tortured human being divine in a world of God's beauty – thus, to Cioran, music is not of human but divine essence (Cioran, 2019, p. 7).

## **“To learn how to die” - music as a medium between life and death**

As we can see, both Schopenhauer and Cioran ascribe a redeeming effect to music. Redemption means being freed from the human condition: Music makes us experience our own nonbeing, tearing us away from our individuation. We want to further develop the idea of the transcendent power of music: The fact that music brings us closer to nonbeing can also be interpreted as an approach to death. Nonbeing – as the disappearance of the ego, the individuation – means dying. At first glance, the thought

that transcending the human condition represents a sort of dying may seem strange to us: Death is the human's *summum malum*, knowing about the finitude of his existence. So why should one strive for the experience of music, making one's being dissolve? Or, in other words, why should we aspire to the experience of death in music?

A look at ancient philosophy can help us to answer this question. In Plato's dialogue *Phaedo*, we read Socrates' sentence that "to philosophize is to learn how to die" (Plato, 2005a, *Phaedo* 61d) as meaning that those who philosophize would do nothing else than prepare themselves for the moment of dying. The occasion of this utterance is the final hours before the execution of Socrates, in which he engages in a debate with his friends about the philosopher's relationship to death. As surprising as it is disturbing to his friends, Socrates, facing his death, sees nothing frightening about dying. His fearlessness seems inhuman, even harsh, in the face of their grief and fear: Is not philosophy, especially the Socratic one, about learning how to live, not how to die?

Even if the initial point of the discussion is physical death, it quickly becomes clear that the actual subject of the debate is another form of dying than the physical one. In any case, one dies only once. How then should one exercise dying in the concrete sense? By speaking about learning how to die, Socrates addresses the intellectual preparation for the end of existence – for one's nonbeing. For this, the search for truth is essential: The aim of philosophical endeavor is to free oneself from all fixed ideas and categories through intellectual work. Leaving behind the changing everyday truths, the philosopher approaches the absolute and eternal truth by becoming a part of it. Spiritual detachment from illusionary truths should bring about existential detachment from all ties to the ego and its attachment to everyday life. In this sense, philosophy is a transforming and changing force: The seeker for truth overcomes – transcends – the human condition, bringing the absolute and the eternal into his existence and becoming a part of it.

Dedicating his life to the search for truth, the philosopher has lived for the greatest good. By approaching it during his lifetime, transforming into it, death can no longer be the greatest evil for him. He has nothing to lose; he is free to go. For the purpose of our analysis that means: The

one who knows how to live knows equally how to die. Living and dying, life and death: There is no one without the other, both are two sides of the same coin. This shows that, speaking of learning how to die, Socrates does not imply that death is the aim of philosophy. On the contrary, the philosopher's destiny is not death but life – life beyond the human condition. So, the longing for transcendence is not the longing for death – it is the longing for true life which is to be found during a lifetime. Thus, the afterlife, even if it is broadly discussed in *Phaedo*, is not actually necessary for Socrates. He has reached the absolute and eternal. The French philosopher Michel de Montaigne took up the Socratic sentence, but especially in the sense of a *memento mori* (De Montaigne, 2005, p. 60–70). The daily reflection on death would, according to De Montaigne, diminish his terror. For him, learning to die means the highest degree of freedom that man can attain.

What can we learn from this for our reflections on music? The paths of philosophy and music may be different – philosophy chooses the rational path, music relies on esthetic power – but the goal seems to remain the same: Transcendence. Thus, both – music and philosophy – testify to the fundamental longing of humans to overcome the human condition. In this sense, we can apply the Socratic sentence to the sphere of music – through music we can learn how to die or, as we have seen, to live. Yet music captures us beyond reason as well as beyond language, detaching us from our ego, not in a rational or logical way but rather in an emotional and sensual way. Enraptured and swept away by music, one can immediately experience the dissolution of the ego – breaking all ties to oneself and one's own life. The world disappears; only music remains. Nothing else matters.

Music's beginning marks the end of individuation. Yet the indicated death is not meant to be the end. In fact, the loss prepares a path to the ground of being and has to be understood as a transition to a superior life, requiring our nonbeing, our metaphysical death in music. We can illustrate this using the reasoning of Schopenhauer and Cioran.

For Schopenhauer, life is pain and death the inevitable destiny of human beings – the aim and purpose of life. We are born to die. One cannot escape the triumph of death (Schopenhauer, 2017b, p. 541–596). While humans – aware of the certainty of death – are frightened to die,

Schopenhauer, however, maintains that death, far from being an evil, is something desirable, a friend we should welcome. In death we experience the final release we strive for during our lifetime.

In order to reconcile ourselves with the idea of death, according to Schopenhauer, we have to realize that all individuality – all individuation – is alike unreal, an illusion of the phenomenal world, created by the thing-in-itself, the will. However, the end of our individuality is what threatens us most: Schopenhauer claims that everyone is given to himself directly and everything else indirectly as a representation for the subject, with the consequence that the individual is the only real being in the world. Thus, it appears as if when one dies, the world itself ends. The only cure for the fear of death consists, for Schopenhauer, in seeing through the illusion of our individuation – realizing the illusional character of the ego and our whole existence. Losing this illusion, one will recognize that even if individuality ceases with death, the essence of being is indestructible and remains part of the process of life. In fact, the individual death is meaningless, a delusion just like the individual life. Dying, one returns to the will, the origin and essence of life, as an unconscious eternity beyond time and space (Schopenhauer, 2017b, p. 573).

Being aware of Schopenhauer's reflections on music – as the direct manifestation of the will – we are able to conclude that the musical experience could be interpreted as a death experience. The illusional individuation fades away, entirely dissolves, absorbed by the melody, which means being absorbed by the entity we are embedded in. In music, we experience dying, we learn how to die, while facing pure life beyond the limits of the human condition.

Despite all the differences in their reasoning, Cioran has a quite similar argumentation to Schopenhauer regarding the relationship of music to death. He designates the musical ecstasy as a return to identity, to the original, to the absolute: “I *hear* life. All revelation begins here” (Cioran, 2019, p. 10). The approach to death reveals itself as an approach to true and pure life, a life beyond the human condition, promising eternity, liberating us from the burden of being human. In Cioran's philosophy of music we are confronted with the paradise lost, with his Edenic nostalgia; in this sense, he writes that listening to Mozart makes him regret Adam's fall.

After all, living in expectation of death, all human beings are condemned to the fear of death. Rejecting all intellectual promises and solutions vehemently, Cioran is convinced that only music can alleviate this fear, heal it and finally turn it into joy, into “joy of dying” (Cioran, 2019, p. 10). No thought has ever redeemed man from the fear of death, according to him (Cioran, 2019, p. 19). To music, he attests the absolute superiority: No other condition than musical ecstasy would give man the instant and incomparable willingness to die. The exaltation in musical experience is the deepest and highest experience possible – in this moment of bliss man is free to let go of life, to give himself up. The fear of death disappears, the fear of losing that moment of bliss, of pure life, arises (Cioran, 2019, p. 10). Yet Cioran draws an unusual conclusion: The ecstatic moments of musical experience, those moments which make one want to die, can give the meaningless life meaning, showing us that there is something to love in life and how much we have to lose as a result. The futility of transcendent moments in music leaves us with the regret that we did not die on those heights of existence. Music is the expression of human longing for life: If you want to live, to truly be alive, you have to die. In the moment of the deepest vitality you are ready to go.

## Closing words

According to Plato, music has a tremendous power, finding its way into the innermost soul and taking a strong hold upon it. (Plato, 2005b, *Republic*, 47c) Thus, in his *Republic*, he points out the ambivalent character of music: Able to evade reason and to penetrate into the very core of the self, music can cause good and harm. The ambiguous character of music is particularly evident in Cioran’s reflections. Musical ecstasy can uplift us, but it can also destroy us, making it impossible to return to reality – to everyday life, to ourselves, to individuation. After the heights of the musical experience, one faces the threat of falling into profound abysses. In this sense, Rüdiger Safranski writes that Friedrich Nietzsche’s fundamental problem was how to go on living when the music ends (Safranski, 2008, p. 9), which means: How to live at all, how to be human? Religious experiences, like the transcending power of music, can have the



effect of a drug intoxication (Wyss, 1991, p. 82). Having a similar intense experience with music, one can find oneself addicted, instead of being liberated, despising life and escaping from it – longing for the drug which makes life bearable.

These brief deliberations on the anthropological and existential dimension of music show how superficial today's debates about so-called Artistic Artificial Intelligence are (see, for example, Rautenberg, 2021). The conviction that AI can be an artist – or even a better artist than any human can be – is rooted in the modern capitalist mind, which sees music as an element of production and consumption, with no sense or meaning beyond that. From a technical point of view, an AI that manages to generate 5,000 Bach chorales in one day may be astounding but we doubt if there is a deeper worth beyond. At this point, it might be inspiring to refer to Byung-Chul Han, a contemporary German philosopher: His reasoning centers on the lost ability to transcend oneself in Western neoliberal societies. In this context, he speaks of the “agony of the Eros” – Eros is understood as the power that makes us strive to overcome ourselves (Han, 2012). Due to hyper-individualism and the rejection of self-negation – necessary for every form of transcendence, according to Han – the Other is eradicated, which means that no actual and true experience of something Other is possible. The absolutization of the ego generates depressive and narcissistic individuals, incapable of escaping from their selves (Han, 2012).

If one wants to be truly alive, one has to die, metaphorically speaking; there is no affirmation of life without the affirmation of death. The inability to die in today's Western societies makes the people, to Han, “undead” (Han, 2019). The undead individual described by Han may fit in in the utopia of algorithmic arts. Yet this individual may never experience the abysses of music, never learn to die nor to live through them.

## References

- Bernhard, T. (2020). *Der Untergeher*. Suhrkamp Taschenbuch Verlag.  
 Cioran, E. M. (2008). *Das Gesamtwerk*. Suhrkamp Verlag.  
 Cioran, E. M. (1979). *Die verfehlte Schöpfung*. Suhrkamp Taschenbuch Verlag.

- Cioran, E. M. (2019). *Das Buch der Täuschungen*. Bibliothek Suhrkamp.
- De Montaigne, M. (2005). *Die Essais*. Anaconda.
- Diaconu, M. (2016). Ciorans romantische Metaphysik der Musik. In T. Kahl (Ed.), *Von Hora, Doina und Lautaren: Einblicke in die rumänische Musik und Musikwissenschaft* (pp. 543–563). Frank & Timme.
- Han, B.-C. (2012). *Agonie des Eros*. Matthes & Seitz.
- Han, B.-C., (2019). *Kapitalismus und Todestrieb. Essays und Gespräche*. Matthes & Seitz.
- Kanterian, E. (2017). Cioran als Nihilist, Skeptiker und politischer Essayist. In *Philosophische Rundschau*, 64(4), 349–374.
- Loichinger, A. (2001). Musik und religiöse Erfahrung. In *Zeitschrift für katholische Theologie*, 123(1), 69–82.
- Marx, K. (2005). *Ökonomisch-Philosophische Manuskripte*, (B. Zehnppennig, Ed.). Meiner Verlag.
- Plato. (2005a). *Phaedo*. In Platon, *Werke in acht Bänden*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Plato. (2005b). *Republic*. In Platon, *Werke in acht Bänden*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Rautenberg, H. (2021). *Die Kunst der Zukunft. Über den Traum von der kreativen Maschine*. Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
- Safranski, R. (2008). *Nietzsche. Biographie seines Denkens*. Fischer Verlag.
- Schopenhauer, A. (2017a). Die Welt als Wille und Vorstellung I. Erster Teilband. In A. Schopenhauer, *Werke in zehn Bänden*. Diogenes Verlag.
- Schopenhauer, A. (2017b). Die Welt als Wille und Vorstellung II. Zweiter Teilband. In A. Schopenhauer, *Werke in zehn Bänden*. Diogenes Verlag.
- Smith J. E. The structure of religious experience. In <https://www.britannica.com/topic/religious-experience/The-structure-of-religious-experience#ref421295>
- Talmon, J. (1963). *Politischer Messianismus*. Westdeutscher Verlag.
- Trujillo, Jr., G. M. (2021). The benefits of being a suicidal curmudgeon: Emil Cioran on killing yourself. *Southwest Philosophy Review*, 37(1), 219–228.
- Voegelin, E. (2007). *Die politischen Religionen*. Periangoge.
- Wyss, D. (1991). *Psychologie und Religion. Untersuchungen zur Ursprünglichkeit religiösen Erlebens*. Königshausen & Neumann.



## KAPITTEL 4

# Musikalske mirakler: Transcendens i estetiske og religiøse erfaringer

*Hanne Rinholm*

OsloMet – storbyuniversitetet

**Abstract:** This essay discusses commonalities between religious and musical-aesthetic experiences regarding their potential for transcendence. Inspired by existential autoethnography, the author presents situations from her own life to explore such correspondence. The essay shows how transcendent musical-aesthetic experiences may occur both while creating and performing as well as while listening to music. Narratives of transcendence in music and literature are discussed and contrasted with philosophical and psychological accounts of musical-aesthetic experience. The essay suggests that the unique value of transcendent musical-aesthetic experience is its existential significance.

**Keywords:** musical-aesthetic experience, religious experience, transcendence, existential autoethnography

## Innledning

Kirkemusikeren og komponisten Egil Hovland hevder at melodien til salmen «Måne og sol»<sup>1</sup> kom til ham gjennom en åpenbaring. På veggen i arbeidsrommet hadde han bilder av barnekorene sine i Glemmen kirke. Plutselig var det som om barna fikk vinger og svedde omkring i rommet.

---

1 Norsk salmebok 2013 nr. 240.

Han holdt et noteark opp i lufta, og det var da som om barna ble til toner som dalte ned på notelinjene. Melodien ble til på rekordtid (Johannessen, 1999, s. 115).

For en som meg, som har vokst opp i pinsebevegelsen, fremstår slike fortellinger om åpenbaringer ikke som noe fremmed, og det er heller ikke overraskende at sang og musikk er involvert. I pinsebevegelsen har sang og musikk alltid spilt en sentral rolle (Farstad, 2013) og har blitt ansett som særlig egnet til å «åpne hjertene» for budskapet, gjerne i forbindelse med at «de åndelige nådegavene» var i funksjon. Også for meg personlig har sang og musikk, som det var mye av i mitt barndomshjem og som jeg siden utdannet meg innenfor, hatt en stor tiltrekningskraft og vært forbundet med forestillinger om et slags under, om noe uforklarlig som kan skje. Disse forestillingene har bidratt til å skape et narrativ som jeg gjennom årtier har knyttet til min identitet og meningen med mitt liv, intet mindre. De kan også ha bidratt til min interesse for eksistensiell musikalsk-estetisk erfaring og transcendens i min senere akademiske karriere (se f.eks. Bjerstedt et al., 2017; Fossum,<sup>2</sup> 2010; Fossum & Varkøy, 2012; Rinholm, 2020).

Et slikt musikkensyn har likhetstrekk med romantiske forestillinger om musikk som formidler av «det uutsigelige», og med antikkens musikktenkning, hvor musikken ble antatt å ha iboende egenskaper som virket på dypet av mennesket (Varkøy, 2015). Det er også et syn som ikke er fremmed for transcendens i forbindelse med musikalsk-estetiske erfaringer, altså overskridelse av det konkrete vi kan oppfatte gjennom våre sanser.<sup>3</sup> Det kan synes å være stor avstand mellom slike forestillinger og post- og senmoderne oppfatninger, hvor de store fortellingens fall har blitt erklært, og hvor det refleksive selvet selv konstruerer sine erfaringer og dermed kan sies å være i stand til å kontrollere sitt liv (Bauman, 2000; Beck, 1992; Giddens, 1991). I slike verdensbilder finnes det ingen «himmel» over livet, og slett ingen religiøs himmel, og heller ingen transcendens. Musikk anses derimot å ha rent pragmatiske funksjoner, som

---

<sup>2</sup> Nå Rinholm.

<sup>3</sup> Jeg sikter her til en allmenn oppfatning av begrepet transcendens, i tråd med musikkpedagogen Estelle Jorgensens forklaring som det å ha «a sense of things beyond or above oneself» (Jorgensen, 2008, s. 23).

å akkompagnere hverdagens aktiviteter og styrke identitetsbygging og agentskap (se f.eks. DeNora, 2000). Det finnes ifølge disse verdensbildene ikke «das ganz Andere» som mennesket kan oppleve i møter med musikk og kunst, det radikalt andre som er utenfor menneskets kontroll og uforvarende kan «treffe» det i dypet av dets eksistens og i noen tilfeller føre til en retningsendring i livet (Bollnow, 1969).

Mot slike post- og senmoderne verdensbilder, som kan ses som resultater av prosesser som har pågått i alle fall siden opplysningstiden, finnes det stemmer som argumenterer for å gjenvinne den tapte fortryllelse og aura (Benjamin, 2003; Weber, 2011), å finne tilbake til en mulighet for ikke-identiske eller ikke-hermeneutiske erfaringer knyttet til kunst (Adorno, 1999; Gumbrecht, 2004), eller for en «re-romantisering av verden» (Han, 2018).<sup>4</sup>

I dette essayet vil jeg reflektere over fellestrekk ved opplevelsen av transcendens i religiøse og estetiske erfaringer.<sup>5</sup> Jeg vil ta utgangspunkt i fortellinger om erfaringer av transcendens i skapende prosesser innenfor musikk og litteratur.<sup>6</sup> Deretter vil jeg rette oppmerksomheten mot muligheten for transcendenserfaringer i vår tid og reflektere rundt verdien av dem, altså diskutere hvorfor vi i det hele tatt trenger slike erfaringer. Ordet *kontroll* vil være et sentralt omdreiningspunkt i disse refleksjonene.<sup>7</sup>

4 For en utdyping av disse perspektivene, se Rinholm, 2020 og Rinholm & Varkøy, 2021.

5 I dette essayet forstår jeg religion som et bredt og allment begrep som ikke nødvendigvis innebærer tilknytning til bestemte trossamfunn og deres dogmer. Dette er et bevisst valg, ettersom jeg veksler mellom en å ha en institusjonell, funksjonell og fenomenologisk tilnærming til religionsbegrepet, og også med bakgrunn i at religion ser ut til å oppfattes noe ulikt av mine figuranter. Det religiøse kan forstås som del av det identitetsmessige bakteppet som et menneske kan ha, nærmest som et eksistensielt grunnvilkår for egen livstolkning. Det kan også være uttrykk for følelser, stemninger, fornemmelser, skapende prosesser og transcendens-erfaringer av religiøs-spirituell art. Felles for disse er at de kommer til uttrykk innenfor svært forskjellige konfesjonelle og dogmatiske rammer, og synes ikke å forutsette at man for eksempel må være en aktiv deltaker i bestemte kirkelige praksishandlinger eller være tilhenger av bestemte verdensbilder.

6 Jeg forholder meg her til estetisk erfaring som kunsterfaring. Denne har bestemte konstitutive trekk som går igjen på tvers av kunststartene og disiplinene (Brandstätter, 2008; Küpper & Menke, 2003). Det innebærer at også litteratur er egnet som eksempel materiale i en tekst om musikk-estetisk erfaring. Se dessuten Vaage og Hjorthol (2022) som skriver ut fra personlig erfaring om det nære slektskapet mellom litteratur og musikk, og om skapende erfaringer i begge kunstarter: «Eg skriv og spelar, og for meg er det eitt og det same» (s. 46).

7 Se også Fossum (2010, s. 18–19 og 60–61) hvor jeg har brukt ordet *kontroll* som en slags prøvestein på grunnholdninger til musikk-estetisk erfaring, altså spørsmålet om hva mennesket kan kontrollere eller ikke i slike erfaringer. I sammenheng med ordet kontroll, som dets motsetning, står *under/undring*, som er et sentralt moment ved min forståelse av denne typen

Siden jeg med mitt ståsted innenfor denne tematikken selv inntar en sentral plass i essayet, kretser mine refleksjoner omkring egne erfaringer. Det kan derfor sies at essayet har et autoetnografisk tilsnitt. Det vil dermed være nærliggende å kalle min tilnærming eksistensfilosofisk autoetnografi (Esping, 2010). Autoetnografi er en kvalitativ metode hvor forskeren utforsker egne anekdotiske og personlige erfaringer gjennom selvrefleksjon og skriving og ved å knytte det autobiografiske narrative til videre kulturelle, politiske og sosiale meninger og forståelser (Ellis, 2004). En eksistensfilosofisk autoetnografisk tilnærming er inspirert av psykiateren Viktor E. Frankls eksistensfilosofi (Esping, 2010; Frankl, 1946/1984). Frankl overlevde på mirakuløst vis nazistenes fangeleirer ved at han inntok en refleksiv, dobbel rolle som både offer og profesjonell psykiater og slik klarte å la seg motivere av tanken på å bruke sitt *insider*-perspektiv i eget fremtidig profesjonelt arbeid. Frankl hevdet at hvert individs disposisjon (medfødte talenter og begrensninger), situasjon (ytre omstendigheter) og posisjon (selvvalgt holdning til disposisjon og situasjon) samvirker i å skape et unikt, verdifullt og uerstattelig individuelt perspektiv. Verdien av en autoetnografisk tilnærming ligger dermed i det partikulæres mulighet, ikke i det generelle (Esping, 2010; Frankl, 1946/1984). I mitt tilfelle, og i dette essayet, har Frankls autoetnografiske tilnærming, men også litteraturen, særlig Knausgård og Hustvedt, hjulpet meg til å nærme meg temaer som jeg tidligere nærmest ikke har orket «å ta i med ildtang». Disse verktøyene har gjort meg i stand til å kunne reflektere litt på avstand, fra en godt voksen og mer profesjonell posisjon, og med et vennlig, undrende og aksepterende blikk, over de skjellsettende opplevelsene i mitt liv som handler om det å ha vært overgitt virkelighetsbeskrivelser som har ideologiske trekk. Det har samtidig gitt meg et unikt perspektiv å skrive fra, slik det også ble for Frankl.

---

kunsterfaring. Denne dikotomien er også sentral i mitt essay om kunsterfaring som tilsynelatende (Rinholm, 2020).

## Musikalsk erfaring som estetisk erfaring - bare knyttet til lytting?

En utbredt (og smal) forståelse av musikalsk erfaring som estetisk erfaring er at den utelukkende er knyttet til *resepsjon* av musikk, og da bare musikk av et visst format. Den kanadiske musikkpedagogen David Elliott hevder for eksempel – ikke uten ironisk snert – at «[t]o perceive music *aesthetically* is, in fact, to adopt a socially embedded ideology of music and *listening* that owes its implausible tenets to a small group of dead, white, European, male thinkers» (Elliott, 1995, s. 193, mine uthevinger).<sup>8</sup> Elliott ser her ut til å ta for gitt at tenkning og praksis ut fra idéen om musikalsk erfaring som estetisk erfaring hovedsakelig handler om lytting til klassisk musikk. Han tar i denne forbindelse uttrykk fra Kants *Kritikk av dømmekraften* helt bokstavelig og antyder at musikkens syn som bygger på estetisk erfaring er distanserte fra vanlige folks liv, elitistiske og beheftet med ideologi (Kant, 1995).<sup>9</sup>

Som et alternativ til et slikt syn kan den tyske musikkpedagogen Christian Rolles tenkning trekkes frem. I hans avhandling om betydningen av musikalsk-estetisk erfaring for musikalsk læring og danning, hvor han for øvrig ikke avviser Kant, presiserer han at estetisk sansning og erfaring innbefatter både resepsjons- og produksjonsprosesser (Rolle, 1999, s. 90). Mot slutten av avhandlingen utmynter han dessuten sin posisjon i et undervisningsopplegg for ungdomstrinnet hvor elevenes egne musikkaktiviteter med techno-musikk, samt deres refleksjon og argumentasjon rundt musikalske valg, står i sentrum. Disse aktivitetene knytter han til begrepet estetisk rasjonalitet.<sup>10</sup> Hans forståelse av

8 Jeg skal her ikke gå nærmere inn på den omfattende Reimer–Elliott-debatten, som dette utsagnet inngår i. For en kort oversikt over debatten med fokus på forståelsen av begrepet estetisk erfaring, se Fossum, 2010.

9 «An aesthetic experience is (and must be) intrinsic, immediate, disinterested, selfsufficient, and distanced» (Elliott, 1995, s. 124).

10 Etter Seel, 1985. Det må bemerkes at Rolle avviser transcensens og «det uutsigelige» som gyldige kategorier i en estetisk rasjonalitet (Rolle, 1999, s. 143). Han er også skeptisk til mystiske forklaringsmodeller (Rolle, 2008, s. 31). Jeg velger likevel å referere til ham, da vi begge ser det at individet blir berørt av betydningsfulle musikalske erfaringer som sentralt i en teori om musikalsk-estetisk erfaring (Rolle, 1999, s. 77).



musikalsk-estetisk erfaring har dermed et annet og mer åpent utgangspunkt, både med tanke på innhold og erfaringsmodus.

Jeg tar i dette essayet utgangspunkt i en slik vid forståelse av estetisk erfaring.<sup>11</sup> Det innebærer for det første at musikalsk-estetiske erfaringer ikke bare kan oppnås gjennom lytting til musikk, men også under utøving og i skapende prosesser.<sup>12</sup> For det andre innebærer det at ikke bare «finkulturell» musikk kan inngå i slike erfaringer. I dette essayet er eksemplene hovedsakelig hentet fra erfaringer av transcendentens i skapende prosesser, hvor musikk og litteratur fra ulike sjangre er involvert, sågar barnesanger og barnebøker.

## En personlig fortelling om religiøs transcendentens

Jeg var et meget religiøst barn. Allerede som niåring ble jeg overbevist om at jeg måtte la meg døpe. Gjennom forhandlinger med mine noe tvilrådige foreldre og i samtaler med pinsemenighetens forstander, som hadde talt så overbevisende om (voksen)dåpens nødvendighet for frelsen, fikk jeg til slutt tillatelse til det. «Den som tror og blir døpt, skal bli frelst»,<sup>13</sup> ble det argumentert med. Og det ville jeg jo bli. Hvit dåpskjole i liten størrelse ble sydd av forstanderens frue, siden de aldri hadde hatt et barn som dåpskandidat før. Med dåpen fulgte det som ble forstått som «åndsdåp» med tungetale,<sup>14</sup> som jeg hadde vært mye i berøring med i de mange møtene jeg hadde blitt tatt med på i mitt unge liv. For min del skjedde det på en nok uvanlig måte kort tid etter dåpen ved at jeg drømte at jeg var en kineserjente og snakket kinesisk. Da jeg våknet om morgenen hadde jeg klar

11 Bortsett fra at Rolle er mer skeptisk enn meg til en romantisk-idealistisk forståelse av estetisk erfaring hvor transcendentens inngår (Rolle, 1999, s. 35). For en utdyping av årsakene til dette og av Rolles posisjon, se Fossum, 2010 og Rolle, 1999.

12 Dette synes å være en allmenn oppfatning i dag. Et eksempel på det er hvordan de fjorten essayene om grensesprengende musikalsk erfaring i boken *Musikk og mysterium* (Guldbrandsen & Varkøy, 2004) er inndelt under overskriftene «lytteerfaring», «lesning» og «tilblivelse». Også Gabrielssons (2008) forskning på sterke musikkopplevelser viser at selv om lytteopplevelser dominerer i hans materiale (81 %), blir hele 19 prosent av opplevelsene rapportert å ha skjedd i forbindelse med utøving.

13 Mark 16,16.

14 For en fremstilling av tungetalens ('glossolalia') betydning i pinsebevegelsen, se Hegertun, 2009, s. 29–30 og 229–231.

«tydningen» i form av en sang (på norsk) med fire små vers på enderim med en melodi til. Min far, som selv hadde opplevd å «få sanger fra Gud» på liknende måte,<sup>15</sup> hjalp til med å få skrevet ned sangen på noter. Det var en lovsang til skaperen og skaperverket i et barns språk som jeg fremdeles har på et krøllete noteark med blyantskreven barneskrift.

Siden har jeg aldri hatt en liknende radikal opplevelse med tekster og melodier som på mirakuløst vis dalte ned i hodet mitt. Men jeg fortsatte å skrive sanger, et stort antall ble det gjennom årenes løp. Alle, med et par unntak, ble til gjennom berøring med og fordypelse i bibelske tekster. Det syntes å være et premiss. Etter å ha fått en idé om hva sangene skulle handle om, var det som om jeg nærmest kunne nøste dem opp fra et eller annet sted. Melodiene syntes å komme som en naturlig følge av tekstene. Sangene krevde likevel en del arbeid, ikke minst tekstene, som i de senere årene var på tysk, siden jeg bodde og arbeidet i Tyskland på denne tiden. Denne prosessen opplevde jeg, tross plagsom indre kamp og tvil, hver gang som en gave og som et lite under, som å være i berøring med noe guddommelig. Etter hvert ble den en del av det jeg opplevde som noe av min livsoppgave gjennom flere tiår: å skrive og komponere sanger og musikaler over bibelske temaer og fortellinger til bruk i korarbeid med barn og voksne.

## Transcendensopplevelser i skapende prosesser

Det å lese om Hovlands opplevelse med sangen «Måne og sol», og også om liknende erfaringer Hovland hadde hatt under skapelsesprosesser i forbindelse med andre verk, skapte gjenkjennelse og berørte meg sterkt. Etter hvert leste jeg imidlertid også om andre komponister og forfattere som hadde hatt tilsvarende opplevelser under skapende prosesser som ikke var knyttet til religiøse – og i denne sammenheng, kristne – tekster eller musikk. Komponisten Igor Stravinskij, for eksempel, beskriver hvordan han under komponeringen av *Le Sacre du Printemps* opplevde seg som bare et redskap som verket passerte gjennom (Schaathun, 2004, s. 134).

---

15 Se for eksempel pinsebevegelsens sangbok *Evangelietoner*, nr. 414.

Også forfatteren Siri Hustvedt (2011) reflekterer over hvordan det å skrive i perioder kan oppleves som noe man selv ikke har full kontroll over. Slike opplevelser er til og med ganske vanlige for forfattere og diktere, hevder hun:

Mange diktere, deriblant Blake og Yeats, men også mange samtidige skikkelser, som James Merrill og Theodore Roethke, følte at diktene ble gitt dem av ånder eller av de døde, eller de kom som lynnedslag av plutselig inspirasjon. Blant skribenter vil jeg hevde at dette ikke er noe ekstraordinært, men temmelig vanlig. Når jeg skriver godt, mister jeg ofte enhver fornemmelse av komposisjon; setningene kommer som om jeg ikke hadde villet dem, som om de ble skapt av en annen. Dette er ikke min dagligdags måte å skrive på, som omfatter tunge, møysommelige perioder med begynnelse og oppstans. Men fornemmelsen av å være tatt makten over inntreffer mange ganger i løpet av en bok, oftest i de senere stadiene. Jeg skriver ikke; jeg skrives. (Hustvedt, 2011, s. 85)

For forfatteren Karl Ove Knausgård ble en liknende opplevelse i begynnelsen av hans forfatterskap det som skulle til for at han kom over sin årelange skrivesperre. I boken *Uforvarende* (2018), hvor han prøver å finne svar på hvorfor han skriver, trekker han frem skjellsettende leseerfaringer fra oppveksten; særlig var det en bestemt barnebok som satte dype spor i ham. Det å gjenkalle minnene om disse leseopplevelsene fikk ham i gang med skrivingen. Det var den stemningen disse leseopplevelsene representerte, det stedet som lesningen opprettet i ham, som utgjorde tiltrekningskraften – han ville inn i det rommet igjen. Han reflekterer over hvordan det føltes da han plutselig klarte å skrive:

Det var akkurat som å lese, det var akkurat den samme følelsen, jeg mistet meg selv av syne og gikk inn i noe som på en og samme gang var ukjent og fortrolig. Det var dette jeg hadde lengtet etter. Det var dette som var å skrive. Å miste seg selv av syne, likevel bruke seg selv, eller det i en selv som var utenfor jeg-ets kontroll. Og så se noe fremmed dukke opp på siden foran seg. Tanker som man aldri før hadde tenkt, bilder som man aldri før hadde sett. [...] Det var et ras, jeg skrev og skrev; når jeg la meg, gledet jeg meg til å våkne og fortsette. Det var ingen grenser i det jeg skrev, føltes det som, teksten kunne gå hvor som helst, det gjaldt bare å følge den. (Knausgård, 2018, s. 66–67)

Opplevelsen av noe som bare skjer i skapelsesprosessen, uforvarende, uten foregående varsel,<sup>16</sup> er sentral når Knausgård skal prøve å finne svar på hvorfor han skriver. Det var denne opplevelsen som førte til at hans estetiske uttrykk fant sin form og som ga mening til det å skrive.

Knausgårds beskrivelse av dette som skjer uforvarende og får så stor betydning har forbindelseslinjer til den belgiske forfatteren Eric-Emmanuel Schmitts (2005) selvbiografiske bok *Mitt liv med Mozart*. Her handler det imidlertid ikke om skapende prosesser, men om klassiske – i dobbelt betydning – lytteerfaringer som åpner blikket for nye perspektiver. Schmitt hevder at Mozart reddet livet hans ved å «sende ham» en melodi da han i en alder av 15 år var «trett av livet» og ønsket å dø. Denne dagen hadde Schmitt blitt tatt med til en prøve på *Figaros bryllup* i operaen. Da den altfor tykke sangerinnen («som en strandet hval», «en kjempestor, patetisk dukke») åpnet munnen og begynte å synge grevinne Almavivas arie, var det som om tiden gikk i stå og han ble tryllebundet av sangen og stemmen. Plutselig var damen blitt vakker. I dette øyeblikket ble han frisk, han ville leve. Denne opplevelsen fikk ham til å innse at det ville være dumt å forlate en verden som byr på slike opplevelser av under og skjønnhet. Etter dette opprettholdt Schmitt sin relasjon til Mozart ved å «skrive brev» til ham. Mozart «svarte» i sin tur med musikk når det behaget ham – «under en konsert, i ventehallen på en flyplass, på et gatehjørne, alltid overrullende, alltid som et lyn» (Schmitt, 2005, s. 5).

Når det gjelder min egen skriving har det siste tiåret av mitt liv tatt en annen retning. Jeg har ikke skrevet en eneste sang. Derimot har jeg skrevet akademiske tekster. Disse er for det meste inspirert av helt andre tekster enn Bibelen. Noe av magien ved det å skape tekster og musikk er imidlertid fremdeles med meg, og tvilen og kampen med materialet er jeg heller ikke kvitt. Det som i utgangspunktet trakk meg mot temaet estetisk erfaring var, i likhet med Knausgårds opplevelse med skrivingen, at det handlet om min egen dypeste motivasjon for å drive med musikk og musikkskapning, og om min lengsel etter det uforutsette og eventyrlige ved denne erfaringen. På et dypere plan handlet det om det jeg opplevde

---

16 Ifølge *Det Norske Akademis ordbok* stammer ordet fra middelnedertysk *unvorwardes*, hvis grunnbetydning er 'uten forutgående varsel'.

som «meningen med mitt liv». «Det estetiske» i den estetiske erfaringen dreier seg for meg om det spesifikt kunstneriske, det som gjør kunst til kunst, så å si «gullet» i kunsten, som med sin eventyrlige egenrådighet og tilbøyelighet til å overraske, men samtidig med sin tilknytning til våre drømmer, lengsler og idealer, er i stand til å forgylle livet med sin glans og spenne en «himmel», eller en bue av eksistensiell mening, over livet – som det har gjort i mitt tilfelle.<sup>17</sup>

## «Utenfor-rom» og transcendens

Da Knausgård fant tilbake til lesningens rom fra oppveksten hvor han klarte å skrive igjen, innebar det at han fant tilbake til en bestemt følelsesbasert måte å tenke og forstå på som han hevder er unik for litteraturen. Den impliserer at tanke og følelse føres sammen. Litteraturen ble for ham et rom «utenfor» som representerte både et gjemmede og et sted hvor han kom til syne. Samtidig er det noe annet som kommer til syne: «å skrive handler om å gjøre noe tilgjengelig, å få noe til å vise seg» (Knausgård, 2018, s. 25). For Knausgård er den eneste måten å gjøre dette på, «å abdisere som konge av (s)eg selv og la det litterære, altså skrivingen og skrivingens form, lede veien» (Knausgård, 2018, s. 34). Det innebærer at han ikke vet hvor teksten skal når han begynner på den, det må komme uforvarende over ham. Det å vite kan stå i veien for det å skrive, og da må han la det han vet synke, og heller se på det uvitende og forsvarsløst (Knausgård, 2018, s. 35).

Knausgård hevder at litteratur, kunst og religion har det til felles at de kan opprette slike utenfor-rom: «Slik, et sted utenfor hvor det innenfor kommer til syne, er litteraturen for meg fortsatt. Litteraturen og kunsten er sammen med religionen de eneste stedene jeg vet om som kan etablere et slikt utenfor» (Knausgård, 2018, s. 23–24). Jeg oppfatter Knausgårds

---

17 Det spesifikt kunstneriske, eller det estetiske, kan relateres til Frede V. Nielsens *ars*-aspekt i hans modell over musikkundervisningens basis, hvor dimensjonene *ars* og *scientia* er sentrale. Siden min interesse knytter seg til eksistensiell musikalsk-estetisk erfaring, må det estetiske for meg dessuten samspille med etiske og eksistensielle aspekter, noe som igjen kan knyttes til Nielsens innerste sirkel av åndelige, eksistensielle meningslag i hans modell over *Musikken som mangespektret meningsunivers* (se Nielsen, 1998).

beskrivelse av det som skjer i disse utenfor-rommene som en beskrivelse av transcendens.

I tråd med dette spør Varkøy (2004) ut fra en kristen mystisk forståelse om det «noe» som taler til oss i musikkerfaringen, kan være beslektet med det som taler til oss i religiøs erfaring. I adagiosatsen i Mahlers niende symfoni, som han bruker som ett av sine eksempler, fornemmer han den eksistensielle spenningen mellom livssmerte og forsoning. Han kommer til erkjennelsen at dette «noe» som taler til ham i Mahlers musikk er av guddommelig art, det «er av Gud» (Varkøy, 2004, s. 193). Det er rimelig å anta at det å være i stand til å oppleve musikkerfaringen som en religiøs erfaring, er betinget av vår bakgrunn og forforståelse. Varkøy er selv inne på dette når han skriver om sammenhengen mellom hans egen religiøse bakgrunn og hans blikk for eksistensielle spørsmål i forbindelse med musikkopplevelser (Varkøy, 2004, s. 192). Musikkens mulighet til å kunne tale til oss på den måten må i tillegg matches av vår åpenhet, vår lyttende beredskap, vår «stemthet» eller vår evne og vilje til å bli berørt (Varkøy, 2010, s. 35).

Gjennom slike musikkerfaringer kan vi komme i berøring med eksistensielle spørsmål som handler om vesentlige sider ved det å være menneske, og dypest sett om meningen med livet. De kan være knyttet til temaer som livsglede, tilhørighet og håp, men også sårbarhet, dødelighet og ensomhet. Vi erfarer vår egen begrensede kontroll over verden og vår tilværelse. Rent kroppslig kan en slik eksistensiell musikalsk erfaring oppleves ved at hårene reiser seg på kroppen eller at det går kaldt nedover ryggen uten at vi kan kontrollere det (Varkøy, 2010, s. 33). Varkøy påpeker samtidig at den eksistensielle musikalske erfaringen ikke bare handler om dybder i menneskelivet, men også om høyder og høydepunktsopplevelser. En slik erfaring kan også innebære nytelse, behag, skjønnhet og mening. Slike høyder og dybder er imidlertid bare tilsynelatende motsetninger. Høydene får først sin fulle mening når de er forbundet med et eksistensielt dyp, når høyde og dybde står i en dialektisk relasjon til hverandre (Varkøy, 2010, s. 34). Varkøy viser her til Vetlesen (2004), som kaller den kvaliteten en musikalsk eksistensiell erfaring kan gi, for transcendens. Uten transcendens, ingen erfaring, hevder Vetlesen, som her refererer til Gadammers utsagn om den egentlige erfaringen som en

erfaring hvor mennesket blir seg bevisst sin egen endelighet (Gadamer i Vetlesen, 2004, s. 42). En slik erfaring av transcendens kan føre til at subjektet forstår seg selv i verden på nye måter (Varkøy, 2010, s. 34). Denne typen erfaringer har opp gjennom tidene blitt tolket ut fra ulike perspektiver, både religiøse, metafysiske, psykologiske, sosiale, kulturelle og estetiske forståelser (Varkøy, 2010, s. 37).

I psykologien snakker man gjerne om *peak experiences*, som beskrives av Maslow som «the most wonderful experience of your life; happiest moments, ecstatic moments, moments of rapture, perhaps from being in love, or from listening to music, or suddenly 'being hit' by a book or painting, or from some great creative moment» (Maslow, 1999, s. 83). Maslow påpekte selv at en av de enkleste måtene å oppnå slike høydepunktopplevelser på er gjennom musikk (Maslow, 1976, s. 169). Han beskriver en høydepunktopplevelse som «a self-validating, self-justifying moment with its own intrinsic value. It fills an individual with a sense of wonder and awe» (Maslow i Gabrielsson et al., 2018, s. 746). Etter en slik erfaring kan individet oppleve å ha et mer positivt selvbilde og at livet er verdt å leve, slik femtenåringen Schmitt opplevde det i operaen under grevinne Almavivas arie. I motsetning til Varkøys eksistensielle erfaring, som rommer både høyder og dybder, handler Maslows høydepunktopplevelse, som ordet røper, hovedsakelig om høyder, om erfaringer av behag eller tilfredsstillelse. Det er etter mitt syn en svakhet ved Maslows konsept, til tross for det banebrytende ved det, siden det mangler dybde som gir mening til høydene og dermed kan oppfattes som idylliserende når det brukes i estetikkssammenheng.

Den svenske forskeren Alf Gabrielsson (2008) tar i sin omfattende studie av det han kaller «sterke musikkopplevelser» utgangspunkt i Maslows høydepunktopplevelser og hans utsagn om at musikk er en av de mest virksomme tilgangene til slike erfaringer. Studien bygger på fortellinger om sterke musikkopplevelser fra omtrent 950 personer i ulike aldre, av ulikt kjønn, med ulik bakgrunn og ulike musikkpreferanser, og den inkluderer både musikere og ikke-musikere. Målet med studien var å få en oversikt over hvilke reaksjoner som kan inngå i sterke musikkopplevelser. Opplevelsene, som i hovedsak ble rapportert i skriftlig form, strakk seg over et tidsrom fra 1908 til 2004, og de ble samlet inn over et lengre

tidsrom, fra sent 1980-tall til tidlig 2000-tall. Informantene fortalte om over 1300 opplevelser som Gabrielsson og hans medhjelpere analyserte og kategoriserte. Blant disse kategoriene er opplevelser av eksistensiell, transcendent og religiøs karakter (Gabrielsson, 2008, s. 22–27).

I en senere artikkel påpeker Gabrielsson et al. (2018) i likhet med Varkøy hvordan slike erfaringer av musikk gjerne er kroppslige og sanselege erfaringer som samtidig treffer oss i vårt innerste vesen på en måte som lar oss oppleve at de angår vår eksistens: «peaks also bring about a heightened sense of an individual's physical and "existential" state of being» (Gabrielsson et al., 2018, s. 746). Videre hevder Gabrielsson et al., med henvisning til Becker, at lytting til musikk kan føre til transcendererfaringer som likner religiøs erfaring: «Deep listening is a kind of secular trancing, divorced from religious practice but often carrying religious sentiments such as feelings of transcendence or a sense of communion with a power beyond oneself » (Becker i Gabrielsson et al., 2018, s. 750). Den transcendentale musikk erfaringen beskrevet av Gabrielsson et al. *likner* altså det han kaller religiøs erfaring, mens Varkøys musikaliske erfaring *er* – i alle fall i noen tilfeller og slik han opplever det – en religiøs erfaring.<sup>18</sup> I Gabrielssons (2008) materiale var for øvrig 15,6 prosent av musikkopplevelsene knyttet til religiøse opplevelser med musikk. Materialet viser dessuten at disse sterke musikkopplevelsene, i likhet med Varkøys syn, rommer både høyder og dybder, idet flere av dem var knyttet til død, begravelser og sågar skremmende opplevelser.

Idéen om at eksistensiell erfaring kan være beslektet med religiøs erfaring er i tråd med nyere psykologisk forskning på fenomenet ærefrykt (*awe*). Følelsen av ærefrykt har oftest vært beskrevet i forbindelse med religiøs erfaring, og har nærmest blitt oversett av psykologien inntil man begynte å vie den oppmerksomhet innenfor emosjonsforskningen rundt

---

18 Gabrielsson et al. bruker religionsbegrepet fra et musikkpsykologisk ståsted, mens Varkøys forståelse av religionsbegrepet beveger seg i grenselandet mellom en mystisk kristen forståelse og et musikkfilosofisk perspektiv. Musikkpsykologien er «den vetenskap som studerar hur vi upplever och reagerar på musik» (Gabrielsson, 2008, s. xii). Innenfor musikkfilosofien er også *opplevelsen og erfaringen* av musikk sentrale temaer (se f.eks. Guldbrandsen & Varkøy, 2004). I begge tilfeller kan det derfor sies at en fenomenologisk forståelse av religionsbegrepet legges til grunn, altså hva individet *opplever* som en religiøs erfaring. I begge tilfeller er også transcendens et karaktertrekk ved erfaringen.



årtusenskiftet (Keltner & Haidt, 2003). Denne forskningen prøver å finne evidens for at følelsen av ærefrykt har viktige funksjoner (Keltner et al., 2019; Stellar et al., 2017). Man mener blant annet å ha funnet at tilbøyelighet til å ha ærefrykt-opplevelser samsvarer med kreativitet, vitenskapelig tenkning, sosial ydmykhet og menneskelighet («awareness of shared humanity with others») (Keltner & Piff, 2020; Shiota et al., 2007; Zhang et al., 2021). Følelsen av ærefrykt oppstår i møtet med storhet (*vastness*) i ulike former og leder til en mental tilstand av undring som fører til et behov for akkomodasjon, altså en endring i individets forståelse av verden i lys av den nye erfaringen. Tilbøyelighet til å føle ærefrykt korrelerer med, og muligens avhenger av, personlighetstrekket åpenhet hos individet for nye erfaringer (Zhang et al., 2021). Slike ærefrykt-erfaringer utfordrer vår virkelighetsforståelse og får oss til å føle oss små (*small-self feelings*) i møte med noe som er større enn oss selv. Tiden synes å stå stille under slike opplevelser, vi kjenner oss som nedsenket i øyeblikket og avsondret fra hverdagslivet (Shiota et al., 2007). Følelsen av ærefrykt er sentral i erfaringer av naturen, kunst, musikk, politikk<sup>19</sup> og religion, og slike ærefrykt-erfaringer kan gi dyp innsikt i livets store spørsmål og være retningsgivende for individers livskurs. Elkins (2001) skriver:

Awe is a lightning bolt that marks in memory those moments when the doors of perception are cleansed and we see with startling clarity what is truly important in life. Moments of awe may be the most important, transformative experiences of life. (Elkins, 2001, s. 167)<sup>20</sup>

## Hva skal vi med transcendenten?

Gjennom mine refleksive søkebevegelser i dette essayet, inkludert ekskursen innom psykologiens område, har jeg allerede begynt å svare på spørsmålene jeg skisserte opp i innledningen om mulighetene for transcendentserfaringer i vår tid, og hva vi egentlig skal med denne

<sup>19</sup> Å ha for mye ærefrykt, for eksempel overfor totalitære ledere og ideologier, kan selvsagt også ha negative konsekvenser. Se ellers Stancato & Keltner, 2021 for politiske implikasjoner av ærefrykt.

<sup>20</sup> For betydningen av konseptet *awe and wonder* i musikkpedagogisk-filosofisk sammenheng, se Jorgensen, 2008 og Varkøy & Rinholm, 2020.

transcendensen. Jeg vil hevde at opplevelse av transcendens i forbindelse med musikk og kunst i både religiøs og ikke-religiøs sammenheng er et fenomen som ikke forsvinner, selv i tider med radikalt skiftende verdensbilder. Det er fordi religionen og kunsten, inkludert musikken og litteraturen, er områder som berører vår menneskelighet og våre eksistensielle grunnvilkår. Det kan se ut til at ærefrykt og undring, som musikk erfaringer kan gi oss anledning til å kjenne på, psykologisk sett kan ha noen nyttige funksjoner i menneskelivet og for menneskeheten. Nå er jeg ikke så opptatt av å forsvare kunsten og musikken ved å vise til deres nyttefunksjoner. Heller vil jeg påpeke en dypere «nytte»: at musikalske erfaringer av den typen jeg har reflektert over i dette essayet særlig er knyttet til opplevelse av mening og meningen med livet.

Etter min noe stormfulle barndom på det religiøse området og mitt mangeårige liv i hengivelse til den kristne musikken, har jeg nok fått behov for å seile inn i noe roligere farvann når det gjelder den slags religiøs transcendens. Og jeg har noen ganger lurt på om de store hendelsene jeg har vært med på etter hvert har bidratt til å skape en aversjon mot for mye hengivenhet. Jeg har i alle fall nytt rasjonaliteten i academia etter de åndelige og kunstneriske svev som har preget store deler av mitt liv.

I en samtale<sup>21</sup> med Christian Rolle om ulike forståelser av musikalsk-estetisk erfaring spurte jeg ham om hvorfor man i Tyskland er så opptatt av rasjonalitet i forbindelse med dette konseptet. Vi snakket om pedagogen Helmut Peukerts (1990) spørsmål «Ist Erziehung nach Holocaust möglich?»<sup>22</sup> og om den sterke skepsisen innenfor den tyske musikkpedagogikken mot romantisk-idealistiske musikkonsepter, mot høystemte uttrykk som *Ereignis*<sup>23</sup> og alt emosjonelt. Denne skepsisen er en følge av at den musiske bevegelsen og deler av musikkpedagogikken i Tyskland hadde latt seg misbruke av den nasjonalsosialistiske ideologien i årene før og etter andre verdenskrig (se Kertz-Welzel, 2005). «Men hvor blir det av fortryllelsen, underet, det mennesket ikke kan kontrollere i den musikalsk-estetiske erfaringen?», ville jeg vite. Rolle svarte at det jo var det de *egentlig* lengtet etter: «Vi trenger kontroll fordi det motsatte er viktig

21 Under ISPME-konferansen i Helsinki 13.6.2010. Se også Fossum, 2010, s. 108.

22 «Er oppdragelse etter holocaust mulig?»

23 Se Rinholm, 2020.

for oss. Vi kan først tillate oss å miste kontrollen når vi er sikre på at det finnes en fornuft som fanger oss opp, som i et sikkerhetsnett, slik 'at det aldri skjer igjen'.»<sup>24</sup>

Det passer seg ikke å sidestille virkningene av mine sterke religiøse barndomsopplevelser med situasjonen i Tyskland etter holocaust, og det er heller ikke meningen. Likevel har de to tilfellene til felles at rasjonaliteten kan oppleves som et sikkerhetsnett for å unngå altfor mye hengivelse etter at en sterk idealisme og tro på noe større har dominert tilværelsen. Jeg har også til felles med mine tyske kolleger at det er det motsatte som er viktigst for oss, at det er det vi egentlig lengter etter, underet, å miste kontrollen, å la oss berøre og fortrylle i musikkopplevelsen. Her ligger det altså et paradoks – i ønsket om å få kontroll for å kunne miste kontrollen.

Når Knausgård sier at det å vite kan stå i veien for det å skrive, belyser han et liknende paradoks, men med motsatt fortegn. For at han skal få tilgang til det han egentlig vil si og få dette til å vise seg gjennom skrivingen, må han la det han vet synke, og heller se på det uvitende og forsvarsløst; det må komme uforvarende over ham. Med andre ord: Det er ved å slippe taket at vi endelig kan få grep. Vi må gå utenfor for å komme innenfor. For å komme dypere må vi stole på inspirasjon og intuisjon. Det er som med jakten på lykken, vi vil feile jo hardere vi prøver å holde den fast. Slik er det også med den eksistensielle musikkerfaringen og transcendenten, de er flyktige øyeblikksfenomener. Alt vi kan gjøre er å være rede når vi uforvarende blir gjestet av dem, å være i lyttende beredskap, være stemt, slik at vi som Schmitt kan oppleve å bli overrumplet og tryllebundet av en sang og en stemme som får tiden til å gå i stå og gi oss livsviktige bekreftelser i vår lengsel etter under og mening.

Akkurat det opplevde jeg nylig. Jeg satt i Gamle Aker kirke sammen med en venn og lyttet oppmerksomt til en utsøkt konsert med Oslo Circles. Det var barokkmusikk på historiske instrumenter. Men det var da stemmen til mezzosopranen Marianne Beate Kielland mot slutten av konserten, i en Bach-arie, etter et lengre forspill, plutselig satte inn og fylte kirkerommet med sin mørke klang at det skjedde. Min venn og jeg

---

24 Rolle henspiller her på Adornos utsagn om at «det [Auschwitz] aldri må skje igjen» i hans kjente radioforedrag «Oppdragelse etter Auschwitz» fra 1966, og samtidig på musikkpedagogikkens rolle under nasjonalsosialismen (Adorno, 1966).

vekslet blikk, og vi kunne begge se at det rant en tåre nedover den andres kinn. Vi behøvde ikke si noe, og det fantes heller ingen fyllestgjørende ord for det som berørte oss begge samtidig gjennom denne stemmen og denne musikken i akkurat dette øyeblikket i dette vakre rommet.

En slik musikalsk erfaring, hvor ordene ikke synes å strekke til, kan kanskje til nød sies å innebære at Rolles estetiske rasjonalitet virkelig gjøres.<sup>25</sup> Men er fornuften den kategorien det oppleves som relevant å vende seg mot når vi opplever noe slikt? Denne typen musikkfering innebærer som nevnt at vi kommer i berøring med eksistensielle spørsmål som er knyttet til temaer som livsglede, tilhørighet og håp, men også sårbarhet, dødelighet og ensomhet – vi erfarer vår egen begrensede kontroll over verden og tilværelsen. Hva har en argumenterende rasjonalitet å stille opp med overfor et tema som døden?

I møte med en slik erfaring av grense og overskridelse, altså estetisk transcendens, hvor vi står ved grensen til det som ikke kan sies, men som vi bare aner, er da ikke det sokratiske *scio, nescio*, jeg vet at jeg ikke vet, mer adekvat?<sup>26</sup> Er ikke da utenfor-rommene som kunsten og religionen representerer ofte bedre egnet til å romme og tolke slike temaer? Hvor det er mer passende å la det vi vet synke, og heller se på det uvitende og forsvarsløst, uten å skulle forsvare eller formulere i ord det opplevde?

Det betyr ikke at jeg vil gi slipp på rasjonalitetens sikkerhetsnett, verken på kunstens eller religionens område. Jeg ønsker ikke å være blindt *hengitt* en romantisk eller svermerisk holdning på disse områdene. Men jeg vil heller ikke unnvære muligheten for å bli *henført* av en stemme, en melodi, en rytme; jeg ønsker å være beredt til å la meg bære av disse musikkens naturkrefter inn i farvann jeg ikke visste om, hvor tiden og verden åpner seg og jeg kjenner at jeg lever og at mitt liv har mening. Og jeg vil ikke unnvære muligheten for å kunne drømme om og håpe på at min død også en gang vil kunne oppleves som å bli henført gjennom åpne

25 Det viktigste modus av estetisk rasjonalitet er for Rolle at erfaringene kan diskuteres med andre i etterkant. En estetisk-musikalsk handling er ifølge Rolle rasjonell når den lar seg diskutere fornuftig, eller når den er tilgjengelig for begrunnet tilslutning eller avvisning (Rolle, 1999, s. 11).

26 Den tyske musikkpedagogen Karl Heinrich Ehrenforth hevder at mye av snakket om dannelse i dag er hult fordi man har glemt det sokratiske *Scio, nescio* og det kristne mysterium, og fordi man betrakter estetisk transcendens som overflødig. Se Ehrenforth, 2009, s. 5 og Fossum, 2010, s. 110.

farvann til en vennlig bukt jeg ikke har visst om hvor det går an å legge til og stige i land. Olav H. Hauges velkjente og høyt elskede dikt målbærer dette håpet:

Det er den draumen me ber på  
 at noko vedunderleg skal skje,  
 at det må skje –  
 at tidi skal opna seg  
 at hjarta skal opna seg  
 at dører skal opna seg  
 at berget skal opna seg  
 at kjeldor skal springa –  
 at draumen skal opna seg,  
 at me ei morgonstund skal glida inn  
 på ein våg me ikkje har visst um.<sup>27</sup>

## Referanser

- Adorno, T. W. (1999). *Estetisk teori* (A. Linneberg, Overs.). Gyldendal.
- Adorno, T. W. (1966). Oppdragelse etter Auschwitz [Radiointervju] (P. Quale, Overs).  
<https://pedagogiskefenomener.cappelendam.no/enkel/seksjon.html?tid=1977977>
- Bauman, Z. (2000). *Liquid modernity*. Polity Press.
- Beck, U. (1992). *Risk society. Towards a new modernity*. Sage.
- Benjamin, W. (2003). The work of art in its technological reproducibility: Third version. I H. Eiland & M. W. Jennings (Red.), *Walter Benjamin, selected writings, Volume 4, 1938–1940* (s. 251–283). Harvard University Press.
- Bjerstedt, S., Fossum, H., Leijonhufvud, S. & Lonnert, L. (2017). The musical present: A polyphonic philosophical investigation. *Nordisk Musikkpedagogisk Forskning, Årbok 17*, 9–39.
- Bollnow, O. F. (1969). *Eksistensfilosofi og pedagogikk*. Fabritius.
- Brandstätter, U. (2008). *Grundfragen der Ästhetik*. Böhlau.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge University Press.
- Ehrenforth, K. H. (2009). Auszug aus der Dankesrede in der Feierstunde: aus Anlass seines 80. Geburtstages am 20. November 2009 in der Hochschule für Musik und Theater Hannover. *Diskussion Musikpädagogik, 44*, 5–6.

---

27 Olav H. Hauge, Det er den draumen, fra samlingen *Dropar i austavind*, 1966, Samlaget. Gjengitt med tillatelse fra forlaget.

- Elkins, D. N. (2001). Reflections on mystery and awe. *The Psychotherapy Patient*, 11(3–4), 163–168. [https://doi.org/10.1300/J358v11n03\\_12](https://doi.org/10.1300/J358v11n03_12)
- Elliott, D. J. (1995). *Music matters*. Oxford University Press.
- Ellis, C. (2004). *The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*. AltaMira Press.
- Esping, A. (2010). Autoethnography and existentialism: The conceptual contributions of Viktor Frankl. *Journal of Phenomenological Psychology*, 41(2), 201–215.
- Farstad, P. K. (2013). *Pinsemusikken: En undersøkelse av norsk pinsebevegelses sang- og musikkliv 1907–2013*. Portal.
- Fossum, H. (2010). På sporet etter den estetiske erfaring. Om «det estetiske» i musikkpedagogikk og musikktenkning, med fokus på tenkning omkring den estetiske erfaring og «det estetiske» i Tyskland ved inngangen til et nytt årtusen [Masteroppgave, Norges musikkhøgskole]. <http://hdl.handle.net/11250/172508>
- Fossum, H. & Varkøy, Ø. (2012). The changing concept of aesthetic experience in music education. *Nordisk musikkpedagogisk forskning, Årbok 14*, 9–25. Norges musikkhøgskole.
- Frankl, V. E. (1984). *Man's search for meaning*. Pocket Books. (Opprinnelig utgitt 1946)
- Gabrielsson, A. (2008). *Starka musikupplevelser. Musik är mycket mer än bara musik*. Gidlund.
- Gabrielsson, A., Whaley, J. & Sloboda, J. (2014). Peak experiences in music. I S. Hallam, I. Cross & M. H. Taut (Red.), *The Oxford handbook of music psychology* (2. utg., s. 745–758). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780198722946.013.44>
- Giddens, A. (1991). *Modernity and self-identity. Self and society in the late modern age*. Polity Press.
- Guldbrandsen E. E. & Varkøy, Ø. (Red.). (2004). *Musikk og mysterium: Fjorten essay om grensprengende musikalsk erfaring*. Cappelen Akademisk.
- Gumbrecht, H. U. (2004). *Diesseits der Hermeneutik: Die Produktion von Präsenz* (J. Schulte, Overs.). Suhrkamp.
- Han, B.-C. (2018). *Lob der Erde: Eine Reise in den Garten*. Ullstein.
- Hegertun, T. (2009). *Det brodersind som pinseaanden nødvendigvis maa føde: Analyse av økumeniske posisjoner i norsk pinsebevegelse med henblikk på utviklingen av en pentekostal økumenikk og fornyelse av økumeniske arbeidsformer* [Doktorgradsavhandling, Det teologiske menighetsfakultet]. Tapir akademisk.
- Hustvedt, S. (2011). *Den skjelvende kvinnen, eller Historien om nervene mine* (B. Engen, Overs.). Aschehoug.
- Johannessen, G. H (1999). *Englene danset på tangentene*. Lunde.
- Jorgensen, E. (2008). *The art of teaching music*. Indiana University Press.

- Kant, I. (1995). *Kritikk av dømmekraften* (E. Hammer, Overs. og utvalg). Pax.
- Keltner, D., Sauter, D., Tracy, J. & Cowen, A. (2019). Emotional expression: Advances in basic emotion theory. *Journal of Nonverbal Behavior*, 43(2), 133–160. <https://doi.org/10.1007/s10919-019-00293-3>
- Keltner, D. & Haidt, J. (2003). Approaching awe, a moral, spiritual, and aesthetic emotion. *Cognition and Emotion*, 17(2), 297–314. <https://doi.org/10.1080/02699930302297>
- Keltner, D. & Piff, P. K. (2020). Self-transcendent awe as a moral grounding of wisdom. *Psychological Inquiry*, 31(2), 160–163. <https://doi.org/10.1080/1047840X.2020.1750927>
- Kertz-Welzel, A. (2005). The Pied Piper of Hamelin: Adorno on Music Education, *Research Studies in Music Education*, 25(1), 1–12.
- Knausgård, K. O. (2018). *Uforvarende*. Oktober.
- Küpper, J. & Menke, C (2003). *Dimensionen Ästhetischer Erfahrung*. Suhrkamp.
- Maslow, A. H. (1976). *The farther reaches of human nature*. Penguin Books.
- Maslow, A. H. (1999). *Toward a psychology of being* (3. utg.). John Wiley and Sons.
- Nielsen, F. V. (1998). *Almen musikkdidaktik*. Akademisk.
- Peukert, H. (1990). «Erziehung nach Ausschwitz» – eine überholte Situationsdefinition? Zum Verhältnis von kritischer Theorie und Erziehungswissenschaft. *Neue Sammlung*, 30, 345–354.
- Rinholm, H. (2020). Musikalsk-estetisk erfaring som tilsynkomsthendelse. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (s. 41–60). Cappelen Damm Akademisk.
- Rinholm, H. & Varkøy, Ø. (2021). Et forsvar for kunstverket – re-romantisering av musikkpedagogisk tenkning. I S. Karlsen & S. G. Nielsen (Red.), *Verden inn i musikkutdanningene: Utfordringer, ansvar og muligheter* (s. 121–137). Norges musikkhøgskole.
- Rolle, C. (1999). *Musikalisch-ästhetische Bildung. Über die Bedeutung ästhetischer Erfahrung für musikalische Bildungsprozesse*. Gustav Bosse.
- Rolle, C. (2008). «Der Rhythmus, daß ein Jeder mitmuß» – Zur Leiblichkeit ästhetischer Erfahrung. I J. Kirschenmann, C. Richter & K. H. Spinner (Red.), *Reden über Kunst. Fachdidaktisches Forschungssymposium in Literatur, Kunst und Musik* (s. 507–535). Kopaed.
- Schaathun, A. (2004). Kan man konstruere åndeligheter? Om musikalske muldvarpganger, Jacobsstiger og annet. I E. E. Guldbrandsen & Ø. Varkøy (Red.), *Musikk og mysterium: Fjorten essay om grensesprengende musikalsk erfaring* (s. 132–145). Cappelen Akademisk.
- Seel, M. (1985). *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*. Suhrkamp.

- Shiota, M. N., Keltner, D. & Mossman, A. (2007). The nature of awe: Elicitors, appraisals, and effects on self-concept. *Cognition and Emotion*, 21(5), 944–963. <https://doi.org/10.1080/02699930600923668>
- Schmitt, É.-E. (2005). *Mitt liv med Mozart* (K. Risvik & K. Risvik, Overs.). Pantagruel.
- Stancato, D. M. & Keltner, D. (2021). Awe, ideological conviction, and perceptions of ideological opponents. *Emotion*, 21(1), 61–72. <http://dx.doi.org/10.1037/emo0000665>
- Stellar, J. E., Gordon, A. M., Piff, P. K., Cordero, D., Anderson, C. L., Bai, Y., Maruskin, L. A. & Keltner, D. (2017). Self-transcendent emotions and their social functions: Compassion, gratitude, and awe bind us to others through prosociality. *Emotion Review*, 9(3), 200–207. <https://doi.org/10.1177/1754073916684557>
- Varkøy, Ø. (2004). En stille susen. Tre musikalske erfaringer i en kristen kontekst. I E. E. Gulbrandsen & Ø. Varkøy (Red.), *Musikk og mysterium: Fjorten essay om grensesprengende musikalsk erfaring* (s. 192–208). Cappelen Akademisk.
- Varkøy, Ø. (2010). Musikkopplevelse som eksistensiell erfaring – i Kunnskapsløftet. I J. H. Sætre & G. Salvesen (Red.), *Allmenn musikkdidaktikk* (s. 23–38). Gyldendal.
- Varkøy, Ø. (2015). *Hvorfor musikk? En musikkpedagogisk idéhistorie* (3. utg.). Gyldendal Akademisk.
- Varkøy, Ø. & Rinholm, H. (2020). Focusing on slowness and resistance: A contribution to sustainable development in music education. *Philosophy of Music Education Review*, 28(2), 168–185.
- Vaage, L. A. & Hjorthol, G. (2022). Stilla i musikk og litteratur. I G. Hjorthol, H. S. Løvoll, E. Oltedal & J. I. Sørbo (Red.), *Stemma og stilla i musikk og litteratur: Festskrift til Magnar Åm* (s. 43–58). Cappelen Damm Akademisk.
- Vetlesen, A. J. (2004). Erfaring. I E. E. Gulbrandsen & Ø. Varkøy (Red.), *Musikk og mysterium: Fjorten essay om grensesprengende musikalsk erfaring* (s. 40–48). Cappelen Akademisk.
- Weber, M. (2011). *The protestant ethic and the spirit of capitalism* (S. Kalberg, Overs.). Oxford University Press.
- Zhang, J. W., Howell, R. T., Razavi, P., Shaban-Azad, H., Chai, W. J., Ramis, T., Mello, Z., Anderson, C. L., & Keltner, D. (2021, 7. oktober). Awe is associated with creative personality, convergent creativity, and everyday creativity. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. <http://dx.doi.org/10.1037/aca0000442>





## KAPITTEL 5

# Musikkens Kairos

Nils H. Sødal

Universitetet i Agder og Kunsthøgskolen i Oslo

**Abstract:** This essay contemplates the potential of meaning in music. Most of us would agree that something significant happens in the meeting between music and listener, a phenomenon that can be said to be rooted deeper than human culture and language. With reference to philosophers like Nietzsche, Heidegger and Rudolf Otto, I aim to establish an investigative horizon (*Fragehorizont*) connected to the enigmatic response music can trigger. In many ways music offers a confrontation with objective reality, and I will discuss music's distinctive ability to convey various forms of transcendental experiences. There have been numerous attempts to approach this issue, and the philosophical study of music has many connections with philosophical questions in metaphysics and aesthetics. The challenge is that when it comes to the relationship between music and meaning, language often falls short because the phenomenon is *nameless*. Rudolf Otto uses the term *numinous* to describe a mental state that presents itself as something *ganz Andere*, wholly other, a condition absolutely *sui generis* and incomparable. At this point the musical and the religious experiences overlap. Based on my personal musical and religious experiences, this essay tries to expand on some thoughts that hopefully can accommodate different constellations of perspectives concerning commonalities between musical and religious transcendent experiences.

**Keywords:** Nietzsche, Heidegger, Rudolf Otto, transcendence, potential of musical meaning, self-perception, phenomenology and ontology

## Den religiøse erfaring

Selv om de fleste vil være enige i at musikk rommer et meningsinnhold, har det opp igjennom kunsthistorien blitt diskutert heftig *hva* slags mening det i så fall er snakk om, fra antikkens tro på musikkens

Sitering: Sødal, N. H. (2022). Musikkens Kairos. I H. Holm & Ø. Varkøy (red.), *Musikk og religion: Tekster om musikk i religion og religion i musikk* (Kap. 5, s. 73–89). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.177.ch5>  
Lisens: CC-BY 4.0

forbindelse med kosmos frem til vår tids dreining mot det mer hverdagslige, sosiale, politiske og kontekstuelle meningsinnholdet (Varkøy, 2015).

For egen del har sang og musikk alltid vært en stor del av livet mitt. Jeg vokste opp i et frikirkemiljø hvor korsang, fellessang og solosang sto sentralt. På møtene var det musikken som satte stemningen og skapte de intense og overskridende fellesskapsopplevelsene som med jevne mellomrom kunne melde seg.

Ofta kunne jeg undre meg over hvilke krefter som var virksomme når jeg opplevde at musikken satte meg i berøring med noe som overskred vanlig hverdagsbevissthet. Var det Gud eller var det musikken i seg selv som ga denne opplevelsen? I det hele tatt var det ikke så enkelt å vite hvor det himmelske begynte og hvor det jordiske sluttet, og etter hvert slo jeg meg til ro med at det foregikk en gjensidig overskridelse mellom musikken og det åndelige.

Samtidig kunne jeg selvsagt ofte lure på om mine sterke opplevelser var ekte vare eller om jeg rett og slett bare lot meg forføre av den for-tettede stemningen som kunne oppstå på slike møter. Jeg ville så gjerne tro at transcens var mulig og at jeg var i kontakt med noe sant og autentisk, at det jeg opplevde var en reell henvendelse fra kilder utenfor meg selv, en betydningsfull evighetserfaring som hadde transformerende kraft. En slik tankegang var jo dessuten i tråd med den lavkirkelige tradisjonen hvor troen ble betraktet som en personlig sak mellom individet og Gud og at dette møtet kunne sette spor i hjertets dype grunn. Med referanse til bibelsitat som «Smak og se at Herren er god» (Sal 34,8) ble sannhet forstått som noe som kunne *kjennes* og *erfares* helt konkret på et subjektivt plan.

Etter som tiden gikk følte jeg meg imidlertid mindre og mindre trygg på at mine hellighetserfaringer var uttrykk for en reell transcens som overskred det sansbare. Kanskje var det bare mine overspente følelser som spilte meg et puss, en overfladisk sosial konstruksjon som skapte en illusjon av å være i berøring med noe substansielt. Tvilen forsterket seg år for år, og etter hvert befant jeg meg i en eksistensiell troskrise.

## Musikk og transcendens

Da jeg som 19-åring vendte nesa mot Oslo for å begynne på Norges musikkhøgskole oppdaget jeg raskt at mine religiøse grublerier hadde sin parallell i den kunst- og musikkteoretiske diskursen. Helt siden antikken har et grunnleggende diskusjonstema innenfor kunstfeltet nettopp vært knyttet til spørsmålet om det finnes noe i tilværelsen som overskrider det sansbare, og om kunsten i så fall evner å sette oss i berøring med dette.

Selv var jeg på denne tiden fortsatt ungdommelig overbevist om at noe betydningsfullt henvendte seg til mennesket gjennom kunsten, og at kunst, på samme måte som religion, representerer en mulighet for å overskride fenomenenes verden. Problemet var at jeg raskt skjønnte at en slik tilnærming ikke var gangbar i Oslos akademiske musikkmiljø. Perspektivet ble betraktet som svermerisk og historisk foreldet, noe som skapte stor forvirring hos meg: Hvorfor skulle man *da* drive med kunst og musikk?

Forvirringen ble ikke mindre da jeg etter hvert fikk prøve meg som solist på Den Norske Opera & Ballett og begynte å jobbe med store utenlandske dirigenter. Noen av dirigentene kunne fremstå som rene psykopater som skremte vettet av sangerne og av orkestermedlemmer.

Jeg fikk det rett og slett ikke til å stemme at så store kunstnere kunne fremstå som dårlige mennesker, jeg hadde jo alltid sett for meg at stor kunst virket *foredlende* på mennesket. Men også dette var et naivt perspektiv, fikk jeg høre: At Wagner kunne fremstå som en ordentlig drittstøvel tok selvsagt ikke bort storheten i hans kunst.

I forsøket på å finne tilbake til mitt eksistensielle engasjement søkte jeg trøst hos Martin Heidegger (1889–1976), en tenker som fremholder kunsten som bærer av dype sannheter, sannheter som kan nedfelle seg som direkte erfaring. Men dette var ikke nok til at jeg våget å hengi meg til min barndoms inderligheten i mitt nye miljø. Jeg innså at hvis jeg skulle bli tatt på alvor i dette miljøet gjaldt det å holde tilbake de fleste former for eksistensiell iver.

## Kunstsyn

Mine første år i Oslos dannede kulturkretser skapte altså en rystelse i mitt forhold til musikk og kunst, en troskrise som var beslektet med den religiøse krisen jeg sto i noen år tidligere. Var det allikevel ikke slik at kunsten representerer et meningspotensial som setter oss i berøring med noe som peker ut over det sanselige og empiriske? Kunne også kunst og musikk reduseres til menneskets jakt på anseelse, respekt og kulturell kapital, et subtilt byttmiddel i bourdieusk forstand, en identitetsmarkør som hjelper oss å skille de dannede og dyspsindige med høy kulturell kapital fra de mer simple og grunne?

Klisjéfylte formuleringer om at kunsten utvider vår tenkning og gir nye perspektiv var ikke nok for meg. På samme måte som jeg hadde hatt behov for å tro at det jeg opplevde på de religiøse møtene var noe *mer* enn bare flyktige stemninger, trengte jeg å tro at kunsten bar i seg et potensial som kunne bevege mennesket på et grunnleggende plan. Hvis ikke var det ikke verdt strevet.

Jeg innså at jeg med dette befant meg godt innenfor det romantiske og metafysiske kunstbegrepet som betrakter kunst og musikk som bærer av sannhet (Wyller, 1968), en tradisjon som løper fra Platons transcendent lærer om sannhet og skjønnhet til det idealistisk-filosofiske klimaet rundt Hegel, Schelling og Goethe (Gamm, 1997). Her blir kunstverket sett på som et *gjennomgangssted* eller en *åpning* mot selve *kilden* til det skjønnne og sanne, en kilde som altså er å finne hinsides og bakenfor tingene eller kunstverket selv.

Det motstående perspektivet fremholder et mer tingliggjort estetisk kunstbegrep og tar utgangspunkt i Aristoteles som hevdet at det skjønnne finnes *immanent* i tingene selv (Lear, 1988). Dette synet ble videreført blant annet i klassisismen, hvor kunsten *i seg selv* representerer det skjønnne, og i den fenomenologiske tenkningen til blant annet Maurice Merleau-Ponty og Walter Benjamin (Carman & Hansen, 2005). Her fokuseres det på hvordan kunsten fremtrer og oppleves for subjektet, uten å trekke inn bakenforliggende årsaker og grunner som dermed skulle rettferdiggjøre noen form for underkastelse eller ærefrykt for det hinsidige.

## Fornuft og følelser

Mitt romantiske kunstsyn fikk seg nok et skudd for baugen da jeg etter hvert ble aktiv innenfor norsk samtidsmusikk, et miljø sterkt preget av etterkrigstidens modernisme og dens jakt på rasjonalitet og virkelighetsnærhet. I Norge, som i andre land, fremsto samtidsmusikken for det meste som en direkte motreaksjon til romantikkens svulstige inderlighet. Kongstanken var at følelser og emosjoner forfører og sløver mer enn det gir innsikt. Når samtidsmusikken dermed ikke fikk meg til å føle noe som helst – en opplevelse jeg syntes å dele med størstedelen av vårt publikum – var dette altså på mange måter helt i tråd med grunnlagstenkningen i store deler av dette miljøet.

De neste årene var jeg med på over tjue urfremføringer av nyskreven musikkdramatikk og fikk jobbe sammen med svært begavede mennesker. Problemet var at de aller fleste verkene – med noen få hederlige unntak – havnet i en skuff etter første gangs fremførelse. Min følelse var at samtidskomponistenes frykt for å fremstå søtladne og emosjonelle gjorde at de havnet på andre siden av paradokset: Mange av verkene fremsto som rene akademiske og intellektuelle øvelser, som om komponistene først og fremst skrev for andre komponister.

Jeg innså raskt at jeg her hadde støtt på en annen sentral skillelinje innen kunst- og musikkteori, nemlig spørsmålet knyttet til hvilken erkjennelsesform som er den mest formålstjenlige i møte med kunst, altså om kunstens sannheter best gripes gjennom fornuft eller sanselighet.

Også denne diskursen har røtter tilbake til antikken. Preget av pytagoreernes kobling mellom skjønnhet og forholdstall, holdt mange av de greske filosofene en knapp på den intellektuelle erkjennelsen fremfor den sanselige. Det ble hevdet at når noe fremstår vakkert for det menneskelige øyet er det fordi det er *arketypisk* vakkert. Dette skyldes at det er ordnet og strukturert på en spesiell måte, en struktur som best kan erkjennes og gripes av og med fornuften.

Kritikere av et slikt syn hevdet at sann skjønnhet tvert imot *unndrar* seg fornuftens kontroll fordi det vakre og sanne alltid spinger ut av en *helhet*. Og fordi vår fornuftsbaserte bevissthet bare kan forstå ting gjennom å bryte opp alt i enkeltdeler, vil den aldri kunne gripe det overskridende,

sanne og grunnleggende vakre. I et slikt perspektiv betraktes skapende virksomhet som noe som bare *skjer*, nærmest som en naturkraft. Forsøk på å tvinge kunsten, lede den eller disiplinere den, vil automatisk redusere kunstverket, ble det hevdet. Av dette følger at det sanselige, emosjonelle og irrasjonelle er den viktigste erkjennelsesformen.

I denne diskursen anvendes ofte begrepsparet *apollinsk* og *dionysisk*. Her representerer guden Apollon klarhet, oversikt og kontroll, mens Dionysos står for det som ikke kan underlegges tankemessig kontroll. Apollon er orden, formvilje og kultur, mens Dionysos er rus, villskap og natur. I Norge ble denne motsetningen i kunstsyn – om enn i moderert form – blant annet artikulert i disputten mellom Welhaven og Wergeland, hvor Welhaven dyrket diktets form og mente at å dikte var en mental modningsprosess (Ustvedt, 1994). Wergeland på sin side trodde på geniet og øyeblikkets inspirasjon. Form og regler betraktet han stort sett som begrensende og noe som reduserte den kunstneriske opplevelsen.

## Nietzsches kunstsyn

Tilbake til mine første år i Oslo så hadde jeg altså valgt å satse livet på musikken samtidig som jeg følte meg svært fremmed for tenkningen i de fleste musikkmiljøene jeg vanket i. Dette kunne jeg i og for seg ha levd med hvis jeg samtidig hadde erfart at musikken snakket direkte til meg, noe den ikke gjorde. Musikken bidro med lite annet enn å gi meg prestasjonsangst og en følelse av ikke å strekke til.

Jeg innså at jeg trengte hjelp og søkte råd hos Nietzsche, en tenker som har tematisert og problematisert ulike perspektiv knyttet til kunst og sannhet kanskje mer dyptgående enn noen andre. Og da jeg ikke var i stand til å lese ham på originalspråket, måtte jeg lene meg på andres utlegninger av ham, først og fremst idéhistorikeren Trond Berg Eriksen.

Nietzsche var hele livet opptatt av forholdet mellom illusjon og virkelighet, mellom sannhet og bedrag. Men i motsetning til Kant, som hevdet at vår fornuft kan bidra til å avdekke det skjønne og sanne, fremholdt Nietzsche at fornuften kun har én funksjon for mennesket, og det er å *tilsløre* sannheten. Alt som fremstår som sant og skjønt for fornuften er en konstruksjon og et bedrag, mente han, og påstod at i den grad noe

kan kalles sant, er det å finne i den dionysiske innsikten i livets grusomhet og meningsløshet. Det å søke rasjonell, begrepsmessig erkjennelse er basert på en *fornektelse*, for i likhet med religionen har den fornuftsmessige erkjennelsen bare én hensikt ifølge Nietzsche, nemlig å kamuflere livsviljens brutale blindhet (Eriksen, 1970).

Fornuften gjør sitt beste for å konstruere sammenhenger, men dette er ikke noe annet enn gjennomført juks og fanteri basert på at sannheten er for brutal og grusom til at svake mennesker evner å ta den inn over seg. Dermed griper man til usannheter og illusjoner i tråd med den ibsenske livsløgnen for å utholde livet. Livslykken vil følgelig alltid være avhengig av en bløff, mente Nietzsche.

## Livsviljen

Nietzsches grunntanke er at mennesket er dømt til lidelse fordi kjernen i eksistensen, og dermed i mennesket selv, er gestaltet av selve *livsviljen*. Her var han påvirket av Arthur Schopenhauer, som fremholdt at livsviljen på ingen måte er en forfinet ånd, men en grov og grådig vilje. Viljens åsted er kroppen og dens grenseløse hunger, sa Schopenhauer (Kjerschow, 1988). Men også tankens og hjernens jakt på erkjennelse er ifølge Schopenhauer et uttrykk for denne ustyrlige livsviljen. *Alt vi gjør er underkastet livsviljens lov*, fremholdt han, vi er fullstendig prisgitt denne aldri hvilende viljen. Og her finner han også grunnen til at mennesket er dømt til lidelse: Når livet er lidelse sier det seg selv at *viljen* til liv uvegerlig fører til smerte fra fødsel til død; tanker som Nietzsche altså gjorde til sine.

For Schopenhauer finnes det imidlertid en vei ut av denne lidelsen, og det er å *fornekte* livsviljen. Og her kan kunsten hjelpe oss, hevdet han, fordi kunsten bidrar til å *dempe* viljen. I møte med det tidløse kunstverket legger viljen seg til hvile og gir plass for det evige og universelle, og ifølge Schopenhauer er det særlig musikken som åpner for denne muligheten, inspirert som han var av Richard Wagner (Schopenhauer, 1818/1988).

Nietzsche sa seg enig i Schopenhauers romantiske kunstsyn, men han delte ikke forløsningstanken. Han trodde rett og slett ikke på en utvei i denne tilværelsen og hevdet at den eneste fluktruten som fantes for livsviljen når det gjaldt å unnsnippe smerten i sitt eget vesen var å *bedra* seg



selv, noe den da også konsekvent ifølge Nietzsche gjør. Dette skjer ved at livsviljen spalter seg opp, skaper forskjellige versjoner av seg selv som ikke er sanne, men som til gjengjeld er til å leve med. Livsviljen frem-skaffer og skaper sanseverdenen, hevdet Nietzsche, og av dette følger at alt som rører seg i naturen er skapt av livsviljen for å underholde og dis-trahere seg selv bort fra egen smerte og for ikke å bli alene med seg selv i avgrunnen. Verden slik vi erfarer og sanser den er altså bare en utspeku-lert illusjon skapt for at vi skal unnslippe sannheten om oss selv (Eriksen, 2000).

## Det kunstneriske bedraget

Denne flukten fra lidelsen gjennom å bedra seg selv kommer også til uttrykk i kunsten, hevdet Nietzsche videre, og slo like godt fast at driv-kraften bak all kunst er menneskets usvikelige behov for å la seg lure. Man lar seg fortrylle av lykke når dikteren forteller eventyr eller når skue-spilleren imiterer en konge som er enda mer kongelig enn en konge er i virkeligheten. Tiltrekningen ligger i at kunstverket alltid er langt skjøn-nere enn verdens grunnlag, en skjønnhet som nettopp i kraft av å være en illusjon tilbyr en flukt fra det meningsløse og smertefulle. Gjennom kunsten gis livet en sannhet, skjønnhet og godhet som livets egen kjerne mangler, sier Nietzsche, noe som innebærer at den dyktigste kunstner i bunn og grunn er den dyktigste løgner.

Men dette er altså et bedrag den unge Nietzsche aksepterer. Han god-tar romantikkens kunstmytologi, genibegrepet og læren om kunsten som forløser, rett og slett fordi mennesket trenger hjelp til å utholde den evige lidelsen forbundet med eksistensen. Særlig er dette gangbart når det gjel-der musikk, hevder Nietzsche, fordi musikken representerer et bedrag av et særegent slag i en verden som kun er skinn og bedrag. Det store med musikken, sier han, er at den i sitt vesen har mye til felles med livsviljen selv, og gjennom denne egenskapen evner musikken å overtale mennes-kene til nettopp å godta sitt lodd. På samme måte som livsviljen valgte å bedra seg selv da den frembrakte sanseverdenens skjønnhet, orden og fornuftighet, slik skulle komponisten velge å bedra seg selv og sine beundrere, fremholder Nietzsche (Eriksen, 2000).

Konklusjonen til den unge Nietzsche er dermed at kunst ikke er noe annet enn et forsøk på å gjøre livet levelig gjennom å retusjere og forskjønne sannheten, noe som gjør kunstneren til en løgner som bedrar enda grundigere enn livsviljen selv makter. Men samtidig nekter altså Nietzsche å gi slipp på musikkens verdi. Han fremholder at musikkens kraft sprenger rasjonalitet og sokratisk og kantiansk snusfornuft i filler. Dermed kan musikken gi oss tilgang til verdens *urgrunn*, og gjennom dette utslette den doble smerten som skyldes livsviljens oppspaltning av seg selv. Når vi lar oss beruse av musikken, utviskes alle skillelinjer slik at den smertefulle individualiteten løser seg opp.

## Tragedien

Nietzsche beholder dette synet på musikken helt til den skjebnesvangre konflikten med Wagner (Conway, 2012, s. 299), og etter å ha blitt sviktet av sin favoritt-musiker, svikter Nietzsche musikken så det synger. Den metafysiske verdien han tidligere så i musikken gjelder plutselig ikke lenger. Han ser nå på *all* kunst som urene banaliteter som kun beveger seg på tingenes overflate som et naivt og løgnaktig bedrag. Det han tidligere hadde sagt om litteraturen og billedkunsten, religionen og vitenskapen gjelder nå også musikken: Alt sammen er meningsløs adspredelse og barnslig lek.

Nietzsche vender seg dermed fullt og helt mot den greske tragedien. Han mente at grekerne gjennom tragediediktningen hadde maktet å gi den mest rystende erfaring en gyldig form slik at denne erfaringen kunne vendes til en bekreftelse av livet (Schacht, 2001). Bare en slik usentimental vilje til å møte livets grusomhet ansikt til ansikt hadde livets rett, hevdet han, og de svake sjelene han følte seg omgitt av i sin samtid manglet helt denne styrken til å ta inn over seg hva som er eksistensens grunn. Et slikt prosjekt krevde en overmenneskelig styrke, konkluderte Nietzsche, det krevde et *overmenneske*, og dermed handlet hans livsprosjekt frem til hans død i all hovedsak om *selvovervinnelse*.

Etter å ha dekonstruert og avslørt menneskets grunnleggende løgner var Nietzsche nå kommet til veis ende. Alt håp og alle forestillinger om en vei videre herfra var løgnaktig tenkning og adferd, og for Nietzsche var

det mer uaktuelt enn noen gang å søke en erstatning for det grusomme og faktiske. Dermed stirret han rett ned i avgrunnen som stirret tilbake på ham fra sitt bunnløse mørke. Smertefullt, selvsagt, men samtidig var Nietzsche nå nøyaktig der han ville være: i en blindgate innhyllet i en endeløs natt. Og snart hadde nattemørket oppslukt ham fullstendig.

## Mot det religiøse – det *annet*

Gitt premisset i Nietzsches prosjekt gir hans filosofi mening: Hvis det ikke *finnes* noe som er vakkert og godt, er det like greit å velge denne sannheten fullt og helt fremfor å utsette sin egen dommedag gjennom hyperaktiv løgnaktighet. Spørsmålet *Hva nå?* opplevde Nietzsche som et meningsløst oppfølgingsspørsmål fordi det i hans verden ikke *fantes* noe bakenfor det meningsløse.

Vi andre kan bare håpe at Nietzsche tok grunnleggende feil i sitt syn på livet og på eksistensen som helhet. Vi må tillate oss å håpe på at det faktisk *finnes* noe bak våre løgner, projeksjoner og illusjoner, noe nådig og barmhjertig som ikke dømmer oss selv om vi dømmer oss selv.

En av dem som presenterer et slikt perspektiv er teolog og religionshistoriker Rudolf Otto (1869–1937). Han trodde på en åpning *bakenfor* våre mentale forestillinger: *Das ganz Andere*, som han kalte det, noe ganske annet (Otto, 1923).

Dette som er helt annerledes enn alt annet i vår forestillingsverden representerer noe som er for overgripende til å innfanges med vår bevisste tanke og som dermed unndrar seg språk og fornuft, fremholdt Otto. Dette uangripelige og store kaller han for det *hellige*, et begrep han analyserer i et psykologisk-teologisk perspektiv, i et arbeid som fikk stor innflytelse i samtiden og for ettertiden.

På tross av at hellighet alltid vil fremstå som ubestemmelig og ubegripelig for oss, utgjør det hellige – det *numinøse* som han også kalte det – kjernen i alle religioner. Det fremtredende trekket ved det numinøse er at det på samme tid vekker både fascinasjon og frykt i mennesket, hevdet Otto. Dette skjer fordi en slags hjem-følelse settes i bevegelse hos oss samtidig som dette store og fremmede bryter med det trygge, kjente og hverdagslige (Adler, 2016).

## Heidegger

Filosofen Martin Heidegger, som hadde studert Rudolf Otto (Van Buren, 1993, s. 132–152), var også interessert i en slik glidende overgang mellom det fortrolige og det fremmede, noe som blant annet blir tydelig i hans syn på kunst. Her tematiserer Heidegger nettopp denne dobbeltheten mellom det fryktinngytende og det tiltrekkende og kobler det til det han kaller *værens tiltale* (Heidegger, 1968, s. 61). Dette innebærer at eksistensen selv ofte taler til oss først gjennom en provokasjon, en provokasjon som *vekker* oss fra vår værensglemsel og dermed gjør oss mer til stede i verden og i oss selv. Vi gis en mulighet til å *gjenoppdage* vår livsverden på nytt. Gjennom dette kan det virkelige igjen bli virkelig for oss, hevdet Heidegger. Men denne åpningen mot en mer *egentlig* livsverden presenterer seg altså ofte først som en *friksjon*, en *motstand*. Dette må til for å rykke oss ut av vår selvforglemmelse og hverdagslighet (Heidegger, 1954, s. 16–23).

Vårt daglige strev og vår instrumentelle måte å forholde oss til verden på har gjort at vi har mistet kontakt med noe grunnleggende, mente Heidegger, en kontakt med virkeligheten som sådan. Og her kan kunst spille en rolle fordi en sann kunstoplevelse kan gi fornemmelser av at virkeligheten *er* virkelig, at verden *er*, at den har *væren*. Dette skjer ikke først og fremst gjennom en bevissthetsakt, men gjennom en slags *grunnstemning* eller *livsstemning*. I en slik stemning kan vi bli stilt overfor væren som igjen hjelper mennesket til å bli mer synlig for seg selv. Vi *avdekker* oss selv og gis en autentisk mulighet til å *være* oss selv, fremholdt Heidegger.

Som Otto gjør han et poeng av at en slik grunnstemning ikke nødvendigvis oppleves som en entydig god stemning. For når verden viser seg for oss, når eksistensen selv henvender seg til oss på denne måten, så skjer det gjerne på en spenningsfylt måte. På den ene siden oppstår det en følelse av å *befinne seg* her og nå, noe som skaper en samklang med situasjonen man står i. Problemet er at denne samklangen ikke kan kobles til noe konkret som en enkeltting eller et enkeltobjekt, og dette skaper angst og usikkerhet (Elpidorou, 2013, s. 565–591).

Det viktige for Heidegger er allikevel at en slik grunnstemning stikker *dypere* enn en følelse, for mens en følelse er noe som oppstår på innsiden

av oss, erfares denne grunnstemningen både inni oss og utenfor oss på en gang, og i en slik livserfaring kan vi altså gjenfinne oss selv. Vi *stemmes hen* mot oss selv på en måte som åpner for muligheten til å erfare vår egen eksistens, erfare at vi *er*.

## Lydhørhet

I et slikt perspektiv kan kunstverket og musikken forstås som en nøkkel til en ny type sensitivitet. En forfatter som har oppholdt seg mye ved denne tematikken er tidligere rektor ved Nansenskolen, Peder Christian Kjerschow. I hans ofte svært personlige tekster ser man klare spor av Heidegger.

Kjerschow gir mye plass til begrep som *anelsen* og *fornemmelsen* som han mener løper *forut for* og er mer opprinnelige enn språket og fornufeten, og med utgangspunkt i disse fenomenene vil han hjelpe leseren til å åpne seg for musikken på nye måter (Kjerschow, 1987).

I tråd med Heideggers anbefaling om å lytte til *værens tiltale*, til verdens og eksistensens henvendelse til oss, er Kjerschow opptatt av å la seg *tiltale* av musikken. Som Heidegger påpeker han at dette krever en *lydhørhet* som innebærer at man først må lære seg å tie slik at man kan romme og ta inn over seg musikkens tale til oss (Kjerschow, 2001).

Musikken fanger vår *oppmerksomhet*, sier Kjerschow (i Sundquist, 2021), og i dette møtet mellom vår oppmerksomhet og den talende musikken blir musikken seg selv. Han gjør et poeng av at man i slike øyeblikk kan få en dyp erfaring av at musikk ikke bare er et menneskeskapt fenomen, men en henvendelse til menneskene hvor noe dypt meningsfullt åpenbares; en mening som først og fremst manifesterer seg i direkte erfaring, ikke gjennom mental aktivitet.

## Oppmerksomhet

Særlig finner jeg det interessant at Kjerschow her bruker begrepet *oppmerksomhet*. Fra min doktorgrad innenfor prestasjonspsykologi (Sødal, 2020) vet jeg at toppidrettsutøveres fremste middel mot det som kalles

*overtenkning* nettopp er oppmerksomhet. Overtenkning er en av toppidrettsutøveres største utfordringer. Sjakkspillerne kaller det *vurderingsfella* eller *analyse-paralyse*, og poenget er at en ukontrollert tankestrøm fører til at utøveren mister kontakt med øyeblikket fordi tanken alltid beveger seg i tid.

Ifølge toppidrettsutøvere er eneste løsning på et slikt destruktivt tankekjør, som altså ødelegger evnen til tilstedeværelse, å fylle sinnet med noe *annet* enn tenkning. Og det eneste som er noe *annet* enn tenkning, er oppmerksomhet. Vi kan sitte på en sykkel i egne tanker, men idet forhjulet får skrens er vi plutselig helt til stede i situasjonen for å unngå å falle. Og i det øyeblikket vi er hundre prosent oppmerksomme, eksisterer det ingen tankevirksomhet. Tenkning og oppmerksomhet utelukker hverandre. Fyller vi sinnet med oppmerksomhet, reduseres tenkningen automatisk. Det er som å lytte på radioen; man kan ikke høre på to kanaler samtidig.

## Musikkens stillhet

Evolusjonen har altså gitt oss et redskap til hjelp for å få større tilstedeværelse i livene våre, nemlig oppmerksomhet. Overført til musikken innebærer dette at når man blir oppmerksom på musikken i betydning av at man lar seg innfange og absorbere, så stilner vår mentale aktivitet. I denne ubevegeligheten oppstår det et rom av stillhet, en stillhet som åpner for et mer genuint møte med oss selv. Vi blir alene med oss selv for en stakket stund, og Kjerschow har tro på at slike opplevelser kan åpne for en erfaring av å møte noe mer *virkelig*, både i oss selv og utenfor oss. Dette krever imidlertid at man godtar en mening som ikke nødvendigvis kan gripes med fornuften, men som først og fremst uttrykker seg gjennom noe navnløst, usigelig og uutgrunnelig.

Dermed oppfordrer Kjerschow oss til å la musikken forbli i seg selv, fordi musikken representerer noe som fort glipper hvis man blir for opp tatt av å definere hva dette *noe* er for noe. Følger man Heideggers oppfordring om å bare la ting være, gis musikken en mulighet til å tale til oss fra sin egen væren og sitt eget vesen; en tiltale som ifølge Kjerschow best

besvares intuitivt, ikke kognitivt og analytisk. På denne måten er plutselig muligheten til stede for at det kan skje en utveksling mellom *væren selv* og *min væren*. Som Heidegger kanskje ville sagt det: *Vær og la være!* (Heidegger, 2015).

Ikke noe fenomen i verden er så velegnet til å utforske intuisjonens muligheter som nettopp musikken, hevder Kjerschow. Ved å la seg innta av musikken og la dens mening og sammenheng åpenbares intuitivt, settes man i berøring med noe grunnleggende og fundamentalt, ikke minst i forhold til sitt eget vesen. Man får en smak av mening som ligger forut for ethvert begrep, og dermed kan musikken omskape oss til noe mer enn det vi var før vi lyttet til den. Vi kommer på sporet av vår opprinnelige egentlighet, det vi dypest sett *er*.

Kjerschows tanke synes altså å være at vi kan finne oss selv i musikken gjennom en *eksistens-kontakt*. Men dette krever at vi legger bort vår egentale og lar musikken tale direkte til oss. Først da kan vi gjenoppdage oss selv.

## Mysteriet

Albert Einstein var opptatt av at det moderne mennesket er fratatt midler til å komme i berøring med det han kaller mysteriet (Einstein, 1931, s. 193–194). I filosofisk sammenheng – for eksempel hos Heidegger – forstås gjerne et mysterium som noe hemmelighetsfullt, noe vi aldri kan gripe i sin helhet eller fastholde som noe objektivt fordi mysteriet på forunderlig vis hele tiden skjuler seg for oss. Men vi kan *ane* det, blant annet gjennom stemninger (Reddan, 2009).

Strengt tatt befinner jo mennesket seg kontinuerlig i en eller annen form for stemning, enten vi vil eller ikke. *Befindlichkeit*, kalte Heidegger det, grunnstemningene i oss som ligger under alt vi foretar oss. Musikken hjelper oss ifølge Heidegger å bli *kjent* med disse stemningene, bli fortrolig med dem, slik at vi bedre kan romme dem (Hubert, 1995, s. 163).

Musikk er fysikk, men de aller fleste har erfart at disse lydbølgene kan sette noe i oss i bevegelse på forunderlig vis. Vi aner en kontakt med noe fundamentalt, en dyp og gjennomgripende stemning, en hamsunsk *livsanelse*. Vi tiltales på en eksistensiell måte, vi *stemmes* av noe annet,

noe større, som igjen hjelper oss til å erfare oss selv på en dypere måte. Noe ukjent i oss får komme til orde, noe vi er og alltid har vært, men som vi ikke alltid har et forhold til *at* vi er. Dermed trer vi tydeligere frem for oss selv, og gjennom dette møtet med oss selv stiger samtidig et dypere lag ved virkeligheten frem for oss.

Og det er her den musikalske erfaring kan sies å ha mye til felles med den religiøse erfaring. I begge tilfeller oppstår opplevelsen av en *åpning* som gjør at vi kan fornemme oss selv på en ny måte. Det oppstår en fundamental *selvopplevelse* som samtidig gir oss en dypere virkelighetsforståelse.

## Lysning

Heidegger kalte dette for *værens lysning*, en sannhetens hendelse som innebærer at en åpning tilbys oss for at vi skal oppdage oss selv og gjennom dette få bedre tak på livets grunnbetingelser (Heidegger, 1962, s. 133). Antikkens grekere kalte dette for et *kairos-øyeblikk* med referanse til guden Kairos. Kairos er lykkens, mulighetens og kunstens gud som ved jevne mellomrom kommer flygende med sin sigd og kutter et hull i det tidsregnskapet guden Kronos spenner omkring mennesket. Når Kairos fra tid til annen klarer å skape en åpning i Kronos' jerngrep kan det oppstå tidløse øyeblikk, et kierkegaardsk eller et wittgensteinsk *evig nå* som for en stakket stund befri mennesket fra tidsklemma og dermed åpner for det ekstraordinære og overskridende. Dette skjer fordi Kairos-øyeblikket representerer noe *diskontinuerlig* som bryter opp tiden slik vi kjenner den. Det skapes en *rift*, en åpning i den sammenhengende tidsstrømmen, hvor det uventede plutselig kan bryte igjennom ved at virkeligheten selv henvender seg direkte til oss.

For Heidegger er dette stedet hvor sannheten skjer, et pusterom hvor eksistensen for en stakket stund avdekker seg selv. I slike sannhetens øyeblikk åpner tilværelsen seg for oss. Trer vi inn i denne åpningen kan det oppstå en *overensstemmelse* mellom tiden og virkeligheten selv. For Heidegger handler det om å gripe denne menneskelige tilværelsens *mulighet*, det som kan bli virkelighet, men som ennå ikke er realisert.



## Musikkens og religionens romfølelse

Gjennom sin appell til det sanselige og dermed det nærværende, kan musikken gjøre oss vitale og emosjonelle. Men musikken kan altså også bringe oss i en *stillstand*. Musikken kan stilne tankene våre og sinnet vårt, og ut fra denne hvilende romfølelsen skapes det en åpning mot en naturgitt glede, en innholdsløs oppstemthet som bare *er*. Med sin åpnende virkning evner musikken å gi en utvidet erkjennelse av hva jeg og verden allerede *er*.

Og det er her min musikalske erfaring overlapper med min religiøse. Med god avstand til vekkelsesmøtene jeg opplevde i min oppvekst kan jeg av og til savne den gledesfylte følelsen av å miste meg i noe større, opplevelsen av at grensene i meg og rundt meg kollapser fordi kroppen og tiden i noen stjalne øyeblikk trekker seg tilbake fra min bevissthet.

Slike erfaringer unndrar seg språklige definisjoner fordi de er *innholdsløse* i sitt vesen, det er jo nettopp innholdsløsheten som skaper følelsen av grenseløshet. Idet jeg forsøker å innholdsbestemme dette *noe* som plutselig har oppstått, glipper det for meg. Da sitter jeg igjen fast i kroppens og tidens jernklo.

Som den kristne mystikeren Meister Eckhart (1260–1327) påpekte, handler det om å tømme sitt eget sinn for alt innhold og på den måten åpne for det som er helt, helt annerledes. Først når vi evner å tømme oss for oss selv kan noe annet komme inn, en tankegang som korresponderer med tomhetstenkningen i østlig filosofi og religion.

Det paradoksale er at slike tomhetserfaringer på forunderlig vis hjelper oss til å utholde å være alene med oss selv. Nedsenket i det navnløse stiger en følelse av å være ivaretatt opp, årsaksløst og spontant. Aldri kan vi utsi *hva* dette er. Det bare *er*. I en slik tilstand handler det ikke lenger om *hva*-het, men om *er*-het. En *er*-het som stilner alle spørsmål. Et ingenting. Som er alt.

Som Heidegger kanskje ville sagt det: Uten intet, ingen frihet.

## Referanser

- Adler, J. (2016). *Rudolf Otto's concept of the numinous*. Kenyon College.  
 Carman, T. & Hansen, M. B. (Red.). (2005). *The Cambridge companion to Merleau-Ponty*. Cambridge University Press.

- Conway, D. (2012). *A companion to Friedrich Nietzsche: Life and works*. Camden House.
- Einstein, A. (1931). The world as I see it. *Forum and Century*, 84, 193–194.
- Elpidorou, A. (2013). Moods and appraisals: How the phenomenology and science of emotions can come together. *Human Studies*, 36(4), 565–591.
- Eriksen, T. B. (1970). *Friedrich Nietzsche som kritiker: En studie i Nietzsches oppgjør med Kant* [Magistergradsavhandling]. Universitetet i Oslo.
- Eriksen, T. B. (2000). *Nietzsche og det moderne*. Universitetsforlaget.
- Gamm, G. (1997). *Der deutsche Idealismus. Eine Einführung in die Philosophie von Fichte, Hegel und Schelling*. Reclam.
- Heidegger, M. (1954). *Vom Wesen der Wahrheit* (3. utg.). Vittorio Klostermann.
- Heidegger, M. (1962). *Being and time* (J. Macquarrie & E. Robinson, Overs.). Harper & Row.
- Heidegger, M. (1968). *Brev om humanismen* (G. Floistad, Overs.). Cappelens forlag.
- Heidegger, M. (2015). *Gelassenheit*. Klett-Cotta.
- Hubert, D. (1995). *Being-in-the-World*. MIT Press.
- Kjerschow, P. C. (1987). *Musikk og mening: En studie i musikkforståelse med utgangspunkt i Eduard Hanslick*. Tanum-Norli.
- Kjerschow, P. C. (Red.). (1988). *Schopenhauer om musikken*. Aschehoug.
- Kjerschow, P. C. (2001). *Før språket: Musikkfilosofiske essays*. Vidarforlaget.
- Lear, J. (1988). *Aristotle: The desire to understand*. Cambridge University Press.
- Otto, R. (1923). *The idea of the holy*. Oxford University Press.
- Reddan, M. (2009). *Heidegger and the mystery of being*. University of Wollongong.
- Schacht, R. (2001). *Making life worth living: Nietzsche on art in the birth of tragedy*. Oxford University Press.
- Schopenhauer, A. (1988). *Verden som vilje og forestilling* (H. Salemonsens, Overs.). Norli. (Opprinnelig utgitt 1818).
- Sundquist, J. (2021, 11. oktober). *Når musikken griper oss* [Intervju med P. C. Kjerschow]. Psykologisk.no. <https://psykologisk.no/2021/10/nar-musikken-griper-oss/>
- Sødal, N. H. (2020). *Kairoskoden. En utforskning av mental styrke, øyeblikks-kreativitet og skaperkraft* [Doktorgradsavhandling, Kunsthøgskolen i Oslo]. <https://hdl.handle.net/11250/2711737>
- Ustvedt, Y. (1994). *Henrik Wergeland: En biografi*. Gyldendal.
- Van Buren, J. (1993). Heidegger's early Freiburg courses, 1915–1923. *Research in Phenomenology*, 23, 132–152.
- Varkøy, Ø. (2015). *Hvorfor musikk? En musikkpedagogisk idehistorie*. Gyldendal Akademisk.
- Wyller, E. A. (1968). *Fra tankens og troens møtested*. Tanum.



## KAPITTEL 6

# Unity in Music and Religion: A Pansemiotic Inquiry

*Lasse Thoresen*

Norwegian Academy of Music

**Abstract:** The concept of unity, central to philosophy, religion and music, requires ontological differentiation for it to become meaningful. Influenced by the dialogue 'Parmenides' by Plato and the philosophies of Cusanus, Kant and Fichte, the Norwegian philosopher E. A. Wyller developed a branch of philosophy called 'henology', a dialectic philosophy of the universe logically leading to a religious stance; in the case of Wyller, Christianity. However, the henological perspective is also central to a considerably more recent religion, the Bahá'í religion, in which unity is the core concept. This paper demonstrates how the henological differentiation of the concept of unity has parallels in music. In a pansemiotic context, these parallels may point to a world with a hologrammatic structure, in which the macrocosmos mirrors itself infinitely in the microcosmos of the material world.

**Keywords:** unity, henology, music theory, Bahá'í Faith, pansemiotics

Le mystère est la chose de la musique.

—Jankélévitch, 1989, p. 17

## Introduction

Unity is a central theme in religion and music. Unity may appear to be a simple theme, but closer scrutiny reveals that it demands a great deal of articulation. Addressing unity in music, this essay reflects on the genesis

Citation: Thoresen, L. (2022). Unity in Music and Religion: A Pansemiotic Inquiry. In H. Holm & Ø. Varkøy (Eds.), *Musikk og religion: Tekster om musikk i religion og religion i musikk* (Ch. 6, pp. 91–109). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.177.ch6>  
Lisens: CC-BY 4.0

of sound, tone and tune of the willow flute, a Norwegian folk music instrument. There is a general discussion of unity in the tradition of Western classical music, followed by a demonstration of how the concept of unity in these traditions corresponds to various aspects of unity from a *henological* perspective (Wyller, 1981) by employing knowledge of the Bahá'í scriptures, in which the concept of unity is central. Lastly, there is a discussion of the apparent parallels between musical unity and *henological* cosmology from a pansemiotic perspective: could the structure of the universe, like a hologram, be reflected within its constituent parts?

## A lesson to be learnt from the willow flute

The willow flute (Norwegian: *seljefløyte*) is a folk instrument. It takes its name from the willow from which it is usually produced. The willow flute has no finger holes; thus, changes in pitch are mainly produced through varying the intensity of breathing, similar to how brass instruments are played without valves. The instrument produces harmonics (i.e., multiples of the fundamental frequency) up to harmonic number 8, and then, by stopping the end of the flute with a finger, it produces harmonics 9 to 16 with a fundamental frequency one octave below. The sound genesis of the willow flute can be described as follows: first, there is the breath – the energy coming from outside of the flute. When channelled into the flute tube, the air is confronted by a slit in which a vibration is produced. This results in the formation of a sound wave heard as a clear pitch. This is the fundamental note of the instrument and can only be heard when the flute is blown extremely softly, so it is never used in the typical playing of the instrument. The fundamental pitch is, however, essential, since all the pitches produced using the instrument are its multiples. When the energy of the breathing is raised, the wave inside the instrument cracks, first in two, then in three, then in four (and so on). This produces a set of new pitches that bear a close resemblance to the series of overtones but are successively slightly higher than what a mere mathematical multiplication by integrals of the fundamental frequency would produce. The harmonics used in playing range from 6 to 16. While the fundamental is not heard, it is nevertheless present through its higher-energy representations,

most importantly as harmonic number 8, three octaves above the fundamental.

The tonal affordances of the instrument enable the creation of music: pitches produced can be grouped into small motives, *units*, and they in turn are grouped into larger units. A hierarchy of units creates the form of the musical 'work', the highest unity in sound production and composition. Within the folk music tradition, there is a certain *uniformity* of the musical language that ensures its comprehensibility to a community of listeners who are *united* by their common fascination with the music.

In sum, there are many lessons to learn about unity from the willow flute:

1. Unheard energy sustains the flute sound, representing a unitary creative force that is maintained beyond the instrument and the sound waves it produces. The translation of the breath into sound happens through the passage at a point of resistance that causes the energy to attain a specific and observable form, as a tone, a pitch. The fundamental frequency is not normally heard, but it provides the *unitary ground* for the audible sounds, whose frequencies are its multiples.
2. The diversity of pitches creates a demand for a new level of organisation. They form a scale with a centre pitch (a tonic). The centre pitch is harmonic number eight, the same pitch class as the fundamental, but three octaves higher. Thus, the hidden origin reappears as an organising force in the musical universe.
3. Pitches are gathered into units that form phrases and sentences; what is diverse and scattered has been *unified*.
4. *Uniformity* in musical style provides the ground for common understanding in a listener community and can therefore play a role in uniting a group of people into a community.

## The concept of unity in the theory of Western classical music

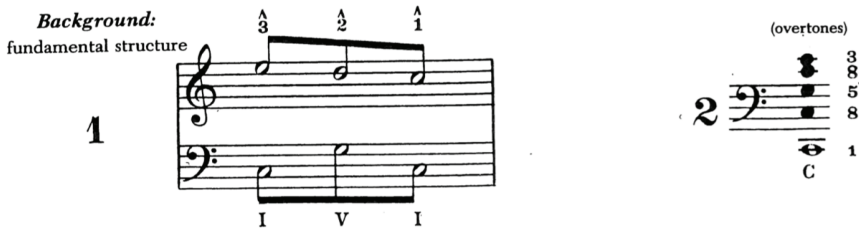
So far, the reader has been made aware of how a twig, when properly cut and played, is capable of making advanced analogue calculations to produce harmonics. The willow flute effectively reveals several phenomena

related to various aspects of unity. These basic features are also present in the following characterisation of unity as an organising factor in Western art music. Two music theorists will be referred to, who, to an exceptional degree, have studied the inner structures and workings of classical music: Heinrich Schenker and Arnold Schoenberg. They both formulated their thoughts during a period in which classical and romantic music reached its apex. Briefly, Schenker wanted to reveal the genius of classical harmony and consolidate tradition; Schoenberg wanted to extract experiences from the organic musical form and harmony of classical music, in order to transfer these to a new style of music.

The musical theories of Schenker (1868–1935) on the nature and role of harmony in classical music have been influential and inspired many related approaches to music analysis (e.g., Forte & Gilbert, 1982; Salzer, 1952; Schachter, 1999). His champions have managed to purge his valuable method of musical analysis of its German nationalist leanings. According to Schenker (1954), musical tonality proceeds from natural harmonics (as seen in the lesson of the willow flute in the preceding chapter). First there is the fundamental, then the harmonics that are contained in the acoustic spectrum of the fundamental; the major triad is found to occur as harmonic numbers 3, 4 and 5. With C as a fundamental, the resulting triad consists of G, C and E, listed from the bottom up. The fundamental thesis asserted by Schenker is that tonal music is the ‘composing-out’ (*Auskomponierung*) of this naturally given affordance. The fundamental note will always have a prominent presence in a piece of tonal music, if not physically, then by aural implication as a centre of reference and attraction. A G-major chord in the context of the C-major scale would have a different functional quality (as a dominant) than a G-major in the context of, say, a D-major scale (where it would have a subdominant function).

The composing-out of the point of origin, the major triad, would consist of turning the simultaneously sounding interval E–C into a melodic progression by inserting a D between them (Figure 1, no. 1). D does not have a simple harmonic relationship to the harmonics of the fundamental C (Figure 1, no. 2), so it demands harmonic support, which it finds in the bass note G, which is another harmonic of C. This is the result

of a so-called *bass arpeggiation*. While the fundamental C is not present in the interval G–D, the context implies that C is the fundamental – an attractor that gives the listener the expectation that the fundamental will soon be attained. Thus, composing-out engenders a phenomenon, *prolongation*, through which the effect of a fundamental or prioritised scale degree may exert an effect beyond its physical presence by creating a listener expectation (Bent, 1990, p. 112). This type of expectation is what in phenomenology would be termed a ‘protention’, as it is preconscious, i.e. hardly registered as such by the conscious mind.



**Figure 1.** The notes presented in number two above (Schenker, 1935), are the overtones of the fundamental (C). The numbers refer to the intervals in scale steps: fundamental (1), octave (8), fifth (5), second octave (8) and major third (3). The notes presented as Background in number one, shows the composing out that engenders the fundamental structure of allegedly all tonal music: The third (3) descends to the fundamental (1), passing through 2, which now demands a harmonic support in the bass (V) ('bass arpeggiation').

A full explanation of composing-out techniques in different manners of prolongation is beyond the scope of this essay. However, a picture of how Schenker reduces a complex composition by peeling away layer after layer until he arrives at *Ursatz*, which explains the underlying tonal *unity*, can be intuitively grasped by studying a graphic music analysis made by Schenker himself. The Chopin *Etude* (op. 10, no. 8) analysed here (Figure 2) is characterised by rapid 16<sup>th</sup> note passages running through several octaves. All of this has been removed from Schenker's first analytical reduction, as represented in 3. *Schicht*, i.e., the third layer. The lower (fourth line) of the example displays only the skeleton of chord progressions. Thus, the tonal essence of a two-and-a-half minute long piece covering several pages of the score is rendered in a single line.<sup>1</sup> On the upper

<sup>1</sup> Score and sound available on YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=Op1qBQRJNLM>





generalised. One effort of such a transfer is the development of ‘spectrotonality’, a composition technique designed to engender prolongation applicable to contemporary harmony (Thoresen, 2015, p. 323–326). A basic premise for this attempt is a phenomenologically based interpretation of the concept of prolongation (Thoresen, 2015). The music must be organised to facilitate the ability of the listening consciousness to retain a simplified idea of what has just transpired as a mental background to contextualise what is heard in the moment and predict what will happen next. Here, harmonic constructions play a crucial role.

Whereas Schenker tended to reduce all that matters in music to harmony, the composer Arnold Schoenberg (1874–1951) insisted on the unity of the work as an idea whose form results from the interaction of several dimensions (i.e., parameters). In his notebook, he writes:

THE TWO-OR-MORE-DIMENSIONAL SPACE IN WHICH MUSICAL IDEAS ARE PRESENTED IS A UNIT [sic]. Though the elements of these ideas appear separate and independently to the eye and the ear, they reveal their true meaning only through their co-operation ... The elements of a musical idea are partly incorporated in the horizontal plane as successive sounds, and partly in the vertical plane as simultaneous sounds. (Schoenberg, 1995, p. 60)

The ideas Schoenberg (1995, p. 22) held about musical forms are founded on two principles: comprehensibility and coherence. The concern for unity in each single work of music was essential to him. He insisted that a piece of music should have organic unity, stating:

Used in the aesthetic sense, form means that a piece is organized; i.e., that it consists of elements functioning like those of a living organism. Without organization, music would be an amorphous mass, as unintelligible as an essay without punctuation, or as disconnected as a conversation which leaps purposelessly from one subject to another. (Schoenberg, 1967, p. 1)

An excellent composer, Schoenberg was able to precisely describe the creative process. The musical work is conceived as a whole in a momentary, inspired vision (or rather, an ‘audition’) that contains the basic idea of the music. Musical unity is now conceived of as the embryonic idea that inspires each individual musical work:

The form in its outline, characteristics of tempo, dynamics, moods and the main and subordinate ideas, their relation, derivation, their contrasts and deviations – all these are there at once, though in embryonic state. The ultimate formulation of the melodies, themes, rhythms and many details will subsequently develop through the generating power of the germs. (Schoenberg, 1995, p. 7)

The embryonic idea must be worked out during the composition process while observing the appropriate constraints. Schoenberg (1967) insists that music needs delimitation, subdivision and simple repetition, and that musical comprehension is impossible without repetition.

While Schoenberg affirms ideals of musical unity and organic differentiation with regard to the nature of each individual work, listeners may have trouble perceiving these qualities in his dodecaphonic music. The 12-tone series guarantees *conceptual* unity, but this is not evident in the music-as-heard. At best, the series guarantees a certain uniformity, an overall impression of a non-centred tonal universe. However, the role of tonality as a slowly moving, underlying context that is aurally perceived as a unifying element is lost. This loss, to a degree, is rationalised in the aesthetic philosophy of Theodor Adorno (2003) as the removal of an illusion of the meaningfulness of human existence. After the atrocities of World War II, the belief in beauty and unity as organising factors in society and existence in general was radically shattered. The music philosopher Jens Kjeldsen summarises the late aesthetic positions of Adorno and Schoenberg succinctly, stating:

For Adorno and Schoenberg, music is not the presence of a metaphysically grounded harmony. It is, on the contrary, a symptom of a real disease conditioned by the self-conceit of society. (Kjeldsen, 1999, p. 23; my translation)<sup>2</sup>

Despite its negativity, this quotation reflects a basic premise underlying the Western musical tradition and several non-Western ‘high cultures’ of music. The inner organisation of music reflects a greater order, be it of society, as Adorno suggests, or of a cosmic order, as was the paramount case in the musical theories of Pythagoras (c. 570–c. 495 BCE).

---

2 ‘For Adorno og Schönberg er musikken ikke et nærvær av en metafysisk begrundet harmoni. Den er tværtimod et symptom på en reel lidelse, der er betinget af samfundets selvbedrag.’

These became the very basis of the tonal organisation of Western music in defining the diatonic scale, which is omnipresent in modern popular music. The ideas of Pythagoras are summarised by Alexander Polyhistor, writing in the first century BCE:

The first principle of things is the One. From the One came an Indefinite Two, as matter for the One, which is cause. From the One and the Indefinite Two came numbers; and from numbers, points; from points, lines; from lines, plane figures; from plane figures, solid figures; from solid figures, sensible bodies. The elements of these are four: fire, water, earth, air; these change and are wholly transformed, and out of them comes to be a cosmos, animate, intelligent, spherical, embracing the central earth, which is itself spherical and inhabited round about. (James, 1995, p. 39)

Pythagoras was known to have worked out his ideas of the cosmos by working on sounding bodies, determining the ratios of harmonic intervals between them. In his dialogue, *Timaeus*, Plato (1999) elaborates on the myth of the demiurge fashioning the cosmos with simple, harmonic proportions: 1:2:3, in a Pythagorean spirit. The resulting list of proportions corresponds to the Pythagorean scale, which is the basis of the modern diatonic scale, only slightly modified with regard to intonation. Music and cosmos are understood to reflect the same cosmogonic principles. This idea was carried through in the learned sacred music of mediaeval Europe, and traces of it are still found in the harmonic system of the era of tonal music, as discussed above. Throughout history, man has created models of the universe: sounding models, as Pythagoras and later Kepler are reported to have constructed, and mathematical models in contemporary science. Moreover, ideas created by religions have, over time, shaped the conception that human beings have of the cosmos and their place within it. In the next chapter, the focus shifts from unity in music to the concept of unity in religion.

## Henology

One finds concepts of unity formulated in different ways and vocabularies in Taoism, Buddhism, Hinduism, Zoroastrianism, Judaism,

Christianity, Islam and the Bahá'í Faith. The Norwegian philosopher Egil A. Wyller (1925–2021) developed a philosophical approach to cosmic unity, which he called 'henology' (derived from the Greek *hen*, meaning one) (Wyller, 1981, p. 21).<sup>3</sup> Wyller postulates that philosophy in general is directed towards wholeness (Greek: *holon*), distinguishing it from mysticism, which is directed towards unity (Greek: *hen*) and science, focused on totality (Greek: *pan*). His analysis of *Parmenides* by Plato became the foundation for his later studies of the philosophies of Cusanus, Kant and Fichte, of which he made a synthesis in his main work, *Enhet og Annethet*. His henological synthesis may be condensed in the dictum '*Amo ergo es: Jeg elsker, altså er Du.*' (Wyller, 1981, p. 299). The consummation of his philosophy is expressed in his love of Christ.

The broader features of henological philosophy are, however, also present in the sacred scriptures of the Bahá'í Revelations,<sup>4</sup> although these, being spontaneous and inspired utterances, are evidently not structured as a consistent philosophical system. Unity is indeed the main concern of this religion, which is essentially monotheistic, while incorporating certain aspects of a monistic worldview. What follows is a correlation of the different ontological levels of unity in henology elaborated on by Wyller and those of Bahá'í scripture. In the presentation of the latter, the essay leverages English sources in which Arabic terms are inserted for the sake of clarity, as the Arabic language has precise terminology for different ontological levels of unity, while no precise equivalent terms are found in English.

---

3 The term 'henology' was originally coined by Étienne Gilson to characterise the neoplatonic ideas of mediaeval Christianity (Wyller, 1981, p. 153).

4 The Bahá'í Revelations started with Siyyid 'Alí Muhammad, known as the Báb (1819–1852), and continued with those of Mirza Husayn 'Alí, known as Bahá'u'lláh (1817–1892). The teachings of Bahá'u'lláh were interpreted and disseminated by his son, Mirza 'Abbás (known as 'Abdu'l-Bahá, 1844–1921), and further expounded by the grandson of the latter, Shoghi Effendi (1897–1957). The surviving works of the Báb are known to comprise around 2,000 items, those of Bahá'u'lláh tallying nearly 20,000 items, and those of 'Abdu'l-Bahá tallying over 30,000 items. Published works in English are available on the websites 'Bahá'í Reference Library' and 'A partial inventory of the works of the central figures of the Bahá'í Faith'. There is no authorised theology nor priesthood in the Bahá'í Faith. However, an administrative institution (The Universal House of Justice), situated in Haifa, Israel, directs the development of the organisation of the Faith on a global basis and collects and catalogues its writings. Scholarly works that correlate the revealed writings with Western philosophy include Saiedi (2000) and Saiedi (2008).

## 1. Absolute unity

Wyller describes the first part of the dialogue *Parmenides* by Plato as an ascension from absolute multiplicity via wandering in the light towards absolute unity. Absolute unity excludes all other attributes, including that of being (Plato, 1966). The equivalent ontological level described in the Bahá'í writings is that of a unity beyond numbers (Arabic: *ahadíyyah*), totally inconceivable to the minds and hearts of men, as follows:

... that Essence of Oneness [*dhát-i-ahadíyyah*], or divine Being, is eternal and everlasting—that is, as it has neither beginning nor end ... ('Abdu'l-Bahá, 2014, p. 207)

The realm of Divinity is an indivisible oneness, wholly sanctified above human comprehension ... ('Abdu'l-Bahá, 1982, p. 172)

In the World of *ahadíyyah*, they [the Names and Attributes] are identical to the Essence. In the World of *wáhidíyyah*, they are distinguished. These stations of *ahadíyyah* and pillars of *wáhidíyyah* and Divinity have always remained and will continue to endure. ('Abdu'l-Bahá, provisional translation in Momen, 1985, p. 25)

## 2. Logos, Primal Will, Being

According to Wyller's analysis of *Parmenides*, the second hypothesis declared by Plato is that the 'One might have a share in Being'. The hypothesis is posited as 'provided that the One is, what would be the consequences?'<sup>5</sup> The reality of Being described at this ontological level seems to correspond with some aspects of the transcendent, eternal and ahistorical Logos described in the opening of the Gospel of St John. In Bahá'í scripture, this reality is variably referred to as the 'Word of God', the 'Primal Will', and the 'Primal Point'. The Báb explains the nature of the Primal Will as '[God] hath fashioned the Will from nothingness, through Itself, and ordained It to be the Cause of all that is other than It,

---

5 My translation of Wyller's Norwegian translation: 'Sett at det Ene er, hva følger så?'

with no descent of anything from His Essence unto the Will' (quoted in Saiedi, 2008, p. 192).

Whereas the essence of God is inaccessible, it is through this intermediary stage that the Divine enters the world of creation in its originated, transcendental eternity. The transcendent Primal Will or Logos (Latin: *Verbum*) is the beginning of the created universe, symbolised by the number 1.

According to various writings of the Báb, all numbers proceed from 1, and 1 proceeds from the absolute One that transcends the limits of numbers. That absolute One is the Point; thus all proceed from the Point ... The most important implication of this idea is the principle of the unity of all things. All things proceed from the Primal Unity, which in turn proceeds from the Point. All things thus would be regarded as manifestations, reflections and mirrors of the Point. We enter the realm of truth when we see in all things nothing but the Point. (Saiedi, 2008, p. 282)

This level of reality (Arabic: *wáhidíyah*) is the unity that underlies, sustains, creates and pervades all of creation.

### 3. Diversification

The Primal Will (described in the *Writings of the Báb* as having no phenomenal content or objects) interacts with the level of essences or archetypal patterns with which it is joined in a dyadic relationship, and thus diversifies creation *in potentia* (i.e., not yet actualised in phenomenal existence), be it transcendent or manifest. The image of light being filtered through a prism and revealing its colour spectrum comes to mind. The Arabic terms inserted in the following text by the editor Moojan Momen refer to the terminology used in the writings of the prominent Muslim philosopher Ibn'ul-Arabi (1165–1240).

... the Essential Dispositions have, through the Divine Outpouring (*fayd-i-aqdas*), manifested themselves out of the station of Essence into the station of Divine Knowledge [*hadrat-i 'ilm*]. This is the first manifestation of the Absolute from the Hidden Treasure in the Divine Knowledge. And from this manifestation the Eternal Archetypes (*'ayán thabitah*) came into intellectual being. And

each one, according to its inherent capacity, is distinguished from the others in the mirrors of the Divine Knowledge. And this secondary station is set up along the lines of the first stage, the stage of the Mystery of Primary Oneness (*ahadíyah*). And this [second] stage is known as the Secondary Unknown, Manifested Oneness (*wáhidiyah*) and the Eternal Archetypes. And the Eternal Archetypes are the Forms of the Divine intellect, which have not inhaled the breezes of existence but have come into being as intellectual existences [within the Divine Consciousness]. And they have become distinct from each other. (Abdu'l-Bahá, quoted in Momen, 1985, p. 12)

## 4. Manifestation

At this point, the henological philosophy of Wyller takes a different turn from the philosophies of Plato, Cusanus and Kant, and Husserl and Heidegger. These have, according to Wyller (1981), some elements of truth, but not *'the Truth'*. He recognises the henological fundamentals of Judaism, Christianity and Islam but ultimately concludes that only Jesus Christ is the revealed unity-truth (Wyller, 1981). It is evident that henology moves beyond traditional philosophical discourse and enters the mystical dimension through the affirmation of a religious confession.

The henological worldview is also essential in the Bahá'í Faith, but it differs from Wyller, not in his affirmation of belief, but in his dismissal of religious revelations other than those connected to Christianity. The light that shines in the darkness is not limited to Jesus Christ. In the following quotation, the manifestation of the cosmic unity between the unknowable God, the transcendent Word of God and its historic manifestation in a prophetic figure is referred to as the First Remembrance, and the universality of divine revelation is affirmed:

... the First Remembrance, which is the Primal Will of God, may be likened unto the sun. God hath created Him through the potency of His might, and He hath, from the beginning that hath no beginning, caused Him to be manifested in every Dispensation through the compelling power of His behest, and God will, to the end that knoweth no end, continue to manifest Him according to the good-pleasure of His invincible Purpose... In the time of the First



Manifestation the Primal Will appeared in Adam; in the day of Noah It became known in Noah; in the day of Abraham in Him; and so in the day of Moses; the day of Jesus; the day of Muhammad, the Apostle of God; the day of the ‘Point of the Bayán’; the day of Him Whom God shall make manifest; and the day of the One Who will appear after Him Whom God shall make manifest. (Báb, 1976, p. 126)

The position of the Bahá’í Faith is made clear here: The Word of God, His Primal Will, has manifested itself in historical reality many times and will continue to do so in the future. This principle is often referred to as ‘progressive revelation’. Divine revelation establishes a link between the absolutely transcendent God, the transcendent Word of God and physical creation, and thus it unites absolute transcendence within the contingent world. This, then, is the most comprehensive definition of Divine Unity (Arabic: *tawhid*):

... The whole universe reflecteth His glory, while He is Himself independent of, and transcendeth His creatures ... All existence is dependent upon Him, and from Him is derived the source of the sustenance of all things. This is what is meant by Divine unity (*tawhid*); this is its fundamental principle ... The essence of belief in Divine unity (*tawhid*) consisteth in regarding Him Who is the Manifestation of God and Him Who is the invisible, the inaccessible, the unknowable Essence as one and the same. (Bahá’u’lláh, 1971, p. 166–167; Arabic terms inserted according to Phelps, 2020)

## 5. Unification

The term ‘religion’ is, according to one interpretation of its etymology, derived from the Latin verb *religare*, meaning binding together (Kværne & Vogt, 2002). Religion, then, would designate the reconnection of man with unity lost in the process of creation. In historic reality, religion establishes a centre of unity in the contingent physical world. The believer is drawn towards this centre by the light of love; the Light that shines in darkness establishes a universal focus in the world of humanity. The claim put forward in Bahá’í scripture is similar:

The Tongue of Wisdom proclaimeth: He that hath Me not is bereft of all things. Turn ye away from all that is on earth and seek none else but Me. I am the Sun of Wisdom and the Ocean of Knowledge. I cheer the faint and revive the dead. I am the guiding Light that illumineth the way ... (Bahá'u'lláh, 2006, p. 9)

The tabernacle of unity hath been raised; regard ye not one another as strangers. Ye are the fruits of one tree, and the leaves of one branch. Verily I say, whatsoever leadeth to the decline of ignorance and the increase of knowledge hath been, and will ever remain, approved in the sight of the Lord of creation. Say: O people! Walk ye neath the shadow of justice and truthfulness and seek ye shelter within the tabernacle of unity. (Bahá'u'lláh, 2006, p. 9)

This is a vision of human love (*agape*) and justice. The spiritual love between humans reflects the very origin of the unity of the cosmos:

And above all other unions is that between human beings, especially when it cometh to pass in the love of God. Thus is the primal oneness made to appear; thus is laid the foundation of love in the spirit. ('Abdu'l-Bahá, 1978, p. 119)

The establishment of institutions that aim to uphold spiritual values and eventually establish universal peace on the planet is indeed what constitutes the main historical mission of the Bahá'í religion. Much more could be said about the requirements for the fulfilment of this vision but, at this point, the discourse turns towards the theme of this essay: a synthesis of the musical and theosophical elements presented thus far.

## The pansemiotic view of the universe

There is a clear similarity between the theosophical vision of cosmogenesis presented in the previous chapter and the analysis of the genesis of sound and music presented at the end of the first chapter: the breath as an analogy of undifferentiated unity; the creation of a fundamental tone as the progenitor and sustainer of the observed pitches as parallel to the sustaining power of the transcendent Word; the diversification of pitches through higher harmonics; the appearance among the higher partials of the fundamental, now functioning as of the tonic and modal centre; the unification of tones into a tune; and the music unifying listeners into a

community. Tonal unity as an organising background was demonstrated by Schenker's approach. Schoenberg highlighted the organic relationships between musical elements that were essential for creating unity of form and thus comprehensibility.

The final reflections in this essay discuss whether these observations are simply conveniently selected examples or reflect a deeper and more universal feature of reality. This essay argues that, considered through the vision of a cosmos illuminated by the light of the Word, humanity may be witnessing the intrinsic qualities of creation:

Know thou that every created thing is a sign of the revelation of God. Each, according to its capacity, is, and will ever remain, a token of the Almighty. Inasmuch as He, the sovereign Lord of all, has willed to reveal His sovereignty in the kingdom of names and attributes, each and every created thing hath, through the act of the Divine Will, been made a sign of His glory. So pervasive and general is this revelation that nothing whatsoever in the whole universe can be discovered that doth not reflect His splendor. (Bahá'u'lláh, 1971, p. 184)

Based on this perspective, the lesson of the willow flute and the visions of unity of Pythagoras, Schenker and Schoenberg all demonstrate how the macrocosmos mirrors itself in the microcosmos. This being the case, one may infer that an endless number of such instances may be uncovered by a discerning mind. In fact, one can postulate that humanity is endowed with the potential to relate to the universe from a pansemiotic perspective. This way of viewing reality is also suggested in the Bible: 'The heavens declare the glory of God' (Psalm 19:1) and '... the God of glory thundereth' (Psalm 29:3).

The pansemiotic vision of the world was not uncommon in the Middle Ages.

In the Middle Ages, this view developed into an elaborate pansemiotic system of world interpretation. Not only the words of the Bible but also the objects designated by those words (thus Thomas Aquinas, *Summa Theologicae* I, 9.1. art. 10) and finally the whole universe became signs of divine revelation. Medieval theology interpreted these universal signs on the basis of *exegetic codes* of manifold scriptural meaning ... The medieval doctrine of universal

symbolism ... which ascribed pansemiotic meanings to natural objects in the universe, became codified in lapidaries, bestiaries, and other pseudoscientific treatises. (Nöth, 1990, p. 382)

The present essay does not propose the formation of pseudoscientific treatises but seeks to demonstrate how a pansemiotic attitude is a source of enrichment to the individual's experience of being-in-the-world and a source of inspiration to literature, the arts and music. The observable world could possibly be seen to possess hologrammatic qualities, in which an image of the whole reappears – slightly modified – in the constituent parts of the whole:

God hath created in the truth-sign of any thing that is called a thing, the signs of all beings, that it would not be difficult for anyone to recognise the manifestations of the tokens of His grace, and the effulgences of His modes of justice, so that all beings may witness the revelation of His sovereignty in the creation of all things, manifestly and truly, in such wise that none may see anything but that he would behold Him before seeing that object. (Báb, quoted by Saiedi, 2008, p. 60)

A lens of classical semiotics – the science of signs and their signification – would principally be concerned with the interpretation of signs produced with an explicit communicative purpose. Natural phenomena would not fall into this category. Thus, a sunrise is explained by its physical properties not as a symbolic utterance addressing man and, accordingly, it is not an object of relevance to semiotics. In the examples of the willow flute and Western art music theory presented above, a subtle synthesis between nature and human culture is demonstrated. The underlying dimensions of unity are not immediately provided in musical experience, but they can be uncovered and brought to attention by a specific hermeneutic act. The pansemiotic view of the world therefore depends on a specific interpretive intention that differs in essence from the approach to reality current in the natural sciences. There is no way to scientifically prove the validity of a pansemiotic interpretation of the world, nor is it the point to do so. The natural sciences, however, uncover the anatomy of the physical world. The pansemiotic turn, then, means transforming scientific findings into *signs* consisting of a *signifier* (the observable fact) and

a *signified* (a mental correlate). From this perspective, the physical world contains metaphors and symbols that may serve as vehicles for acquiring knowledge of a metaphysical reality.

It is worthwhile to note that the pansemiotic view of the cosmos is not a pantheism. The world is not God; neither is God the ‘substance’ of creation. However, observable reality is nevertheless divine, revealing the dynamics of the Primal Will that permeate all life and illumine the consciousness of man. Such a view of the world is, beyond having evident ethical consequences for how humans treat nature, other humans and varied cultures, infinitely enriching for the individual who has opened their heart to the light of unity.

## References

- ‘Abdu’l-Bahá (1978). *Selections from the writings of ‘Abdu’l-Bahá*. Bahá’í World Centre.
- ‘Abdu’l-Bahá (1982). *The promulgation of universal peace*. Compiled by Howard MacNutt. Bahá’í Publishing Trust.
- ‘Abdu’l-Bahá (2014). *Some answered questions*. The Bahá’í World Centre.
- Adorno, T. W. (2003). *Philosophy of modern music*. (A. G. Mitchell & W. V. Blomster, Trans.). Continuum International Publishing Group.
- Báb (1976). *Selections from the writings of the Báb*. Bahá’í World Centre.
- Bahá’í International Community (2022). *Bahá’í reference library*. Bahá’í International Community. <https://www.bahai.org/library/>
- Bahá’u’lláh (1971). *Gleanings from the writings of Bahá’u’lláh*. (S. Effendi, Trans.). Bahá’í Publishing Trust.
- Bahá’u’lláh (2006). *The tabernacle of unity*. Bahá’í World Centre.
- Bent, I. (1990). *Analysis: The new grove handbooks in music*. Ipswich Books Limited.
- Forte, A. & Gilbert, S. E. (1982). *Introduction to Schenkerian analysis*. W.W. Norton and Company.
- Gospel of St. John. <https://www.kingjamesbibleonline.org/John-Chapter-1/>
- Jankélévitch, V. (1989). *Debussy et le mystère de l’instant*. Librairie Plon.
- James, J. (1995). *The music of the spheres*. ABACUS.
- Kjeldsen, J. (1999). *Den klingende orden. Et filosofisk udspil om musik, bevidsthed, tid og betydning*. Forlaget Systime A/S.
- Kværne, P. & Vogt, K. (2002). *Religionsleksikon*. Cappelen Akademisk Forlag.
- Momen, M. (1985). ‘Abdu’l-Bahá’s commentary on the Islamic tradition: “I was a hidden treasure.” (A provisional translation). (M. Momen, Trans.) *Bulletin of Bahá’í Studies*, 3(4), pp. 4–35.

- Nöth, W. (1990). *Handbook of semiotics*. Indiana University Press.
- Phelps, P. (2020). *A partial inventory of the works of the central figures of the Bahá'í Faith*. [https://bahai-library.com/pdf/p/phelps\\_loom\\_reality.pdf](https://bahai-library.com/pdf/p/phelps_loom_reality.pdf)
- Plato (1999). *Timaeus. Critias. Cleitophon. Menexenus. Epistles*. (R. G. Bury, Trans.) Harvard University Press.
- Plato (1966). *Parmenides. Ideene, det ene og det andre*. (E. A. Wyller, Trans., Commentator). H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).
- Psalms: King James Standard version (u.å.). <https://www.kingjamesbibleonline.org/Psalms-Chapter-1/>
- Saiedi, N. (2000). *Logos and civilization: Spirit, history, and order in the writings of Bahá'u'lláh*. University Press of Maryland.
- Saiedi, N. (2008). *Gate of the heart. Understanding the writings of the Báb*. Association for Bahá'í Studies and Wilfrid Laurier University Press.
- Salzer, F. (1952). *Structural hearing: Tonal coherence in music*. Dover Publications.
- Schachter, C. (1999). *Unfoldings: Essays in Schenkerian theory and analysis*. Oxford University Press.
- Schenker, H. (1954). *Harmony*. (O. Jonas, Ed.; E. M. Borgese, Trans.). The MIT Press.
- Schenker, H. (1969). *Five graphic music analyses*. Dover Publications.
- Schenker, H. (1935). *Der freie Satz*. Universal Edition.
- Schoenberg, A. (1967). *Fundamentals of musical composition*. Faber & Faber.
- Schoenberg, A. (1995). *The musical idea: The logic, technique, and art of its presentation*. (P. Carpenter & S. Neff, Trans., Ed.). Columbia University Press.
- Thoresen, L. (2015). *Emergent musical forms: Aural explorations. Studies in music from the University of Western Ontario* (Vol. 24). With Andreas Hedman. Department of Music Research and Composition, Don Wright Faculty of Music, University of Western Ontario.
- Wyller, E. (1981). *Enhet og annethet. En historisk og systematisk studie i HENOLOGI*. Dreyer Forlag.



# Del II

## Teologiske perspektiver





## KAPITTEL 7

# Musikken og tapet av transcendens

*Svein Aage Christoffersen*

Teologisk fakultet, Universitetet i Oslo

**Abstract:** In the scientific secularisation of the modern worldview, music has lost its transcendent point of reference, taken for granted in pre-modern times. However, Protestant theology has contributed to this secularisation by a strict separation between (platonic) *eros* and (Christian) *agape*, and rejection of any kind of metaphysics. Consequently, and contrary to Martin Luther, music is from a theological point of view valued primarily as a convenient tool for communicating the word of God. This article takes a different course. Starting out with Peter Berger's "signals of transcendence", music is investigated as a kind of aesthetic experience from the point of view of "immanent transcendence" (Dorthe Jørgensen) and "self-transcendence" (Hans Joas). Aesthetic experience is not a kind of internal self-ignition, but "attachment" (Rita Felski), understood as an experience of being "arrested" and pulled beyond oneself by something external. In this kind of transcendence, there is a recognition of things valuable in themselves and a gratefulness that may be received as creational grace. From this point of view, music has a privileged position in its power not just to affect our emotions, but also to transform our *eros*.

**Keywords:** music, secularisation, transcendence, self-transcendence, immanent transcendence, theology, *eros*, *agape*, Luther

\*\*\*

I Lukasevangeliets fortelling om Jesus fødsel er det en flokk gjeterne som er ute på marken for å holde nattevakt over flokken sin. Plutselig står en engel foran dem og forkynner at det er født en frelser, en Messias, i Davids by, som er Betlehem. Lukas kaller engelen for en *Herrens* engel. Gjennom engelen er det med andre ord Gud selv som taler til gjeterne. Engelen er

Sitering: Christoffersen, S. A. (2022). Musikken og tapet av transcendens. I H. Holm & Ø. Varkøy (red.), *Musikk og religion: Tekster om musikk i religion og religion i musikk* (Kap. 7, s. 113–136). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.177.ch7>  
Lisens: CC-BY 4.0

en budbærer som kommer fra Gud og bryter inn i gjeternes naturlige verden fra en overnaturlig, transcendent verden (Luk 2,1–15).

## Et nytt verdensbilde uten transcendens

Slik er det ikke lenger i vår moderne tid, skriver den amerikanske sosiologen Peter Berger i den lille boken *A Rumor of Angels* (Berger, 1970). I det moderne, vitenskapelig baserte verdensbildet er det ikke plass til engler eller andre guddommelige sendebud fra en overnaturlig, transcendent verden. Alt som eksisterer er naturlig, rasjonelt og empirisk forankret. Guddommelige engler har ikke lenger status som virkelige i dette verdensbildet (Berger, 1970, s. 94–95).

Modernitetens vitenskapeliggjøring av virkelighetsforståelsen er grunnlaget for det som ofte kalles for sosiologiens «sekulariseringstese». Tesen går ut på at modernisering fører til sekularisering. I takt med at det moderne verdensbilde og dets virkelighetsbegrep vokser frem, vil det steg for steg fortrenge religionen fra det offentlige rom. Moderniseringsprosessen fører med andre ord til det vi kan kalle for et tap av transcendens. Samtidig fører den også til det Max Weber kalte for «Entzauberung» – avfortrylling (Weber, 1973, s. 582–613. Sml. Joas, 2017, s. 165–278). Den vitenskapelige rasjonaliseringen innebærer at verden ikke lenger er trolsk og fortryllende. Alt som er mystisk, magisk og metafysisk i denne verden forsvinner. I prinsippet er ingen ting uberegnelig. Hvis det eksisterer, kan det beregnes.

Når juleevangeliets engler mister fotfestet i den moderne virkelighetsoppfatningen, tar de altså *pars pro toto* med seg et helt verdensbilde i fallet. Imidlertid stenger denne sekulariseringen ikke bare døren for enhver erfaring av det overnaturlige, den får også konsekvenser for vår erfaring av det naturlige. Det kan vi også se i Lukasevangeliet. Etter at engelen har avgitt sitt himmelske budskap, blir den omgitt av en himmelsk hærskare av engler som – synger! Englene synger for hyrdene på marken. Det guddommelige bryter inn i denne verden, er nærværende i denne verden, som musikk.

At det guddommelige kan være nærværende i denne verden som sang og musikk er en tanke som er mye eldre enn kristendommen. Vi finner

den for eksempel i antikkens rapsoder og i tanken om sfærenes harmoni. Men også dette er forestillinger som har forsvunnet med det moderne verdensbilde. Vi kan nok fremdeles snakke om himmelsk musikk og englesang, men det er menneskelig musikk, laget av mennesker for mennesker. Sang og musikk er ikke lenger et uttrykk for det guddommeliges nærvær i verden, men for menneskets egen skaperkraft.

Denne sekulariseringen eller «verdsliggjøringen» av musikkens transcendent referanse gjelder imidlertid ikke bare musikken, men enhver form for kunst. Mennesket selv er blitt den estetiske erfaringens eneste referanse. Estetikk er blitt redusert til antropologi. Spørsmålet er imidlertid om ikke den estetiske erfaringen nettopp som antropologi kan romme aspekter som gir andre tilganger til forholdet mellom musikk og transcendent enn den som ligger i modernitetens sekulariseringstese. Det er dette spørsmålet vi skal se nærmere på i det følgende.

## Bergers transcendentssignaler

Sekulariseringstesen spilte en sentral rolle i sosiologien i de første tiårene etter andre verdenskrig. Imidlertid ble det etter hvert tydelig at den var et kart som ikke stemte med terrenget. Religionen så ikke ut til å forsvinne av seg selv i takt med moderniseringen. Religionen kunne endre skikkelse, få en annen sosial betydning og funksjon, men den forsvant ikke. Det ble stadig tydeligere at forholdet mellom religion og modernitet måtte studeres fra nye synsvinkler.

Peter Berger var sammen med Thomas Luckmann blant dem som allerede på 1960-tallet gikk nye veier i studiet av religionens sosiologi. I *A Rumor of Angels* (Berger, 1970) er det imidlertid ikke den religions-sosiologiske, men den religionsfilosofiske siden av saken Berger er opp-tatt av. Selv om religionen ikke forsvinner i det moderne samfunnet, står likevel sekulariseringen av det vitenskapelige verdensbildet urokkelig fast. Dette verdensbilde er et verdensbilde uten en hinsidig, åndelig eller overnaturlig verden. Det er et verdensbilde uten transcendent. Dette transcendentstapet utfordret Berger til å undersøke transcendentfenomenet fra nye synsvinkler, og det er det han gjør i *A Rumor of Angels*.

Berger er ikke opptatt av troen på engler eller på andre former for guddommelig transcendens i denne verden. Han spør ikke etter det overnaturlige, men tvert imot etter helt naturlige, allmennmenneskelige fenomener der mennesket selv overskrider det som er empirisk gitt. Disse fenomenene kaller Berger for transcendenssignaler. Transcendenssignalene er ikke guddommelige tilsynekomster eller epifanier, de er menneskets eget verk. Men de åpner en mulighet for å spørre om ikke virkeligheten også omfatter noe mer enn det empirisk konstaterbare.

Berger peker på fem slike fenomener eller transcendenssignaler der mennesket ikke slår seg til ro med verden slik den faktisk er. Det er vår tilbøyelighet til å skape orden, vår tilbøyelighet til å leke, til å håpe, til humor og til å fordømme uhyrlige forbrytelser som for eksempel holocaust. Vi er ikke bare uenige med Hitler og Eichmann. Vi fordømmer dem, og i fordømmelsen påberoper vi oss noe absolutt, en høyere moralsk orden enn det som kan konstateres rent empirisk (Berger, 1970, s. 53–72).

## Transcendens og estetisk erfaring

Sekulariseringsdebatten har selvfølgelig gått videre etter Bergers bok og avfødt en rekke til dels monumentale verk som for eksempel Charles Taylors gedigne *A Secular Age* (2007). Den skal vi komme tilbake til. Når det i vår sammenheng likevel er nærliggende å ta utgangspunkt i Bergers lille bok, er det ikke bare fordi den er en skjellsettende klassiker, men først og fremst fordi Bergers fenomenologiske fokus kan være en fruktbar innfallsvinkel til vårt spørsmål om musikken og det moderne tapet av transcendens.

Spørsmålet er altså om den estetiske erfaringen som en egen erfaringsform kan kaste lys over transcendensproblemet på en måte som er fruktbar også for forholdet mellom musikk og transcendens. Berger nevner riktignok ikke musikk som et signal om transcendens. Han nevner faktisk ikke kunst i det hele tatt. Men det kunne han jo uten vanskeligheter ha gjort. Lek og humor er for Berger en motvekt til det rasjonaliserte livets trivialitet. De er en form for re-fortrylling av modernitetens av-fortryllede liv. Imidlertid er jo både musikken og kunstopplevelser for mange mennesker nettopp en slik re-fortrylling som bryter med det

trivielle hverdagslivet og løfter mennesket ut over den virkeligheten som er empirisk gitt.

En filosof som i motsetning til Berger har undersøkt den estetiske erfaringen med henblikk på spørsmålet om transcendens er Dorte Jørgensen, som er professor i filosofi ved Århus Universitet. Gjennom en rekke svært omfattende arbeider har hun forsøkt å fange opp det grensoverskridende i den estetiske erfaringen ved hjelp av et begrep om «immanent transcendens». En slik innfallsvinkel via spørsmålet om den estetiske erfaringens egenart kan være fruktbar også for en drøfting av spørsmålet om musikk og transcendens. I det følgende skal vi derfor ikke gå rett på de musikkfilosofiske spørsmålene, men ta utgangspunkt i det mer omfattende spørsmålet om transcendens og estetisk erfaring. Som vi skal se kan både den engelske litteraturkritikeren Rita Felskis undersøkelse av den estetiske erfaringen som en form for «hektethet» og den tyske sosiologens Hans Joas' begrep om menneskets «selv-transcendens» være fruktbare i denne sammenhengen.

Først skal vi imidlertid rette søkelyset mot fraværet av estetisk refleksjon i moderne, protestantisk teologi. Hvorfor er det slik at protestantisk teologi, til tross for den sentrale rollen som musikk spiller i protestantisk gudstjeneste- og fromhetsliv, ikke har vært interessert i musikk som annet enn et pedagogisk redskap for forkynnelsen? Det har, som vi skal se, sammenheng med den protestantiske teologiens distanserte holdning til estetikk i sin alminnelighet.

\*\*\*

Protestantismen har som kjent et ambivalent forhold til musikkens religiøse betydning. På den ene siden er grunnlaget for protestantisk kristendom «Ordet og Troen». Troen er basert på det åpenbarte Guds ord; skriftlig i Bibelen, muntlig i prekenen og i den liturgiske tekstlesningen. Alt annet er sekundært og i beste fall bare et hjelpemiddel for Ordet, som er forkynnelsen av Guds nådige tilgivelse av menneskenes synder for Jesu Kristi skyld. I en lang liste over ting som ikke er nødvendige for å holde en rett gudstjeneste nevner Luther også orgler og sang. Det eneste som er nødvendig, er evangeliet (Luther, 1910, s. 39).

På den andre siden spiller salmesang og musikk en nøkkelrolle i protestantiske gudstjenester, i kristelig møtevirksomhet og i det private andaktslivet. Sang og musikk fyller ofte mer en halvdel av tiden i en gudstjeneste. Et orgel og ofte også et piano hører med til kirkenes faste inventar, organister er fast ansatt i hele og halve stillinger, og mange menigheter bruker en betydelig del av sine ressurser på menighetskor og barnesang. Vi kan vanskelig tenke oss en begravelse eller en vielse uten en eller annen form for sang og musikk, og julaften synges julen inn i radio og fjernsyn. Det er lett å trekke den konklusjonen at det eneste som virkelig er nødvendig, er musikken i en eller annen form.

## Luther og den gåtefulle musikken

Denne ambivalensen finner vi allerede hos Luther. I Luthers gudstjenestereform slik den ble utformet i den *Den tyske messen* (1523) spiller musikken en viktig rolle (sml. Christoffersen, 2019). Men Luther nevner i denne sammenhengen at han også kan se for seg en gudstjeneste som ikke er for kreti og pleti, men for de som for alvor virkelig ønsker å være kristne. I denne gudstjenesten «vil det ikke være bruk for noe særlig synsing. Også dåpen og sakramentet kunne man ordne på en kort og grei måte – og konsentrere alt om ordet, bønnen og kjærligheten» (Luther, 1982, s. 12). Luther tror ikke tiden ennå er inne for en slik gudstjeneste for de få, men det som er interessant i vår sammenheng, er at han ikke vil sette av mye plass til sang og musikk i en slik tenkt gudstjeneste for de virkelig kristne. Ordet kan tydeligvis klare seg godt uten musikken som uttrykksmiddel.

På den andre siden var Luther selv svært glad i musikk, og han skrev både salmetekster og melodier. Når Luther i 1538 skriver forordet til utgivelsen av Georg Rhaus *Symphoniae iucundae* lovpriser han musikken i høye toner. I tråd med synspunktene i *Den tyske messen* fremhever Luther her musikkens affektive betydning. Musikken «hersker som en dronning over de menneskelige følelser», skriver Luther. Skjønt, «følelser» blir litt for snevert. Den moderne oppdelingen av menneskesinnet i selvstendige sektorer for følelser, tanker, vilje og så videre korresponderer ikke helt med Luthers antropologi. Musikken tar ikke bare tak i følelsene, men

sinnnet med tanker og følelser. Musikken er sinnsbevegende. Når musikken når inn til menneskets hjerte, er det ikke bare følelsene som berøres, men menneskets innerste tanker og sinnsstemninger: «For enten du skal oppmuntre folk som er nedtrykte, sette støkk i de muntre, gi mot til fortvilte, ta drøvelen på overmodige, avkjøle folk som er elskovssyke, roe slike som er forbitret av hat» – ja, så er det ikke noe bedre instrument enn musikken (Luther, 1982, s. 42).

Musikken er altså ikke bare et spill på vårt følelsesregister. Musikken er en åndskraft. Musikken kan rive oss ut av vår komfortsone, åpne lukkede øyne og få oss til å se livet fra en ny synsvinkel. Vi skal merke oss at det ikke er foreningen av musikk og ord Luther her lovpriser. Musikken blir ikke sinnsbevegende først når den forenes med Guds ord. Det er tvert imot: Guds ord søker seg til musikken, nettopp fordi musikken er en sinnsbevegende kraft.

Musikken er i bunn og grunn ikke menneskets verk, men Guds verk. Den er innbakt i verden helt fra skapelsen av. Musikken gjennomsyrrer alt i denne verden og kan erfares uavhengig av ordet og troen. *Hvordan* musikken gjennomsyrrer alt, det kan vi ikke forklare. Men *at* den gjør det, er for Luther ubestridelig, og det skaper en metafysisk undring og lovprisning av Guds uendelige visdom i skaperverket. Musikken er et gåtefullt uttrykk for verden som skapt.

## **Ikke rom for estetisk metafysikk**

Dette synet på musikken som den transcendent Guds nærvær i den skapte verden har falt som offer for sekulariseringens tap av transcendens. Men den har også falt som offer for metafysikk-kritikken i moderne protestantisk teologi. Her har konsentrasjonen om åpenbaringen i «Ordet og Troen» ført til en kompromissløs avvisning av enhver form for metafysikk og metafysisk refleksjon. Den som nok er mest kjent for å ha aksentuert denne motsetningen til det ytterste, er den sveitsiske teologen Karl Barth. For Barth var metafysikk en form for naturlig teologi, på linje med allmennreligiøsitet og i bunn og grunn ikke annet enn menneskets forsøk på å lage seg en egen vei til Gud. Åpenbaringen, derimot, er Guds vei til mennesket.



Den svenske teologen Anders Nygren skilte like skarpt som Barth mellom åpenbaring og metafysikk, men han gjorde det ved å stille *agape* som det kristne kjærlighetsbegrepet opp mot *eros* som det platonske og i bunn og grunn naturlige begrepet om kjærlighet. Dermed kommer de estetiske problemene i skillet mellom åpenbaring og metafysikk tydeligere frem enn tilfellet er hos Barth.

*Eros* er for Nygren den naturlige kjærligheten til det gode, det vakre, det skjønne og det verdifulle – kort sagt til alt som det er verd å elske for dets egen skyld. *Eros* er den kjærligheten som elsker en person fordi vedkommende er god eller en ting fordi den er vakker. *Eros* er menneskets begjær etter det gode og det vakre og slik sett grunnlaget for den estetiske erfaringen. Men dermed blir *eros* også, sett med Nygrens øyne, menneskets eget forsøk på å løfte seg opp til det gode og det vakre, for å få del i det og gjøre det til sitt. *Eros* er kort sagt en egosentrisk kjærlighet. Og siden den høyeste forening av det som er godt og vakkert er Gud selv, er den egosentriske kjærligheten i siste instans menneskets egen vei til Gud (Nygren, 1966, s. 167).

## **Agape er uforenlig med eros**

*Agape* er i ethvert henseende det motsatte av *eros*. *Agape* er ikke kjærligheten til det som er godt og vakkert i seg selv, men den kjærligheten som gjør det den elsker godt og verdifullt. *Agape* er ikke en kjærlighet som søker det verdifulle, men en kjærlighet som gjør det den elsker, verdifullt. Den er ikke kjærligheten til det høye, men til det lave, til det som i utgangspunktet ikke har noen verdi, men som blir verdifullt og vakkert fordi det blir elsket. *Agape* er ikke menneskets vei oppad, men Guds vei nedad. *Agape* er ikke egosentrisk kjærlighet, men uselvisk kjærlighet (Nygren, 1966, s. 167).

Det er ikke vanskelig å se at Nygrens *agape*begrep bygger på en radikal utgave av den lutherske læren om at mennesket rettferdiggjøres ved tro alene, uten gjerninger. Ifølge denne rettferdiggjørelseslæren er det ikke noe i mennesket som gjør at det fortjener Guds kjærlighet. Mennesket er en synder og slik sett gjenstand for Guds dom. Men Gud elsker synderen til tross for synden og rettferdiggjør synderen i sin kjærlighet. Gud elsker

uten forskjell både gode og onde. I evangeliet krever ikke Gud at mennesket skal være rettferdig, Gud gjør mennesket rettferdig.

Ved å koble agapebegrepet til læren om rettferdiggjørelse ved tro alene, har Nygren forankret det kristne kjærlighetsbegrepet i selve fundamentet for kristen tro. Dermed kan han rendyrke forskjellene mellom det allmenne kjærlighetsbegrepet og det spesifikt kristne kjærlighetsbegrepet. Problemet er imidlertid at den estetiske erfaringen ikke passer inn i dette skjemaet. Hadde Nygren holdt seg konsekvent til sitt eget skjema, burde jo konklusjonen vært at kristendom ikke er kjærlighet til det vakre, men til det stygge og frastøtende. Men det sier han ikke, forståelig nok. I stedet fjerner han stilltiende den estetiske erfaringen fra teologiens agenda. Det finnes ingen *agape*-estetikk i Nygrens teologi. Der *eros*-kjærligheten har en estetikk, har *agape*-kjærligheten bare et hull. Det er selvfølgelig ikke til hinder for at musikk kan brukes som et pedagogisk redskap for «Ordet og Troen», slik vi kan se det i de protestantiske kirkene i dag. Men det stenger av både for de metafysiske refleksjonene i Luthers teologi og for de metafysiske implikasjonene i Bergers transcendenssignaler.

\*\*\*

Bergers transcendenssignaler er alle eksempler på at mennesket som et aktivt subjekt overskrider den empiriske virkeligheten. Det kan kanskje passe for den som skaper kunst, maler bilder, komponerer musikk, spiller eller synger. De fleste av oss er imidlertid ikke skapende kunstnere, men tilskuere og lyttere. Vi gripes av det vi hører og ser. Ligger det ikke en form for transcendens også i tilhørernes og tilskuernes erfaringer med kunst? Hva er det egentlig som skjer, når musikken griper oss? Det er Rita Felski opptatt av. Hun er professor i engelsk ved University of Virginia og Niels Bohr professor ved Syddansk Universitet.

## Hekta på kunst

Erfaringen av å bli grepet av kunst tar Rita Felski for seg i boken *Hooked*, med undertittelen *Art and Attachment* (2020). Felski tenkte først å skrive en bok om det å bli heftet på litteratur. Imidlertid oppdaget hun snart så

mange paralleller til musikk, maleri og film at hun forsto at perspektivet måtte utvides (Felski, 2020, s. 38). Å bli heftet, grepet og berørt viste seg ved nærmere ettersyn å være et grunnleggende trekk ved estetisk erfaring som sådan, og ikke bare ved det å lese en bok eller lytte til musikk.

Felski stiller seg kritisk til de formene for akademiske kunstkritikk som legger all vekt på avstand og distanse. I academia er grunnprinsippet at kritikken skal være løsrevet fra forskerens personlige tilknytning til verket. Nettopp dette er skillet mellom akademikerens profesjonelle arbeid med kunst og amatørens interesse for kunst. Amatøren er *attached*, den profesjonelle er *detached*. Men dette skillet er kunstig, sier Felski. Den profesjonelle er like «hekta» som amatøreren. Grepetheten blir bare ikke tematisert som en estetisk grunnerfaring i den akademiske kunstkritikken (Felski, 2020, s. X).

Felskis kritikk av metoder og teorier i academia skal vi ikke gå nærmere inn på i denne sammenhengen. Det som er interessant for oss er hennes analyser av den rollen tilknytning og grepethet, av det å bli «hekta», spiller som estetisk grunnerfaring. Uansett hvor stor eller liten rolle grepetheten spiller i academia, er det ingen uenighet om at den er grunnleggende for amatørerenes og lekfolkets opplevelse av kunst, og det er den som interesserer oss her.

Det er særlig to tilnærminger til den estetiske grunnerfaringen Felski avviser. Den ene tilnærmingen er reduksjonismen, som vil føre den estiske erfaringen tilbake til noe annet enn kunstverket selv. Reduksjonismen innebærer at grepetheten blir uttrykk for andre faktorer enn de som ligger i kunstverket, som for eksempel politiske, sosiale og kulturelle forhold. Felski bestrider overhodet ikke at for eksempel sosiale og kulturelle faktorer kan være forutsetninger for tilknytningen til et kunstverk. Men at disse faktorene inngår som forutsetninger for den estetiske erfaringen, betyr ikke at erfaringen kan reduseres til bare et uttrykk for disse faktorene. For å forstå hvorfor og hvordan vi blir heftet, må vi undersøke hva det er ved kunstverket som sådan som griper oss. Det er kunstverkets egen påvirkningskraft vi må sikte oss inn på (Felski, 2020, s. XI, s. 11–12, 21).

Selv om Felski avviser reduksjonismen, vil hun ikke gå til den motsatte ytterligheten og legge all vekt på verket som et autonomt verk, uavhengig

av alt annet. I en slik kunstforståelse har kunstverket ikke noe med det allmennmenneskelige livet å gjøre, men analyseres med henblikk på dets formelle strukturer, som et geometrisk spill med form og farge eller som «ren» musikk. Heller ikke slike forsøk på å løsrive kunstverket – og kunstkritikeren – fra enhver sosial og kulturell kontekst setter oss på sporet av den estetiske grunnerfaring av å bli grepet, for ikke å si fengslet, av et kunstverk (Felski, 2020, s. 11).

## ANT: En nettverksteori om kunst

Som et alternativ til disse tilnæringsmåtene vender Felski seg til Bruno Latours «aktør-nettverksteori»: ANT (Felski, 2020, s. 21–22). Hun fordyper seg ikke i Latours teori, men bruker den ganske løselig for å kaste lys over hvordan, hvorfor og på hvilke måter vi kan bli hekket på kunst.

Det er særlig to ting Felski tar med seg fra Latour. Det ene er at «aktør» i denne sammenhengen ikke er et begrep som forutsetter et intensjonalt subjekt. Ikke bare personer, men også ting kan være aktører. Et bilde eller et musikkstykke kan gripe oss og ta tak i oss og slik sett være en aktør i den estetiske erfaringen.

Det andre Felski tar med seg fra Latour, er at alle aktører inngår i et nettverk av relasjoner. Kunstverket er alltid mediert. Det er alltid formidlet, løftet frem av museer, utstillere, konsertsaler, musikere, instrumentmakere og så videre. Tilhøreren eller tilskueren på sin side kommer til kunstverket med sitt nettverk av kulturelle, personlige og sosiale forutsetninger og relasjoner. I dette mangslungne nettverket av relasjoner kan det oppstå en bestemt estetisk relasjon mellom kunstverk og tilhører, der kunstverket griper tak i og legger beslag på tilhøreren.

Felski undersøker denne estetiske tilknytningen under tre forskjellige synsvinkler: som affinitet eller *attunement*, som identifikasjon og som interpretasjon. Vi skal ikke gå i detalj, bare plukke med oss noen poenger som er viktige i vår sammenheng. Det første er betoningen av nærvær eller presens i den estetiske erfaringen. I den estetiske erfaringen ligger det en sterk opplevelse av kunstverket som nærværende. Felski viser her til Hans Ulrich Gumbrecht som har knyttet nærværet til kunstverkets

sansbarhet og materialitet. Gumbrecht mener også at nærværet er mer knyttet til kunstverkets tilstedeværelse i rommet, til dets spatalitet mer enn til dets tidslighet.

## Nærvær og intensitet

At sansbarhet og nærvær hører sammen også for musikkens vedkommende er åpenbart, men er nærværet også knyttet til musikkens materialitet? Er musikken virkelig materiell på samme måte som en skulptur eller et maleri? Nei, ikke på samme måte. Men den er materiell, selv om Gumbrechts «materialitet» kanskje ikke er det beste ordet i denne sammenheng. Fysisk kan være et bedre ord. I den estetiske erfaringen av musikkens presens ligger det en sterk opplevelse av musikken som noe fysisk. Selv om vi ikke ser musikken (skjønt det gjør vi også på en måte, når vi ser de musikerne som spiller den, eller synger), opplever vi den som fysisk til stede i rommet når vi hører den. Vi kjenner at den treffer oss i ørene og vibrerer i kroppen, så sterkt faktisk, at det kan være vanskelig å sitte stille. Musikken kan sette hele kroppen i bevegelse. Den kan på en underlig måte finne gjenklang i kroppen og er slik sett kanskje den mest kroppslige av alle kunstformene.

Felski legger som Gumbrecht vekt på at den estetiske erfaringen innebærer en sterk intensitet. Nærvær og intensitet hører sammen. Intensiteten skaper nærvær. Begge peker dessuten på at det i den estetiske erfaringen også ligger en sterk opplevelse av eget nærvær. Den estetiske erfaringen når vi står overfor et bilde eller hører et stykke musikk er *arresting*, som det ofte heter på engelsk, særlig i forbindelse med musikk. Vi bruker den samme talemåten også på norsk, når vi sier at fremføringen av et stykke musikk var fengslende. Erfaringens intensitet gjør ikke bare verket, men også den som hører det, stedsnærværende. I forbindelse med skjellsettende musikkopplever husker vi også ofte hvor vi var. Stedet og rommet inngår i den estetiske erfaringen, fordi musikk er et kroppslig fenomen. For egen del husker jeg ikke helt presist når jeg hørte Beethovens *Apassionata* for første gang. Men jeg husker helt nøyaktig hvor jeg var. Jeg var i Universitetets Aula i Oslo, og det var Vladimir Ashkenazy som spilte. Det var et estetisk sjokk og en fysisk rystelse.

Sammenhengen mellom intensitet og nærvær spiller interessant nok en nøkkelrolle i Gumbrecht siste bok, *Crowds – Das Stadion als Ritual von Intensität* (2020). Riktignok handler boken hverken om musikk eller kunst, men om sport, særlig fotball, europeisk og amerikansk, og om det å være fysisk til stede som en tilskuer i mengden ved spektakulære kamper. Gumbrecht, som er en entusiastisk fotball-fan, er her opptatt av hvordan det rent kroppslige nærværet og samværet på tribunen, der vi går opp i mengden, skaper opplevelsen av en intens tilstedeværelse. Å være en del av mengden på en fotballstadion er etter hans mening noe helt annet enn å sitte sammen med andre i en konsertsal og høre på musikk (Gumbrecht, 2020, s. 28).

Gumbrecht kan nok ha rett i at samværet i konsertsalen ikke er fysisk på samme måten som på et fullpakket fotballstadion. Men han reflekterer ikke over at musikken rent fysisk er til stede i konsertsalen på en annen måte enn spillet på fotballbanen er til stede på fotballstadion. På fotballstadion er det en avstand mellom spillet på banen og tilskuerne på tribunene. Spillet foregår ikke på tribunen, det foregår på banen. I konsertsalen opplever vi derimot at spillet kommer opp til oss på tribunen. Musikken kommer til oss, og dens fysiske presens intensiverer en tilstedeværelse som kommer kollektivt til uttrykk det øyeblikk applausen bryter løs. Når vi sammen med andre reiser oss i en entusiastisk applaus, kjenner vi på kroppen at dette er en opplevelse vi har vært sammen om og deltatt i, her og nå.

## Kunst er grensesnitt

Et annet poeng vi skal ta med oss fra Felski, er kunstverket som en måte å bringe oss i kontakt med virkeligheten på. Felski har ut fra sin faglige bakgrunn et særlig fokus på litteraturen. Hun er derfor opptatt av det språklige i kunstverkets grep på oss. Språket er ikke en brannmur mot virkeligheten, skriver hun, men et grensesnitt, et *interface* som bringer oss i kontakt med virkeligheten (Felski, 2020, s. 71).

Dette kan vi også si om musikken. Dens uttrykksform eller «språk» er et grensesnitt som setter oss i forbindelse med andre sider og andre aspekter ved virkeligheten. Riktignok kan musikken også bli karakterisert som

en form for virkelighetsflukt, noe vi tyr til for å glemme virkeligheten, enten det nå er det trivielle eller det truende vi forsøkte å flykte fra. Men for å spørre med Peter Berger: Er virkeligheten bare den håndgripelige, trivialiserte, deprimerende verden? Er det ikke snarere slik at nettopp musikken lar oss erfare at det virkelige er mer enn vitenskapens empiriske konstaterbarhet?

Synet på det kunstneriske språket som et grensesnitt fører Felski til et annet, viktig poeng. Det er ikke bare slik at det ifølge ANT er mange ting som inngår i vår tilknytning til et kunstverk. Det er også slik at kunstverket i sin tur knytter oss til andre ting (Felski, 2020, s. VII, 91). I den estetiske erfaringen dannes det ikke bare bånd til kunstverket, men også bånd til andre ting i denne verden. Sett under denne synsvinkel er det nærliggende å spørre om ikke nettopp musikken som et grensesnitt har en særegen evne til å knytte oss til så forskjellige ting som ideer, tanker, personer og steder, for bare å nevne noen stikkord. For Luther er det i alle fall slik at når musikken kan ta tak i vårt innerste, er det fordi den forbinder oss med det som skjer og finner sted i den ytre verden.

Religion og metafysikk spiller ingen rolle i Felskis bok. Hun analyserer den estetiske erfaringen som grepethet, men går ikke videre til spørsmålet om grepethetens religiøse og metafysiske betydning. Det gjør derimot den tyske sosiologen Hans Joas, som er professor ved Humboldt-universitetet i Berlin.

\*\*\*

Nettopp erfaringen av å bli grepet er tema for Hans Joas i boken *Do We Need Religion? On the Experience of Self-Transcendence* (2008). Joas er her opptatt av å undersøke fenomenet religiøs erfaring. Hans hovedpoeng er at religiøse erfaringer ikke er erfaringer som per definisjon er forskjellige fra alle andre erfaringer som et menneske kan gjøre. Religiøse erfaringer hører tvert imot med til en gruppe av erfaringer som han vil samle under betegnelsen *selv-transcendens*. Erfaringene av selv-transcendens er erfaringer som innebærer at man overskrider og går ut over seg selv.

## Selv-transcendens

Ordet selv-transcendens kan være litt misvisende. Det Joas sikter til er ikke at selvet overskrider seg selv ved så å si å løfte seg selv etter håret. Selv-transcendens refererer tvert imot til erfaringer av å bli «pulled beyond the boundaries of one's self, being captivated by something outside of myself, a relaxation of or liberation from one's fixation on oneself». Et tysk ord for denne opplevelsen er *Ergriffensein* (Joas, 2020, s. 7). Det handler altså om opplevelsen av å bli grepet av noe, slik at man går opp i det og blir opptatt av noe annet enn seg selv for en kortere eller lengre tid.

Joas mener ikke at alle erfaringer av selv-transcendens i bunn og grunn er religiøse erfaringer. Hans poeng er at religiøse erfaringer er av samme type. Disse allmenne erfaringene av selv-transcendens gjør det mulig å forstå hva religiøs erfaring, og dermed gudstro og religion, er.

Joas nevner tre typer av slike allmenne transcendererfaringer. Den første typen er opplevelsen av å gå opp i eller bli ett med naturen. Den andre typen er å gå opp i et annet menneske, i samtalen, i den erotiske kjærligheten og i det å gi og få hjelp av en annen. Den tredje typen er opplevelsen av kollektiv ekstase, når en gruppe av mennesker girer seg opp, slik at hver enkelt rives med av gruppen. Å være grepet på denne måten betyr å stå utenfor seg selv, *ek-stasis* (Joas, 2008, s. 9–10). Dette er nok den samme erfaringen Gumbrecht (2020) adresserer som tilskuer på en fullpakket fotballstadion.

Joas henviser hverken til kunsten i sin alminnelighet eller til musikken i denne sammenhengen, selv om erfaringen av å bli grepet av og gå opp i er et grunnleggende trekk ved opplevelsen av musikk. Vi overskrider oss selv idet vi blir trukket ut av oss selv. Musikken fengsler oss og legger beslag på oss.

## En gåtefull tilstand

Neglisjeringen av musikken blir desto mer påfallende når vi ser nærmere på et av de eksemplene Joas bruker. Som eksempel på det å gå opp i naturen bruker Joas et sitat fra Knut Hamsuns *Mysterier*. Bokens hovedperson,



den gåtefulle Nagel, har en helt spesiell opplevelse som Joas tar tak i. Den engelske teksten Joas bruker er ikke uproblematisk som oversettelse betraktet, men vi holder oss til den norske originalen:

En skjælvende glæde gjennomfor ham, han glemte sig væk, følte sig henført og forstak sig ind i det rasende solskin. Stilheden gjorde ham aldeles besat av tilfredshet, intet forstyrret ham, bare oppe i luften suste den bløte lyd, lyden av det uhyre stampeværk, Gud som trådte sit hjul. Skogen omkring rørte ikke et blad og ikke en nål. Nagel krøp sammen av behag, trak knærne op under sig og hutret fordi altsammen var så godt. Det kaldte på ham og han svarte ja; han reiste sig op på albuen og så sig om. Ingen var tilstede. Han sa ja endnu en gang og lyttet; men ingen viste sig. Dette var dog besynderlig, han hadde så tydeligt hørt nogen kalde på sig; men han tænkte ikke mere over det, det var kanskje bare en indbildning, i ethvert fald vilde han ikke la sig forstyrre. Han var i en gåtefuld tilstand, fylt av psykisk behag; hver nerve i ham var våken, han fornam musik i sit blod, følte sig beslægtet med hele naturen, med solen og fjældene og alt andet, kjendte sig omsuset av sin egen jefølelse fra træer og tuver og strå. Hans sjæl blev stor og fuldtonende som et orgel inde i ham og aldri glemte han hvorleds den milde musik likefrem gled op og ned i hans blod. (Hamsun, 1985, s. 52)

Det er påfallende hvor sentralt musikken står i Hamsuns beskrivelse av å gå opp i naturen. Nagel fornemmer musikk i sitt blod. Hans sjel blir stor og fulltonende som et orgel, og mild musikk glir opp og ned i hans blod. Naturen spiller på Nagel som på et instrument, og han blir fylt med musikk.

Selv om teksten handler om å gå opp i naturen, sier den også noe om hva det innebærer å bli grepet av musikk. Musikkopplevelsen som en fysisk opplevelse blir en inngang til å forstå hvordan vi kan gå opp i naturen. Naturen kan legge beslag på oss og fylle oss på samme måten som vi kan bli fylt av musikk. Det er en analogisk sammenheng mellom det å bli grepet av naturen, gå opp i naturen, bli fylt av naturen og det å bli grepet av, gå opp i og bli fylt av musikk.

Vi skal også merke oss hvor sterkt Hamsun i denne teksten fremhever opplevelsen av eget nærvær og egen presens. Nagel hører bokstavelig talt at noen kaller på ham, der og da. Hans stedsnærværelse er skjerpet til det ytterste, samtidig som hans selvbevissthet nesten vokser ut over alle

grenser. Opplevelsen av å gå opp i naturen og i musikken er ikke tankeløs, eller en flukt inn i tankeløsheten. Den er bevissthetsutvidende, men ikke bevissthetsutslettende. Nagel er ekstatisk, men han mister ikke seg selv.

Nagels tilstand er gåtefull, og slik opplever Nagel den også, som gåtefull. Dermed er det ikke sagt at den er en religiøs opplevelse. Men den er åpen for en religiøs fortolkning, det peker Hamsun selv på. Hamsun griper til religiøse ord og uttrykk for å kunne uttrykke hva det er Nagel erfarer, og musikkens gåtefulle virkning inngår som en viktig komponent i denne beskrivelsen.

I sin kommentar til Hamsuns tekst peker Joas dessuten på at disse selv-transcenderende opplevelsene ikke bare dreier seg om opplevelser der vi er oppstemte, men også omfatter opplevelser av naturen som skremmende (*Naturgrauen*), eller vi kan rystes over hvor sårbar og skjør vår egen og andres eksistens er. Også angsten er en form for selv-transcendens. Her er det nærliggende å gripe tilbake igjen til det vi ovenfor sa om kunstens og musikkens evne til å knytte oss til andre ting. Musikken kan knytte oss til det som er skremmende, truende, gledelig og livgivende. Derfor er musikken så viktig i religiøse sammenhenger.

\*\*\*

Rita Felskis beskrivelse av å bli hektet i omgangen med kunst er en fruktbar innfallspport til forståelsen av estetisk erfaring. Likevel kan det rent estetiske bli litt uspesifisert i hennes fremstilling. Som Hans Joas har pekt på, er det mange ting som kan trekke oss ut av oss selv, og det er slett ikke alltid det er det estetiske som er mest fremtredende.

## Erfaringer i mellomverdenen

Går vi til Dorthe Jørgensen, ser vi at hun i sine analyser av den estetiske erfaringen langt på vei ligger på linje med Felski og Joas, samtidig som hun legger mer vekt på det spesifikt estetiske i den selv-transcenderende erfaringen. Estetiske erfaringer er ikke noe vi gjør, men noe som skjer med oss. Vi kan ikke programmere dem, men vi kan til en viss grad

innstille oss på dem. De estetiske erfaringene er et samspill som finner sted i en slags mellomverden mellom oss og noe i vår omverden:

Erfaring og erkendelse bliver som regel betragtet som noget, i hvilket mennesket (dets bevidsthed) er den handlende, og som det derfor selv styrer. Men æstetiske erfaringer udmærker sig netop ved ikke at være noget, vi selv gør, men derimod noget, der tildrager sig for os. Hvis man går en tur i skoven, kan man håbe på at komme hjem med en æstetisk erfaring, men man bestemmer ikke selv, om det sker. Man kan gøre det vanskelig for den æstetiske erfaring at indfinde sig, f.eks. ved at gå med snuden i mobilen på sin vej igennem skoven. Men man kan ikke selv få erfaringen til at ske, for den er slet ikke vort eget værk. Æstetiske erfaringer er derimod resultater af et samspil (imellem noget i os og noget i omverdenen), der foregår i en slags mellemverden (de sker hverken i det sansede eller i bevidstheden). Både æstetiske, religiøse og alle andre overskridende erfaringer sker i denne mellemverden af følelse, fornemmelse og anelse. Derfor er de tildragelser og opleves af samme grund som gaver, eller som Dante sagde om fantasien: som 'regn fra høje himle'. (Jørgensen, 2017, s. 31–32)

Estetiske erfaringer hører altså hjemme i denne mellomverdenen av følelser, fornemmelser og anelser. Slik Jørgensen ser det, erfarer vi ikke noe annet i denne mellomverdenen enn det som er i verden. Men det får en estetisk merbetydning. Vi erfarer tingene som noe mer enn bare ting. Vi opplever dem som i en eller annen forstand *skjønne* ting. Dermed er det ikke sagt at den estetiske erfaringen er Guds verk, men den er heller ikke menneskets verk. Den estetiske erfaringen er noe tredje, et samspill mellom transcendent og immanent i mellomverdenen (Jørgensen, 2017, s. 32). Det er dette samspillet Jørgensen også kan kalle for «immanent transcendens» (Jørgensen, 2014, s. 42).

Jørgensen legger særlig vekt på verdiaspektet i denne estetiske erfaringen av det *skjønne*. Det *skjønne* gir det vi erfarer en egenverdi som går ut over den rene nytteverdien. Det blir som *skjønt*, verdifullt i seg selv. Det estetiske gir oss en erfaring som bryter med vår rent pragmatiske omgang med verden som en samling av bruksting med større eller mindre nytteverdi. Den verden vi lever i er ikke bare noe vi i størst mulig grad kan utnytte, men også noe vi kan kontemplere og verdsette for dens egen skyld (Jørgensen, 2017, s. 31–32).

Når Jørgensen knytter den estetiske erfaringen til «det skjønn», kan det lett oppfattes som en innsnevring av den estiske erfaringens kunstneriske relevans, som om estetisk erfaring bare handler om å oppleve at noe er skjønt i ordets mer banale forstand. Jørgensens skjønnhetsbegrep er imidlertid svært sofistisert og alt annet enn banalt (sml. Jørgensen, 2014). Men det behøver vi ikke gå nærmere inn på i denne sammenhengen. For vårt formål er det tilstrekkelig å henvise til «det skjønn» som en merkelapp på det estetisk tiltrekkende, til forskjell fra andre former for tiltrekning. Vi tiltrekkes jo ikke bare estetisk, men kan også tiltrekkes for eksempel av det nyttige. Men i den estetiske skjønnhetserfaringen får det som tiltrekker oss en verdi som går ut over den rene nytteverdien.

## Estetisk erfaring uten innhold

Også Charles Taylor knytter kunsten til et slags mellomrom eller åpent rom i menneskets tilværelse. Men for ham er dette rommet et moderne fenomen som oppstår når kunsten løsrives fra en allment anerkjent referanse i form av en gitt tilværelsesorden (*the Great Chain of Being*) eller historie. Hvorvidt denne referanse er religiøs eller sekulær er av mindre betydning. Det avgjørende er at i den førmoderne kunsten tas den ontiske referansen for det kunstneriske uttrykket for gitt. Denne referansen faller bort i moderne tid. Kunsten blir overlatt til seg selv, og det er først når dette skjer at kunsten blir kunst i moderne forstand (Taylor, 2007, s. 352–353).

Både musikk og poesi er for Taylor gode eksempler på denne utviklingen. Hverken en bønn som synges i en liturgisk sammenheng eller et hyllingsdikt som fremføres ved en bankett har estetisk referanse. Dette er ikke «kunst» i vår forstand av ordet:

In other words, what is special here is not to be understood aesthetically, in terms of the way in which the listener is (or ought to be) moved, but ontically: a specially important kind of action is being carried out (worshipping God, praising heroes). (Taylor, 2007, s. 354)

Estetikkenes åpne rom er for Taylor altså et rom uten en gitt, ontisk referanse. Først når den ontiske referansen forsvinner, blir opplevelsen av

et stykke musikk eller et dikt til en estetisk opplevelse. Derfor eksisterer den førmoderne kunsten, som for Taylor er den før-romantiske kunsten, strengt tatt ikke i et åpent rom, for så vidt som den referer direkte til en allment akseptert ontologi eller tilværelsestolkning. Den ontiske referansen lukker rommet. Moderne kunst derimot, som ikke har en etablert, ontisk referanse, åpner rommet ved at den som kunst betraktet blir selvrefererende. Kunsten må skape seg et referansesystem og et språk som viser til en mening som ikke ligger utenfor kunstverket, men i kunstverket som sådan. Kunstverket blir sin egen mening (Taylor, 2007, s. 353). Det er selvfølgelig ikke til hinder for at moderne kunst kan tillegges en ontisk referanse utenfor kunstverket selv, men denne referansen er det vi som tilhørere eller tilskuere som legger inn i den. Kunstverket som kunst betraktet referer bare til seg selv. Musikken blir «absolutt» musikk (Taylor, 2007, s. 356).

At musikken utvikler sin egen «semantikk» som absolutt musikk utelukker selvfølgelig ikke *at* vi blir beveget av musikken, men *hvorfor* vi blir beveget, er et åpent spørsmål. Bevegetheten kan gis en ontisk referanse, men den ontiske referansen kan også avvises. Når den ontiske referansen avvises, står vi overfor en ontisk intethet: «There is only le Néant» (Taylor, 2007, s. 356). Dette kan vi, med et uttrykk som Taylor ikke bruker i denne sammenhengen, kalle for en ontisk nihilisme. Både den religiøse og ateisten kan på mysteriøst vis bevegges av musikken, men mysteriet er nå lagt inn i mennesket. Musikkens mysteriøse dybde er antropologisk: «It is the mystery of anthropological depth» (Taylor, 2007, s. 356). Det er mennesket som på et mysteriøst vis er dypt, ikke musikken. Musikken er ontisk sett tom.

Taylor har selvfølgelig rett i at moderne kunst ikke har et felles formspråk eller en «estetisk semantikk» som forutsetter en gitt, ontisk referanse. Hvorvidt den hadde det i tidligere tider, slik Taylor synes å forutsette, kan i høy grad diskuteres, men det lar vi ligge i denne sammenhengen. Mer problematisk er det at han ved å legge musikkens mysteriøse dybde inn i mennesket, *de facto* har stilt seg på den ontologiske nihilismens side. I stedet for å konstatere at den ontiske referansen i mylderet av estetiske formspråk er flertydig og derfor omstridt, går han inn for at formspråket i moderne kunst er ontisk tomt.

Taylors *raisonnement* fører til at det i dagens vrimmel av musikalske uttrykksformer bare blir den selvrefererende eller «absolutte» formen for

musikk som blir kunst i streng forstand. Samtidig ser han også ut til å mene at fremføringskonteksten har avgjørende betydning. Hvis jeg forstår ham rett, mener han at også tidligere tiders religiøse musikk kan gi en estetisk erfaring, såfremt den løsrives fra den liturgiske sammenhengen. Når religiøs musikk fremføres i konsertsalen eller i operaen skapes det et åpent rom der det er opp til enhver å legge så mye eller lite ontisk referanse inn i musikken som en selv måtte ha behov for (Taylor, 2007, s. 360). Dette må vel i praksis bety at en kantate av Bach fremført i konsertsalen kan gi en estetisk erfaring, mens den ikke kan gi en estetisk erfaring når den fremføres i gudstjenesten. I gudstjenesten får kantaten en ontisk referanse som utelukker at den kan oppleves som kunst.

Taylors resonnement fører kort sagt til at «estetisk erfaring» blir et fenomen som er knyttet utelukkende til moderne kunst og en moderne fremføringskontekst. Estetisk erfaring er noe folk flest i tidligere tider var avskåret fra. Det kan man selvfølgelig mene, men dermed utelukkes også enhver dialog med tidligere tiders estetiske tenkning om skjønnetens betydning, fra Platon til i dag.

Jørgensens (2014, 2017) kobling av den estetiske erfaringen til forestillingen om en mellomverden skaper på en helt annen måte en kontinuitet mellom før og nå. Fantasiens mellomverden er ikke et privilegium for moderne mennesker, men er uløselig knyttet til menneskets kulturhistorie. Den estetiske erfaringen ligger hverken i meg eller (latent) i kunstverket, men er noe som finner sted mellom oss, i mellomrommet mellom meg og kunstverket. Mens Taylor ikke kommer lenger enn Berger, og knapt nok det, når det gjelder å tilrettelegge forholdet mellom kunst og transcendens, åpner Jørgensen og ikke minst Felski for en langt mer fruktbar refleksjon over estetisk erfaring som vekselvirkning.

\*\*\*

## Til slutt

I vår tids vitenskapelige verdensbilde har musikken ikke en transcendent referanse, slik den hadde i tidligere tider. «Englesang» er ikke lenger englenes sang, men menneskets egen sang. Spørsmålet er om vi ganske

enkelt bare må avfinne oss med dette, eller om det også finnes andre innfallsporner som kan åpne det moderne transcendensproblemet for en mer fruktbar diskusjon av forholdet mellom musikk og transcendens.

Siden transcendensproblemet ikke er et problem som bare gjelder musikken, men all kunst, tok vi utgangspunkt i forholdet mellom transcendens og estetisk erfaring. Spørsmålet var om den estetiske erfaringen som en egen erfaringsform kan kaste lys over transcendensproblemet på en måte som er fruktbar også for forholdet mellom musikk og transcendens.

Peter Berger (1970) gir incitamentet til en slik undersøkelse av den estetiske erfaringen, når han trekker frem fenomener der mennesket selv overskrider den empirisk gitte faktisitet, som for eksempel i lek og humor. Berger diskuterer imidlertid ikke den estetiske erfaringen i denne sammenhengen. Det gjør derimot Rita Felski (2020) og Dorthe Jørgensen (2014, 2017), som begge viser til at estetisk erfaring innebærer at det er noe som tiltrekker oss, legger beslag på oss og fengsler oss. I denne formen for selv-transcendens er vi, som Hans Joas og Hans Ulrich Gumbrecht også påpeker, ikke «selv-drevne». Drivkreftene i den estetiske erfaringen er ikke bare menneskets egen drift eller begjær, men en vekselvirkning mellom tiltrekning og begjær.

Ved nærmere ettersyn er det slik også hos Platon (2010). *Eros* var for Platon ikke bare begjær, slik Anders Nygren (1966) vil ha det til, men også tiltrekning. Å bli tiltrukket av noe hører med til det å være menneske. Slik sett er mennesket overhodet ikke «selvdrevet». Men mennesket kan bli tiltrukket av så mangt. *Eros* som tiltrekningskraft var for Platon en gave fra gudene, en form for *mani* som innebærer at mennesket trekkes mot det skjønne (Platon, 2010, s. 417–418).

Dorthe Jørgensen (2014, 2017) plasserer den estetiske erfaringen i et mellomrom mellom tingene og oss. Rita Felski (2020) beskriver på side det kunstneriske språket som et grensesnitt mellom oss og virkeligheten. Slik sett blir musikken en kunstform som ikke kobler oss løs fra virkeligheten, men gir oss tilgang til den. Det henger ikke minst sammen med musikkens evne til å berøre oss følelsesmessig, siden nettopp følelsene spiller en viktig rolle i vår tilknytning til den verden vi lever i. Slik sett er det nærliggende å kalle kunsten, og dermed også musikken, for en omgangsform. Den er en måte å omgås virkeligheten på.

Når musikken har så stor betydning i religiøs sammenheng, er det ikke minst fordi den har en så sterk tiltreknings- og tilknytningskraft. Den kan knytte oss til steder, handlinger, meninger, mennesker, tanker og ideer. Luther var i sin tid svært opptatt av dette, og priste musikkens virkekraft som en gave fra Gud, akkurat som Platon. For Luther var imidlertid musikkens virkekraft et uttrykk for at mennesket som skapt er innfelt i den skapte verden. Mennesket står ikke utenfor eller ovenfor verden, men er innvevd i den. Sagt med den danske teologen og filosofen K.E. Løgstrups ord: «Med åndedræt og stofskifte er vi indlagte i naturens kredsløb, med vore sanser er vi indlagte i universet» (Løgstrup, 2013, s. 11). Som innfelt og innvevd i den skapte verden lever vi i spenningen mellom tiltrekning og begjær.

Når Luther var så opptatt av musikkens virkekraft, var det fordi han mente den hadde en egen evne til å trekke mennesket til det gode. Musikken gjør ikke alltid det, slett ikke. Det var også Luther klar over. Men når den gjør det, når den trekker mennesket til det gode, da er det ifølge Luther ren nåde. Denne nåden er hverken bundet til kirken eller til forkynnelsen av evangeliet, men er gitt i og med den skapte verden. Den er en form for skapelsesnåde (Christoffersen, 2011).

I menneskelivets kamp mellom godt og ondt kan musikken komme inn på det godes side. Musikken kan på gåtefullt vis komme mennesket til unnsetning. Luther kan ikke forklare hvordan det går til, men skapelsesnåden skaper en metafysisk undring i ham. Det er denne metafysiske undringen, ikke bare over godhetens tiltrekningskraft, men også over godhetens og skapelsesnådens mange skikkelser i det det skapte liv, som ofte mangler i moderne protestantisk teologi.

Det tiltrekkende har imidlertid en motpol som Luther også var opptatt av, men som ikke spiller noen rolle hverken hos Felski (2020) eller hos Jørgensen (2014, 2017), og det er det frastøtende. Det motsatte av å bli tiltrukket er ikke å forbli upåvirket, men å bli støtt bort. Som en vekselvirkning mellom tiltrekning og begjær, lever den estetiske erfaringen i spenningen mellom det til-trekkende og det fra-støtende. Legger vi vekt på dette, kan det kanskje bli lettere å få et blick også for den estetiske erfaringen som en prosess. Det tiltrekkende og det frastøtende er ikke konstante størrelser, men prosesser der det som før var tiltrekkende, senere kan fremstå som frastøtende, og *vice versa*.



For Luther kunne evangeliet være en drivkraft i en slik omformingsprosess. Evangeliet kunne omforme det mennesket ble tiltrukket av, først og fremst i etisk henseende, men også estetisk. Fra å bli tiltrukket av selvopptatt pomp og prakt kunne evangeliet åpne øynene for det livsnære, det uforstilte og det oppriktige. Det som før var frastøtende, kunne nå bli tiltrekkende. Når Luther kunne prise musikken i så høye toner, var det ikke bare fordi den kunne trekke menneskets begjær til et gode, men også fordi den dermed kunne omforme menneskets begjær og gi det en ny retning.

## Referanser

- Berger, P. L. (1970). *A rumor of angels. Modern society and the rediscovery of the supernatural*. Anchor Book.
- Christoffersen, S. Aa. (2011). Skapelsesnåde. Om den sansbare verdens erfaringsform. *Norsk Teologisk Tidsskrift*, 112(3–4), 261–277.
- Christoffersen, S. Aa. (2019). Musikk og metafysisk undring i Luthers teologi. I H. Rise (Red.), *Lutherske perspektiver på liturgisk musikk* (s. 19–33). Novus.
- Felski, R. (2020). *Hooked. Art and attachment*. University of Chicago Press.
- Gumbrecht, H. U. (2020). *Crowds – Das Stadion als Ritual von Intensität*. Klostermann Essay 5.
- Hamsun, K. (1985). *Mysterier*. Den Norske Bokklubben.
- Joas, H. (2008). *Do we need religion? On the experience of self-transcendence*. Paradigm Publishers.
- Joas, H. (2017). *Die Macht des Heiligen. Eine Alternative zur Geschichte von der Entzauberung*. Suhrkamp.
- Jørgensen, D. (2014). *Den skønne tænkning*. Aarhus Universitetsforlag.
- Jørgensen, D. (2017). *Hvorfor er vi så fantasiforskrækkede?* Eksistensen.
- Luther, M. (1910). *Kritische Gesamtausgabe Bd. 10, Abt. 1,1*. Böhlau.
- Luther, M. (1982). *Verker i utvalg. Bd. V* (S. Hjelde, I. Lønning & T. Rasmussen, Red.). Gyldendal.
- Løgstrup, K. E. (2013). *Ophav og omgivelse*. Klim.
- Nygren, A. (1966). *Eros och Agape. Den kristna kärlekstanken genom tiderna*. Aldus/Bonniers.
- Platon. (2010). *Samlede værker i ny oversættelse. Bd. II* (J. Mejer & G. Tortzen, Red.). Gyldendal.
- Taylor, C. (2007). *A secular age*. Belknap Press.
- Weber, M. (1973). Wissenschaft als Beruf. I M. Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre* (s. 582–613). J.C.B. Mohr.

## KAPITTEL 8

# Et annet nærvær. Om *mer-betydning* og *transcendens* i musikkerfaringen

Øivind Varkøy

Norges musikkhøgskole og OsloMet – storbyuniversitetet

**Abstract:** In this text, the author discusses the concepts of ‘additional meaning’ and ‘transcendence’ related to experiences of music, and not least different interpretations of such experiences. In these discussions, the distinction between ‘experiences of divinity’ and ‘experiences of the divine’, the first pointing towards experiences of ‘something holy’ and the latter towards experiences of ‘the Holy’, is central. The relation between theology and aesthetics is discussed, as is the concept of ‘beauty’. The discussions relate to a cultural situation characterized by the weathering of the idea of God, as well as the Christian mystic ideas concerning experiences of God’s presence and absence.

**Keywords:** music, theology, mysticism, additional meaning, transcendence

## Introduksjon

Min gamle professor i musikkfilosofi, Ove Kristian Sundberg, markerte for drøye tyve år siden 70-årsdagen sin med en «Gesprächskonzert» i Oslo domkirke.<sup>1</sup> Domorganist Kåre Nordstoga spilte musikk av J.S. Bach, og Sundberg foredro. Innledningsvis sa Sundberg følgende:

---

1 Ove Kristian Sundberg (1932–2019) var organist og professor i musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo, etter å ha vært rektor ved Agder musikkonservatorium, professor ved Universitetet i Trondheim m.m.

Noen sier at Bachs musikk er et gudsbevis. Så langt vil jeg ikke gå. Andre mener at Bachs musikk sier oss det uutsigelige. Jeg vil også være forsiktig med å gå så langt. Men – jeg vil dog hevde at Bachs musikk leder oss til en grense hvor vi aner at bakenfor denne grensen så finnes det noe som er uutsigelig.<sup>2</sup>

Glitrende retorikk naturligvis. Litt svermerisk kanskje? For mystisk? Romantisk? På ingen måte. Sundbergs forståelse må naturligvis ses i relasjon til hans kristne tro. Slik enhver tolkning av opplevelser av musikk må forstås i lys av tolkernes forskjellige livsanskuelser. Det er et grunnleggende poeng i denne teksten.

I et av sine mange dikt om J.S. Bach og hans musikk skriver Arnold Eidslott:

Dette annet nærvær  
det sant tause er talende  
og språkets mor i mine pasjoner

\*

Jeg er talte og sa  
Jeg er tausheten som fødte  
Musica aeterna i din ånd du støv  
(Eidslott, 2001, s. 16)

Et annet nærvær; det sant tause som er talende og språkets mor i Bachs pasjoner. Et «Jeg» som er tausheten som fødte den evige musikken. Kanskje er det mot en slik bakgrunn vi må forstå den gamle Ingmar Bergmans urokkelige tro på Bach – selv om han åpenbart til tider har tvilt på Gud. I datteren Linn Ullmanns bok *De urolige* finner vi følgende passasje:

[Ingmar Bergman:] Gud er der musikken er. Jeg tror de store komponistene forteller om sine opplevelser av Gud. Dette er ikke tøv. Bach er for meg en uforanderlig faktor.

[Linn Ullmann:] Men før tvilte du?

[Ingmar Bergman:] Ikke på Bach.

(Ullmann, 2015, s. 145)

---

<sup>2</sup> Jeg noterte dette ned etter hukommelsen umiddelbart etter at arrangementet i Oslo domkirke var slutt.

Jeg har ofte sitert både Sundberg, Eidslott og Bergman for mine studenter. Ikke som noe som utelukkende gjelder Bach og hans musikk, men som et uttrykk for en måte å tenke om musikk på som jeg for min del finner meningsgivende: Opplevelsen av at «det er noe mer». Men hva er dette «noe mer»? Hvordan kan vi tolke slike opplevelser? Hva er det vi erkjenner? Denne teksten vil kretse omkring slike spørsmål. Konseptet *mer-betydning* blir sentralt. Hvordan kan vi forstå vår erfaring av mer-betydning? Og ikke minst: Hvordan kan dette «noe» som vi erfarer og erkjenner, opplevelsen av at *det er noe der*, knyttes til gudsforestillingene våre – eller fraværet av slike forestillinger?

Om erfaringer av mer-betydning skjer knyttet til estetiske erfaringer i eller utenfor religiøse rom, er i denne sammenhengen likegyldig. Jeg understreker også at denne tekstens formål *ikke* er å presentere den korrekte måten å forholde seg til dette sakskomplekset på. Hensikten er primært å nærme seg en forståelse av hvordan det er mulig å tenke om dette innenfor rammen av trosbasert erfaring og teologisk kontekst. Idet «kunsten slår opp et åpent sted midt i det værende, hvor alt er annerledes enn ellers» (Heidegger, 2000, s. 86), innser vi den tilnærmet halsbrekkende utfordringen i møte med «disse tankene [som] er utenfor språket, ikke mulige å formulere, selv om de er fullstendig stringente og klare og selv om hver enkelt av forholdene de består i kan uttrykkes i fullstendig presise ord» (Weil, 2020, s. 145).

Før vi ser nærmere på fenomenet mer-betydning, kan det være på sin plass å minne om at refleksjonen omkring musikk og *erkjennelse* (eller *innsikt* om man vil) både er gammel og velkjent, den preger kort sagt hele vår kulturs musikktenkning. Og det metafysiske perspektivet er sterkt representert. I antikken møter vi forestillingene om forbindelseslinjer mellom *sfærenes musikk* og den menneskeskapte musikken. Den gode menneskeskapte musikken styres av de samme harmonifremmende prinsipper som de som styrer kosmos. Den vil derfor på den ene siden kunne skape innsikt i den kosmiske harmonien og prinsippene som ligger til grunn for tilværelsen. På den andre siden vil menneskenes musikk da også kunne stemme den menneskelige sjel etter de samme gode kosmiske prinsipper (Platon, 2001, bok 3). Så møter vi disse tankene igjen i kirken, hvor de på forskjellig vis videreføres i kristen

musikktenkning i oldkirken, middelalderen og renessansen. Her er Gud all skjønnhets kilde, og den menneskeskapte skjønnheten en avglans av hans skjønnhet. Sfærenes musikk blir knyttet til englenes sang i himmelen, og himmelen blir den syngende stillheten (jf. Augustin i *De musica*, i Kjerschow, 2014, s. 63–83). Videre møter vi slike tanker igjen blant romantikerne på 1800-tallet – som når filosofen Arthur Schopenhauer sier: «Ingen annen kunstart innvirker så umiddelbart og så dypt på menneskene som musikken, nettopp fordi ingen kunstart lar oss erkjenne verdens sanne vesen slik musikken gjør det» (Schopenhauer i Benestad, 1976, s. 261).

Og når komponisten Gustav Mahler opplever det slik:

Underlig! Når jeg hører musikk – endog mens jeg dirigerer – kan jeg høre helt utvetydige svar på alle mine spørsmål og føle meg helt klar og sikker. Eller rettere sagt, jeg føler helt tydelig at de ikke er spørsmål i det hele tatt. (Mahler i Sørrå, 1980, s. 109)

På tross av at disse forestillingene kan sies å være en «evig» historie, representerer disse tilnærmingene i dag en allikevel nesten glemte historie. For det første har antikkens og middelalderens matematiske og metafysiske-spekulative musikkforståelse siden antikken (bl.a. Aristoteles) blitt supplert og delvis erstattet av en økende tendens til å betrakte musikken ut fra et praktisk utøvelsesaspekt og en empirisk interesse. Denne nøkternhetens tendens forsterkes ytterligere i renessansen. For det andre har romantikkens blomstrende metaforikk av mystisk karakter vært utsatt for en blanding av snusfornuftige og ironiserende angrep i mer enn hundre år. Og mens erfaringer av mer-betydning tidligere gjerne ble tolket religiøst, altså som erfaringer av det guddommelige, er dagens situasjon i all hovedsak en annen, hvor vi lever i en kultur preget av gudsforestillingens forvitring (Oftestad, 2021). Som Karl Ove Knausgård lar en av sine romankarakterer si: «Og som du vet, har menneskene alltid hatt en forståelseshorisont, og det som er utenfor hadde en gang et navn: Gud. Og Gud tror vi ikke på. Gjør vi vel?» (Knausgård, 2021, s. 480). Denne kulturelle situasjonen medfører at rommet for religiøse fortolkninger har blitt trangere.

## Mer-betydning

En av dagens få skandinaviske forskere som beskjeftiger seg med spørsmålet om mer-betydning knyttet til estetiske erfaringer i et religion-filosofisk og teologisk perspektiv, er den danske idéhistorikeren og filosofen Dorthe Jørgensen (2006, 2014, 2017). I sentrum av arbeidet hennes står det å utvikle en *erfaringsmetafysikk*, det vil si «en filosofi, der under sin utforskning af de erfaringer, der er dens genstand, forsøger at lægge bevidsthedsfilosofiens subjekt/objekt-strukturerede tankegang bag sig for således at komme tættere på og få bedre insigt i den *mellemverden*, som de pågældende erfaringer udgør» (Jørgensen, 2014, s. 81).

I dag anser mange estetikk for å handle om noe *immanent*, det vil si at det jeg erfarer i en estetisk erfaring primært peker tilbake på meg selv. Siden mange også er av den oppfatning at teologi primært beskjeftiger seg med noe *transcendent*, faller estetikken gjerne utenfor det teologiske feltet. En slik estetikkforståelse så vel som teologiforståelse kan imidlertid problematiseres. Estetikk beskjeftiger seg ikke nødvendigvis kun med immanens, like lite som teologi bare beskjeftiger seg med transcendens. Både estetikken og teologien er medier for fortolkning av erfaringer av mer-betydning, siden slike erfaringer riktignok skjer i det immanente, men samtidig er meningsbærende erfaringer av transcendens. Konseptet *mer-betydning* blir et omdreiningspunkt for drøftingen av vår opplevelse av et «mere» i den estetiske erfaringen, erfaringer av «åpning» eller «løft», knyttet til det noen fremdeles våger å omtale som «det skjønne». Når det gjelder erfaringer av mer-betydning knyttet til musikkopplevelser skriver Jørgensen:

Men musikken giver mig et lidt andet perspektiv på verden, end jeg ville have haft, hvis jeg ikke hadde hørt den. Det gør den, hvis den taler til mig, hvilket ikke bare krever, at musikken har noget på hjerte, men også at jeg tillader at blive tiltalt. (Jørgensen, 2006, s. 54)

Musikken legger noe til min verden, den gir den en mer-betydning. Det er ikke mulig å si *hva* musikken sier meg, men når den taler er det uomtvistelig at det er akkurat *det* den gjør. Men hvordan kan vi forstå

erfaringer av mer-betydning?<sup>3</sup> Hvordan er det mulig å tolke slikt – i et teologisk perspektiv?

I drøftinger av mer-betydningen er det viktig å skille mellom *guddommelighetserfaringer* og *erfaring av det guddommelige*. Dette skillet tilsvarer distinksjonen mellom *guddommelighet* (forstått som noe ubestemt) og *det guddommelige* (betraktet som noe mer bestemt, f.eks. omtalt som Gud) (Jørgensen, 2014, s. 574). En erfaring av mer-betydning kan tolkes i begge retninger. Den kan forstås, og forstås kanskje som oftest i dag som en erfaring av *guddommelighet* (uten at man nødvendigvis benytter seg av denne betegnelsen, som mange vil oppleve som lite aktuell, ja direkte utdatert). Uansett kan man kanskje tale om noe «stort», eller, hvis man våger, også «hellig». Men – idet mer-betydning tolkes som erfaringen av *det guddommelige*, blir den estetiske erfaringen synonym med religiøs erfaring. *Guddommelighetserfaring* blir dermed en ubestemt transcendererfaring, mens *erfaring av det guddommelige* svarer til å erfare et eller annet bestemt transcendent, som så blir kalt med guddommens navn. Estetiske og religiøse erfaringer har altså noe felles; erfaringer av mer-betydning. Guddommelighetserfaringer og erfaringer av det guddommelige skiller seg primært fra hverandre ved at *de er forskjellige fortolkninger av samme fenomen*. Det er dermed både likhetstrekk og forskjeller mellom estetiske og religiøse erfaringer, de er beslektet, men ikke identiske (Guldbrandsen & Varkøy, 2004, Innledning).

## Transcendens

Erfaringer av mer-betydning handler om å tiltales av noe utenfor meg selv – i erfaringer av *transcendens*. Siden oldtiden har filosofiske og kunstneriske verker rommet spor av transcendererfaringer, samtidig som fortolkninger av transcendererfaringen har funnet forskjellige uttrykk. For Platon handler det, som nevnt ovenfor, om det skjønnes idé, mens

---

3 *Erfaringer* forutsetter opplevelsesmessige inntrykk, men adskiller seg fra *opplevelser* ved elementet *refleksivitet*.

det i en kristen kontekst dreier seg om erfaringer av den transcendent Guds nærvær. De færreste moderne mennesker vil tolke sine erfaringer av transcendens (så vel som mer-betydning), som en *religiøs erfaring* av Guds nærvær. De fleste vil derimot betrakte den som en *estetisk erfaring*, en erfaring av immanent transcendens (Jørgensen, 2006, s. 206). Erfaringer av immanent transcendens virker imidlertid som et hint om noe som er større enn og strekker seg ut over meg selv. Allikevel finnes dette i immanensen. Slik sett blir erfaringen av mer-betydning paradoksalt nok en transcendenserfaring som ikke referer til noe transcendent. Derfor kjennetegnes den av at den som gjør erfaringen blir står nølende overfor sin egen erfaring.

Transcendenserfaringer er erfaringer av at jeg blir trukket utover grensene for mitt eget selv, og blir grepet av noe utenfor meg selv. Jeg kan oppleve en oppløsning av eller en befrielse fra min fiksering på meg selv. Jeg blir grepet av noe jeg opplever som noe annet og større enn meg selv. Det er ikke jeg som «griper den andre i en erkjennelsesakt», men snarere «den andre som griper meg» (Thomassen, 2014, s. 30). Slike transcenderende erfaringer kan være positive, begeistrede erfaringer. De kan imidlertid også være negative, og blir da angsterfaringer. Troen har sin kilde i både disse positive og negative erfaringene, og i et tropspektiv artikulterer de troen på en spesiell måte (Joas, 2004).

For den troende blir erfaringen av å være grepet på denne måten en erfaring av å være grepet av en ubetinget Annen. Den samme erfaringen tolkes selvsagt annerledes av en som ikke tror, hvor vi da altså kan tale om opplevelse av mer-betydning og transcendens som (ubestemte) «guddommelighetserfaringer». Poenget er dermed at det er troen som utgjør en forskjell i fortolkningen av slike erfaringer. Den som har en religiøs tro fortolker erfaringene sine i lys av troen, og har dermed adgang til troserfaringer. Troen muliggjør troserfaringen, det vil si den særlige fortolkningen av erfaringen av mer-betydning og transcendens: «Det er ikke den blotte opplevelse, men fortolkningen af det oplevede, der konstituerer erfaringen som erfaring – her altså som religiøs erfaring» (Jørgensen 2014, s. 610). Ikke-troen tillater ikke en slik fortolkning av mer-betydning og transcendens. Sett fra et teologisk perspektiv blir man dermed forhindret i å gå i dialog med det guddommelige.



En slik tilnærming til fenomener som mer-betydning og transcendens gis noen ekstra perspektiver når det synes å forholde seg slik at det ikke bare er dialogen med det guddommelige som vanskeliggjøres om all transcendens forstås som immanent. De færreste forstår altså i dag sine transcendenserfaringer som religiøse erfaringer. De forstår dem dessuten heller ikke uten videre som erfaringer av *skjønnhet* – fordi selve skjønnehetsbegrepet er problematisk.

## Det skjønne

Immanuel Kant (1995) isolerer skjønnet i positiviteten. Skjønnet forårsaker velbehag. I motsetning til dette leder opplevelsen av *det sublime*, det som overskrider enhver form, ikke til velbehag, men til smerte og ubehag. Begge deler er imidlertid estetiske erfaringer (jf. begeistrede erfaringer versus angsterfaringer ovenfor). Theodor W. Adorno (1998) hevder på sin side at vi i møte med det sublime erkjenner det andre i oss selv. Den genuine estetiske erfaringen er ikke et sted hvor subjektet gjenkjenner seg selv, men et sted hvor man erkjenner sine egne grenser og sin endelighet (Han, 2018; Vetlesen, 2004).

Hos Jørgensen blir betegnelsen *det skjønne* knyttet til alt det som har verdi i seg selv.<sup>4</sup> Alt vi opplever som skjønt er ladet med et «mere»: den verdi-i-seg-selv-fullhet, som overskrider den nytteverdien vi i alminnelighet utelukkende har blick for (Jørgensen, 2017, s. 66). Skjønnhetserfaringen har ikke noe pragmatisk formål. Den kan ikke instrumentaliseres. I en kulturell kontekst hvor kunsterfaringens egenverdi stadig synes å være en problematisk størrelse, og hvor kulturpolitikk så vel som utdanningspolitikk primært forholder seg til kunstens nytte for alle hånede gode politiske og pedagogiske målsetninger (Varkøy, 2012), snevres rommet for erfaringer av det skjønne inn. Gud er altså i de fleste sammenhenger allerede for lengst ute i fortolkningen av mer-betydning. Nå trer heller ikke det skjønne frem i erfaringen av mer-betydning og transcendens. Jeg opplever noe sterkt, noe

---

4 I denne sammenhengen leser jeg Jørgensens skjønnehetsbegrep i retning av å dekke både det skjønne og det sublime i kantiansk forstand.

skjellsettende og eksistensielt, uten å være i stand å fortolke dette i forhold til noe annet enn meg selv. En åpning av verden finner sted, og jeg forandres, det føles og fornemmes, men uten at jeg har noen anelse om hvor det kommer fra og hva det resulterer i, enn si hva jeg skal stille opp med i forhold til erfaringen. Charles Taylor formulerer dette paradokset slik: «There is a sense that something great is said in this music. This [...] has helped create a kind of middle space, neither explicitly believing, but not atheistic either, a kind of undefined spirituality» (Taylor, 2007, s. 360).

Det er imidlertid et åpent spørsmål om det er en god idé, ja om det i det hele tatt er mulig å leve et liv uten referanser til noe ut over meg selv. Vi har behov for å forstå og formulere oss om det vi opplever. Dette gjelder særlig skjellsettende og livsforandrende opplevelser. Aner vi da muligheten for at vi, som de tolkende vesener vi er, i erfaringer av mer-betydning kanskje alltid allerede er på vei ut av erfaringen av immanent transcens og over i den religiøse erfaringen eller skjønnhetserfaringen, uten at vi er oss dette bevisst? Om man forstår «troserfaring» bredt, ikke begrenset til troen på en Gud, men tro på at vi i transcendenserfaringen faktisk blir gitt noe, at vi selv er gjenstand for en handling, at vi er utsatt for noe vi ikke selv er subjekt for, at vi får noe overgitt oss som taler til noe annet i oss enn forstanden, kan det synes som om vi ikke klarer oss helt uten «troserfaringen».

Skjønnhetserfaringen betinges av at jeg erfarer å være tiltalt av «noe annet». Det er ikke bare jeg som projiserer mine erfaringer og følelser inn i musikken, men det er «noe» der som vil meg noe. Hvis dette også er en troserfaring, peker det i retning av at vi har vanskeligheter med å klare oss uten troen, uansett hvilket navn vi så gir troens gjenstand; Gud eller skjønnheten. For teologer som ser troserfaringen som noe kvalitativt annet enn religiøs erfaring, kan en slik tenkning lett lede til en slags «vranglære», kalt «estetisk teologi». Da kan det imidlertid være på sin plass å reise spørsmålet om estetikk og teologi ikke kan forsones bedre. Ifølge Jørgensen er det «vitterlig værd at forsøge en erfaringsmetafysisk sammenkobling af teologi og æstetik. Men noget sådant kræver en åben og fordomsfri omgang såvel med æstetikbegrebet som med teologien» (Jørgensen, 2014, s. 619).

## Teologien - og estetikken

Mot slutten av det 20. århundre kan man se en utvikling mot nye disipliner innenfor teologien; teologisk estetikk, estetisk teologi og religionsestetikk.<sup>5</sup> Et sentralt poeng i den katolske teologen Hans Urs von Balthasars *teologiske estetikk* er at teologien ikke kan reflektere over Guds herlighet hvis den blir redusert til evidensbasert vitenskap (von Balthasar, 1961–1969). Han forkaster dermed den rasjonelle teologien og retter oppmerksomheten mot sansene og følelsene. Det må utvikles en teologisk estetikk som kan gripe Guds herlighet på en adekvat måte. Guds herlighet er hans form, og den er kilden til de verdslige formene, til deres skjønnhet. Det er altså Guds herlighet vi erfarer når vi oppfatter verdslig skjønnhet.<sup>6</sup> Fra protestantisk hold er von Balthasar kritisert for å utvikle en teologi ovenfra, med en tilsvarende forsømmelse av teologi nedenfra. Man minner om at kristendommen ikke bare preges av harmoni, men at den også er preget av krise (jf. Jesu lidelse og død). «Det frastøtende» må derfor også vekke vår interesse, og ikke bare «det skjønne» (Jørgensen, 2017, s. 596). Om dette er en rimelig kritikk av von Balthasar kan imidlertid diskuteres, all den stund von Balthasar også fremhever den guddommelige skjønnhetens overskridelse av hva vi vanligvis vurderer som behagelig (jf. Kant og det sublime ovenfor).

Teologiens forhold til det estetiske, og kanskje særlig til musikken, må gjennomgående kunne sies å ha vært, og til dels fremdeles være, preget av ambivalens. Det finnes mange og ulike måter å forstå bakgrunnen for dette. Det kan dreie seg om en bekymring for at estetikken skal erstatte teologien, for sanseligheten, og for å blande sammen estetisk og religiøs erfaring. Det kan også handle om redsel for musikkens forførende og manipulerende kraft (Varkøy, 2020a). Augustin er et godt eksempel i så måte. På bakgrunn av dyp kjennskap til antikkens pythagoreiske og matematisk orienterte musikktenkning, ser han, som nevnt ovenfor,

5 Jeg går ikke her inn dette komplekse kampfeltet, men nøyer meg med å peke på hvordan Hans Urs von Balthasars i sin *teologiske estetikk* bl.a. tilsynelatende oppfatter *estetisk teologi* som en uttidig selvstendigjørelse av estetikken og det skjønne på bekostning av det sanne og gode.

6 Her er von Balthasar på linje med Augustin som sier: «For det skjønne som fra kunstnerens sjel går over til hans hender, det stammer fra den skjønnhet som er opphøyd over sjelene» (Augustin, 1974, s. 211).

i verket *De Musica* på musikken som en kunstnerisk etterligning av en høyere orden som Gud har skjenket menneskene – som en jordisk virkeliggjøring av den kosmiske rytmen (Kjerschow, 2014, s. 65–75; Sundberg, 2002, s. 19–24). Dermed kan også selve musikken (dvs. uten ordene) være en lovprisning til Gud. Om verdien av musikk uten tekst sier Augustin i en omtale av det såkalte «jubilus-fenomenet» at *jubilus* er en form for lyd som forteller at noe som ikke kan utsies fødes i hjertet. Denne *jubilus* passer for Gud, hvis vesen ikke kan utsies (Kjerschow, 2014, s. 83). Når man ikke lenger kan hjelpe seg med språket, men allikevel ikke orker å tie, hva annet har man da å gjøre enn å juble og la hjertet fryde seg uten ord, uten de grenser verbalspråket setter? På den andre siden understreker Augustin i verket *Bekjennelser* hvilke farer som kan ligge i de gleder som hørselen kan gi:

De gleder hørselen kan gi, hadde fått et sterkt tak på meg og bøyd meg under sitt åk. Men du har løst meg og frigjort meg. Jeg innrømmer at jeg ennå finner tilfredsstillelse i de melodiene som dine ord gir liv og sjel, når de synges med kunst av en fin stemme. Ikke så at jeg helt fortaper meg i dem; for jeg kan rive meg løs når jeg vil. Men sammen med innholdet som gir melodiene liv og gjør at jeg lytter til dem, gjør de også selv krav på en hedersplass i mitt hjerte. Men jeg kan vanskelig gi dem en rimelig plass. Av og til forekommer det meg at jeg gir dem større ære enn de bør ha. [...] den sanselige gleden, som ikke bør få makt over sinnet og dermed ta kraften fra det, den lurer meg mang en gang. (Augustin, 1974, s. 208–209)

I denne sammenhengen utgjør fenomenet *sanselighet* et omdreiningspunkt. Mens sanseligheten i en tradisjonell kristen forståelse gjerne forbindes med «kjødets lyst», er menneskets erfaring av sanselig skjønnhet, blant annet ifølge Platon, ikke selv sanselig eller bundet til sanseligheten. Den er intellektuell. Derfor kan den føre sjelen videre til åndelig skjønnhet, som det sanselige har sitt utspring fra (Jørgensen, 2006, s. 55). Det estetiske er altså ikke det samme som det sanselige. I filosofisk estetikk er det estetiske det *sensitive*, estetiske erfaringer har en følende, fornemmende og anende karakter (Jørgensen, 2017, s. 47). Når Søren Kierkegaard markerer avstand til «estetikeren», kan dette da vurderes som et produkt av misforståelser. Kierkegaard (2013) anvender termene 'estetisk' og

‘estetiker’ som betegnelser for noe sanselig og svermerisk uten etisk eller erkjennelsesmessig verdi. Kan hende er dette en av flere grunner til at det i Norden ikke finnes lite tradisjon for teologisk estetikk?

Gjennom den historiske moderniseringen har religionen og teologien måttet avgi innflytelse til kunsten og estetikken. Oppblomstringen av det som gjerne omtales som *kunstreligion* i det 18. århundre, med kulminasjon et århundre senere, er ikke overraskende svært problematisk sett med teologiske øyne. Kunstreligionen gjør kunsten til den eneste veien til sann erkjennelse, og kunstneren til den sanne profeten (Oechsle & Sponheuer, 2015). Kunsten blir en erstatningsreligion, den legger sin tjenende rolle bak seg og gis en status, betydning og funksjon som religionen tidligere hadde hatt. I mange sammenhenger kan det imidlertid synes som teologiske diskusjoner av estetikken lever av et enten-eller som kanskje ikke er nødvendig. Et sentralt poeng i denne sammenheng er, som allerede nevnt, at når det gjelder den religiøse og den estetiske erfaring, kan det være tale om samme erfaringsfenomen – som blir tolket forskjellig. Betyr dette at vi må operere med et hierarkisk forhold mellom disse to erfaringstypene? Ikke nødvendigvis. Det kan også ses som to sideordnede aspekter av det samme; fundamentale erfaringer av merbetydning og transcendent (Jørgensen, 2014, s. 754–755).

I moderne estetikk ligger vekten på den estetiske erfaringens verdslige karakter, altså med en markert avstand til teologien. Teologien synes på sin side å forsøke å unngå det estetiske eller å påpeke dets mangelfullhet. Estetikken og teologiens gjensidige forbehold synes imidlertid langt på vei å hvile på uvitenhet. Kunstfagene lider under manglende kjennskap til teologisk tenkning, både den tradisjonelle og den nyeste. Og teologien lider under manglende kjennskap til filosofisk estetikk, dens erfarings- og skjønnhetsbegreper (Jørgensen, 2017, s. 64–65). Jørgensen understreker derfor:

Hvis der skal være tale om en *dialog* imellem æstetik og teologi, dvs. noget frugtbart, må teologien [...] være lydhør over for den anderledes teoritradition, som æstetikken udgør. Teologien må være åben over for de nyfortolkninger af væsentlige begreber, herunder gudsbegrebet, som et møde med denne anderledes tænkning kan føre med sig. (Jørgensen, 2014, s. 600)

Redselen for det verdslige, kunsten som religionserstatning, for å blande sammen estetisk og religiøs erfaring, innsnevrer naturligvis rommet for teologiske tolkninger av mer-betydning og transcendens som erfaringer av det guddommelige, altså som religiøse erfaringer. En annen faktor som begrenser kunsttenkningen i teologisk og religiøs sammenheng er den instrumentelle holdningen til kunsten. På samme vis som utdannings- og kulturpolitikk, synes kirkelig tenkning omkring musikkens funksjon i mange sammenhenger å begrenses til pedagogiske og oppdragende aspekter, eventuelt i samspill med sosiale trivselsmomenter (Varkøy, 2020a).

## Gudsforestillingens forvitring

Når moderne estetikk, som poengtert ovenfor, legger vekten på den estetiske erfaringens verdslige karakter, må dette naturligvis ses i sammenheng med religionens tilsynelatende stadig mindre betydning for mennesker i våre moderne samfunn. Hva skjer med tenkningen vår når virkelighetsforståelsen er begrenset til det horisontale, og enhver vertikal dimensjon synes fraværende idet «Gud dør i kulturen» (Oftestad, 2021, s. 19), når gudsforestillingen forvitrer? Tanken om gudsforestillingens forvitring kan med fordel ses i lys av hvordan Max Weber (2001) beskriver en moderne samfunnsutvikling (som startet med renessansen og reformasjonen) preget av avfortrylling av liv og eksistens. Dette er en prosess som har gjort verden mer prosaisk og forutsigbar, og mindre poetisk og hemmelighetsfull. Charles Taylor gir dyptpløyende analyser og drøftinger av denne situasjonen i boken *A Secular Age* (Taylor, 2007) hvor han drøfter de kulturelle endringene som bringer oss fra et samfunn hvor det så å si var umulig ikke å tro på Gud, til et samfunn hvor det å tro, selv for de troende, er én mulighet blant flere.

Hva skjer med forestillingsevnen vår når «oppe» og «nede» forsvinner? Hva skjer når enhver vertikal spenning havner i miskreditt? Når den tyske filosofen Peter Sloterdijk (2020) drøfter slike spørsmål, oppfordrer han religionskritikken til ikke å kaste barnet ut med badevannet, men å bevare sansen for vertikal spenning og perspektivskifter mellom det høye og det lave. Og selv om Sloterdijk opererer utenfor rammene av det teologiske fagfeltet, argumenterer han for nødvendigheten av en form for

åndelig opprustning som motvekt til en ensidig og enfoldig horisontal verdens- og livsanskuelse. Samtidig advarer han mot å søke ly i de tilbakeskuende fluktmulighetene som finnes i en tradisjonell religionsforståelse. Man må ifølge Sloterdijk insistere på religionen som et kontinuerlig eksperiment.

Bakenfor Sloterdijks tenkning ligger naturligvis Nietzsches velkjente erklæring av Guds død. Hvordan er det mulig å forstå dette? Hannah Arendt hevder for eksempel at Nietzsche i dette henseende kan forstås i retning av at

den måde, man har oppfattet Gud på i tusinder af år, ikke længere er overbevisende; og ikke at de gamle spørgsmål [...] er blevet «meningsløse», men at den måde, de er blevet stillet og besvaret på, har mistet troværdighed. (Arendt, 2010, s. 110)

Eller som filosofene Hubert Dreyfus og Sean Dorrance Kelly utlegger det: «What he [Nietzsche] meant by this is that we in the modern West no longer live in a culture where the basic questions of existence are already answered for us» (Dreyfus & Kelly, 2011, s. 20).

Vi er overlatt til oss selv når det gjelder å skape mening. Dette gjelder oss alle, selv om det for enkelte av oss til tider kan oppleves som et overveldende og delvis halsbrekkende prosjekt. Det å erklære noe dødt kan i denne sammenhengen betraktes som en markering av et behov for å tenke og tale på nye måter – for å skape ny mening knyttet til gamle spørsmål. For Sloterdijk fremstår mystikeren i dag som religionens sanne kampfelle. Å tale på en måte som ikke umiddelbart gjør det hele «krystallklart» kan ses som «en pågående kamp i tanken for å holde åpent og nærværende det som er uavklart [...] for ikke å påføre det som ikke lar seg fullt ut forstå, en falsk forståelighet» (Ellefsen, 2018, s. 25). Kunstneren – øyeblikkets mystiker – kan ved forbløffelsen over det som er, og ikke minst *at* det er, lære oss noe om det vi kaller verden.

## **Mer-betydning: erfaring av nærvær og fravær**

I en erfaring av mer-betydning forholder det seg ikke slik at «det skjulte» plutselig blottlegger seg. Snarere er det en dobbelthet som gjør seg gjeldende. Noe viser seg – samtidig som det allikevel skjuler seg (Jørgensen,

2014, s. 755). Slik kommer refleksjonen omkring mer-betydning og transcendens den mystiske tradisjonens kretsing omkring kategoriene «nærvær» og «fravær» i møte. I dette landskapet er Theodor W. Adorno, på tross av sin markerte avstand til teologien, en filosofisk kjempe. I Adornos desperate tankeunivers fremstår kunsten som en slags erstatningsmetafysikk: «I ethvert genuint kunstverk er det noe som viser seg, men som ikke finnes» (Adorno, 1998, s. 150). Den estetiske erfaringen blir en redningsplanke som kan tilby oss alt det som verden ellers nekter oss av sannhet, mening og overskridelse. For Adorno er filosofi i sitt innerste vesen beskjeftiget med å tenke det uutsigelige. I det som er uutsigelig ligger da potensial for det Adorno vekselvis kaller for frigjøring, forløsning, utopia eller forsoning. Flere, blant annet Jürgen Habermas, har hevdet at Adorno er fanget i en subjektentrert forsoningsfilosofi som minner svært om aspekter vi kjenner fra den negative teologien, ja sågar om mystisisme: «Adornos negativistiske løsning på problemet om det godes tilgjengelighet (eller ikke-tilgjengelighet) har sin parallell i den negative teologiens løsning på problemet om Guds tilgjengelighet (eller ikke-tilgjengelighet)» (Finlayson, 2001, s. 18). Det vi kan lære av de paradoksene som forsøket på å tenke Guds uendelige vesen reiser, er først og fremst kunnskap om vår egen uvitenhet. Det er svært problematisk å forsøke å si det som ikke kan sies. Det er imidlertid langt mindre problematisk «å forsøke å beskrive, eller sette ord på, *erfaringen* av å ha blitt vist noe som kommer til syne via et bevisst mislykket forsøk på å si det uutsigelige» (Finlayson, 2001, s. 23). Det er i dette landskapet Adorno beveger seg. Samtidig som han understreker at «kunstens metafysikk krever et skarpt skille fra religionen, som den oppsto fra» (Adorno, 1998, s. 235), gir han flere steder sin gjeld til teologien eksplisitt til kjenne. Kanskje gjelder dette særlig i mye av det han skriver om musikk: «Dens (musikkens) idé er det guddommelige navns skikkelse. Den er avmytologisert bønn, befridd fra innvirkningens magi; det om enn aldri så forgjeves menneskelige forsøk på å nevne selve navnet<sup>7</sup>, ikke å meddele betydninger» (Adorno, 2003, s. 9).

---

7 Ved termen «navnet» knytter Adorno an til den jødiske tradisjonen for å unngå å si «Gud», og altså heller anvende termen «navnet».



Den fortvilte grunnstemningen som gjennomsyrrer Adornos tenkning er alltid på grensen til det teologiske, men uten å bli teologisk. Den religiøse dimensjonen er aldri helt fraværende. Om man ikke plages av overdreven religionsangst er dermed skrittet ikke veldig langt fra Adorno til den tenkningen som preger Jon Fosses hovedkarakter i romanverket *Septologien*, maleren Asle – som lever og ånder i et stadig «Kyrrie eleison» (Varkøy, 2020b). Asle samtaler med naboen Åsleik, som sier at han ikke tror på Gud:

Men du trur på Gud, og eg ikkje, seier han og eg seier, alltid seier eg det, at ingen kan seia noko om Gud, men det let seg tenkje at utan Gud hadde ingenting funnest, for sjølv er ikkje Gud noko, han er skild frå det skapte, som alltid er noko avgrensa, han er utanfor tid og rom, han er noko vi ikkje kan tenkja oss, han finnst ikkje, han er ingen ting, altså ingenting [...] men det vert óg feil å seia at Gud er ingenting, for han er samstundes alt, alt samla sett ... (Fosse, 2019, s. 140–141)

Noen hver kan bli svimmel: «Det der skjønar eg ikkje, seier Åsleik Nei eg skjønar det vel ikkje eg heller, seier eg» (Fosse, 2019, s. 141). Men Asle fortsetter: «For Gud er både eit frávær langt borte, ja sjølve været ja, og eit nærvær heilt nær, seier eg» (Fosse, 2019, s. 142). For «det er Gud som er den store stilla, og at det er i stilla at Gud kan høyrast» (Fosse, 2019, s. 157). Det er dette Asle forsøker å male frem i alle bildene sine:

Dette eg kallar for Gud, og dette, ja dette usynlege som er i det synlege, som verkar i det, ja held det oppe, ja det syner seg i tid og rom som lysande mørker, tenkjer eg, og det er dette og ingenting anna bileta mine alltid har freista å måla fram ... (Fosse, 2019, s. 501)

Asle vil male frem det som «har med lys å gjera, og med mørker, det har å gjera med det lysande mørkret i all sin fylde av ingenting, ja slike ord kan ein tenkja, slike ord kan ein bruka» (Fosse, 2019, s. 318–319). Han tenker at dette også gjelder litteraturen: «Det er ikkje det den beintfram seier om det eller det som er viktig, det er noko anna, noko som talar taust og i attomsetningane» (Fosse, 2019, s. 469). For Asle bor Gud i mørke, i Guds mørke: «Ja det er frå Guds mørker at lyset kjem, det usynlege lyset, tenkjer eg» (Fosse, 2019, s. 498). Alt det som er av verdi, «det som lyser, det

som lyset mørkt, ja det er det usynlege i det synlege» (Fosse, 2019, s. 499). Her møtes bibel og liturgi, poesi og bilde, litteratur og teater:

Alt som i alvor vender seg mot Gud, anten ein nyttar ordet Gud eller kanskje er så klok, eller så blyg, andsynes den ukjende guddommen at ein ikkje gjer det, alt fører mot Gud, så slik sett er alle religionar éin, tenkjer eg, og slik sett fell og religion og kunst saman, også fordi både Bibelen og liturgien er fiksjon og poesi og bilete, er litteratur og teater og biletkunst, og har si sanning som det, for sjølvsagt har og kunsten si sanning, tenkjer eg ... (Fosse, 2019, s. 31)

## Coda

Om det er slik at det transcendentale har blitt redusert til et rykte, har denne tekstens prosjekt vært å undersøke disse ryktene nærmere, for slik å kunne gjenvinne åpenhet i vår oppfattelse av virkeligheten, ikke minst musikken, og en ditto overvinnelse av trivialiteten. For å forbinde ofte relativt diffuse erfaringer av mer-betydning og transcendens med kristentroen må teologien forholde seg til estetikken (forstått som filosofien om sensitiv erkjennelse) og med den skjønnhetsfilosofien som den filosofiske estetikken har røtter i. Det betyr ikke at Gud skal erstattes med det skjønnne, eller at teologi skal settes til side til fordel for estetikk. Men – det er et argument for estetikken teologiske relevans (Jørgensen, 2014, s. 757). I den forbindelse kan det være verd å minne om Michel de Montaignes flere hundre år gamle innsikt: «Det er en mer alminnelig feil at teologene uttrykker seg for menneskelig, enn at humanistene ikke uttrykker seg teologisk nok» (Montaigne, 2009, s. 441).

Jeg understreket innledningsvis at formålet med denne teksten ikke er å presentere den korrekte måten å forholde seg til dette sakskomplekset på, men å nærme seg en forståelse av hvordan det er mulig å tenke om dette innenfor rammen av trosbasert erfaring og teologisk kontekst. Det betyr at det underliggende ontologiske spørsmålet om hvorvidt erfaringen av *det er noe der*, av mer-betydning og transcendens, betyr at det faktisk er noe der, at vi faktisk erfarer det guddommelige, ikke er besvart, og heller ikke kan besvares – på annet grunnlag enn troens. Det medfører naturligvis at det eksisterer en mulighet for at vi som finner mening i å tolke våre estetiske erfaringer i lys av troen, først og fremst preges av en

form for nostalgi som ifølge Lars Saabye Christensen er «en annen vei hjem til adresser som ikke finnes lenger» (Christensen, 2021, s. 226). Jeg vet ikke. Men jeg tror – eller kanskje snarere håper at det faktisk er noe der, i mer-betydningen, som vil meg noe. Dette håpet er forbundet med erfaringen av og bevisstheten om at noe har mening. Det er imidlertid et karakteristisk trekk ved håpet at det er uferdig: «Å være uferdig og vite dette er også et trekk ved denne tenkningen, og spesielt den type tenkning det lønner seg å dø med» (Adorno & Horkheimer, 2011, s. 289).

## Referanser

- Adorno, T. W. (1998). *Eстетisk teori* (A. Linneberg, Overs.). Gyldendal.
- Adorno, T. W. (2003). *Musikkfilosofi* (K. Havnevik & A. Bø-Rygg, Overs.). Pax Forlag.
- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (2011). *Opplysningens dialektikk* (L. P. S. Torjussen, Overs.). Spartacus.
- Arendt, H. (2010). *Eksistens og religion. Tænkning mellem tradition og modernitet* (J. Wrang, Overs.). Forlaget Klim.
- Augustin (1974). *Bekjennelser. Bok I–X* (O. Hjelde, Overs.). Gyldendal.
- Benestad, F. (1976). *Musikk og tanke*. Aschehoug.
- Christensen, L. S. (2021). *Byens spor. Jesper og Trude*. Cappelen Damm.
- Dreyfus, H. & Kelly, T. (2011). *All things shining. Reading the Western classics to find meaning in a secular age*. Free Press.
- Eidslott, A. (2001).  *Davids nøkkel*. Gyldendal.
- Ellefsen, B. (2018). *Imot døden. Et essay*. Cappelen Damm.
- Finlayson, J. G. (2001). Adorno om det etiske og det utsigelige. *Agora. Journal for metafysisk spekulasjon*, 4.
- Fosse, J. (2019). *Det andre namnet. Septologien I–II*. Det Norske Samlaget.
- Guldbrandsen, E. E. & Varkøy, Ø. (Red.). (2004). *Musikk og mysterium*. Cappelen Akademisk Forlag.
- Han, B.-C. (2018). *Saving beauty*. Polity Press.
- Heidegger, M. (2000). *Kunstverkets opprinnelse* (E. Øverenget & S. Mathisen, Overs.). Pax Forlag.
- Joas, H. (2004). *Braucht der Mensch Religion? Über Erfahrungen des Selbsttranscendenz*. Herder.
- Jørgensen, D. (2006). *Skønhed. En engel gik forbi*. Univers.
- Jørgensen, D. (2014). *Den skønne tænkning. Veje til erfaringsmetafysik – religionsfilosofisk udmøntet*. Aarhus Universitetsforlag.

- Jørgensen, D. (2017). *Hvorfor er vi så fantasiforskrækkede? Om reformationen og æstetikken*. Eksistensen.
- Kant, I. (1995). *Kritikk av dømmekraften* (E. Hammer, Overs.). Pax.
- Kjerschow, P. C. (2014). *Musikken – fra grepethet til begrep. Musikkfilosofiske tekster fra Platon til Cage*. Vidarforlaget.
- Kierkegaard, S. (2013). *Enten-eller. Første del*. Forlaget Oktober.
- Knausgård, K. O. (2021). *Ulvene fra evighetens skog*. Forlaget Oktober.
- Montaigne, M. (2009). *Essays. Første bok* (B. Vibe, Overs.). De norske bokklubbene.
- Oechsle, S. & Sponheuer, B. (Red.). (2015). *Kunstreligion und Musik 1800 – 1900 – 2000*. Bärenreiter.
- Oftestad, E. A. (2021). *Røtter. Tekster om kultur og motkultur*. St. Olav forlag.
- Platon (2001). *Staten* (H. Mørland, Overs.). Vidarforlaget.
- Sloterdijk, P. (2020). *After God* (I. A. Moore, Overs.). Polity.
- Sundberg, O. K. (2002). *Musikktenkningens historie II: Middelalder. Renaissance*. Solum.
- Sørå, J. (1980). *Mahler og hans musikkssyn* [Magisteravhandling]. Universitetet i Oslo.
- Taylor, C. (2007). *A secular age*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Thomassen, M. (2014). *Den troende tanke. Studier i Edith Steins forfatterskap*. Emilia forlag.
- Ullmann, L. (2015). *De urolige*. Forlaget Oktober.
- Varkøy, Ø. (2012). «... nytt liv av daude gror». Om å puste nytt liv i gamle talemåter. I Ø. Varkøy (Red.), *Om nytte og unytte* (s. 41–58). Abstrakt forlag.
- Varkøy, Ø. (2020a). Mer enn ord. Sangens funksjon i kirken liv: Musikkfilosofiske og mystiske perspektiver. I R. Strauman & B. Krupka (Red.), *Sang for livet. Salmene og sangen i Den norske kirkes trosopplæring* (s. 103–130). IKO-forlaget.
- Varkøy, Ø. (2020b). Guds fravær og nærvær. Fra Solstad, via Adorno, til Fosse. I SEGL. *Katolsk årsskrift for religion og samfunn* (s. 291–300). St. Olav Forlag.
- Vetlesen, A. J. (2004). Erfaring. I E. E. Gulbrandsen & Ø. Varkøy (Red.), *Musikk og mysterium* (s. 40–48). Cappelen Akademisk Forlag.
- von Balthasar, H. U. (1961–1969). *Herrlichkeit. Eine Theologische Ästhetik. Bd. I: Scauder Gestalt, Bd. II: Fächer der Stille, Bd. III/1: Im Raum der Metaphysik, III/2: Theologie: Alter Bund, Bd. III/2.2: Theologie Neuer Bund*. Johannes Verlag.
- Weber, M. (2001). *Den protestantiske etikk og kapitalismens ånd* (S. Dahl, Overs.). De norske bokklubbene.
- Weil, S. (2020). *Styrkens mysterium* (C. Amadou & S. H. Kårstad, Overs.). Arneberg.



# Mariakultens musik i ett skandinaviskt perspektiv – exempel från olika sociala och historiska kontexter

*Karin Nelson*

Norges musikkhøgskole

**Abstract:** The Mary theme has been a central part of our Scandinavian history and occurs both on rune stones and in art from the 900s and 1000s. When Christianity was introduced, many earlier customs were adapted to conform with the new religion. Although the view of Mary changed after the Lutheran Reformation, the cult of Mary remained in folklore for several centuries.

Through the spread of Christianity, this tradition also came to the Nordic region. Christianity was combined with established religious practices that were partly applied in tandem. The Old Norse goddess Freya, like the Sami Sáráhkka, was replaced – or in many cases supplemented – by the Virgin Mary.

This article provides examples of music relating to the cult of Mary in various cultural expressions in Scandinavia: the Birgitta Order's Our Lady's divine office, as well as Mary joiks and Mary hymns in various Scandinavian hymn books from more recent times. Issues discussed include why certain perspectives have had a greater impact on the writing of history than others, who writes history, and what consequences this has for the dissemination of knowledge.

With the Reformation, the cult of Mary was restricted in the Lutheran Church. The Lutheran Church has periodically had a complicated relationship to Mary but in recent decades has increasingly opened up. As an overview, the occurrence of Mary hymns in Swedish and Norwegian hymn books in modern times is described in comparison with previous centuries.

**Keywords:** Acerbi, Cantus sororum, joik, Magnificat, Virgin Mary, Marian hymns, Marian joiks, The Daily Office of our Lady

Sitering: Nelson, K. (2022). Mariakultens musik i ett skandinaviskt perspektiv – exempel från olika sociala och historiska kontexter. I H. Holm & Ø. Varkøy (red.), *Musikk og religion: Tekster om musikk i religion og religion i musikk* (Kap. 9, s. 157–181). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.177.ch9>

Lisens: CC-BY 4.0

”Deras sång var meningslös och utan takt och rytm, och de slutade först då luften helt tog slut.”

—Acerbi, 1799/1964, s. 64

## Introduktion

Mariatemat har varit en central del i vår skandinaviska historia och förekommer både på runstenar (Williams, 1996, s. 78) och i konst från 900- och 1000-talen (Liepe, 1996, s. 87). När kristendomen introducerades kom många av de tidigare sederna att transformeras för att passa in i den nya religionen. Även om synen på Maria förändrades efter den lutherska reformationen levde Mariakulten kvar i folktron under åtskilliga sekler. I denna artikel ges exempel på Mariakultens musik inom olika kulturyttringar i Skandinavien: Birgittaordens Vår frus tidegård, Mariaojkar och Mariapsalmer i olika skandinaviska psalmböcker från nyare tid.

Min utgångspunkt har varit att belysa Marias roll historiskt i olika kulturella miljöer, men även i vår tids skandinaviska lutherska kyrkans syn på Maria.

Relationen till Maria har varierat inom olika tidsperioder, miljöer och kulturer. Vissa kulturella beteenden har genom betraktarens postkoloniala glasögon accepterats medan det som upplevts annorlunda har avfärdats som avvikande och främmande.

Det har funnits en hierarki i historisk forskning vad gäller betydelsen av källors olika värde, något som har inneburit att vissa kulturer har gynnats framför andra. Eller som Björn Magnusson Staaf (2013, s. 35) formulerar det: ”Vad som kunde beläggas i dokument eller andra typer av empiriskt material bedömdes ha ett betydligt högre källvärde för historieskrivningen än till exempel muntligt traderat berättande.” Utifrån ett postkolonialt perspektiv har jag valt att lyfta fram citat som visar på denna obalans. Frågeställningar som diskuteras i artikeln är hur denna syn har påverkat historieskrivningen och varför vissa perspektiv har fått större genomslag än andra. Vilka det är som skriver historien och vad som blir känt för eftervärlden får konsekvenser för kunskapsförmedlingen och vår tids kunskap om det förgångna.

Utifrån kontextualismens men även hermeneutikens metoder har jag nalkats de historiska texterna. Även om ambitionen har varit att sätta in citaten i ett större kulturellt och socialt sammanhang är jag väl medveten om att vare sig vi lever i nutid eller dåtid kommer våra tankar alltid att vara närmast den tid och det samhälle som vi lever i. Det är en omöjlighet att nalkas historiska texter utan att tolka dessa utifrån sin egen förförståelse. I textavsnittet där 1900-talets psalmböcker i Norge och Sverige har undersökts har psalmtexterna varit det empiri som har använts i sökandet efter formuleringar om Maria.

## Tidigare forskning

En rad författare har skrivit biografier om den heliga Birgitta. Carina Nynäs (2006) har ett intressant perspektiv där hon i boken *Jag ser klart!* jämför synen på den heliga Birgitta i svenska 1900-talsbiografier. Bland annat uppmärksammas historikerna och människan som forskningsobjekt. En åttondel av *Heliga Birgittas uppenbarelser* har getts ut på svenska i översättning av Alf Härdelin (2004, 314 sidor) med introduktion av Birgitta Trotzig samt kommentarer och ordförklaringar av Stephan Borgehammar.

I Krister Stoors (2007) avhandling *Juoiganmuitalusat – jojkberättelser* behandlas jolkens narrativa egenskaper och det muntliga berättandet i relation till jolk. Svenska kyrkans vitboksprojekt som utmynnade i antologin *De historiska relationerna mellan Svenska kyrkan och samerna* (Lindmark & Sundström, 2016, 1135 sidor) innehåller 35 texter om bland annat samernas olika kulturella uttryck och Svenska kyrkans oförrätter som kyrkan genom historien har utsatt samerna för.

Marias plats i den svenska kulturen genom historien uppmärksammas utifrån olika perspektiv i ett stort antal artiklar i antologin *Maria i Sverige under tusen år* (Brodd & Härdelin, 1996, 1043 sidor).

I magisteruppsatsen från Lunds universitet med titeln *Hielp Maria! – Om jungfru Maria-fromheten bland samer och i samisk religiositet* av Felicia Åstrand (2021) undersöks vilken betydelse jungfru Maria har haft inom den inhemska samiska religionen.



I den fjärde volymen om Harald Göransson uppmärksammar Anders Dillmar (2015) psalmsångens förnyelse i relation till kyrkomusikens förändring i Sverige under 1900-talets andra hälft. Här beskrivs bland annat arbetet i psalmkommittén som så småningom ledde fram till den nya psalmboken 1986.

Som framgår av ovanstående uppställning finns ingen tidigare forskning som jämför relationen till Maria ur olika kulturers perspektiv i Skandinavien. Den samiska kulturens relation till kristendomen och dess Mariajojkar har med några få undantag lyst med sin frånvaro inom litteratur och forskning. Ett exempel på detta är att trots att det i de två omfattande volymerna på totalt över tusen sidor och med ett fyrtiotal bidragsgivare som gavs ut med anledning av symposiet i Vadstena 1994, *Maria i Sverige under tusen år* (1996), inte finns en enda text i dessa volymer som uppmärksammar samernas relation till Maria.

Att på detta sätt observera Marias roll i olika skandinaviska kontexter kan i efterhand och i ett självkritiskt perspektiv upplevas som spretigt. Det är dock min förhoppning att läsaren ska upptäcka att Maria har varit och fortfarande är en del av kulturlandskapet i Skandinavien. Vi har genom sekler sett på hennes gestalt ur olika perspektiv beroende på den kontext vi är en del av. Även om perspektiven varit olika har de, trots att det ofta inte har varit uppenbart för betraktarna, faktiskt förenat oss. Detta synsätt är mitt bidrag till forskningsfältet. I nästa avsnitt uppmärksammas bakgrunden till Mariakultens ursprung.

## Bakgrund

Den bibeltext som återfinns i Lukas 1:46–55 – Marias lovsång eller *Magnificat* vilket är den latinska textens inledande ord – torde vara den genom historien mest tonsatta av alla kristenhetens texter. Vid kyrkomötet år 451 i Chalcedon diskuterades Marias teologiska plats. Deltagarna enades om formuleringen *Theotokos* – hon som har fött Gud. Denna resolution gjorde att betydelsen av Maria förstärktes i den kristna kyrkan. En Mariakult växte fram som genom historien har haft olika skepnader, bland annat genom raden av avbildningar men också genom en ofantlig mängd musik som har komponerats. Alltsedan medeltiden har

målare och kompositörer inspirerats av Bibelns berättelse i Lukas första kapitel som beskriver när den gravida Maria får besök av ängeln och senare möter sin betydligt äldre släkting Elisabet som också väntar barn. Det är vid detta tillfälle som Maria uttalar de ord som har fått benämningen Marias lovsång.

Det som beskrivs i det inledande kapitlet i Lukasevangeliet är hela kristendomens ursprung och fundament: Ängelns budskap till Maria om att Guds son ska födas genom hennes kropp. Utan denna händelse skulle aldrig kristendomen ha uppstått och kunnat nå den status som den har haft genom historien och fortfarande har idag. Eller som Smedegaard Andersen uttrycker det: ”Da Maria sagde ja til englen, kunne en ny historie mellem Gud og mennesker tage sin begyndelse” (Smedegaard Andersen, 2015, s. 115).

År 451, på det fjärde av de sju ekumeniska kristna kyrkomötena, fastlades att jungfru Maria var Guds sons moder. Denna resolution gjorde även att betydelsen av Marias ord i Lukas inledande kapitel förstärktes. Ända sedan 500-talet har Magnificattexten använts i den tidiga kyrkans gudstjänster men redan på 300-talet förekom den på årliga fester till Marias ära (Vuori, 2012, s. 115). Genom kristendomens spridning kom denna tradition även till våra områden i Norden. Kristendomen sammanfördes med redan etablerade trosutövningar som delvis kom att tillämpas parallellt med varandra. Den fornnordiska gudinnan Freja liksom samernas Sáráhká ersattes – eller i många fall kompletterades – med jungfru Maria.

Redan på 1100-talet anlades de första klostren i Skandinavien och dessa smyckades rikligt med Mariaskulpturer och bilder. Enligt cistercienserordens tradition namngavs deras kloster och kyrkor till Marias ära. Marialegender har sedan medeltiden varit en viktig del i den kristna berättartraditionen, inte minst genom cisterciensmunken Bernhard av Clairvaux texter som spreds runt om i Europa. Åren 1520–1521 författade Martin Luther en utläggning över Magnificattexten, i förordet skriver han: ”Marias lovsång handlar om Guds stora gärningar och verk för att stärka vår tro, trösta alla som är ringa och injaga fruktan hos alla upphöjda människor” (Luther, 1521/1987, s. 11). Några år senare, 1533, skriver Luther att som skapad varelse kan Maria inte nog prisas: ”*Creatura*

*Maria non potest satis laudari*” (Luther, 1521/1987, s. 9). Även om Luther och hans anhängare rensade ut dyrkandet av Maria som himladrottningen vid reformationen ansågs Maria uppenbarligen även fortsättningsvis ha en betydande plats inom den lutherska reformerta kyrkan.

Det finns många exempel från tidigare sekler på böner och besvärjelser till Maria som härstammar från folktron. Denna är nedtecknad 1722 från Rommele i Västergötland, Sverige: ”Jungfru Maria, mildda moder, låna mig nycklar dina, mädan jag läser upp lemmar och ledamotter mina! I namn: Faders, Sons och den H. Andes” (Grundström, 1960, s. 164).

Från svenska Finnveden i Småland härstammar denna som är nedtecknad på 1840-talet: Läses av jordemodern och upprepas av barnsängskvinnan: ”Jungfru Maria, låna mig nycklarne dina till att öppna mitt lif och föda mitt barn! I Herrans Jesu namn” (Grundström, 1960, s. 164).

Maria fanns under tidigare sekler tydligen med som en naturlig del i vardagslivet. Detta är förstås inte något unikt för Skandinavien utan förekom i hela Europa. Än idag finns spår av Mariakulten, ibland kanhända utan att vi är medvetna om det. På svenska kallas den 25 mars även för Våffeldagen då det är vanligt att grädda och äta våfflor. Ordet härleds från Vårfrudagen, Marie bebådelsedag, den dag då Maria av ärkeängeln Gabriel fick veta att hon var gravid. Ett annat exempel är blomnamn med associationer till Maria som förekommer på flera olika språk.

Ett exempel på Maria i ett nationalromantiskt perspektiv ges av Erik Axel Karlfeldt i dikten *Jungfru Maria* ur diktsamlingen *Fridolins lustgård* från 1901. Dikten har tonsatts av flera, den mest kända melodin torde vara den visa i folkton som är komponerad av Nils Söderström. I dikten framställs Maria i form av en dalkulla som en sommarkväll är ute och går vid Sjugareby i Dalarna. I allmogekonsten förekommer det ofta att historiska personer och händelser placeras in i den egna omgivningen, något som åskådliggörs med gestalten Maria. Det finns nämligen en stor mängd exempel på kistebrev som klistrats på klädkistornas välvda lock och bonadsmålningar (Bringéus, 1996, s. 823) där Maria har placerats in i folkliga miljöer och klätts i allmogekläder.

Ytterligare ett exempel på hur närmiljön har inspirerat i en Mariaberättelse återfinns i en samisk sägen som skildrades av Johan Johnsen Aikio från Nesseby i Norge 1891, nedtecknades av Qvigstad (Pollan, 1999), och handlar om Marias resa till släktingen Elisabet. Här försöker Maria få hjälp av olika djur och en fisk för att komma över Jordanfloden. Både hästen, haren och flundran är inte intresserade av att hjälpa till men däremot möter hon en tjänstvillig björn som svarar att han egentligen är väldigt trött men ändå vill bistå Maria över floden. Som tack för hjälpen säger Maria att björnen hädanefter ska sova hela vintern men ändå inte vara hungrig när han vaknar. Johan Johnsen Aikio avslutar berättelsen med att klargöra att detta är anledningen till att björnen sover hela vintern (Pollan, 1999, s. 328–329). Förutom att uppmärksamma Marias väg till Elisabet är budskapet i sägnen att förklara orsaker till djurens olika beteenden i den närliggande miljön. På liknande sätt som björnen i denna sägen får en personlig relation till Maria beskrivs i nästa avsnitt hur en vänskap utvecklas mellan den heliga Birgitta och Maria.

## **Petrus Olovsson och heliga Birgittas *Cantus sororum***

I Sverige finns från medeltiden melodier över Mariatexter, både i redan existerande gregoriansk sångtradition och i nykomponerad form, bland annat i *Cantus sororum*, Vår frus tidegård, av den heliga Birgitta (1303–1373) och hennes bikt-fader, Petrus Olovsson. I Birgittas texter framställs Maria som ”myndig och befallningssäker” (Ramnefalk, 1996, s. 307), vitt skild från den ofta förekommande bilden av den begrundande tystlåtna tjänarinnan. Veckocykeln *Cantus sororum* sjöngs vid nunneklostrets dagliga tidegärder. Birgitta skrev texterna och Petrus Olovsson fokuserade till stor del på musiken men övertog hela arbetet efter Birgittas död. Enligt Birgittas uppenbarelser kom sångerna ”till honom från Jungfrun, talade genom vinden, och fyllde hans hjärta och bröst med värme, så att hans tunga talade om ting, som han inte tidigare hade kunnat ge uttryck för” (Vuori, 2021, s. 118). Även om merparten av musiken har Petrus Olovsson som upphovsman har senare forskning visat att vissa av melodierna härstammar från tidigare Mariasånger och att det

också finns exempel på efterföljande generationers tillägg (Vuori, 2021, s. 120, med hänvisning till Tryggve Lundén, 1976). År 1476 gjorde munken Nicolaus Ragvaldi en översättning till svenska med titeln *Jungfru Marie örtagård* (Geete, 1895). I Birgittinerklostren sjöngs varje dag böner till Maria och i *Cantus sororum*, Vår frus tidegård, uppmärksammas Maria ur olika perspektiv. Veckodagarnas teman har olika fokus: På söndagen Maria och Treenigheten, ”nästan som att hon var en fjärde person i gudomen” (Geete, 1895); på måndagen änglaskarans jubel över Guds moder; på tisdagen jungfru Marias lov förebådat av patriarker och profeter; på onsdagen Gudamoderns avelse; på torsdagen Jungfrun föder en son, världens frälsare; på fredagen moderns sorg över sonens lidande och död; på lördagen jungfru Marie himmelsfärd (Geete, 1895). I onsdagens text om Marias födelse skriver Birgitta om glädjen att se morgonrodnaden och liknar denna vid Maria. På samma sätt som vi längtar efter morgonljuset längtade änglarna efter att morgonrodnaden skulle visa sig, ”det vill säga Marie födelse – inte för att de skulle få se ljuset, utan för den sanna solens skull, för självaste Guds skull, som aldrig hade varit borta ur deras åsyn” (Vuori, 2012, s. 109). I Birgittas liknelse blir Maria dörröppningen till ljuset, hon som öppnar dörren till Gud. Maria har enligt Birgitta en upphöjd position och i lördagens text ur *Cantus sororum* placeras Maria hierarkiskt över änglaskarorna.

Musiken är enstämig, melismatisk och följer den gregorianska sångtraditionen med hymner, antifoner och responsorier. Eftersom *Cantus sororum* genom seklerna har sjungits i klostermiljön och det finns både bevarade manuskript och en obruten sångtradition i en skyddad miljö, är denna tradition känd för eftervärlden. Maria kom att bli en ledsagare och samtalspartner genom hela Birgittas liv och är särskilt tydlig i hennes uppenbarelser där det växer fram en djup vänskap mellan de två kvinnorna (Salmesvuori, 2012, s. 7, 25).

Syftet med *Cantus sororum* var att systrarna skulle börja likna Maria, bli ”ödmjuka, lyhörda och mycket starka i kärleken” (Vuori, 2012, s. 106). Cykeln bygger vidare på *Officium pavrum Beate Marie Virginis*, den marianiska tidegården, samt den kortare varianten *horae de beate Maria* som båda var bekanta för Birgitta. Sångerna framfördes i en blandning av solröster och körpartier. Att musik var viktig för Birgitta framgår i

hennes uppenbarelse *Extravagantes* där hon beskriver hur sången skulle framföras:

... låt ej sången vara slapp, ej svag, ej bekymmerslös, utan ädelmodig, allvarlig och enhetlig och förverkligad med all ödmjukhet, efterliknande kartusianernas koral, vars psalmodia doftar fromt och är ödmjukt uttryckt och genom att man låter sig bli berörd. (Vuori, 2012, s. 123)

Enligt Birgitta kunde musiken även ha en läkande effekt vilket framgår av följande berättelse ur en av Birgittas uppenbarelsen där hon beskriver en ung flickas kamp med djävulen. Flickan blev dock lugn när hon hörde några människors innerliga sång. Detta föll inte djävulen i smaken när han lidande lyssnade till dessa toner och det ”hemska tjutet, som där i kapellet hördes”. Enligt uppenbarelsen fortsatte folket att sjunga och den unga flickan blev fri från sin kamp (Vuori, 2012, s. 132).

På grund av allt skriftligt material som är bevarat från klostermiljöer har vi riklig kunskap om Mariakulten inom Birgittinerorden. Som framgår i nästa avsnitt finns det andra kulturer i vår närmiljö som inte har dokumenterats på liknande sätt.

## Mariakulten i samisk tradition

Bland den samiska befolkningen tog det åtskilliga århundraden innan kristendomen integrerades. Trumman och jojken som i samisk tradition var essentiella uttrycksmedel ansågs av kyrkan vara djävulens redskap. Ännu i vår egen tid går denna åsikt att finna inom vissa religiösa grupperingar (Stoor, 2016, s. 711).

Trumfigurernas uppgift verkar ha varit att ”visualisere kontakten mellom ulike verdener” (Pollan, 1997 s. 40). Därför kan man på trummorna finna figurer som associerades med dessa olikheter, bland annat från den kristna världen som kyrka, präst, jungfru Maria, Gud Fader, Guds son och den heliga Ande (Pollan, 1997, s. 27).

Andreas Petri Lundius var den första prästen av samisk härkomst i Sverige. Hans son Nicolaus Lundius skrevs in vid Uppsala universitet 9 juli 1674 och beskriver i *Nicoali Lundii Lappi descriptio Lapponiae* från mitten av 1670-talet samernas förhållande till Maria. Enligt Lundius

tillber samerna Maria och använder korstecknet och hennes namn för att be om hjälp i olika situationer:

Lapparna de tillbedia också *Maria* som jag och det hördt hafwer med mine egna öron, att om de falla säja de hielp *Maria*, eller när som de undra på något ting då korssa de sig och säja hielp *Maria*, (:heter på deras tunga tungomål wecket *Maria*) så mycket sagdt hielp *Maria*. (Lundius, 1905, s. 15)

Hans Skanke (1679–1739), rektor vid Trondheim katedralskole, skildrar missionären Thomas von Westens möte med en nåjd som beskrev figurerna på sin trumma. Bilden av solen kallades även Marianedne eller Maria moder och detta betydde ”stoor Lykke, naar Ringen falder deroppaa (Skanke refererad till i Westman, 1997, s. 52). Nåjden berättade också att han trodde ”at Marianedne skal fore ham paa den raette vey, og skal hjelpe ham a fald nod” (Skanke refererad till i Westman, 1997, s. 52). Denne nåjd ansåg alltså att det var ett gott tecken när ringen på trumskinnets stannade vid solens tecken som även kallades Maria moder.

Jojk räknas som en av de äldsta levande musiktraditionerna i Europa. I jojken blir jojkaren ett med subjektet (Moisala, 2011, s. 45), man går med andra ord in i rollen i den eller det man jojkar (Stoor, 2016, s. 722). En kulturkrock av stora mått är beskrivningen av hur det lät när samerna jojkade formulerat av den italienske reseskildraren, musikern och tonsätaren Giuseppe Acerbi i reseskildringen från 1799:

Då lapparna tömt sina lungor, som vi tyckte, fortsatte de dock med samma skri i ett slags utmattat och bortdöende röstläge så länge de hade en gnutta luft i sig. Deras sång var meningslös och utan takt och rytm, och de slutade först då luften helt tog slut. Och hur länge sången varade, det berodde helt på hur stor buk och hur starka lungor de hade. (Acerbi, 1799/1964, s. 64)

Uppenbart var jojktekniken något helt annat än Acerbi tidigare hade upplevt. Han kunde varken erfara takt eller rytm i samernas jojkar och andningstekniken var helt annorlunda. Det var luften som styrde längden på jojken. Han försökte ”både med pengar och konjak som belöning locka några toner ur våra nomadlappar, så att jag finge en idé om deras musik, men det mesta jag kunde åstadkomma var att frampressa ur dem några obehagliga skrik, vilka ibland tvang mig att stoppa fingrarna i

öronen. Det kan vara svårt att tro – men det är verkligen så – för fjäll- och nomadlapparna är allt vad harmonier heter fullständigt okänt” (Acerbi, 1799/1964, s. 63).

Acerbi beskriver även de samiska texterna som en tolk översatte för honom. Enligt Acerbi visade det sig att ”deras poetiska begåvning inte var större än deras musikaliska. Orden som de formade under sitt skrikande var endast upprepningar av samma uttryck om och om igen” (Acerbi, 1799/1964, s. 64).

Även om ordet jojk i vår egen tid är det vanligaste uttrycket för samernas sångtradition, finns det i de olika samiska språken olika namn för denna uttrycksform. På nordsamiska säger man *luohti*, på lulesamiska *vuolle*, på umesamiska *vuöllie* och på sydsamiska *vuelie*. Det som är innehållet i jojken, det som jojkas, har också olika benämningar beroende på vilket språk som används. I nordsamiska används uttrycket *dajahus* som kommer av ordet *daddjat* som betyder att säga (Ruong, 1976, s. 3), på lulesamiska talar man om *tsåhmut* (Stoor, 2016, s. 714). I framför allt Jokkmokk, Arjeplog, Sorsele och Tärna är jojkning utan ord vanligast enligt Israel Ruong: ”Längre norrut är jojkens verbala innehåll ofta lika viktigt och ibland viktigare än melodi och rytm” (Ruong, 1976, s. 3). En betydande komponent i en jojk är dess jojkstavelser. Dessa är ett komplement och ibland även ersättning för, som man säger i Pite lappmarker, *tsubmut*, jojk med ord (Ruong, 1976, s. 3). I nordsamisk tradition innehåller jojkstavelserna ofta ljud som *go lo lu la* medan *hå nå ja* är vanligare i sydsamisk tradition.

Från början av 1900-talet har jojkar dokumenterats antingen genom ljudupptagning eller – med något undantag – i transkriberad form. I detta material finns även Mariajojkar som uppenbarligen är inspirerade av medeltida katolsk trosuppfattning (Fjellström, 1962, s. 69). Även om det sjungs om och till Marias son har hennes position som modern en central roll i texten. Krister Stoor skriver angående den samiska texten att ”Ordet son förekommer inte alls i den samiska texten, den säger Marias ende och min tolkning är att det är Jungfru Maria som är viktigast i sammanhanget och är den som egentligen förlåter” (Stoor, 2016, s. 722). Stoor förklarar även den samiska traditionen ”att man inte är en individ utan familjetillhörighet, Jesus är son av Maria. Den viktiga personen



är Jungfru Maria, något som mycket väl kan vara en reminiscens från katolsk tid” (Stoor, 2016, s. 722).

Jungfru Marias ende son skall icke kasta  
ut en gammal same, då jag en gång kommer;  
jag kan (vet) ingenting, men det vet jag,  
att jungfru Marias ende son icke kastar ut mig. (Grundström, 1960, s. 169)

Jag kan icke läsa, men jag kan jojka  
till jungfru Marias ende son. (Grundström, 1960, s. 169)

En liknande text har jojken på en inspelning från 1943 med Margareta Bengtsson:

Denna hör jungfru Marias ende son  
Som i sin barmhärtighet förlåter mig  
valla valla valla va ...  
(Bengtsson, 1943a)

908 B I

Till jungfru Marias ende son. Margareta Bengtsson, Kungälv 1943.

♩ = 88. a' = e > g.

la la la val datta gula visid Marjan

äidnel mi ti gul sea n ärbmogi-is-vuodainis mu-u

ferluttet valla-a-a valla valla va al-ta-a valla

valla valla-a-a valla val-la val-

la val-la va-al-la valla valla val-la va-al-

la val-la-a va

35

II 4/16 (4/16, 3/4, 1/2) 3/4 (2/4)

Qui 9. 1943. 2-5 2-5 2-5 2-5 2-5 2-5

**Notexempel 1.** Mariajojken med Margareta Bengtsson (1943b), nedtecknad av Israel Ruong. Publicerat med tillstånd från Institutet för språk och folkminnen, Uppsala. Alla rättigheter förbehållna. Notexemplet får inte användas utan tillstånd.

Israel Ruong var den förste same i Sverige som disputerade för doktorsgraden. Han har bidragit med en stor andel inspelningar som nu finns på Institutet för språk och folkminnen i Uppsala, bland annat Mariajojken i notexempel 1. När ljudinspelningen jämförs med den nedskrivna notbilden framgår det tydligt att det är oerhört svårt att i noter förmedla den klingande versionen. Rytmiken stämmer relativt överens med förlagan men det går inte med vårt etablerade notsystem att notera tonhöjden exakt. Orsaken är att jojkmelodin har andra intervall än en traditionell västerländsk skala. I de gamla inspelningarna är pauser ovanliga. I dessa jojkar man tills luften tar slut, sedan sker en inandning och man fortsätter jojken där man slutade – liksom Acerbi noterade 1799 – även om detta betyder en rytmisk förskjutning. I många av dessa inspelningar hör man även att tonhöjden successivt stiger genom jojken, ofta en sekund eller ters (Grundström & Smedeby, 1963, s. 9). Det är också vanligt att jojken slutar väldigt abrupt.

Mariamonogram har sedan medeltidens mitt funnits i det samiska dräktsilvret (Fjellström, 1962, s. 121). Fjellström menar att det är troligt att detta beror på byteshandel mellan samerna och klostren. Klosterbröderna och -systrarna har sannolikt haft kontakt med samerna vid bland annat fjordmarknader och som ersättning för renhudar och skinn fått olika beslag tillbaka (Fjellström, 1962, s. 69). De cistercienserkloster som fanns i Norge under medeltiden var enligt denna klosterordens tradition helgade åt jungfru Maria. Ett par exempel är dåtidens nordligaste cistercienserkloster Munkeby vid Levanger som troligtvis grundades på 1150-talet, Tautra i Trondheimsfjorden 1207 samt Lyse kloster vid Bergen 1146 (Den katolske kirke, 2021). Heliga Marias kyrka i Tromsø grundlades 1250 och orten blev en viktig plats för byteshandel för den samiska befolkningen (Westman, 1997, s. 31–58). Eftersom samerna på den svenska sidan brukade förflytta sig västerut med renarna under den varmare årstiden fanns det därför gott om tillfällen att bedriva byteshandel med klostren.

De tre systergudinnorna *Sarakka*, *Juksakka* och *Uksakka* som ansågs bo under kåtan är centrala i den samiska mytologin. *Sarakka* formade barnet och hjälpte till vid barnafödandet, *Juksakka* bestämde kön på barnet och *Uksakka* var den som vaktade dörren till kåtan och hjälpte barnet så att det inte gjorde sig illa. På samma sätt som Maria i den heliga

Birgittas liknelse i förra avsnittet beskrevs som dörröppnaren refererar Skanke till att samer kallade kåtadörren ”Marian-Ugse”, på svenska Maria-dörren (Reuterskiöld, 1910, s. 103). *Sarakka* var favoritgudinnan, hon var den ”mest älskade och allmännast dyrkade gudomligheten bland de skandinaviska lapparna” (Grundström, 1994, s. 179). Det offrades till dessa tre gudinnor, särskilt till jul då man drack *Sarakkas* skål. Offren till gudarna skedde ”under sjungande” (Grundström, 1994, s. 180), vilket enligt den samiska sångtraditionen var i form av jojk. Mariakulten och dyrkandet av systergudinnorna har delvis infallit samtidigt och *Sarakka* har ersatts av Maria eller som Grundström uttrycker det: ”Maria fick ärva *Sarakkas* låtar; man behövde ju bara ändra namnet” (Grundström, 1994, s. 180).

På 1600-talet menade kyrkan att jojk var djävulens verk. Inom laestadianismen har denna syn levt kvar ända till vår egen tid (Stoor, 2016, s. 713). I nordsamiska områden där laestadianismen är som starkast är det fortfarande många som är kritiska till jojk i kyrkorummet (Stoor, 2016, s. 713). Den samiske prästen Johan Mäarak (1928–2019), kyrkoherde under många år i Jokkmokks församling, var själv jojkare och hade en annan syn på jojk. Mäarak använde ofta jojk som uttrycksmedel i gudstjänstssammanhang och hans syn på jojk blev en betydelsefull länk mellan kyrkan och den samiska kulturen. I boken *Minsta lilla liv har sin jojk* beskriver en av informanterna jojk på följande sätt: ”Jojk når bortom orden, för samman och enar släkten, kamrater och generationer. Den når även de personer som redan befinner sig i den andra världen” (Skaltje, 2014, s. 12).

Psalmsången har genom tiderna på sätt och vis också haft som ambition att förena släkten, sånger har gått i arv från generation till generation. Här nedan uppmärksammas Mariatemat i de senaste psalmböckerna i Den norske kirke och Svenska kyrkan.

## Mariapsalmer i skandinaviska psalmböcker

I och med reformationen skedde i den lutherska kyrkan en förändring av Mariakulten. Den lutherska kyrkan har periodvis haft ett komplicerat förhållande till Maria, något som under de senaste decennierna alltmer har öppnats upp. En jämförelse mellan olika psalmböcker för Den

norske Kirke och Svenska kyrkan från 1900-talet visar att förekomsten av Mariapsalmer avsevärt har ökat. I denna översikt uppmärksammas tre norska psalmböcker och två svenska.

Den första norska psalmboken var Landstads kirkesalmebog från 1870 (Den norske kirke, 2021). Den reviderades senare och blev godkänd vid en kunglig resolution 1924. Denna psalmbok användes sedan i Den norske kirke fram till 1985. Sju psalmer återfinns under rubriken Marias budskaps dag i Landstads Kirkesalmbok från 1924, nämligen titlarna *Maria hun er en jomfru ren* (nr 278); *Nu kommer bud fra englekor* (nr 279); *Folkefreslar, til oss kom* (nr 280); *I Jesu søker jeg min fred* (nr 281); *Guds engel til Maria kom* (nr 282); *Min sjel for Herren kveder* (nr 283) och *Om himmeriks rike vi tales ved* (nr 284).

Av dessa sju är det flera som har vaga antydningar till Mariatemat (nr 278, 279, 280, 281 och 284). Däremot är det tydligare i psalmen *Guds engel til Maria kom* (nr 282) som uppmärksammar ängelns besök hos Maria. I tredje versen poängteras Maria som tjänarinna från ungdomens dagar fram till ålderdomen, i hemmet och i församlingen. En delvis omskrivning av Marias lovsång finns i psalmen *Min sjel for Herren kveder* (nr 283).

I Norsk salmebok godkjent ved kongelig resolusjon från 1984 (publicerad 1985) återfinns under rubriken *Maria budskapsdag* sex psalmer med titlarna *Der sola renn i himmelrand* (nr 114); *Maria hun er en jomfru ren* (nr 115); *Syng høyt om Herrens miskunnhet* (nr 116); *Guds folk for sin konge skal kveda* (nr 117); *Alle kilder bryter frem i glede* (nr 118) och *Vi synger med Maria vår store glede ut* (nr 119).

I *Der sola renn i himmelrand* (nr 114) med musik från 1100-talet uppmärksammas Maria som den unga kvinnan som födde barnet som ängeln Gabriel hade berättat om. En äldre Mariavisa ligger till grund för Hans Thomissøns text *Maria hun er en jomfru ren* (nr 115) från 1569. Även i denna psalm är det inledningsvis fokus på Maria som födde en son, men därefter är det inget tydligt Mariafokus i texten. Inte heller i psalmen *Syng høyt om Herrens miskunnhet* (nr 116) är det någon uppenbar Mariaanknytning. I den fjärde versen av psalmen *Guds folk for sin konge skal kveda* (nr 117) är inspirationen hämtad från Marias lovsång: ”Han støyter ned store og rike, men bøyer seg kjærleg til slike” samt i den femte versen: ”Dei hungrige munnar han mettar.” I psalmen *Alle kilder bryter*

*frem i glede* (nr 118) är det första gången i de psalmer som här beskrivs som Maria tilltalas direkt: ”Å, Maria, lær meg dine sanger! Så jeg alltid elsker ham som vandret gjennom død og grav til lysets rike.” Både denna text av Eyvind Skeie och musiken av Guttorm Ihlebæk skrevs endast några år innan psalmboken gavs ut, 1977 respektive 1979.

I Norsk salmebok från 2013 finns elva psalmer placerade under rubriken *Maria budskapsdag*. Fem av dessa fanns även med i Norsk salmebok från 1985, nämligen: *Der sola renn i himmelrand* (nu nummer 121); *Maria hun er en jomfru ren* (nu nummer 124); *Guds folk for sin konge skal kveda* (nu nummer 125); *Alle kilder bryter frem i glede* (nu nummer 130) och *Vi synger med Maria vår store glede ut* (nu nummer 131). Övriga sex psalmer som har lagts till i 2013 års salmebok är *Å skjønnest rose på vår jord!* (nr 122); *Maria gjekk i tornesnar* (nr 123); *Frå englemunn dei sæle orda fell* (nr 126); *Salig du och högt benådad* (nr 127); *Gud bur i eit lys, dit ingen kan gå* (nr 128) och *Lovsangen toner* (nr 129).

Av dessa är det endast nummer 128, *Gud bur i eit lys*, som inte har så tydlig anknytning till mariatemat. I Den svenska psalmboken finns denna psalm under rubriken Barn och familj. Det är endast i sista strofen i de båda verserna som Marias namn nämns: ”Så blir han eit barn, som Maria ber!”

I psalmen *Å skjønnest rose på vår jord!* (nr 122), efter en engelsk text från omkring 1420 och nyskriven musik av Iver Kleive från 1996, liknas Maria i första och sista versen vid en ros: ”Å skjønnest rose på vår jord! Maria jomfru, Jesu mor!” (vers 1) och ”Å skjønnest rose på vår jord! Maria, jomfru, Jesu mor! Alleluia, Alleluia!” (vers 6). I psalmen *Maria gjekk i tornesnar* (nr 123) efter tysk text och musik från 1500-talet, handlar texten om Maria och barnet hon bär inom sig. Alla fem verserna slutar med orden ”Jesus og Maria.” I psalmen *Frå englemunn dei sæle orda fell* (nr 126) avslutas alla fyra verserna med orden ”velsigna mellom kvinner! Gloria.” Psalmtexten är inspirerad av Marias lovsång och musiken är en baskisk folkmelodi. I andra versen talas om att Maria ska bli en högt välsignad mor och prisas till evig tid. I den tredje versen beskrivs hur hon ödmjukt böjer sitt huvud i stillhet och mildt säger: ”Lat Herrens vilje skje.”

Nummer 127, *Salig du och högt benådad*, med musik av Harald Göransson från 1964, återges med svensk text och bygger på Magnificattexten, men

även Elisabets utrop i vers 42 när hon träffar Maria: ”Välsignad är du mer än andra kvinnor, och välsignat det barn du bär inom dig.” Psalmen *Lovsangen toner* (nr 129) har ett omkväde som också är inspirerat av Marias lovsång: ”Min sjel opphøyer Herren! Hans miskunnhet varer fra slekt til slekt for alle dem som ærer hans navn.” I andra versen beskrivs hur skaror med troende sjunger de ord som Maria har sjungit och i tredje versen en bön om att ”Gud, la de ord som Maria har gitt oss, danne en bor til den evige lovsang!” Både text och musik är skrivna 1977 av Svein Ellingsen respektive Johan Varen Ugland.

I Den svenska psalmboken från 1937 finns inga psalmer som direkt fokuserar på Maria. Däremot hänvisas under rubrikerna ”*Jungfrun Marias kyrkogångsday*” och ”*Jungfrun Marias bebådelseday*” till fyra psalmer som förekommer under rubrikerna Guds härlighet i Kristus; Det kristna hoppet inför döden och advent. Titlarna på dessa fyra psalmer är *Vänligt över jorden glänser* (nr 35); *Älskar barnet moders-fammen* (nr 558); *Kriste, som ditt ursprung leder* (nr 36) och *Huru länge skall mitt hjärta* (nr 45).

I Den svenska psalmboken från 1986 har det skett en exceptionell teologisk förändring. Även om det endast är fyra psalmer som återfinns under rubriken Jungfru Marie bebådelseday är budskapet tydligt, Maria är tillbaka och det är inte längre något tabubelagt att sjunga om henne, utan även direkt *till* henne.

Oloph Bexell skriver om processen i Svenska kyrkan när kyrkomötet skulle besluta om mariapsalmerna i den senaste psalmboken från 1986.

Nu var det inte längre fråga om någon diskussion om kyrkoläran i den ena eller andra psalmen, processen hade gått alltför långt. Icke desto mindre var det detta kyrkomöte som formellt sett tog det rätt betydelsefulla steg för Marias återkomst i Svenska kyrkans gudstjänstliv, som sedan länge förberetts. Man beslöt att anta en psalmbok där det i så hög grad var möjligt att sjunga om Maria, ja t.o.m. till henne. (Bexell, 1996, s. 899)

År 1986 publicerades Den svenska psalmboken som var ekumenisk och där närapå hälften, 325 psalmer av 700, var gemensamma för nästan alla kristna samfund i Sverige och resterande psalmer var samfundsspecifika. I denna undersökning har underlaget varit den psalmbok som används i

Svenska kyrkan. De fyra psalmer som återfinns under rubriken Jungfru Marie bebådelsedag är *På tröskeln till Marias hem* (nr 164), som handlar om ängeln Gabriels besök hos Maria, och psalmen *Var hälsad, Herrens moder* (nr 480) som är en bearbetning efter en *Salve Regina*-sång. I sista versen av psalmen *Alla källor springer fram i glädje* (nr 481) återfinns en vädjan till Maria om att hon ska lära ut sina sånger. Psalm 482 är inspirerad av Marias lovsång i Lukas första kapitel men även av Elisabets utrop i vers 42 när hon träffar Maria: ”Välsignad är du mer än andra kvinnor, och välsignat det barn du bär inom dig.” Under rubriken Kyndelsmässodagen finns ytterligare en Mariapsalm, nämligen Eva Norbergs text *Jungfru Maria, min Herres mor* (nr 479). Denna psalm handlar om hur Maria varsamt bär barnet som är världens ljus och som lyser för folket som vandrar i mörkret. Musiken till dessa psalmer är med ett undantag skriven under 1900-talet och det är psalmen *Var hälsad Herrens moder* (nr 480) som har en melodi från 1700-talet.

## Avslutning

Vi vet betydligt mer om *Cantus sororum*, Vår frus tidegård, av den heliga Birgitta och hennes bikt-fader Petrus Olovsson från 1300-talet än vad vi vet om samiska Mariaojokkar eftersom det i klostren har bevarats en stor mängd skriftliga källor. Dessutom har klostren i huvudsak själva författat texter om sin verksamhet vilket betyder att de har kunna styra över vad som lämnats till eftervärlden. I fallet med *Cantus sororum* kunde den heliga Birgitta och Petrus Olovsson ta kommando över vad som skulle spridas till kommande generationer. Maria beskrevs som den kraftfulla kvinnan, dörröppnaren till Gud och även den som förmedlade sånger direkt till Petrus Olovsson. I Birgittas uppenbarelser samtalar hon bland annat med Maria och Gud själv. Birgitta tilltalas som Kristi brud medan Maria beskriver sig själv bland annat som änglarnas drottning och barmhärtighetens drottning och moder.

I den svenska översättningen av valda delar av Birgittas uppenbarelser skriver Alf Härdelin att ”Budskapen i uppenbarelserna kom direkt från Maria, Gud eller andra heliga i himlen” (Härdelin, 2004, s. 247). Att uppenbarelserna hade dessa avsändare gjorde att ”om man alls ville kalla

sig för en troende motsatte man sig inte så lätt sådant som sades vara ”Himmelska uppenbarelser” (Härdelin, 2004, s. 248). Av eftervärldens skrifter om den heliga Birgitta framstår hon i vitt skilda beskrivningar. Carina Nynäs har som forskningsfråga i sin avhandling om Birgitta hur det kommer sig ”att en och samma människa kan beskrivas på så disparata och delvis oförenliga sätt när biograferna i stort sett har använt samma källmaterial?” (Nynäs, 2006, s. 5). Birgitta har vid olika tidpunkter genom historien beskrivits bland annat som den nationalistiska, feministiska eller ekumeniska Birgitta (Nynäs, 2006, s. 532) beroende vem hon har porträtterats av och vilka hermeneutiska glasögon författarna har tittat igenom. De slutsatser som vi drar är färgade av våra erfarenheter och sätter sin prägel på vårt beteende vare sig vi vill det eller inte. Detta är ett faktum både på det individuella planet och i ett större perspektiv genom att vi är en del av det samhälle vi lever i.

Det kan ses som ett egendomligt sammanträffande att Friedrich Schleiermachers första upplaga av boken *Über die Religion: Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* från 1799, med den svenska översättningens titel *Tal över religionen* kom ut samma år som den italienske reseskildraren, musikern och tonsättaren Guiseppe Acerbi publicerade boken *Travels through Sweden, Finland and Lapland to the Northcape, in the year 1798 and 1799*. I boken skriver Schleiermacher om att förmågan att utveckla sinnet för konst och religion i hans samtid höll på att förtvina. Dagligen såg han med smärta att manin att förstå allt kvävde sinnet ”från att framträda och hur allt förenar sig för att förbinda människan vid det ändliga och vid en mycket liten punkt däri, på det att det oändliga så långt som möjligt må undanryckas hennes blick” (översättning Svenungsson, 2016, s. 147). Som framgått av några citat hade Acerbi ingen större förståelse för vad han hörde när det jokades, det föreföll i Acerbis öron som något helt meningslöst. Var Acerbis beskrivningar av joken ett bevis på att även hans sinne höll på att förtvina och att hans formuleringar berodde på att han var låst av sina egna referensramar och därför begränsade förståelsen av upplevelsen? Så enkelt kan nog inte Acerbis reaktion beskrivas, han var präglad av ett helt annat samhälle än den samiska kultur som han blev vittne till under sin resa till Norden. Intressant är att hans reseskildring *Travels through Sweden, Finland and*



*Lapland to the Northcape, in the year 1798 and 1799* inte togs så väl emot i Sverige. Orsaken var dock inte beskrivningen av den samiska kulturen utan att det ansågs att han uttryckte ”sig nedlåtande och kränkande om det svenska kungahuset och gav en negativ bild av de politiska och kulturella förhållandena i landet” (Hammarlund, 2021). Anders Hammarlund kommenterar Acerbis åsikter i reseskildringen med att för ”en nutida läsare framstår däremot många av Acerbis iakttagelser och reflektioner snarast som skarpsynta och intressanta”. Detta är ett resonemang som jag inte kan hålla med om, i alla fall inte när det gäller beskrivningen av samerna. Trots att Acerbi och de samer som han mötte levde under samma tid var missförståndet totalt. Acerbi kom från en helt annan miljö än fjällvärldens folk och tolkade det främmande utifrån sin egen horisont (Dahlgren, 996, s. 280). Föga förstod han att jojken kunde vara en länk mellan generationer (Åstrand, 2022, s. 15), att den kunde förmedla känslor och skapa samförstånd både mellan människor, djur och platser. Enligt Schleiermacher är det nödvändigt att förutfattade meningar skalas bort eftersom en tolkare inte får ha en rad föreställningar när denne närmar sig objektet. I såväl nu- som dåtid har vårt medvetande och våra åsikter en relation till den tid vi lever i (Andersson, 1991, s. 95). På grund av detta är enligt den tidiga hermeneutiken missförståndet i historisk forskning det naturliga tillståndet.

Historiskt har hos den nomadiserade samiska befolkningen kunskap primärt förmedlats muntligt och praktiskt (Sjöberg, 2020, s. 35). Livsstilen har gjort att man har flyttat från boplats till boplats och tagit med sig hela sitt bohag vilket gör att dess lämningar är svåra att upptäcka. Det dröjde också innan det fanns något samiskt skriftspråk, först 1619 publicerades de första böckerna på umesamiska. De personer som genom historien har skrivit om samer har i många fall gjort det med ett utifrånperspektiv, det vill säga att de inte har varit del i den samiska kulturen (Sjöberg, 2020, s. 35). År 1910 kom den första boken om samer som var skriven från ett inifrånperspektiv. Då publicerades nämligen samnen Johan Turis bok på nordsamiska med titen *Muitalus sámiiid birra*. Den svenska översättningen gavs ut 1917 med titeln *En bok om lapparnas liv*. Turi skriver att jojken handlar om minnenas känslor, om människor, djur och platser: ”Lappens sång är jojkning. Det är en minneskonst om andra

människor. Somliga minns i hat, somliga i kärlek, och somliga i sorg” (Ruong, 1976, s. 12).

Eftersom Acerbi samlade sina intryck i skrift är det hans version som har getts tolkningsföreträde. Vad samerna ansåg om Acerbis eventuella sång vet vi ingenting om eftersom det inte finns någon text bevarad för eftervärlden om detta. Acerbi uppfattade det han hörde på ett sätt beroende på hans tidigare erfarenheter medan samerna hade andra perspektiv, joyken var en del av deras liv. Däremot är det förstås sannolikt att om situationen hade varit omvänd, om samerna hade varit i Italien, kan de ha stått helt oförstående till Acerbis kultur. Symboler kan tolkas på vitt skilda sätt beroende på olika förståelser och tolkningar hos avsändare och mottagare. En avsändare har sitt referensområde och en mottagare sitt men båda dessa ”är legitima och antagna av den kultur inom vilken avsändaren och mottagaren lever” (Eco, 1971, s. 124).

Även om synen på Maria i den lutherska kyrkan genomgått stora förändringar sedan reformationen har Maria funnits med ända fram till våra dagar i olika uttryck utan att vi kanske är medvetna om det. Det har tagit mer än 450 år för Svenska kyrkan att våga öppna dörren på glänt för Maria, vilket uppställningen över psalmer med Mariatematan har visat. Rädslan har inte varit lika stor i Norge, redan i Landstads kirkesalmebog som godkändes 1924 men som var i bruk några decennier tidigare hade ett första steg tagits. Den största förändringen skedde i och med de nya psalmböckerna 1984 i Norge och 1986 i Sverige. Här har Mariatematiken förstärkts ytterligare och texterna innehåller både omskrivningar från Bibeln och friare texttolkningar av Mariatemat. I dessa finns exempel på psalmer där Maria direkt tilltalas vilket var en teologisk omöjlighet bara några decennier tidigare. Bexell beskriver dock att det fanns många skilda meningar i det svenska kyrkomötet om denna förändring, några röster menade att texterna om Maria skulle ”upplevas som främmande i en evangelisk-luthersk kyrka” (Bexell, 1996, s. 882). Även om det fanns olika åsikter om denna förändring visade det sig att tiden nu var mogen att 450 år efter reformationen revidera synen på Marias plats i den skandinaviska kyrkan. Som framkommit i denna text har Maria dock funnits med i folktron även i efterreformatorisk tid trots att kyrkan centralt har haft en annan inställning.

Mariaperspektivet har som beskrivits i denna artikel sett olika ut beroende på våra samhällens olika kontexter. Genom att använda musik och texter som ursprungligen skapades i en annan miljö än vår egen uppstår nya funktioner (Eco, 1972, s. 316). Det behöver inte betyda att musikens kraft förminskas, det kan istället bli det motsatta, att dess betydelse förstärks när den ges ytterligare koder än den ursprungliga. Detta är fallet när till exempel musiken ur *Cantus sororum* eller en jojk framförs som konsertmusik. Istället för att vara en del av klosterkyrkans böneliv eller en lågmäld jojk kring kåtaelden får musiken en annan funktion än den ursprungliga. Dess användningsområde blir på detta sätt större och vi som upplever musiken har andra referensramar än de som ursprungligen deltog. På så sätt får musiken nya användningsområden. Den är inte historisk i den betydelsen att den endast existerade som en engångsföreteelse utan musiken får liv igen varje gång som den framförs och tillhör då inte historien utan nutiden. Enligt Dahlhaus kastar den endast sekundärt ljus över händelser och omständigheter från det förflutna: “the musical works – are primarily aesthetic objects and as such also represent an element of the present; only secondarily do they cast light on events and circumstances of the past” (Dahlhaus, 1983, s. 4).

Även om musiken skrevs under en annan tid än vår egen tillhör den nuet. Vare sig det är en enstämig melodi från Vår frus tidegård, en jojk eller Mariapsalm får den liv när den framförs. Den blir en länk mellan dåtid och nutid:

Music of the past belongs to the present as music, not as documentary evidence.  
(Dahlhaus, 1983, s. 4)

## Referenser

- Acerbi, G. (1799/1964). *Resa i Lappland 1799*. Wahlström & Widstrand.
- Andersson, S. (1991). *Filosofens fråga – om logisk empirism, hermeneutik, kritisk teori och rekonstruktion av ontologi*. Institutionen för vetenskapsteori, Göteborgs universitet.
- Bengtsson, M. (1943a). Till jungfru Marias ende son [Jojk], Acc Gr 908B1 Arjeplogs s:n, Lappland. Insp. år 1943. Institutet för språk och folkminnen i Uppsala.
- Bengtsson, M. (1943b). Mariajoik [Musiknoter]. Accessionsnummer 21694:3. Institutet för språk och folkminnen i Uppsala.

- Bexell, O. (1996). Maria i psalmboken! Allmänna kyrkomötets diskussion om Maria på väg mot Den svenska psalmboken 1996. I S.-E. Brodd & A. Härdelin (Red.), *Maria i Sverige under tusen år* (s. 879–913). Artos.
- Bringéus, N. L. (1996). Jungfru Maria i sydsvensk folkkonst. I S.-E. Brodd & A. Härdelin (Red.), *Maria i Sverige under tusen år* (s. 832–844). Artos.
- Brodd, S.-E. & Härdelin, A. (1966). (Red.) *Maria i Sverige under tusen år*. Artos.
- Dahlgren, S. Florén, A. (1996). *Fråga det förflutna. En introduktion till modern historieforskning*. Lund.
- Dahlhaus, C. (1983). *Foundations of Music History*. Cambridge University Press.
- Den katolske kirke. (25 oktober 2021). *Klosterliv og ordener*. <http://www.katolsk.no/praksis/klosterliv/artikler/klosterliv-og-ordener/kap07>
- Den norske kirke. (31 oktober 2021). *Fra Landstads kirkesalmebog 1870 til Norsk salmebok 2013*. <https://kirken.no/nb-NO/om-kirken/kultur/landstad-markering-2020/>
- Den svenska psalmboken. (1937). Almqvist & Wiksell.
- Dillmar, A. (2015). *Harald Göransson & psalmsångens förnyelse*. Artos.
- Eco, U. (1971). *Den frånvarande strukturen*. Bo Cavefors Bokförlag.
- Eco, U. (1972). *Einführung in die Semiotik*. Wilhelm Fink.
- Fjellström, P. (1962). *Lapskt silver: Studier över en föremålsgrupp och dess ställning inom lapskt kulturliv*. Almqvist & Wiksell.
- Geete, R. (1895). *Jungfru Marie örtagård*. Vadstenanunnornas veckoritual. <https://archive.org/details/JungfruMarieOrtegard>
- Grundström, H. (1960). Jungfru-Maria-motivet i lapska jojkningslåtar. *Septentrionalia et orientalia. Studia B. Kargren dedicata* (s. 164–170). Kungl. Vitterhets historie och antikvitets akademiens handlingar 91.
- Grundström, H. (1994). Lapsk kultur belyst genom jojkning. Föredrag i Vitterhetsakademien 9/1 1958. M. Reinhammar (Red.), *Svenska landsmål och svenskt folkliv 1994* (s. 173–181). Dialekt- och folkminnesarkivet i Uppsala.
- Grundström, H. & Smedeby, S. (1963). Lapska sånger – texter och melodier från svenska Lappland. Skrifter utgivna genom Landsmåls- och folkminnesarkivet i Uppsala.
- Hammarlund, A. (28 oktober 2021). *Giuseppe Acerbi*. Levande muskarv. <https://levandemusikarv.se/tonsattare/acerbi-giuseppe/>
- Härdelin, A. (2004). Heliga Birgitta – Uppenbarelser. <https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/Birgitta/titlar/Uppenbarelser/sida/III/etext>
- Karlfeldt, E.-A. (1901). *Fridolins lustgård*. Wahlström & Widstrand. <https://www.karlfeldt.org/bibliotek/diktarkivet/category/fridolins-lustgard/2>
- Landstad, M. B. (1924/1970). *M. B. Landstads Kirkesalmebok*. Andaktsbokselskapets förlag.

- Liepe, L. (1996). Tidiga bilder av Maria i nordisk kristen konst. I S.-E. Brodd & A. Härdelin (Red.), *Maria i Sverige under tusen år* (s. 87–104). Artos.
- Lindmark, D. & Sundström, O. (2016). (Red.), *De historiska relationerna mellan Svenska kyrkan och samerna: En vetenskaplig antologi*. Artos & Norma bokförlag.
- Lundius, N. A. (1905). *Nicoali Lundii Lappi descriptio Lapponiae*. Religionshistoriska avdelningen, Uppsala universitet.
- Luther, M. (1521/1987). *Marias lovsång, Martin Luthers tolkning av Magnificat*. I översättning till svenska och med inledning av Inge Löfström. Proprius förlag.
- Magnusson Staaf, B. (2013). Att lita på krisen? Om kris som komponent i historieteori. I M. Arvidson, U. Geisler & K. Hansson (Red.), *Kris och kultur* (s. 29–48). Sekel bokförlag. <https://docplayer.se/111403454-Kris-och-kultur-kulturvetenskapliga-perspektiv-pa-kunskap-estetik-och-historia.html>
- Moisala, P. (2011). From Traditional Yoik Transmission towards Formal Education. I D. Lundberg, G. Ternhag (Red.), *Yoik – aspects of performing, collecting, interpreting*. Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv 30, Uppsala.
- Norsk salmebok. (1985). Verbum.
- Norsk salmebok (2013). Eide.
- Nynäs, C. (2006). *Jag ser klart? Synen på den heliga Birgitta i svenska 1900-talsbiografier*. Åbo akademis förlag. <https://www.yumpu.com/sv/document/read/20178565/untitled-abo-akademi>
- Pollan, B. (1997). *I utvalg fra J.K. Qvigstads Samiske eventyr og sagn I–IV. 1927–1929*. Aschehoug.
- Ramnefalk, M. L. (1996). Mariabilder hos Richard Rolle, Julian av Norwich, Margery Kempe och Birgitta. I S.-E. Brodd & A. Härdelin (Red.), *Maria i Sverige under tusen år* (s. 303–309). Artos.
- Reuterskiöld, E. (1910). *Källskrifter till lapparnas mytologi*. Nordiska museet. <https://digital.ub.umu.se/node/596529?fulltextquery=&preview=596529%2F5%2Fsimple%2Fo>
- Ruong, I. (1976). *Om jojkning – att minnas, känna och återge*. Institutet för folklivsforskning.
- Salmesvuori, P. (2012). Birgitta – från adelsjungfru till kosmopolit. I E. Ahl-Waris & P. Setälä (Red.), *Heliga Birgitta, Europas skyddshelgon: Birgitta och Finland*. Societas Sanctae Birgittae.
- Schleiermacher, F. (1923). *Tal över religionen*. Bonnier.
- Sjöberg, L. M. (2020). Kristendomens historia på norsk och svensk sida av Sápmi – en översikt (s. 31–51). *Teologisk tidskrift*, 9(1), 34–51. <https://doi.org/10.18261/issn.1893-0271-2020-01-04>
- Skaltje, M. (2014). *Minsta lilla liv har sin jojkk*. DAT.
- Smedegaard Andersen, L. (2015). Maria som Frelserens troende moder. *Hymnologi, nordisk tidskrift*, 44 (3/4), 115–121.

- Stoor, K. (2007). Juoiganmuitalusat – jojkberättelser: En studie av jolkens narrativa egenskaper. [Doktorsavhandling, Umeå Universitet]. [https://www.researchgate.net/publication/279443860\\_Juoiganmuitalusat\\_-\\_jolkberattelser\\_en\\_studie\\_av\\_jolkens\\_narrativa\\_egenskaper](https://www.researchgate.net/publication/279443860_Juoiganmuitalusat_-_jolkberattelser_en_studie_av_jolkens_narrativa_egenskaper)
- Stoor, K. (2016). Svenska kyrkan och jolken. I D. Lindmark & O. Sundström (Red.), *De historiska relationerna mellan Svenska kyrkan och samerna: En vetenskaplig antologi* (s. 711–734). Artos & Norma bokförlag.
- Svenungsson, J. (2016). Med sinne och smak för det oändliga. Om att återge religionen dess rätta plats. *Svensk Teologisk Kvartalskrift*, 91, 146–153.
- Vuori, H.-L. (2012). *Birgitta – från adelsjungfru till kosmopolit. Heliga Birgitta – Europas skyddshelgon*. Societas Sanctae Birgittae.
- Westman, A. (1997). The sun in Sámi mythology. *Acta Borealia*, 14(2), 31–58. <https://doi.org/10.1080/08003839708580466>
- Williams, H. (1996). Maria i Sverige på 1000-talet. I S.-E. Brodd & A. Härdelin (Red.), *Maria i Sverige under tusen år* (s. 77–86). Artos.
- Åstrand, F. (2021). *Hielp Maria! – om jungfru Maria-fromheten bland samer och i samisk religiositet*. Magisteruppsats, Lunds universitet.



# Orthodox Chanters as Divine Instruments: Pseudo-Dionysios and Beyond

*Fr Damaskinos (Olkinuora) of Xenophontos*

University of Eastern Finland and University of Helsinki

**Abstract:** The present chapter explores the Pseudo-Dionysian understanding of church singing and its influence on later liturgical commentaries up until the 20th century, including Maximus the Confessor's *Mystagogy*, (Pseudo-?)Germanus of Constantinople's *Ecclesiastical History*, Nicholas Cabasilas' *Commentary on the Divine Liturgy*, and Archimandrite Vasileios' *Hymn of Entry*, through three case studies: the Antiphons, Trisagion, and the Cherubic Hymn sung in the Divine Liturgy. These hymns are examined through the Pseudo-Dionysian notion of *hymnody*, in which the one chanting (either spiritually or concretely) steps onto the path of divine ascent. In the end, the difference between the faithful and the appointed chanters in the light of these texts is considered, providing conclusions to understand better the sacramental role of the appointed chanter in the Pseudo-Dionysian hierarchic worldview.

**Keywords:** Byzantine liturgy, church music, singing, mystagogy, hierarchy

In the late 5th or early 6th century, an anonymous author – according to most modern scholars, a Syrian monk of unknown identity – wrote a number of mystical treatises in Greek under the name of Dionysios the Areopagite, the disciple of Apostle Paul and the first Bishop of Athens (see Acts 17:34). We therefore we have to content ourselves with naming him Pseudo-Dionysios the Areopagite and designate this collection



of works with the Latin title *Corpus Dionysiacum*.<sup>1</sup> The author has been characterized both as a Christianizing Neoplatonist and a Neoplatonizing Christian theologian,<sup>2</sup> but what is indisputable is his profound and continuous influence on the mystical theology of Christianity, from the appearance of his works up to the present day.

The Areopagite author promotes a Christianized Neoplatonic world-view, with a strong emphasis on the hierarchy of creation and its relationship to the divinity, nevertheless departing from a purely Neoplatonic cosmology: for him, the creation of the world is not an emanation, an outpouring, from the One divinity, but rather he opts for the Christian teaching of creation *ex nihilo*, from nothingness. There is, in other words, a substantial difference between the Creator and His creation, a gap that can never be fully crossed by mortals.<sup>3</sup> On the other hand, the main thrust of my article is more concerned with the idea of hierarchy and, in particular, mystical ascent through this hierarchy towards the One, an idea specifically promoted by the mysticist Plotinus, the most important Neoplatonic philosopher and founding father of this philosophical school in the third century.<sup>4</sup>

Pseudo-Dionysios discusses the question of hierarchy in two of his main works, the *Celestial Hierarchy*, where he is primarily concerned with describing the nine ranks of angels – an idea that still dominates doctrinal thinking about the angelic in most traditional Christian denominations – and the *Ecclesiastical Hierarchy*, in which he explains how this heavenly hierarchy of the invisible church is reflected in the hierarchy of the visible church.<sup>5</sup> As a part of this second treatise, he provides a mystical commentary

---

1 The corpus has been critically edited: see *Corpus Dionysiacum* (Suchia, Heil & Ritter, 1990–1991). For an English translation, see *Pseudo-Dionysius: The Complete Works* (1987). The English translations used in this article are by Luibheid.

2 There has been increasing scholarly interest in the Areopagite in the last few centuries. For general overviews see, for example, Eric D. Perl, *Theophany: The Neoplatonic Philosophy of Dionysius the Areopagite* (2007), and Alexander Golitzin, *Mystagogy: A Monastic Reading of Dionysius Areopagita* (2013).

3 For a comparison of Pseudo-Dionysius and the Neoplatonic tradition regarding being and creation, see Perl (2007, pp. 17–34).

4 For a recent introduction to Plotinus, see Erik Emilsson, *Plotinus* (2017).

5 The critical edition is published in *Corpus Dionysiacum* (Suchia, Heil & Ritter, 1990–1991, pp. 61–132). For a brief introduction into Dionysios' texts on hierarchy, see Paul Rorem, *Pseudo-Dionysius: A Commentary on the Texts and an Introduction to Their Influence* (1993, pp. 47–132).

on various liturgical services, most importantly the Divine Liturgy (Eucharistic Office). This commentary proved highly influential to all later commentaries of the Divine Liturgy throughout the Greek world, especially through the work of the 7th century theologian Maximus the Confessor and his *Mystagogy* (1985), where he explains allegorically various aspects of the church space and the liturgy celebrated therein,<sup>6</sup> and the most influential Byzantine commentary of the Divine Liturgy, attributed to the 8th century patriarch of Constantinople, Saint Germanos,<sup>7</sup> as well as many others. Unfortunately, a work exclusively dedicated to hymn singing, written by Pseudo-Dionysios and called *On the Divine Hymns*, has not been preserved.

In the present chapter, I shall discuss an aspect dealt with only poorly in contemporary scholarship, namely adapting Dionysian thought on ecclesiastical hierarchy, but also on mystical theology from his homonymous work, to the act of church singing and what effects it has on those who chant. Though this is a topic that is not explicitly discussed in his extant treatises, it can nevertheless be easily extrapolated from them. Parallel with this, I shall provide comparisons with later works on the subject – liturgical commentaries by Maximus the Confessor, (Pseudo-?)Germanos of Constantinople, and the 14th century author Nicholas Cabasilas<sup>8</sup> – including similar elements, hopefully showing plausibly how Pseudo-Dionysian influence has been essential for the development of a “theology of Orthodox church music” in these sources. The last examples are from liturgical commentaries by Archimandrite Vasileios, a contemporary Greek theologian and the former Abbot of the Athonite Iveron Monastery. As these later sources shall show, the Dionysian

---

6 For a critical edition of the text, see *Maximi Confessoris Mystagogia* (2011). The English translation used here is *Maximus the Confessor: Selected Writings* (1985, pp. 181–226). See also René Bornert, *Les commentaires byzantins de la divine liturgie du VIIe au XVe siècle* (1965), a classic introduction to liturgical commentaries.

7 The classic edition and translation is *St Germanus of Constantinople: On the Divine Liturgy* (1984). See also the very recent edition of the primary redaction of the commentary by Fr Michael Zheltov (2021, pp. 57–137), in which the traditional attribution to Germanos is also questioned. Zheltov dates the commentary to the late 7th or first half of the 8th century.

8 For the Greek text, see *Nicolas Cabasilas: Explication de la divine liturgie* (Salaville, Bornert, Gouillard & Périchon, 1967). The English translation used here is *Nicholas Cabasilas: A Commentary on the Divine Liturgy* (1960).

tradition is still going strong in the Orthodox Church, demonstrating a 1 500-year-old continuity in understanding the theological significance of singing.

Before continuing, I should mention that when we speak of the “theology of church music” in the Orthodox or, even more narrowly, Byzantine context, there has been remarkably little written, especially in Western languages, when one takes into account the extremely prominent role singing has played in Eastern Christian liturgical life from its very beginnings and continuing until today. The few notable exceptions are the survey of dogmatic and ethical views on music in Greek church fathers by Athanasios Vourlis (Βουρλής, 1994), a short essay on the theology of Orthodox music by Nicolas Lossky (2003), and the large *oeuvre* of Professor Emerita Hilikka Seppälä (for example, 2018 and 2005),<sup>9</sup> mainly in the Finnish language. This lack will be, hopefully, in the near future, remedied at least in part by a multivolume *Oxford Handbook of Music and Theology* that is under preparation, but also to a modest extent by the present article as well.

We shall concentrate first on the general action of singing, and second, on particular hymns sung in the Divine Liturgy and how they are interpreted in various commentaries. Finally, I shall reflect on how all this is related to those who chant, and the personage of the “professional” chanter in particular, something that is not explicit or particularly apparent in the discussed treatises. The discussion here is complementary to, and draws inspiration from, my earlier series of publications that deal with the notion of performance in different liturgical sources (see, for example, Olkinuora, 2015; Damaskinos (Olkinuora) of Xenophontos, 2019; Fr Damaskinos (Olkinuora) of Xenophontos, 2020, 2021).

---

9 See also the anthology of patristic texts related to music translated by her late husband, Fr Johannes Seppälä, *Isien kuoro: alkuvuosisatojen opetusta kirkkolaulusta* (2010).

## Pseudo-Dionysian concept of divine descent and divine ascent

First of all, we must remind ourselves of the general outlines of Pseudo-Dionysios' cosmology and its implications to theology and *theurgy*, a pagan term adopted by him for Christian usage. I mentioned above that he did not adopt the Neoplatonic doctrine of emanation as such, but for him, the descent of the divine to all of creation – what we would call the immanence of God in all things – is essential for the understanding of hierarchy. Even the lowliest created thing can be a link to the divine, thanks to the presence of God's activities in it. Being low in the hierarchy is far from what we as modern humans perceive when we think of hierarchy as a “power structure”: as Dimitrios A. Vasilakis aptly notes,

our modern sense of hierarchy has lost much of the original meaning invested in the term by Dionysius. For him, relating ‘hierarchically’ is not merely or mostly to outrank someone, but to invite someone to move up to God. (Vasilakis, 2019, p. 190)

As an answer to this descent, it is now creation's task to find a way to ascend towards the divine. The divine, being not only immanent but also transcendent, is hidden in creation, and because of the substantial gap between us and the divinity, this path is found only in contemplation. Here, the Areopagite coined two terms, *apophatic* and *kataphatic*, describing the two ways of speaking of a fundamentally unknowable God. Not being of divine nature ourselves, we can only describe what He is not.

The idea of contemplating the divine is, of course, not unique to Pseudo-Dionysios. Here he follows the centuries-old tradition of desert monasticism. But for the Areopagite, an ecstatic outreach toward the divine is essential: this he calls *hymn singing* (ὑμνωδία or related terms). In other words, theology is not only what the word means, perceiving God in one's *logos* (intellect), but it is also what Pseudo-Dionysios calls *theurgy*, literally translated as “god-work”. Our hymn singing to God or, in other words, our own *theurgy* in the sacred rituals, is a response to

God's work in the creation. *Theurgy* is the consummation of theology, the rational aspect of divine contemplation.<sup>10</sup>

This is the core of the understanding of liturgy for the Areopagite author: it is the descent of the Lord and the ascent of man. When describing the beginning of the liturgy, where the hierarch censes the whole church, he exhorts his audience to contemplate on this double movement by stating that:

we must look attentively upon the beauty which gives it so divine a form (εις τὸ θεοειδὲς αὐτοῦ κάλλος) and we must turn a reverent glance to the double movement of the hierarch when he goes first from the divine altar to the far edges of the sacred place spreading the fragrance and then returns to the altar. For the blessed divinity, which transcends all being, while proceeding gradually outward because of goodness to commune with those who partake of him, never actually departs from his essential stability and immobility (κατ' οὐσίαν ἀκινήτου στάσεως καὶ ἰδρύσεως). (Pseudo-Dionysios, 1987, p. 211)

But what is music about for the Areopagite? The act of *hymnody*, as he says, is about singing

that most universal song of praise (ὕμνοῦσιν ὕμνολογία καθολικῆ) in honor of that source who is the worker and the dispenser of good, who has established for us those saving sacraments by means of which the participants are divinized. This hymn is sometimes called a confession of praise (ὁμολογίαν), sometimes a symbol of adoration (τῆς θρησκείας τὸ σύμβολον), sometimes – and here I think one is closer to things divine – a *hierarchic* thanksgiving (ἱεραρχικὴν εὐχαριστίαν), for this hymn is a summary of all the blessed gifts which come to us from God. To me it seems that this song is a celebration of all the work of God on our behalf. It reminds us that we owe to God's goodness our being and our life, that, using the everlasting model of beauty (ἀρχετύποις κάλλεσι), God has made us in his image and that he has given us a share of the divine condition and uplifting. Then it reminds us that when we had lost the divine gifts because of our own folly, God took the trouble to recall us to our original condition. (Pseudo-Dionysios, 1987, pp. 216–217)

---

<sup>10</sup> For an introduction to the concept of *theurgy*, see Panagiotis G. Pavlos, “Theurgy in Dionysius the Areopagite” (Pavlos et al., 2019, pp. 151–180).

It might well be that *hymnody* here is an analogy, a verbal image for the sacrifice of thanksgiving man is supposed to return to God as a token of his gratitude for all the divine gifts, a sacrifice that happens through the hierarchic ascent. But we should not reject completely the application of this thought to the actual act of singing. In other words, chanting God's praise with one's mouth is a vocal actualization of man's purpose: divinization. If chanting truly happens in the state of *theurgy*, music is the aural icon of this inner ascent.

To express this thought in more concrete moral terms, Maximus the Confessor, one of the main commentators of Pseudo-Dionysios a century or so after the unknown author's texts began to circulate, summarizes in his symbolic interpretation of the liturgy the meaning of church music by saying that, "the spiritual enjoyment of the divine hymns signified the vivid delights of the divine blessings by moving souls toward the clear and blessed love of God and by arousing them further to the hatred of sin" (Maximus the Confessor, 1985, p. 198). The commemoration of Christ's salvific history through music is a form of art that, according to ancient treatises, harmonizes us with all of creation (see Saint Gregory of Nyssa, 2016) and aims at our own spiritual purification.

## Discussing particular hymns: The Antiphons

The fact that Pseudo-Dionysios' idea of *hymnody* is not merely an analogy, but also related to the act of singing itself, is attested to by the way he and those influenced by him discuss the different hymns of the Divine Liturgy and their role. In the following, I shall pull together this material through three case studies, the first of which are the Antiphons.

At the beginning of the Eucharistic Office (a practice maintained today as well), there are Antiphons that are sung by the chanters and/or parishioners. They are usually psalm verses with a refrain. The saintly Areopagite sees the role of these hymns as a preparation for the Eucharist, saying:

When these sacred hymns (ὕμνολογία), with their summaries of holy truth, have prepared our spirits to be at one (τὰς ψυχικὰς ἡμῶν ἕξεις ἐναρμονίως) with what we shall shortly celebrate, when they have attuned us to the divine harmony (τῇ τῶν θείων ᾠδῶν ὁμοφωνίᾳ) and have brought us into accord

not only with divine realities but with our individual selves and with others in such a way that we make up one homogeneous choir of sacred men (ὡς μᾶ καὶ ὁμολόγῳ τῶν ἱερῶν χορείᾳ), then whatever resumé and whatever opaque outline is offered by the sacred chanting of the psalmody is expanded by the more numerous, more understandable images and proclamations in the sacred readings of the holy texts. (Pseudo-Dionysios, 1987, p. 213)

What is also noteworthy here is that music itself, as a phenomenon, a) attunes the individual to be in harmony (ἐναρμονίως) with himself (in other words, not having capacities of the soul that are in discord, but all parts of this human being strive towards one goal, i.e. union with Christ), b) attunes man with the community of other men, forming a “choir” (χορεία), through the sacramental divine energies that act when singing, and c) attunes man with divine realities. This, by Pseudo-Dionysios, is literally called “homophony”, ὁμοφωνία.

The other matter that is of significance in the passage above is the preparatory character of the Antiphons. Psalm verses, being drawn from the Old Testament, only prepare the way for the Truth. Similarly, the liturgy is a gradual process of unfolding divine truths, from the simple proclamation of prophecies to the eyewitnesses of the fulfilment of the prophecies and the substantial union with Christ through the divine mysteries. This is also affirmed by (Pseudo-)Germanos of Constantinople in his commentary, where he notes how:

the antiphons of the liturgy are the prophecies of the prophets, foretelling the coming of the Song of God - - - The prophets are indicating His incarnation, of course, which we proclaim, having accepted and comprehended it through the ministers and eye-witnesses of the Word, who understood it. (Saint Germanus of Constantinople, 1984, p. 73)

In the 14th century, Nicholas Cabasilas notes in his commentary on the Divine Liturgy the meaning of the hymns chanted in the beginning of the service in a more developed way. He sees the Antiphons as a symbol of the “prehistory” of incarnation. A lengthy quote is in order here:

First, let us remind ourselves that the sacrifice is a figure of the whole mystery of Christ’s redemptive work; likewise, all the ceremonies and prayers which

precede and follow the sacrifice symbolize this work. The sacrifice commemorates the death, resurrection, and ascension of our Lord, since the precious gifts are changed into the very body of the Saviour, that body which rose from the dead and ascended into heaven. Those acts which precede the sacrifice recall the events which took place before his death—his coming, his first appearance, and his perfect manifestation; those which come after commemorate what Jesus himself called “the promise of the Father”, that is, the descent of the Holy Spirit upon the Apostles, the conversion of the nations which they brought about, and their divine society. The whole celebration of the mystery is like a unique portrayal of a single body, which from beginning to end preserves its order and harmony, so that each ceremony, each prayer, adds something to the whole. Thus, the opening chants symbolize the first phase of the work of redemption – – – We have, it is true, ascribed another purpose to these chants and readings—they act as a purification and preparation for the holy mysteries—but nothing prevents them from serving in both capacities; these acts at one and the same time sanctify the faithful and symbolize the scheme of redemption. (Nicholas Cabasilas, 1960, pp. 52–53)

So, what can be seen here is a double function of the Antiphons: they are preparatory, both in the sense of preparing the faithful for meeting Christ and in the context of salvation history preparing Christ’s incarnation. We should perhaps not see these two aspects as something contrary to each other, as Cabasilas himself implies in the closing sentence of this quote. On the contrary, I would argue that we have here what Terence Cuneo has called the “immersion model” employed in Orthodox liturgy (Cuneo, 2016). Through the process of sanctification, the believers (and, to a significant degree, the chanters as well) become involved in the narrative of salvation history – not in a “fake” sense, but in actuality, since for the Areopagite participation through symbols is true (see also Gschwandtner, 2017). So, here we have an exposition similar to that of the Areopagite, where commemoration as an ontological praxis provides the basis for the act of church singing.

## The Trisagion

Our second case study is the Trisagion, *Holy God, Holy Strong, Holy Immortal, have mercy on us* (Ἅγιος ὁ Θεός, ἅγιος Ἰσχυρός, ἅγιος Ἀθάνατος, ἐλέησον ἡμᾶς). This hymn became a part of the Eucharistic Liturgy at



least several decades before the Areopagite wrote his treatise. The hymn was a matter of controversy between the so-called Monophysites and the Orthodox due to confusion over whether it was directed to the Holy Trinity or to Christ – the latter was the Monophysite view. According to liturgical sources, a child was raptured to the heavens, where angels taught him the proper way of chanting the hymn. Because of the dogmatic importance of this particular hymn, it is one of the few hymns dealt with separately in liturgical commentaries.<sup>11</sup>

The fathers we studied above are unanimous in stating that the symbolic meaning of chanting this hymn is the union between men and angels, whereas semantically the hymn words are connected to the Holy Trinity. Even though Pseudo-Dionysios does not mention this hymn in his treatises, his influence on the later commentaries is apparent. Maximus the Confessor notes in his *Mystagogy*:

The triple exclamation of holiness which all the faithful people proclaim in the divine hymn represents the union and the equality of honor to be manifested in the future with the incorporeal and intelligent powers. In this state human nature, in harmony with the powers on high through the identity of an inflexible eternal movement around God, will be taught to sing and to proclaim holy with a triple holiness the single Godhead in three Persons. (Maximus the Confessor, 1985, p. 201)

Here, Maximus introduces an eschatological dimension: it speaks of the perfect recapitulation of men and angels in the age to come, an “eternally moving stillness” (ἀεικίνητος στάσις) in Maximus’ words, or a constant ascent in the celestial hierarchy according to Dionysios’ terms. The triple number as such is related to this circular movement, as also in Neoplatonic thought it represents this circularity. This is also *why* the Trinity is a Trinity, according to the Cappadocian theologian Gregory of Nazianzos, the church father most respected by Maximus: the triple

---

<sup>11</sup> For a more detailed discussion on the dogmatic importance of the Trisagion hymn and its background, see Fr Damaskinos (Olkinuora) of Xenophontos, “Singing of divine identities in a liturgical space? John Damascene’s treatise on the Trisagion and his anti-heretical polemics” (2018, pp. 17–26).

number expresses how the divinity steps beyond the duality of matter and form.<sup>12</sup>

(Pseudo-)Germanos adds, a century or so after Maximus,

The Trisagion hymn is (sung) thus: there the angels say “Glory to God in the highest”; here, like the Magi, we bring gifts to Christ—faith, hope, and love like gold, frankincense, and myrrh—and like the bodiless hosts we cry in faith.

(Saint Germanus of Constantinople, 1984, p. 75)

In other words, there are two aspects to the hymn: it is an imitation of angelic singing and, at the same time, our offering to Christ through the Pauline triad of virtues. In the ascetic tradition, this triad is linked to spiritual growth, considering love as the highest form of approaching God.

## The Cherubic Hymn

Our final case study is one of the key hymns of the Byzantine liturgy today: the Cherubic Hymn, during which the holy gifts, bread and wine, are brought to the altar table in a festal procession. At this moment of priestly action, the choir sings the following:

We who in a mystery represent the Cherubim, and who sing the thrice-holy hymn to the life-giving Trinity, let us now lay aside every care of this life. For we are about to receive the King of all, invisibly escorted by the angelic hosts. (*The Divine Liturgy of our Father Among the Saints John Chrysostom*, 1995, p. 22)

The theology this hymn conveys is particularly Dionysian: the angelic, heavenly liturgy is symbolized mystically by men serving this theurgy – but this hymn is not included in the Areopagite’s treatise, since it was first included as a part of the liturgy a century or so after the *Corpus Dionysiacum* appeared.

---

12 “The monad is set in motion on account of its richness; the dyad is surpassed, because the divinity is beyond matter and form; perfection is reached in the triad, the first to surpass the composite quality of the dyad, so that the divinity neither remains constrained nor expands to infinity” (Gregory of Nazianzus, *Orationes* 23.8, PG 35, 1160C); the English translation is from Daniel B. Clendenin, *Eastern Orthodox Theology: A Contemporary Reader* (2003, p. 174).

However, when (Pseudo-)Germanos' treatise was written, this hymn had already become an inextricable part of the liturgy.<sup>13</sup> Therefore, he notes:

By means of the procession of the deacons and the representation of the fans, which are in the likeness of the seraphim, the Cherubic Hymn signifies the entrance of all the saints and righteous ahead of the cherubic powers and the angelic hosts, who run invisibly in advance of the great king, Christ, who is proceeding to the mystical sacrifice, borne aloft by material hands. Together with them comes the Holy Spirit in the unbloody and reasonable sacrifice. The Spirit is seen spiritually in the fire, incense, smoke, and fragrant air: for the fire points to His divinity, and the fragrant smoke to His coming invisibly and filling us with good fragrance through the mystical, living, and unbloody service and sacrifice of burnt-offering. In addition, the spiritual powers and the choirs of angels, who have seen His dispensation fulfilled through the cross and death of Christ, the victory over death which has taken place, the descent into hell and the resurrection on the third day, with us exclaim the *alleluia*. (Saint Germanus of Constantinople, 1984, p. 87)

In this multi-sensory description, the symbols of the heavenly realms are realized through different media, of which the hymn is a part. This moment is a particularly impactful one in the Divine Liturgy: the same message is conveyed audibly by the hymn, visually by the fans (that depict the seraphim), olfactorily by the incense, and kinesthetically by the movement of the procession (especially by the deacons, who are often in liturgical sources paralleled with the angels). One could even claim that the presence of bread and wine, though not yet consecrated and turned into the Body and Blood of Christ, brings at least an association of taste, even though not yet concretely tasted by the congregation.

What is strange is that Nicholas Cabasilas does not mention the hymn at all in his treatise. But more than a millennium after (Pseudo-)Germanos, Archimandrite Vasileios provides an explanation of the hymn itself. He begins by showing the mimetic relationship between

---

13 It is not completely clear if Saint Germanos refers to this particular textual form of the hymn, but it indeed seems to be so: on the history of the Cherubic Hymn, see Robert F. Taft, *The Great Entrance: A History of the Transfer of Gifts and other Pre-anaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom* (1978, pp. 53–118).

angels and the ones chanting the hymn, something that we referred to above as the “immersion model”. Iconicity is not mere symbolic imitation but true participation:

We are an image of the cherubim, that is to say we are identified with them; we are cherubim “in a mystery”, that is to say inwardly and liturgically, and hence truly. - - - “Representing in an image” has to do with the deepest relation between persons and things, and the greatest respect for distinctive personal qualities. (Vasileios, 1984, p. 72)

Archimandrite Vasileios is faithful to the patristic tradition in seeing the act of hymn singing as a form of ascent towards the divinity. His description also seems to allude to the above-mentioned miracle of the child being taken up to the heavens and taught the thrice-holy hymn. This miracle that becomes a common experience to all believers elevates them into the anagogical reality of liturgy:

We sing the thrice-holy hymn as we celebrate the mystery; and this celebration of itself sends forth the hymn. Representing the cherubim in the liturgical singing of the thrice-holy hymn, we are caught up into heaven – – – and we sing the triumphal hymn with the blessed powers. When we are there, beyond space and time, we enter the realm of eschatology. (Vasileios, 1984, p. 72)

Indeed, Fr Vasileios takes his interpretation along a rather Areopagite path by describing this spiritual ascent through *hymnody*. As a result of this ascent, the faithful descend back to this world, however in an altered form:

Thus anyone who participates in the Liturgy, who is taken up, acquires new senses. He sees history not from its deceptive side, which is created and passes away, but from the true, eternal and luminous side which is the age to come. Then the believer delights in this world too, because he experiences the relation between it and the other world, the eternal and indestructible: the whole of creation has a trinitarian structure and harmony. (Vasileios, 1984, p. 72)

In Dionysian terms, this transformation could be seen as *theurgy*: the transformed believer acts God-like and sees the presence of divinity in all

of creation. Most importantly, in musical terms, by chanting the liturgy the believer begins to experience the Trinitarian harmony of creation.

## Conclusion: Chanters and the faithful

So far, the discussed treatises have dealt with the general act of church singing, usually described as the participation of the critical mass of believers in worship. The commentaries do not make a division between the “professional” chanters and the body of the faithful in the church, and at least on a theoretical level, they mainly stick to the idea of all the faithful singing together: as we read earlier, Maximus noted that *all the faithful* chant the Trisagion.

Indeed, fundamentally, there is no significant difference between the “ontological” aspects of singing, whether it was performed by chanters or the simple faithful or both of these groups together. They both consist of chanters, and everything the commentaries mention, and what we saw above regarding the act of church singing, might be applied to both. However, if we want to bring this question to the special role of the chanter, as someone who is specially educated and appointed to this task, we should reflect on this matter in relation to the practicalities of Byzantine chanting and the differences between the faithful and the chanters in written sources. In some ways the roles of the faithful and the chanters as performers overlap, but my question is: can we see some kind of Dionysian idea of hierarchy between them?

The truth is that, at least in larger city churches and monasteries, the services were not chanted exclusively by the laity. There was a professional group of chanters who were specially ordained to perform their task, whereas the laity sung refrains and other simple responses. Moreover, the whole vast tradition of Byzantine musical manuscripts shows that the music was far too complicated for simple parishioners to sing, and it took a long time and much toil to learn the art of music. As compositional techniques evolved, the role of professional chanters became more prominent. Even in the liturgical books, up until the current day, the designation “laity” (λαός) has meant, in practice, the chanter or the choir, and the designation was a mere relic from an earlier tradition. Byzantine canon

law stipulates that chanters need to sing from canonical books – i.e. only texts that have been accepted by the Church – and they should not force their voices into an unnatural scream. Because they were ordained to the so-called lower clergy, the Church considered them to have a particular importance for the liturgy.<sup>14</sup>

It is evident, then, that there is a hierarchy between singers – those who are more initiated to sacred chanting (the trained and appointed singers), and those who can participate in it only partially. In light of this, how should we see the role of the trained chanter in liturgy through a Dionysian lens? Naturally, everything that applies to the faithful chanting in the church also applies to the chanter: he is, in the end, one of the faithful. But at the same time, even though Pseudo-Dionysius does not explicitly mention this, the chanter is a part of a hierarchy (in the earlier tradition, also as an ordained lower clergyman) and plays an important role in transmitting divine truths to the faithful. This can be seen, among other sources, in Byzantine monastic foundation documents that describe the role of the chanter in monastic communities. Their task is to intercede on behalf of the rest of the community and the other monastics are supposed to serve them in material matters to support them in this important task; simpler monastics, on the other hand, can grasp only a part of the divine meanings transmitted by singing (see Fr Damaskinos of Xenophontos, 2020). This shows that the reality of Byzantine monasticism gave a sacramental, almost priestly, role to the chanter as the representative of the community. Being a part of the upper hierarchy means that they first have to ascend to the divine realms, outside of time and space.

But we must remember that the notion of hierarchy also includes the descent of the divinity toward us. In order to unfold the mystery to others, we need eyewitnesses: Christ showed himself to the apostles who, in turn, showed to us what the prophets meant, and the prophets brought forth to us their first spiritual vision of the divine. In the hierarchy of the synaxis, according to the divine Dionysios, “those who are stone deaf

---

<sup>14</sup> See Seppälä, *The Song of Fire and Clay* (2005, pp. 9–25), for a survey of the canonical position of singers in the Orthodox Church.

to what the sacred sacraments teach also have no eye for the imagery. Shamelessly they have rejected the saving initiation which brings about the divine birth” (Pseudo-Dionysius, 1987, p. 214). On the contrary, conveying these truths requires spiritual vision. The appointed chanter, being an instrument of the divine hymns and a mediatory level between the ordained hierarchy and the simple laity, is a step for the divinity to descend and for the faithful to ascend. In the Pseudo-Dionysian spirit, this must be acquired through personal spiritual struggles, a vision of God through mystical contemplation and ascetical practices. This should be the stable ground, I think, of how we pastorally approach today the question of spirituality in making church music in the Orthodox context.

## References

- Bornert, R. (1965). *Les commentaires byzantins de la divine liturgie du VIIe au XVe siècle*. Institut français des études byzantines.
- Boudignon, C. (Ed.) (2011). *Maximi Confessoris Mystagogia*. Brepols.
- Clendenin, D. B. (2003). *Eastern Orthodox Theology: A contemporary reader*. Baker Academic.
- Cuneo, T. (2016). *Ritualized faith: Essays on the philosophy of liturgy*. Oxford University Press.
- Fr Damaskinos (Olkinuora) of Xenophontos (2018). Singing of divine identities in a liturgical space? John Damascene’s treatise on the Trisagion and his anti-heretical polemics. *Approaching Religion*, 8(2), 17–26. <https://doi.org/10.30664/ar.68887>
- Damaskinos (Olkinuora) of Xenophontos (2019). Performance theory and the study of Byzantine hymnography: Andrew of Crete’s *Canon on Lazarus*. *Ortodoksia*, 59, 7–31.
- Fr Damaskinos (Olkinuora) of Xenophontos (2020). Visible and invisible, audible and inaudible chant performance in Byzantine monastic foundation documents. *Journal of the International Society for Orthodox Church Music*, 4(1), 1–13. <https://journal.fi/jisocm/article/view/88704>
- Fr Damaskinos (Olkinuora) of Xenophontos (2021). Byzantine liturgical commentaries and the notion of performance. *Studia Patristica*, 130, 353–370.
- Emilsson, E. (2017). *Plotinus*. Routledge.
- Golitzin, A. (2013). *Mystagogy: A monastic reading of Dionysius Areopagita* (2nd edition). Cistercian Publication.

- Gschwandtner, C. M. (2017). Mimesis or metamorphosis? Eastern Orthodox liturgical practice and its philosophical background. *Religions*, 8(5), 92. <https://doi.org/10.3390/rel8050092>
- Lossky, N. (2003). *Essai sur une théologie de la musique liturgique: Perspective orthodoxe*. Editions du CERF.
- Maximus the Confessor. (1985). *Maximus the Confessor: Selected writings* (G. C. Berthold, Trans.). Paulist Press.
- Nicholas Cabasilas. (1960). *A Commentary on the Divine Liturgy* (J. M. Hussey & P. A. McNulty, Trans.) St Vladimir's Seminary Press.
- Olkinuora, J. H. (2015). *Byzantine hymnography for the feast of the entrance of the Theotokos: An intermedial approach.* Societas Patristica Fennica.
- Pavlos, P. G. (2019). Theurgy in Dionysius the Areopagite. In P. G. Pavlos, L. F. Janby, E. K. Emilsson, & T. T. Tollefsen (Eds.), *Platonism and Christian thought in Late Antiquity* (pp. 151–180). Routledge.
- Perl, E. D. (2007). *Theophany: The Neoplatonic philosophy of Dionysius the Areopagite*. State University of New York Press.
- Pseudo-Dionysius. (1987). *Pseudo-Dionysius: The complete works* (C. Luibheid, Trans.). Paulist Press.
- Roem, P. (1993). *Pseudo-Dionysius: A commentary on the texts and an introduction to their influence*. Oxford University Press.
- Salaville, S., Bornert, R., Gouillard, J. & Périchon, P. (Eds.) (1967). *Nicolas Cabasilas: Explication de la divine liturgie* (Sources Chrétiennes 4bis). Editions CERF.
- Saint Germanus of Constantinople. (1984). *St Germanus of Constantinople: On the divine liturgy* (P. Meyendorff, Trans.). St Vladimir's Seminary Press.
- Saint Gregory of Nyssa. (2016). *On the Making of Man*. Aeterna Press.
- Seppälä, H. (2005). *The song of fire and clay: Perspectives of understanding Orthodox Church singing*. University of Joensuu.
- Seppälä, H. (2018). *Ortodoksien kirkkolaulun teologia*. (Acta Musicologica Byzantino-Fennica 2). Suomen bysanttilaisen musiikin seura.
- Seppälä, J. (transl.) (2010). *Isien kuoro: Alkuvuosisatojen opetusta kirkkolaulusta*. (Acta Musicologica Byzantino-Fennica 1). Suomen bysanttilaisen musiikin seura.
- Suchia, B. R., Heil, G. & Ritter, A. M. (Eds.) (1990–1991). *Corpus Dionysiacum* (Vols. 1–2). De Gruyter.
- Taft, R. F. (1978). *The great entrance: A history of the transfer of gifts and other pre-anaphoral rites of the liturgy of St. John Chrysostom*. Pont. Institutum Studium Orientalium.
- The Divine Liturgy of our Father Among the Saints John Chrysostom*. (1995). (A. Ephrem, Trans.). Oxford University Press.



- Vasilakis, D. A. (2019). On the meaning of hierarchy in Dionysius the Areopagite. In P. G. Pavlos, L. F. Janby, E. K. Emilsson, & T. T. Tollefsen (Eds.), *Platonism and Christian thought in Late Antiquity*, (pp. 181–200). Routledge.
- Vasileios, A. (1984). *Hymn of entry: Liturgy and life in the Orthodox Church* (E. Briere, Trans.). St Vladimir's Seminary Press.
- Βουρλής, Α. Θ. (1994). *Δογματικοθητικά ὄψεις τῆς Ὁρθοδόξου ψαλμωδίας* [Dogmatical and ethical views on Orthodox Psalmody]. Εκδόσεις Κληροδοτήματος Βασιλικῆς Μωραΐτου.
- Желтов, М. С. (2021). Первоначальная редакция “Сказания церковного” [The original redaction of the “Ecclesiastical history”]. *Вестник ПСТГУ, Серия I: Богословие, Философия, Религиоведение*, 94, 57–137.

# Sang som negasjon og påstand: Å synge «Dette er ikke» ved å synge «Dette er»

*Mathias Gillebo*

Sanger, Norges musikkhøgskole og Kirkerådet

**Abstract:** The chapter explores how singing destabilizes and re-establishes connections between sound, reference and reality. Three examples are examined: the aria *Un'aura amorosa* from Mozart's *Così fan tutte*, the last song from Mahler's *Kindertotenlieder*, *In diesem Wetter*, and the singing of the consecrating statement "This is my body, this is my blood" in the liturgy of the Eucharist in the Christian mass.

The argument in the chapter is twofold. First, to sing "This is" pluralizes what "This is" refers to in the musical event. When sung, the statement can become a critique of the context, logic and values from which it originates, i.e., Christianity and atonement as a fundamental premise in Western notions of reality and social regulation, and instead the statement can be an effort to articulate how this reality ought to be.

Second, to sing "This is" can be a critique against notions of musical immanence which regard sound as a realm of meaning entirely of its own. The referring event of the Eucharist exposes the limited adequacy in believing music to be a free form of artistic expression and critique of society and religion. Rather, singing "This is" might disclose how notions of immanent musical reality are just as confined, self-consuming, and meaningless as the criticized immanent logic of Christianity and atonement. The referring event of the sung "This is" might reveal how all music has referential, relational, and transcendental, i.e., liturgical characteristics.

**Keywords:** song, music, semiotics, liturgy, Mozart, Mahler

## Introduksjon

Dette kapittelet handler om hvordan det å synge kan være både å avvise og påstå det man synger om, både å ta avstand fra og delta i den situasjonen og meningen som sanghendelsen utgjør, og hvordan det å synge kan vise at det vi synger om alltid kan være annerledes.

Først gir jeg en beskrivelse og kritikk av den kristne grunnforestillingen om offer og forsoning, slik denne kommer til uttrykk i utøvelsen av messens nattverdsliturgi. Deretter bruker jeg to andre musikkseksempler: Å synge løgn og sannhet i Mozarts *Così fan tutte*, og å synge en pappas relasjon til sine døde barn i Mahlers *Kindertotenlieder*. Underveis drøfter jeg sangene i lys av teori om musikk og mening hos Martha C. Nussbaum (2008), liturgi og språk hos Catherine Pickstock (1998), og performativitet hos Erica Fischer-Lichte (2008).

Grunnleggende for tilnærmingen i alle eksemplene er undersøkelsen av forholdet mellom lyd, referering og virkelighet. Dette forholdet kommer tydeligst i spill i nattverdliturgien. Når det påstås om brødet at «Dette er min kropp» og om vinen at «Dette er mitt blod», blir lyd, referering og virkelighet på et vis samtidige: lyd som referering som virkelighet. Ikke noe kropp og ikke noe blod kommer til syne. Likevel skal kropp og blod være virkelig til stede, i og med at ordene lyder om brødet og vinen, som så spises og drikkes (Confessio Augustana [CA] art. 10; Apologi for CA, art. 10, pkt. 4, i Mæland, 1985).<sup>1</sup> Liturgisk spiller det ingen rolle om ordene sies eller synges.<sup>2</sup> Jeg vil likevel argumentere for at når ordene synges, blir forholdet mellom lyd, referering og virkelighet på samme tid så åpent og så lukket, at det muliggjør både en negasjon og en påstand. Å synge tydeliggjør hvordan musikk destabiliserer og overskrider den virkeligheten som uttrykket tilsynelatende konstituerer: Å synge innstiftelsens «Dette

1 I denne sammenhengen fører det for langt å gå i detalj om ulike konfesjoners forståelse av nattverden. Katolsk og luthersk lære skiller seg i spørsmål om transsubstansiasjon eller konsubstansiasjon, dvs. hvorvidt brød og vin forvandles til Kristi kropp og blod, eller om kropp og blod er til stede samtidig som brødet og vinen fortsetter å være brød og vin. Hovedpoenget i denne sammenhengen er at det dreier seg om såkalt realpresens: «Dette er» forstås ikke som «Dette symboliserer», men er ord som «skaper det det nevner» (Luther, 1982, s. 77).

2 Luther anser at det heller ikke er relevant hvorvidt liturgen selv tror på det som uttales (Luther, 1982, s. 83).

er» kan være å påstå «Dette er ikke», eller «Dette bør bli annerledes». Og ikke bare i liturgien.

## «Til minne om» noe annet

Derfor vil jeg bruke to andre sanger også. De er fra andre situasjoner og innebærer andre handlinger, tilsynelatende fjernt fra alt som har med liturgi og nattverd å gjøre. Men så har jeg stått søndag formiddag og sunget med støl morrastemme de ordene som det står at Jesus sa den siste kvelden med vennene sine, og som i liturgien bare kalles *Verba* (Kirkerådet, 2020):

Vår Herre Jesus Kristus, i den natt da han ble forrådt,  
tok han et brød, takket, brøt det, gav disiplene og sa:  
Ta imot og spis! Dette er min kropp som gis for dere.  
Gjør dette til minne om meg.

Likeså tok han begeret etter måltidet, takket, gav dem og sa:  
Drikk alle av det! Dette beger er den nye pakt i mitt blod  
som utøses for dere så syndene blir tilgitt.  
Gjør dette så ofte som dere drikker det, til minne om meg.

Og da har jeg tenkt at dette minner da veldig om operapuben i går kveld. Det minner om *Un'aura amorosa* fra Mozarts *Così fan tutte*, en kjærlighetsarie til en kjæreste, men egentlig til en annen. Og på samme måte har jeg merket mens jeg synger «Dette er» at dette minner jo veldig om da jeg sang *Kindertotenlieder* av Mahler, om en pappas relasjon til barna sine, en relasjon som både er og ikke er, fordi barna er døde, og om en forsoningsgud som kanskje er og kanskje er levende, men ikke kan aksepteres.

Jeg kunne valgt andre sanger også, for det samme har skjedd mange ganger idet jeg skal syng «Dette er min kropp / mitt blod». Det jeg egentlig skal syng om da, frasere over og lande meningsfullt på, er logikken om sonofferets nødvendighet, drapet på guden som ble menneske, Ordet som ble kjøtt og lød som spedbarnets fødselskrik, og som ofres av sin gudefar med kropp og blod som grunnlag for forsoning og liv (CA art. III, IV, i Mæland, 1985; Luther, 1982, s. 86, 87). Det er det kausale forløpet i

kristendommen, fra at noe var skjedd i begynnelsen (skapelse), men så skjedde noe (syndefall), som gjorde at noe måtte skje (Jesu fødsel, død og oppstandelse), slik at noe skal kunne skje (menneskenes nye liv).

Dette forløpet, at det levende må dø for å bli virkelig levende, er ikke bare en arkaisk offerdramaturgi som kristendommen altfor ofte lener hele sin legitimitet på. Utviklingen fra liv via død til nytt liv durer også som selve drivverket i vestlig virkelighetsforståelse, i juss, marked og sosial regulering, i språk, tale, musikk, i forestillingen om og praksisen av hvem og hvordan vi er og uttrykker oss i våre relasjoner og ulike livssammenhenger (Girard, 1989; 2013; Kristeva, 1984).<sup>3</sup>

Men idet jeg skal synge «Dette er», så merker jeg i stemmen og i pusten at hvis dette skal ha noe for seg, så må det bli noe annet enn nok en runde med det samme kausale forløpet, noe annet enn nok en seanse til minne om et drap og sonoffer.

For det er så lett å få det til å virke overbevisende, en stemme-båret nærværfetisj der alt gir så veldig mening: Sanghandlingens påtrengende presens og kroppslighet, en virkelighet konstituert av stemmens materialitet som fyller rommet og strekker seg i tiden som en og samme hendelse, der det som lyder og det som *er* ved det som lyder, kollapser i hverandre, og puttes tilbake i munnen og svelges som kjøtt og blod. Det er en virkelighet radikalt lukket om seg selv ved å påstås og konsumeres, en immanent, kannibalistisk enhet mellom lyd og begrep, og derfor så entydig og overtalende.

Så etter å ha gjort dette en del søndager holder jo ikke det lenger. Jeg merker at jeg tror litt på det, at det bare skjer. Men like påtrengende og overtalende som den kroppslige meningsfyllden i innstiftelsen, er også følelsen av at det som lyder, hvis det skal fortsette å lyde, må bety noe annet.

---

3 René Gerard undersøker offermekanikkens samfunnskonstituerende funksjon. Han finner at kollektiv vold kanaliseres inn i en hellig handling og projiseres på et enkelt individ, en syndebukk, som drepes eller utvises (Girard, 1989, 2013). En beslektet tematisering av offer, men knyttet til språk og uttale, finnes i Julia Kristevas behandling av artistisk praksis. I sitt uttrykk overfor publikum er artisten en bærer av døden, og likner den arkaiske syndebukken (1984).

## To spørsmål med høyt subglottalt trykk

I *Den muntre vitenskapen* skriver Friedrich Nietzsche om skyggen av den døde guden, guds forråtnelse og kirkene som guds gravkamre. I aforisme 125 løper det sinnssyke mennesket til markedsplassen og skriker «Hvor hen er Gud? [...] Vi drepte ham! [...] Hvilke forsoningsfester, hvilke hellige riter blir vi nødt til å oppfinne?» (Nietzsche, 2010, s. 135–136). Siden de som ser og hører ham uansett ikke tror på Gud, vekker den sinnssykes påstand latter. Han slår inn åpne dører. Men Nietzsche antar at «slik mennesket nå engang er, vil det kanskje ennå i flere tusen år finnes huler hvor man viser hans [Guds] skygge» (Nietzsche, 2010, s. 122).

Nietzsches aforismer kan leses som korte argument og påstander om hvordan Vestens virkelighetsforståelse, litteratur, kunst, identitet, moral og politikk, på avgjørende vis henter sine premisser fra kristendommen, selv etter at forestillinger om en gud begynner å forvitre. Med utgangspunkt i Nietzsches argument, diskuterer Eivor Andersen Oftestad (2021) hvordan vestlig kultur har fortsatt å fungere som om forestillingene om en gud har vært gjeldende, som skyggen på huleveggen av noe som ikke eksisterer lenger. Hun anser imidlertid at tiden som Nietzsche innevarsler har begynt å gjøre seg gjeldende. Forestillingen om Gud er ikke lenger premissleverandør for kulturen:

Skyggen er i ferd med å forsvinne, og det er nå Guds død begynner å synke inn og vi kan ane hva den innebærer. Forestillingen om Gud har – inntil nå – båret synet på mennesket, synet på døden, synet på naturen og omverdenen. De endringene vi ser i dag på disse områdene, er ikke minst konsekvenser av at gudsforestillingen forvitrer i kulturen. Aller tydeligst ser vi det kanskje i forståelsen av mennesket selv. (Oftestad, 2021, s. 22–23)

Disse endringene merker jeg som en spenning i innpust og ansats mens jeg synger nattverden. Det dannes et for høyt subglottalt trykk under strupen som er vanskelig å regulere gjennom pust og fraserings. Sånn som det kjennes å lyve. Eller å si noe som er helt sant. Men som uansett neppe samsvarer med hva de som står i kirkebenkene rett foran meg, og som jeg jeg synger til, antagelig tror at jeg mener.<sup>4</sup>

4 Slik f.eks. Stig Wernø Holter finner at er en utbredt måte å forstå gudstjenesten på, som «en feiring av det deltakerne har felles i troen» (Holter, 2008, s. 43).

Jeg trekker pusten, setter an tonen, og synger «Dette er» som noe annet, som jeg ikke vet hva er, men som jeg merker at «Dette er» begynner å referere til i stedet. Til hvordan det burde vært, noe annet enn hva det er, hva som helst annet enn offer nok en gang. Og det er da det minner om noe jeg sang et annet sted, i en annen situasjon, for andre mennesker som ikke er her akkurat nå. Noe de satte enkelt og direkte pris på, en kveld sammen med venner, og som kanskje gjorde noe med dem og med meg som ikke hadde offer og forsoning som premiss, fordi det uansett ikke trengtes.

Jeg kunne valgt mange andre sanger å skrive om, som nattverden minner meg om mens jeg synger den. Alle andre sanger. Men det blir disse: *Un'aura amorosa* med løgn-sannheten, og *In diesem Wetter* med relasjonen til døde barn og til en gud. Ved å holde disse sangene sammen med innstiftelsen av nattverden, stiller jeg to spørsmål:

Hvordan kan det å synge om løgn og sannhet, svik og kjærlighet, radikalt ansvar for barn og avvisning av forsoningsguden, tas med inn i det å synge nattverden, slik at Jesu ord om seg selv synges som kritikk, negasjon og overskridelse av kristendommens logikk?

Og samtidig også motsatt: Hvordan kan den refererende hendelsen i nattverdliturgien, påstanden om at «Dette er», være å synge på en måte som kritiserer og overskrider immanent musikalsk virkelighet, kunstens selvrefererende lukkethet om seg selv, som fort blir like meningsløs som konvensjonell tro på nattverd, kristendom og forsoning?

## **Un'aura amorosa - å synge sannhet og løgn samtidig**

I *Così fan tutte - La Scuola Degli Amanti* («slik gjør de alle – en skole for elskende») vil Guglielmo og Ferrando teste om kjærestene, søstrene Fiordiligi og Dorabella, er trofaste. De later som de må dra i krigen, synger farvel, kler seg ut, og forsøker å forføre den andres kjæreste. Det går som det må, for *così fan tutte*, slik gjør de alle. Etter forføringsstumulter, fingerte selvmord og nesten fingerte ekteskap, blir det avsløring, tilgivelse og gjenopprettelse av parforholdene.

Som en av de hyppigst oppførte operaene i verden gjøres *Così* på utallige vis. Ulike sangere, regissører, dirigenter og scenografer vektlegger ulike aspekter. Selv synes jeg operaen blir mest spennende når den ikke bare ender der den startet, etter avsløring, hjertesorg, sinne og gjenforening. For da er det som om det hele bare kollapser tilbake i det som var fra før, som noe utenfor oss, uten at noe egentlig skjer verken med publikum eller utøvere.

I forbindelse med en produksjon ved Royal Opera House i 2016 diskuterte regissøren Jan Philipp Gloger hvordan scenen og salen kroppsliggjør de grunnleggende konfliktene i verket og muliggjør forandring:

Our stage is a world of unlimited possibilities and self-discovery where boundaries may be transgressed. The auditorium, on the other hand, still represents a clear societal order. Out there, we see a whole series of couples seated next to each other, dressed to the nines. The starting point for our production is thus: what if two of these respectable couples were to stray on to the stage? Would they still be the same people when they returned to their seats? (Gloger, 2016)

En slik mulighet for at det kan bli annerledes, kommer med Ferrandos kjærlighetsarie *Un'aura amorosa*. Ofte er han alene på scenen, eller de andre er helt i ro i bakgrunnen mens han står på scenekanten mot publikum. Midt i det hysteriske, komiske, rå og såre forførings-plotet, synger han enkelt og direkte om kjærlighet. Først om og til kjæresten, som han er glad for at er trofast. Men så, i hvert fall i enkelte oppsetninger,<sup>5</sup> glir arien nesten umerkelig over i et – fortsatt like stillestående – prekärt vendepunkt:

---

5 Slik jeg ser og hører det f.eks. i Jan Philipp Glogers oppsetning (Bychkov/Gloger/Behle London 2016): Royal Opera House. (2016, 28. oktober). *Così fan tutte – Un'aura amorosa (Daniel Behle, The Royal Opera)* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/Of1P45UjgBU>, eller i Peter Mumfords oppsetning (Gardiner/Mumford/Trost Paris 1992): Amadeus Mozart. (2008, 25. oktober). *Così fan tutte: Un'aura amorosa* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/CTAa2KwCF3U>



Così fan tutte: Un'aura amorosa – Mozart/Da Ponte

Un'aura amorosa	En kjærlig aura
del nostro tesoro,	av vår elskede,
un dolce ristoro	en søt forfriskning
al cor porgerà.	vil strømme til hjertet.
Al cor che nudrio	Til hjertet, som styrket
da speme d'amore	av håp, av kjærlighet,
d'un'esca migliore	av den beste næring,
bisogno no ha.	ikke trenger mer.

Det er bare standard opera-ord om kjærlighet, sunget utallige ganger, selvsagte og fort platte, om å få søtt påfyll i hjertet av kjæresten, at da trenger man ikke noe annet. Men mens Ferrando synger, utvikler meningen seg ved at uttrykket får retning mer mot den søsteren han skal forføre, enn mot kjæresten. Sangen om lengsel etter kjæresten og glede over hennes troskap, vrenses og søker henvendt mot en annen. Om ikke fullstendig i stedet for, så i hvert fall samtidig. Det er samvittighetsløst og angerfullt, brutalt og kjærlig, løgn og sannhet. Uten at noe egentlig skjer; sangeren kan stå helt stille, kanskje bare flytte blikket eller vende kroppen antydningvis, men synge dønn likt, den samme påstanden: Det som synges på likt, er to gjensidig utelukkende virkeligheter, holdt sammen i og som sanghendelse, i og som lyden av stemmen.

Gloger anser at denne muligheten til forandring har med operaens evne til å vise oss hvordan vi virkelig er:

Mercilessly and yet affectionately at the same time. [...] It shows us how false emotion can turn into real emotion – even into something as intimate as love. This insight can be harrowing or comforting – or both simultaneously. (Gloger, 2016)

Fra et sangteknisk perspektiv byr den stillestående roen rundt arien på utfordringer som ikke kan skilles fra det følelsesmessige og dramaturgiske. Det er lite å spille på, få impulser til bevegelse, ingenting å løfte eller få motstand av som kunne avlastet den krevende, høye tessituraen. Ariene høres så enkel ut, som en vise på scenekanten, men er en av de

vanskeligste som finnes. Den må synges rolig, det den er om må stå i, uten fakter, mens alle ser og hører. Og på de høyeste tonene synges «un dolce ristoro» – en søt forfriskning.

Ofte kan man se det på tenoren at det tar på, selv når det går bra helt der oppe. Tonene er ikke skyhøye, det er som om de burde være enkle. Men det jevnt høye er utmattende, noe skjer i kroppen og pusten som gjør at sangeren må mobilisere dypt for å få det til å høres uanstrengt og *dolce* ut. Slik går det musikalske uttrykket i «un dolce ristoro» i ett med det som skjer og utøves som løgn-sannhet: Løgnen om å fikse arien uanstrengt og vakkert og polert, og løgnen om å synge bare om kjæresten, kan potensielt avsløres akkurat på det ordet og på de tonene, ved at sangeren kanskje ikke makter å synge «un dolce ristoro» spesielt *dolce*, at sannheten er noe annet.

På den ene siden har jeg merket at for å synge denne arien må jeg la alt dette bare stå til: Det som er som det er, sånn jeg har det, sånn jeg og livet mitt og relasjonene mine er. Fra første innpust er jeg nødt til å akseptere at jeg gruer meg, at *dolce* vil sette meg på prøve overfor publikum, at de kanskje ikke vil like tonen, stemmen og meg hvis det ikke treffer helt. Jeg kan kjenne en slags foregripende skam overfor de som hører, selv om det kan gå bra. Og da merker jeg samtidig at å synge denne arien dreier seg om noe ganske annet enn tonene og ordene, noe annet enn en intra-musikalsk mening i lyden av *dolce*. For nå stikker de, som fysiologiske minner, i halsen og magen: mine egne svik, min egen falskhet, hvordan jeg har gjort livet vondt for de jeg er glad i og lever med. Alt det er med, i innpust, ansats og fraserings, for eksempel av *dolce*. Det er det jeg synger, som en slags sannhet.

På den annen side, og samtidig, skal det også vises og høres at selv ikke denne innsikten gjør arien til noe som er bare sant, selv ikke disse minnene bidrar til kun ærlighet i uttrykket. For det jeg gjør og synger skal jo også være et spill, en lek, en skole. Hvis ikke kollapser alt i et en-til-en-forhold mellom sanglig uttrykk og virkelighet, arien og livet mitt. Og da lukkes muligheten for at det kunne vært annerledes, like mye som hvis jeg sang bare til kjæresten som arien først var rettet mot. Det må synges sant og lyves, samtidig, hvis ikke stopper meningsdannelsen.

## In diesem Wetter – å synge om at døde barn roer seg uten å akseptere det

I *Kindertotenlieder* synger en pappa om og til barna sine, som er døde. Det er intenst vonde sanger. Faren beskriver hvordan blikket helt automatisk søker der hvor barna skulle vært, han ser mot døren der de skulle kommet inn, i den høyden de hadde, han tar seg i å håpe at de bare er ute en tur og snart kommer hjem. Han anklager seg selv for at de er døde, og gir uttrykk for at det er hans ansvar.

Den siste og mest dramatiske sangen starter voldsomt og bare øker gjennom rykk og kast i orkesteret og i sangstemmen. Barna er båret ut av huset, ut i stormen og været. Noen ganger synger faren om at han ikke kunne gjøre noe, han måtte bare la dem bæres ut. Men så synger han at han aldri skulle sluppet dem ut, som om han kunne forhindre det.

Når jeg synger *Kindertotenlieder* opplever jeg at de drives fremover av en tilbakevendende, hamrende erkjennelse av ansvar, skam og skyld, og at det kulminerer i denne siste sangen: Fordi han er pappaen, så er det hans ansvar hvor de er, hvordan de har det, selv om de er døde. Det er hans skyld at barna er ute og brytes ned i været og stormen. Han skammer seg over at han burde ha gjort noe annerledes:

Kindertotenlieder, sang 5: In diesem Wetter – Mahler/Rückert

In diesem Wetter, in diesem Braus, nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus.	I dette været, i dette brusset, ville jeg aldri sendt barna ut.
Man hat sie getragen hinaus, ich durfte nichts dazu sagen!	Man bar dem ut, jeg kunne ikke si noe mot det!
In diesem wetter, in diesem Saus, nie hätt' ich gelassen die Kinder hinaus, ich fürchtete sie erkranken; das sind nun eitle Gedanken.	I dette været, i dette suset, ville jeg aldri latt barna ut. Jeg var redd for at de ble syke; nå er det meningsløse tanker.
In diesem Wetter, in diesem Graus, nie hätt' ich gelassen die Kinder hinaus; ich sorgte sie stürben morgen, das ist nun nicht zu besorgen.	I dette været, i denne gruen, skulle jeg aldri latt barna ut. Jeg var redd de ville dø neste morgen; det er ikke noe å bekymre seg for lenger.

In diesem Wetter, in diesem Braus, nie	I dette været, i denne gruen,
hätt' ich gesendet die Kinder hinaus;	ville jeg aldri sendt barna ut.
man hat sie hinaus getragen,	Man bar dem ut,
ich durfte nichts dazu sagen.	jeg kunne ikke si noe.

Mot slutten av sangen roer orkesteret seg. Også faren synger roligere over det som nærmer seg en forutsigbar akkordprogresjon.

In diesem Wetter, in diesem Saus,	I dette været, i dette suset,
in diesem Braus,	i dette bruset,
sie ruh'n, sie ruh'n	de roer seg, de roer seg
als wie in der Mutter Haus.	som i sin mors hus.

Von keinem Sturm erschreckt,	Ikke skremt av noen storm,
von Gottes hand bedeckt,	beskyttet av Guds hånd,
sie ruh'n, sie ruh'n,	roer de seg, roer de seg,
wie in der Mutter Haus,	som i sin mors hus,
wie in der Mutter Haus.	som i sin mors hus.

Med stødig stemme, med en melodilinje som omsider er forutsigbar og som støttes av og landes i et like rolig og forutsigbart orkester, synger faren at barna roer seg, gjentar det som en blanding av påstand og tiltale, at de ikke skal være redde, at de beskyttes av Guds hånd, og hviler som i sin mors hus, det vil si som i livmoren. Og da er det fort å tenke om disse siste strofene som en faktisk forsoning, syng dem som det og hør dem som det.

Martha C. Nussbaum (2008) argumenterer for at det likevel ikke er det som skjer. Etter at små liv er ødelagt, har ikke sangene rett til det: «In Kindertotenlieder, I claim, the world is not illusory but real, and the tragedies it presents are final and insoluble» (Nussbaum, 2008, s. 291).

Slik kjenner også jeg det. Når jeg har sunget disse sangene, har det vært med min egen erfaring av radikalt ansvar og skyld, aktivert og virksom i stemmen.<sup>6</sup> Å syng at noe forferdelig skjer med barna, og at jeg ikke gjør noe, at jeg kunne forhindre det, minner meg om egne mangler og svik som pappa. For meg uttrykker *Kindertotenlieder* foreldreansvarets absolutthet, et ansvar som transcenderer alle grenser, også døden, tydeliggjort

6 Som i denne innspillingen med orkesteret Nordic Harmony: Nordic Harmony. (2020, 27. sept.). *Mahler/Rückert: Kindertotenlieder* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/ceqvbywDRSo>.

ved at det helt hverdagslige ansvaret for hvor barna er, hvordan de har det, om de blir syke ute, ikke forsvinner selv om de er døde (Nussbaum, 2008, s. 288). Ansvaret fortsetter, det er der straks omtalen av barna lyder, og blir som en henvendelse til barna, på tvers av døden.

Nussbaum adresserer videre hvordan pappaens selvanklage høres i sangens hamrende karakter, med tilbakevendende utbrudd og uforutsigbare kast: «One may legitimately hear this shame and guilt in the agonized self-hammering textures of the music, even where Rückert's words do not plainly put them» (Nussbaum, 2008, s. 289). Jo mer det gjentas, jo mer utvikles det litt passive i selvanklagen om at han burde forhindre barnas død, til at han ved å synge som han gjør, «participates in the infliction of the blows» (Nussbaum, 2008, s. 289). Sangen gjør noe med kroppen og stemmen som nærmer seg noe aktivt, aggressivt og brutalt: Det dette er, er lyden av meg, som med min vold, med min stemme, forårsaker barnas død.

Så hvordan kan jeg synge de to siste versene, når alt roer seg? Når sanglinjen blir mer forutsigbar og forløst, orkesteret støtter stemmen og tar den mykt imot, når harpen kretser rundt den, når etterspillet gjør en oppgang inn i en ordinær forholdning, som så oppløses og lander, om ikke i tonika, så likevel i noe som lyder litt som det, og klokkespillet slår minnene om barnas lek (Nussbaum, 2008, s. 285, 286, 291, 292)?

Jeg har aldri mistet et barn. Men etter å ha sunget *Kindertotenlieder* har jeg snakket med noen som har det. Da lærte jeg at det fort blir noe krampaktig standhaftig i å avvise forsoningens mulighet uten selv å være den som står i dette. Kanskje er det mulig å synge om forsoning som noe sant. At det er så vondt å miste et barn at man må ha en slags forsoning, på et eller annet nivå, for å fungere, for å puste. Og jeg har merket når jeg synger disse sangene at det på et vis er umulig å unngå, selv om det kjennes feil. På samme måte som jeg tror litt i nattverden. Som betingelse for musikalsk frasering, som grunnpremiss for interaksjonen med publikum som ser og hører meg, kommer jeg ikke utenom.

Men jeg vil likevel hevde at forsoningens forløpsstruktur, at noe levende må dø for at det skal bli liv, er så integrert i vår virkelighetsforståelse, språk og omgangs- og uttrykksform, at vi fort glemmer at den jo tross alt er en omvei. Forsoning er en så dyp logikk i måten vi orienterer

oss på, i forventningene våre, at vi fort glemmer at den jo egentlig skulle vært unødvendig. Så det kan godt hende at det er sant at døde barn hviler i Guds hender, som i en livmor. Men det er uansett ikke rett, ingen hvile i Guds hender forsoner barnedød. Så hvordan kan jeg synge det?

Nussbaum argumenterer for at Mahler destabiliserer forholdet mellom hva vi hører og relasjonen vi har til det. Lyden av de rolige strykerne er ingen varm og avklart tilbakevending til en normalsituasjon; harpens arpeggio er også lyden av hvordan barn rykkes lett som ingenting ut av foreldrenes hender; klokkespillet er også begravelesklokker: «The stroke of loss is the weight of happiness, viewed as past. [...] Nothing has been resolved» (Nussbaum, 2008, s. 286–288).

For meg må det å synge om barna – å synge minnene om hvor høye de var, hvordan de gikk; å synge selvanklagen, ansvaret, skylden, volden; å synge henvendt til barna, synge omsorg ved å synge påstanden om at de roer seg, at de hviler som i mors liv – samtidig og hele tiden være å synge også dette: at forsoning ikke er rett. Ingenting rettes opp ved at Guds hender blir som en livmor. Det kan godt være at døden er tilbakevending til noe godt, til nytt liv, som holdes og vernes som i begynnelsen. Men forsoning blir aldri rett når den forutsetter et forløp der liv først ødelegges. Derfor må jeg synge om forsoningen i Guds hender som påstand om noe annet, samtidig som det radikale foreldreansvaret fordrer at jeg synger til de døde barna at de skal få roe seg.

## **Innstiftelsen – å synge «Dette er» som avvising av og tro på Gud**

Gjennomgangen av sangene over viser sanghandlingens mulighet til å artikulere og sammenholde motstridende virkeligheter, samtidig og som ett uttrykk. Sanghandlingen kan romme en splittelse mellom det musikalske uttrykket og hva det synges om, som gir en rikere meningsdannelse.

I nattverden presses denne splittelsen til det ytterste ved avstanden mellom «Dette er» og det opplagte for alle som kan smake og se, nemlig at «Dette er ikke». Ikke noe kropp eller blod kommer til syne eller smakes i brødet og vinen. Når innstiftelsen synges er det som om det arbitrære

forholdet mellom lyd og mening vokser i munnen, når ordlyden «Dette er min kropp og mitt blod» skal konstituere det som ordene refererer til, ikke det ordene rettes mot, eller det brødet og vinen smaker og ser ut som. Og da er det som at jeg egentlig ikke synger om noe.<sup>7</sup>

Catherine Pickstock (1998) bruker dette ekstrem-arbitrære i nattverden til å utforske vilkårene for hvordan språk kan gi mening overhodet. Ikke bare i liturgien i snever forstand, men egentlig alltid. Heller enn å avskrive innstiftelsens referering som irrasjonell, snur hun referanseproblemet på hodet og argumenterer for at språk må være liturgisk for å gi mening:

The Eucharist underlies all language, since in carrying the secrecy, uncertainty and discontinuity which characterize every sign to an extreme (no body appears in the bread), it also delivers a final disclosure, certainty, and continuity (the bread is the Body) which alone makes it possible now to trust every sign. In consequence we are no longer uncertainly distanced from «the original event» by language, but rather, we are *concelebrants of that event* in every word we speak. (Pickstock, 1998, s. 262)

Pickstock argumenterer for at «Dette er» eksponerer tegnets motsetningsfulle spenning og usikkerhet i en så ekstrem grad, *in extremis* i bokstavelig forstand, at innstiftelsen på et vis opphører å være tegn, den er ikke lenger signifikativ, men må heller forstås som eksemplarisk forutsetning for all signifikasjon: «The bread/Body amalgam is, as it were, such an extreme case of sign that it is no longer sign, but that which gives signs to be» (Pickstock, 1998, s. 263). Nattverden eksponerer alle tegns radikalt arbitrære karakter, og viser hva som må ligge til grunn for enhver

---

7 Jf. Ferdinand de Saussures teori om det arbitrære forhold mellom signifikat og signifikant. Saussure undersøker språket som et synkront system, dvs. slik språk fremstår statisk og ahistorisk, ikke slik det utvikler seg. Slik skiller han språket som system fra det talende subjektet og talen i bruk (Saussure, 2013). Julia Kristeva skriver imidlertid at selv denne splittelsen kan oppleves i praksis hos den deprimerte. Den deprimerte tror ikke på språket sitt og gjennomlever Saussures tegnteori på sin egen kropp: «Den arbitrære sekvensen [...] er koekstensiv med et tap av referansen. [...] Den deprimerte snakker egentlig ikke om noe. [...] For den depressive er [...] talen som en fremmed hud» (Kristeva, 1994, s. 62, 63), en «spartansk musikalitet» av «gjentatte, besettende litanier» som til slutt uttømmes, og den talende «forsvinner inn i a-symboliens tomrom» (Kristeva, 1994, s. 47).

referering hvis den skal fungere og gi mening: en *tillit* til tegnet, at tegnet refererer til det som tegnet viser til, påstår, gir deltakelse i, og lyder som.

Slik viser innstiftelsesordene hvordan ethvert tegn på et vis må tros på for å gi mening, hvordan meningsfull referering forutsetter «the construal of the sign by faith» (Pickstock, 1998, s. 265). Det innebærer ikke at de troende (syngende) må tro (syng) i konflikt med det som sanses og vurderes. Tvert imot fordrer nattverdtegnets transcendent og radikale forhold mellom lyd, referering og virkelighet, det Pickstock anser som en skjerpetskepsis:

The Eucharist might lead us to assume a doxological brand of scepticism when regarding all things – so as never to assume, nor to claim to know securely, that the way a thing appears is the way it substantially and exhaustively is. (Pickstock, 1998, s. 257)

Slik blir innstiftelsen egentlig ikke annerledes enn andre refereringshendelser. Den viser bare tydeligere at tegn konstitueres ved uttalens destabilisering og flertydighet, en destabilisering og flertydighet som fordrer skepsis og tillit. Pickstock mener derfor at «liturgical language is the only language that really makes sense» (Pickstock, 1998, s. xv). Et uttrykk må alltid innebære skeptisk-tillitsfull referering til noe transcendent, for eksempel til noe fraværende og kanskje dødt, til noe annet enn det som er, i motsetning til at uttrykket må referere til noe som kun er nærværende, umiddelbart og entydig overbevisende for å gi mening.

## Utøvelsens løsrivelse, mangfoldiggjøring og negasjon

Pickstocks analyse av innstiftelsen kan virke søkt. Men hennes påstand om at alt språk må være liturgisk hvis det skal gi mening, har klare likhetstrekk med etablerte strømninger innen performativitetsforskning, for eksempel slik de kommer til uttrykk i Erica Fischer-Lichtes (2008) teaterteori.

Hos Fischer-Lichte er ustabiliteten i relasjonen mellom tegn og ting selve forutsetningen for at et skuespill kan skje og gi mening. Med bakgrunn i J. L. Austins (1976) teori om talehandlinger og hvordan virkelighet



konstitueres av utsagnet, anser Fischer-Lichte at teater ikke er et verk som skal fremføres, men en hendelse som skjer ved å utøves. Den utøvende hendelsen skjer som transformerende prosess, der binaritet og objekters distinkte karakter løsrives og erstattes med en gjensidig avhengighet mellom alle elementer og deltagere:

The pivotal point of these processes [de transformerende utøvelsene] is no longer the work of art, detached from and independent of its creator and recipient, which arises as an object from the activities of the creator-subject. Instead, we are dealing with an event, set in motion and determined by the actions of all the subjects involved – artists and spectators. (Fischer-Lichte, 2008, s. 22)

Distinksjoner og dikotomier vi vanligvis orienterer oss ut fra, som subjekt/objekt og sigifikant/signifikat, «lose their polarity and clear definition in performance; once set in motion they begin to oscillate» (Fischer-Lichte, 2008, s. 25). Forholdet mellom den materiale og den semiotiske statusen til skuespillets objekter og handlinger transformeres i utøvelsen:

The material status does not merge with the signifier status; rather, the former severs itself from the latter to claim a life of its own. In effect, objects and actions are no longer dependent on the meanings attributed to them. (Fischer-Lichte, 2008, s. 22)

Det som kan skje da, er at handlinger og ulike elementer i utøvelsen «appear de-semanticized because they are perceived in their materiality and not as carriers of meaning» (Fischer-Lichte, 2008, s. 140). Utøvelsens hendelser blir «perceived as signifiers which refer to diverse ideas and contexts and can be related to a range of signifieds. The isolated materiality [...] thus effects an immense pluralization of potential meaning» (Fischer-Lichte 2008, s. 140).

I stedet for å knyttes til én betydning, kan dermed en talehandling utløse et vell av assosiasjoner, emosjoner, tanker og minner hos de som deltar i handlingen, enten de er på den ene eller andre siden av scene-kanten. Utøvelsen mangfoldiggjør mening, og blir negasjon av klare definisjoner.

## Sangens sammenholdelse, tiltale og påstand

Et liturgisk-performativt perspektiv på musikalsk meningsdannelse kan tydeliggjøre hvordan sanghandlingen, som en felles virkelighet mellom utøver og publikum eller liturg og menighet, løsriver det musikalske uttrykket fra den opprinnelige meningen og åpner for andre betydninger. Det sangen er «om», blir noe annet gjennom alles deltakelse i sanghandlingen: noe annet enn kjæresten, noe annet enn aksepterende forsoning med en gud som skaper barn og rykker dem bort, noe annet enn (re)konstituering av sonoffer.

Musikkens evne til å uttrykke dette andre, begrunnes ofte med klangens og fraseringsens ikke-refererende egenskaper og immanente mening. Mulighet for kritikk og negasjon, for eksempel av religiøs, etisk og politisk autoritet og konvensjon, forstås gjerne som å ligge i musikkens unike avstand til, opposisjon til, ambivalens og frihet overfor språkbunden og betegnende diskurs.

For eksempel anser Theodor W. Adorno at «musikkens språkklighet viser vei til noe sentralt, men fører også ut i det vage. Den som tar musikk bokstavelig som språk, blir ledet på villspor av musikken (Adorno, 2003a, s. 7). Samtidig anerkjenner han at musikk erfares som et språk med sterke intensjoner, der «en av de mest inntrengende [synes] å være: 'Det er slik'; den domslignende, til og med imperative bekreftelse av noe som likevel ikke uttrykkelig er sagt» (Adorno, 2003a, s. 11–12). Som språk erfares musikken å ha retning «imot det rene navn, den absolutte enhet av sak og tegn» (Adorno, 2003b, s. 114–115). Men «i sin umiddelbarhet» er denne enheten og dette rene navnet «tapt for all menneskelig viten» (Adorno, 2003b, s. 115): Navnet fremtrer i musikken «som ren lyd, løsgjort fra sin betydningsbærer, og dermed som det motsatte av enhver betydning, av enhver intensjon om mening (Adorno, 2003b, s. 115).

For Adorno knyttes dermed musikkens eventuelle samfunnskritiske potensial først og fremst til kunstmusikkens opposisjon til samfunnet:

Art becomes social by its opposition to society, and it occupies this position only as autonomous art. By crystallizing in itself as something unique to itself [...], it criticizes society by merely existing. [...] [W]hat is social in art is its

immanent movement against society, not its manifest opinions. (Adorno, 2004, s. 296–297)<sup>8</sup>

Lydia Goehr målbærer en annen forståelse av musikkens kritiske potensial og evne til å uttrykke det som refererende språk ikke kan. Hun argumenterer for det hun kaller «enhanced formalism» (Goehr, 2004, s. 19) i musikk, og anser at musikken utøves og uttrykkes fra en posisjon som ikke nødvendigvis forutsetter en opposisjon til samfunnet, men kan skje fritt i den politiske interaksjonen og kommunikasjonen:

*Music's freedom from external constraint gives music a freedom to express itself in, with, and on its own terms, which in turn gives it a freedom to express or reflect upon society at a critical distance. By combining music's freedom from with its freedom to, music achieves its desired position in society – its freedom within.* (Goehr, 2004, s. 13)

Med en slik forståelse av musikkens frihet og kritiske potensial søker Goehr en vei bort fra smalt definert formalisme, samtidig som musikken forblir et distinkt og autonomt meningsuttrykk på sine egne betingelser (Goehr, 2004, s. 17). Slik ønsker hun at vi skal se hvordan

*music's aesthetic dimension of resistance less concerns an assertion of music's freedom per se than it does an assertion of a person's free and individual agency through the medium of music. [...] We might also then want to move our emphasis away from determining the borders of the musical domain to understanding the political power of communication through the expressive voice and performed act. Were we to do this, we could then also think about musical activity as a quest for the autonomous (musical) voice.* (Goehr, 2004, s. 17)

---

8 Kunstens autonomi er et sammensatt felt hos Adorno. Han advarer mot oppfatninger om kunst for kunstens skyld, og anser forestillinger om ren, fullstendig selvforsynt kunst som en slags fetisj (Adorno, 2004, s. 297): «Art is autonomous and it is not; without what is heterogenous to it, its autonomy eludes it» (Adorno, 2004, s. 7–8). Espen Hammer finner at forholdet mellom kunst og politikk hos Adorno bæres av en negativitetens estetikk (Hammer, 2006). Kunst kan avdekke og dekode virkelighet gjennom en anti-tetisk relasjon eller negasjon av status quo. Kunstens etisk-politiske imperativ oppstår ved at kunsten krysser grensene for hva en gitt kultur anser som mulig, og åpner nye muligheter for menneskelig praksis og liv. I avstanden mellom kunst og samfunn, som autonom, åpner kunsten seg mot at alt kan være annerledes, og foregriper en bedre og sannere eksistens og livsform (Hammer, 2002).

På sitt beste er det med en slik følelse av fri stemme og frihet i stemmen at jeg synger, uavhengig av hva og hvor og overfor hvem. Den kan gjøre at det faktisk er som at stemmen skaper ny virkelighet, avviser og overskrider det som er og adresserer noe annet. Det kan godt hende at musikk skaper en annen type mening og virkelighet enn ord, og har sitt kritiske, overskridende og frigjørende potensial i denne annerledesheten, når meningen ikke fremstår direkte avhengig av referering. Det virker sant og logisk. Men som sanger tvinges jeg imidlertid til å synge ordene som integrert del av musikken, og musikken som integrert del av ordene. Og mens jeg synger, når det er på sitt beste, merker jeg at det ikke gjør noe. Ordene hemmer ikke meningspotensialet, snarere motsatt. Når stemmen lyder «Dette er», så er dette allerede om noe annet, om det jeg mener at det heller bør være. Fordi ordene lyder og refererer, skjer en tydeliggjøring av hvor radikalt musikken kritiserer og overskrider meninger og kontekster, og skaper ny virkelighet. Også som sang, også når sangen lyder som det entydig refererende «Dette er».

Og da merker jeg samtidig dette: Jeg kan avvise den vestlige virkelighetsforståelsens og musikkens unødvendige død-før-liv-logikk alt jeg kan, det servile, sonofferbefengte guds- og menneskesynet, alt dette som jeg ikke tror på, og som jeg hele tiden forsøker å synge at er annerledes, eller bør bli det. Men mens jeg synger og bruker opp pusten, slipper ikke uttrykket mitt unna. Det er i det som er. Å kritisere og avvise det som er, å overskride det og artikulere noe annet, med musikkens presumtivist frie uttrykk, som om man gjør det på utsiden av det som er, er illusorisk. For selv om jeg ikke kan være enig i eller tro på den platte årsaksforklaringen og forsoningen, så er sangen, fra og med innpust og ansats til utpust og stillhet, på forhånd og allerede tvunget inn i den kausaliteten og logikken som jeg forsøker å uttrykke noe annet enn.

Å synge «Dette er» tillater ingen forestilling om å stå fritt på utsiden av situasjonen som lyden konstituerer. Derfor må min kritikk og avvisning av hva nattverden betyr, hvis det skal skje samtidig som jeg synger, skje *innenfra*, som den positive påstanden jeg synger. Hvis det som har vært ansett som kristendommens kjernelogikk, og dermed et grunnpremiss i vestlig kultur og virkelighetsforståelse, skal avvises og artikuleres som noe annet, må det skje innenfra som direkte, deltakende sanghandling

i den virkeligheten jeg synger om. For den virkeligheten skjer i og som stemmen min, som lydende påstand om at den virkeligheten er.

Som refererende sanghandling løsriver, mangfoldiggjør og radikaliserer nattverdens påstand musikkens betydningspotensial, men tydeliggjør da samtidig at musikken rommer muligheten for det motsatte, for refererende entydighet: til det som er, til den virkeligheten som konstitueres av stemmen, og som den syngende deltar i gjennom tiltalen overfor andre. I den entydigheten kan meningen fortsatt bli noe annet, en ny sang. Men den blir det ved en måte å referere på som ikke er illusorisk fra utsiden, den fordres hele tiden av en felles virkelighet for den som synger og de som hører, enten de er til stede eller ikke, levende eller ikke. Ikke som kritikk utenfra, men som sanghendelsens tiltale og påstand, når lyd, referering og virkelighet holdes sammen.

Da kan *Verba*, som musikalsk uttrykk, vise hvordan andre musikalske uttrykk også kan være deltakende, kan lyde som og om hvordan «Dette er» bør bli. Ikke musikk lukket selvrefererende om seg selv, ikke offer og forsoning lukket selvkonsumerende om sin egen virkelighet, men løgn og sannhet, avvisning og påstand, som tiltale til de som er, om at de er.

## Referanser

- Adorno, T. W. (2003a). Fragment om musikk og språk. I T. W. Adorno, *Musikkfilosofi* (s. 7–15, K. Havnevik & A. Bø-Rygg, Overs.). Pax Forlag.
- Adorno, T. W. (2003b). Om forholdet mellom musikk og filosofi i dag. I T. W. Adorno, *Musikkfilosofi* (s. 106–148, K. Havnevik & A. Bø-Rygg, Overs.). Pax Forlag.
- Adorno, T. W. (2004). *Aesthetic theory*. Continuum.
- Amadeus Mozart. (2008, 25. oktober). *Così fan tutte: Un'aura amorosa* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/CTAa2KwCF3U>
- Austin, J. L. (1976). *How to do things with words. The William James lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford University Press.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance. A new aesthetics*. Routledge.
- Girard, R. (1989). *The scapegoat*. John Hopkins University Press.
- Girard, R. (2013). *Violence and the sacred*. Bloomsbury Academic.

- Gloger, J. P. (2016, 22. september). *Così fan Tutte: Mozart's school for lovers*. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2016/sep/22/cosi-fan-tutte-school-for-lovers-mozart-royal-opera-house-jan-philipp-gloger>
- Goehr, L. (2004). *The quest for voice. Music, politics and the limits of philosophy*. Oxford University Press.
- Hammer, E. (2002). *Theodor W. Adorno*. Gyldendal Norsk Forlag.
- Hammer, E. (2006). *Adorno and the political. Thinking the political*. Routledge.
- Holter, S. W. (2008). *Kom, tilbe med fryd. Innføring i liturgikk og hymnologi*. Solum Forlag.
- Kirkerådet. (2020). *Gudstjenestebok for Den norske kirke. Hovedgudstjeneste*. Eide Forlag.
- Kristeva, J. (1984). *Revolution in poetic language*. Colombia University Press.
- Kristeva, J. (1994). *Svart sol. Depresjon og melankoli* (A. Øye, Overs.). Pax Forlag.
- Luther, M. (1982). *Verker i utvalg. Bind V: Skriftet om Kristi nattverd* (S. Hjelde, I. Lønning & T. Rasmussen, Red.). Gyldendal Norsk Forlag.
- Mæland, J. O. (Red.). (1985). *Konkordieboken. Den evangelisk-lutherske kirkes bekjennelsesskrifter*. Lunde Forlag.
- Nietzsche, F. (2010). *Den muntre vitenskapen* (Ø. Skar, Overs.). Spartacus forlag.
- Nordic Harmony. (2020, 27. sept.). *Mahler/Rückert: Kindertotenlieder* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/ceqvbywDRSo>
- Nussbaum, M. (2008). *Upheavals of thought. The intelligence of emotions*. Cambridge University Press.
- Oftestad, E. A. (2021). *Røtter. Tekster om kultur og motkultur*. St. Olav Forlag.
- Pickstock, C. (1998). *After writing. The liturgical consummation of philosophy*. Blackwell Publishers.
- Royal Opera House. (2016, 28. oktober). *Così fan tutte – Un'aura amorosa (Daniel Behle, The Royal Opera)* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/OfIP45UjgBU>
- Saussure, F. d. (2013). *Course in general linguistics*. Bloomsbury Academic.



# Sjelen i kroppen: Sang og musikk i jødisk tradisjon

*Christine Mohn*

NORMENT Senter, Institutt for klinisk medisin, Universitetet i Oslo

**Abstract:** Song is an inseparable part of Jewish prayer and other religious rituals. The earliest written sources describe how musically accompanied rituals are pleasing to God, and commentators from all periods of Jewish history emphasize the role of song in beautifying and intensifying prayer and religious devotion. Metaphorically speaking, the religious texts and rituals comprise the body of Judaism, while the melodies are likened to its soul. Outside of the synagogue, song and music accompany virtually all ritual celebrations and festivities. Non-religious Jews often cite music as a major and highly emotional expression of their Jewish identity. Different communities have different melodic traditions, with a common origin in the ancient Middle East. Mode scales are the basis for liturgical chanting and religious songs. However, local non-Jewish melodies have influenced the music of the synagogue, particularly in Ashkenazi communities. During the Jewish religious reform efforts of the 19<sup>th</sup> century, changes in synagogue music were a main vehicle for theological change and community coherence, affording Jewish music political power in addition to remaining an inherent part of individual and collective religious experiences.

**Keywords:** cantor, Judaism, music, prayer, song, synagogue

## Innledning

Noen ganger har jeg vært så forkjølet at jeg ikke har kunnet synge velsignelsen over vin, som markerer begynnelsen på *shabat*<sup>1</sup>- og helligdagsmåltidene. Da har jeg måttet lese den i stedet, og konsekvensen har vært at

---

1 Den ukentlige hviledagen som varer fra fredag kveld til lørdag kveld.



jeg ikke synes jeg har markert dagen ordentlig. Ritualene er så selvfølgelig forbundet med sang at høytideligheten, stemningen og følelsene rundt dem uteblir hvis velsignelsene og bønnene kun består av ord. For meg, som for alle andre jøder, er det religiøse livet helt utenkelig uten sang. Hvis vi har ikke-jødiske gjester i synagogen, spør de som regel om hvorfor vi synger hele gudstjenesten. Svaret er at vi kan ikke la være. Denne artikkelen er et forsøk på å forklare hvorfor.

Artikkelens tittel tar utgangspunkt i metaforiske bruk av begrepet «kropp» som religiøse ritualer, tekster og praktisk handling og «sjel» som den spirituelle dimensjonen disse fylles med (Friedmann, 2013). Jødedommen er sentrert rundt praktisk atferd, og har få dogmer som henviser til et eksplisitt definert trossystem. Troen på Gud er ikke et nødvendig kriterium for å være jøde (se nedenfor), og tro eller sterke åndelige opplevelser, for eksempel en følelse av «å bli frelst» eller «å bli fylt av Guds kraft», er ikke noe som tematiseres eksplisitt. Mange jøder opplever å kommunisere med Gud gjennom bønn eller andre ritualer, men dette er ikke noe vi vanligvis diskuterer med andre. Kontakt med Gud blir i slike tilfeller opplevd som noe helt naturlig og intenst personlig. Dette henger sammen med at jødedommen ikke har noen klar definisjon av Gud. Gud befinner seg i en dimensjon utenfor menneskelig fatteevne. Det vil derfor være nytteløst å bruke tid på spekulasjoner om hva Gud er. Metafysisk grubling bør begrenses; det sentrale i jødedommen er praktisk handling som vi tror Gud ønsker at vi skal utføre fordi det er riktig.

På samme måte som Gud ikke kan la seg forklare for mennesker, er det umulig å forklare begrepet «sjel» på en måte som tilfredsstiller alle filosofiske og fysiologiske krav. Ifølge jødisk tradisjon er alle mennesker skapt av Gud og har en liten del av Gud i seg som tegn på det unike ved vår art. Denne delen defineres ofte religiøst sett som tilhørende sjelen.

Et av Goethes mest berømte sitater lyder slik: «Musikken begynner der ordene slutter.» På samme måte som «Gud» og «sjelen» er uforklarlige størrelser, er musikk et gåtefullt fenomen. Musikk har antakelig eksistert like lenge som mennesket, og finnes hos alle folkeslag. I evolusjonistisk tankegang tyder dette på at musikken har vært avgjørende for menneskehetens overlevelse. Vi vet mye om *hva* som skjer i hjernen og kroppen når vi hører eller spiller musikk, og musikkens betydning for velvære,

helse, personlig og kollektiv identitet er godt dokumentert (Sloboda, 2005). Imidlertid vet vi ikke *hvordan* musikken har oppstått i hvilken sammenheng. Det er ennå ukjent *hvorfor* sang og musikk er så viktig for oss og nøyaktig hva den tilfører *bortenfor* ordene og ritualene. Det jødiske religiøse svaret på disse spørsmålene er at sang og musikk kompletterer ritualene og de praktiske handlingene. Melodiene forskjønner og gir liv til bønnene og ritualene, slik at de ikke blir mekaniske og automatiske. Ideelt sett skal hvert religiøse ritual utføres med konsentrasjon og hengivenhet (Donin, 1991). Sangen og musikken hjelper oss med dette, og gir liv til den jødiske kroppen.

## Kort om jødedommen

Jødedommen er en over 3000 år gammel religion som hele tiden er i utvikling. Den første kilden til vår religiøse praksis er *Torah*, som betyr «læren», består av de fem Mosebøker, og som ifølge tradisjonen ble gitt til Moses på Sinaifjellet. Den neste helt sentrale kilden er *Talmud*, som i stor grad består av fortolkninger til *Torah*, og som ble ferdig redigert for omtrent 1500 år siden. Jødedommen er aldri ferdig utviklet og våre eldste skriftlige kilder aldri ferdig fortolket, men må tilpasses en moderne ramme. Nye fortolkninger av *Torah* blir derfor kontinuerlig publisert. Det finnes intet sentralt eller verdensomspennende religiøst organ innenfor jødedommen. Hver menighet er autonom, og kan utvikle sine egne tradisjoner og praksis basert på en kombinasjon av felles-jødiske kommentartekster og lokal sedvane.

Jødedommen kan defineres som historiens religion (Hammer, 1994), og alle tidsepoker har bidratt til våre tradisjoner og liturgi. Dette gjenspeiles i melodiene som brukes til gudstjenester og religiøse ritualer. Noen av melodiene er felles for mange menigheter, mens hver menighet også har enkelte melodier som kun brukes der. *Nusach* er den hebraiske betegnelsen på melodisamlingen menigheten bruker, og hver *nusach* gjenspeiler menighetens historie og egenart.

Jøder utgjør en etnoreligiøs gruppe og definerer seg selv som både et etnisk og et religiøst fellesskap. Derfor kan jøder godt være ateister og ha en sterk jødisk etnisk eller kulturell identitet uten å tro på Gud eller

praktisere religiøse ritualer. Jøder som ikke er troende eller praktiserende vektlegger ofte tilhørighet til den jødiske historien og kulturen, herunder den musikalske arven.

Det finnes to jødiske menigheter i Norge, i henholdsvis Oslo og Trondheim. Menigheten i Oslo er den klart største, og den eneste som arrangerer regelmessige gudstjenester på *shabat* og helligdager. Den følger i hovedsak ashkenazisk<sup>2</sup> og moderne ortodoks<sup>3</sup> ritus. Jeg vektlegger derfor Oslo-tradisjonen her. Musikk som personlig eller kollektiv mestringsmetode under spesielt dramatiske tider i jødisk historie, for eksempel holocaust, blir ikke drøftet, da artikkelens tema er musikk i religiøs sammenheng, som gudstjenester og feiring av overgangsritualer.

## Israelittisk<sup>4</sup> sang og musikk

Musikkens betydning for utvikling av gruppeidentitet og sosialt samhold er velkjent, og bruken av musikk ved utføring av religiøse ritualer kan spores tilbake til de eldste sivilisasjoner (Hargreaves & North, 1997). Den første skriftlige kilden til bruk av musikk blant jøder er 1. Mosebok, kap. 4. Senere deler av *Torah* og *Tanach*<sup>5</sup> inneholder flere hundre referanser til sang og musikk til både religiøst og sekulært bruk. Detaljene i denne praksis ble senere beskrevet i *Talmud* (Sugarman, 2005–06). Rituell bruk av musikk og sang i jødedommen er ikke religiøst påbudt, men de aller fleste sentrale skriftlige kilder beskriver hvordan Gud finner behag i menneskets musisering og lovprisning i melodiform (Landau, 2005–06). *Talmud* anbefaler at den religiøst påbudte offentlige lesingen av *Torah* ledsages av vakker melodi, både som tegn på respekt for tekstens budskap og fordi en dypere forståelse av innholdet er umulig uten sang (Idelsohn, 1929).

2 Ashkenaziske jøder følger tradisjoner fra Tyskland og Øst-Europa.

3 Denne retningen kombinerer relativt strikt religiøs praktisering med full deltakelse i storsamfunnet.

4 Den jødiske befolkningen i antikkens Israel og Judea. I det følgende brukes «israelitter» og «jøder» om hverandre om de tidligste jødiske generasjonene.

5 Den hebraiske bibel, dvs. *Torah*/De fem mosebøker og resten av det de kristne kaller Det gamle testamentet.

Rituell bruk av sang og musikk fant hovedsakelig sted i tempelet i Jerusalem (Idelsohn, 1929), der prestene gjennomførte bønn og ofringer på vegne av folket, og leste *Torah* høyt. I henhold til vår tradisjon ble de musikalske innslagene i tempelet<sup>6</sup> forordnet av kong David, som selv var musiker og som antakelig skrev flere av de salmene vi synger i dag. Medlemmer av Levi stamme hadde ansvaret for tempelmusikken, og hadde flere års utdannelse i musikk i tillegg til den religiøse grunnopplæringen. Det ble brukt harpe, lyre, store og små fløyter, sekkepipe, signalhorn og perkusjonsinstrumenter. I tillegg hadde *shofaren*<sup>7</sup> den funksjon å vekke folk til selvransakelse og ærefrykt før *rosh hashana*<sup>8</sup> og *jom kippur*.<sup>9</sup> De aller fleste av disse instrumentene har pre-israelittisk opprinnelse fra enten det babylonske, assyriske eller egyptiske riket (Idelsohn, 1929).

Sangen var imidlertid viktigere enn instrumentalmusikken i tempelet (Sugarman, 2005–06). Det levittiske koret bestod av tolv voksne menn, som av og til ble forsterket med en barnegruppe. Ingen av melodiene som ble brukt i tempelet har overlevd, men det er rimelig å anta at også disse hadde fellestrekk med sangtradisjonene som fantes i antikkens Midtøsten (Idelsohn, 1929). Kantilering av *Torah* ble utviklet som sangform i tempeltiden og er den eldste typen jødisk sang vi kjenner. Den formen for kantilering vi bruker i dag har så sterkt modalt slektskap med folkesang fra Midtøsten at grunnlaget sannsynligvis er felles for regionen heller enn unikt for jødedommen (Idelsohn, 1929; Szabolcsi & Erdely, 2003–04).

Utenfor tempelet var levittenes grunnleggende oppgave var å lære folket religiøs praksis. Som pedagogisk verktøy brukte de blant annet sang, da denne gjør innlæringen lettere (Fagin, 2008–09). I henhold til en kjent legende mottok Moses ikke bare *Torah* på Sinai, men også de melodiene som Gud ga menneskene for å lette innlæringen og oppleve skjønnheten i religiøse studier (Landau, 2005–06). Innholdet i åpenbarings skrifter lar seg vanskelig etterprøve, men denne legenden viser at sang og musikk

6 Det første tempelet ble bygd omtrent i år 960 fvt og ødelagt av babylonerne i 586. Det andre tempelet ble bygd i 534 fvt. og ødelagt av romerne i år 70 evt.

7 Bukkehorn.

8 Nyttår, feires om høsten.

9 Forsoningsdagen, feires ti dager etter *rosh hashana*.

alltid har vært en uatskillelig del av jødisk religiøs og pedagogisk praksis, og at musikk kan regnes for en gave fra Gud til menneskene.

## Middelalderen

Etter det andre tempelets fall i år 70 og den romerske erobringen av Judea, ble det meste av befolkningen drevet i eksil. Noen få jøder fikk bli værende i det området som romerne ga navnet Palestina, men tempeltjenesten ble forbudt. Den offentlige religionsutøvelsen ble flyttet til synagogene, som tidligere kun var blitt brukt til studier, eller til private hjem. Som tegn på sorg over tempelets fall ble det ikke brukt instrumenter i gudstjenesten; slik er det ennå i ortodokse menigheter. Det eneste unntaket er bruk av *shofar*, som fortsatt ble og blir benyttet i forbindelse med *rosh hashana* og *jom kippur*.

Sangen ble nå det eneste musikalske innslaget i gudstjenesten. Til gjengjeld ble og blir nesten alle deler av gudstjenesten sunget. Gudstjenesteordningens hovedlinjer ble fastsatt og nedtegnet i form av *sidduren*<sup>10</sup> i løpet av 500–600-tallet (Wohlberg, 1987–88). I de første utgavene av *sidduren* ser vi hvordan kantoren eller bønnelederens rolle ble stadig sterkere, og hvordan ny religiøs lyrikk (*pijutim*) ble inkorporert (Kligman, 2014). Kantorens status var imidlertid en annen enn den tilsvarende for prestene og levittene i tempelet. De sistnevnte tilhørte spesielle slekter og hadde lang formell religiøs og musikalsk utdannelse. Kantoren kunne derimot være en hvilken som helst voksen mann med god sangstemme, plettfri vandel og religiøse kunnskaper nok til å lede bønnen og lese fra *Torah*. På denne tiden oppstod også rabbineryrket. Disse skriftlærde hadde fortolkning, formidling og undervisning som sine oppgaver, men ingen fast funksjon under gudstjenesten. Rabbineren kunne også være en hvilken som helst voksen mann med religiøse kunnskaper nok til å ta juridiske avgjørelser. Dermed ble det jødiske lederskapet demokratisert etter tempelets fall, og todelingen av den religiøse ledelsen med rabbineren som ansvarlig for det juridiske og pedagogiske

---

10 *Siddur* (heb. 'orden') er bønneboken som inneholder alle faste bønner, salmer og henvisninger til *Torah*-lesning for hverdager og *shabat*.

og kantoren for det seremonielle og estetiske fastlagt i løpet av tidlig middelalder.

Den eldste jødiske diasporaens melodier er ikke kjent. Antakelig var synagogesangen forløperen til den kristne gregorianske sangen, med felles semittisk-orientalsk grunnlag (Idelsohn, 1929). Disse melodiene ble sunget på modal form, med ornamentering, uten fast rytme eller harmonisering, og med kvarttonesystemet som grunnlag. Kirketoneartene, særlig skalaene med opprinnelse fra Vest-Tyrkia, regnes som det musikalske mellomleddet mellom oldtidens synagogesang og vestlig kunstmusikk (Idelsohn, 1929).

Den viktigste kilden til kunnskap om middelalderens jødiske sang og musikk er manuskripter fra området langs Rhinens midtre løp, på grensen mellom dagens Tyskland og Frankrike. Her vokste den ashkenaziske formen for jødedom frem; lokale, ikke-jødiske tradisjoner ble eksplisitt tatt inn i det religiøse lovverket og i *nusach* i mye større grad enn i levantiske og orientalske land. *Siddurim*<sup>11</sup> og *machsorim*<sup>12</sup> som er bevart viser at både fellessang, vekselang mellom menigheten og kantoren og den eldgamle kantileringen ved lesing av *Torah* og andre deler av *Tanach* utgjorde det aller meste av gudstjenesten. *Amidah*-bønnen<sup>13</sup> ble lest stille, og rabbineren holdt av og til en preken der ukens *Torah*-avsnitt ble forklart, ellers ble alt sunget.

De fleste rabbinerne var lyrikere, noen også komponister, i denne perioden. Mange av de mest kjente *pijutim*, som fortsatt er i bruk, ble skrevet nå. Noe av poesien har innhold knyttet til spesielle høytider, andre er inspirert av dramatiske hendelser, for eksempel korstogene (Idelsohn, 1929). *Pijutim* ble skrevet i alle jødiske samfunn, men den orientalske poesien fulgte arabiske versføtter. Den sefardiske<sup>14</sup> i Spania og den ashkenaziske i Tyskland utviklet en egen rytme løsrevet fra den orientalske (Idelsohn, 1929). Den ashkenaziske sangstilen var tilsvarende forskjellig fra den orientalske.

---

11 Flertall av *siddur*.

12 Flertall av *machsor*, dvs. bønnebok for helligdagene.

13 Hovedbønnen på hverdager, *shabat* og helligdager som leses stille av hver enkelt, men gjentas som sang av kantoren, slik at de som ikke kan lese også skal kunne høre den.

14 Sefardiske jøder følger tradisjoner fra den iberiske halvøy.

Inkorporeringen av *pijutim* og av nye melodier i gudstjenesten kunne være kontroversiell (Wohlberg, 1987–88), og klager på endringer i liturgi og melodi er dokumentert i skriftlige kilder fra 1100-tallet (Szabolcsi & Erdely, 2003–04). Dette var ikke noe nytt fenomen. Allerede i tempeltiden var det religiøse lederskapet skeptiske til gresk sang og musikk, som ble antatt å føre til avgudsdyrking (Idelsohn, 1929); en gresk sjel burde ikke eksistere i en jødisk kropp. I middelalderens Europa var avstanden til Midtøsten blitt så stor at rabbinerne godtok storsamfunnets melodier i gudstjenesten; melodiene var så vakre og så populære at det ikke var mulig å stenge dem ute (Wohlberg, 1987–88). Av særlig betydning for det jødiske tonebildet var inspirasjonen fra minnesangen, en kunstform der også jøder var aktive (Idelsohn, 1929).

På grunn av økt undertrykking og forfølgelse i senmiddelalderen og renessansen ble store grupper av jøder fordrevet østover fra Vest-Europa, spesielt til de områdene som nå utgjøres av Polen og Ukraina. Dermed stagnerte den jødiske musikkutviklingen i vest, og ble knapt til å skille fra den ikke-jødiske. I øst gjennomgikk den imidlertid en svært fruktbar transformasjon.

## Den østeuropeiske kantoren

Et sentralt prinsipp i jødedommen er at Gud er like nær alle mennesker, og en har ikke behov for å be via et mellomledd. Kantoren har derfor ikke noen form for direkte kontakt med Gud eller noen formidlerfunksjon under gudstjenesten. Få mennesker har imidlertid språklige og religiøse kunnskaper nok til å lede en hel gudstjeneste, derfor vokste den profesjonelle kantorrollen frem (Idelsohn, 1929). Kantorens oppgave er dessuten å forskjønne bønnen og markere at den er noe atskilt fra andre aktiviteter (Frigyesi, 2000). Kantoren skal også inspirere menigheten til sterkere hengivenhet gjennom sang (Beer, 2011–12). Bønn uttrykker følelser, og siden følelser ikke kan formidles fullt ut med ord, tas sang og musikk til hjelp for å oppnå en tilstand av ren og total kommunikasjon med Gud (Nulman, 2007). Religiøs tro er ikke rasjonell og kan ikke forstås intellektuelt, bare oppleves. Sang og musikk skaper den emosjonelle situasjonen der troen blir mulig og naturlig (Frigyesi, 2000), og kantoren leder

denne prosessen under gudstjenesten. Ofte ledes deler av gudstjenesten av andre, gjerne ungdommer, som typisk synger enkelte salmer eller bønner som ikke har vanskelig tekst eller melodi. Kantoren har en spesielt viktig rolle under kantilering fra *Torah*, som er nedskrevet på pergamentruller uten vokaler eller tegnsetting. De ulike delene av *Torah* – og de delene av *Tanach* som leses høyt til *shabat* og helligdager – har forskjellige melodier, men disse er ikke markert i pergamentrullen og må læres fra en ekspert. Det kan ta flere år å bli fortrolig med kantileringen, men den er helt nødvendig for å forstå innholdet i teksten, da melodiene markerer ordenes uttale samt begynnelse og slutt på setninger. Følgelig er det umulig å forstå teksten i *Torah* kun på grunnlag av bokstavene (Hammer, 1994). Til husbruk finnes transkriberte utgaver av *Torah* og *Tanach* der både vokaltegn og notetegn er tilføyd, men offentlig opplesning av *Torah*, direkte fra pergamentrullen, er et religiøst påbud. Hver jøde er forpliktet til å lære *Torah*,<sup>15</sup> og denne forpliktelsen er umulig å utføre uten melodier som gjør teksten levende.

Musikkens rolle som åndelighetens verktøy (Frigyesi, 2000) er svært tydelig i de østeuropeiske jødiske menighetene. Her vokste det frem en egen sangkunstform, som opprinnelig ikke ble betraktet som dette, da jødisk sang ikke var atskilt fra det religiøse livet ellers – *chazzanut*<sup>16</sup>. Den inneholder helt eksepsjonelle innslag av improvisasjon, ornamentering og koloratur. To forhold lå til grunn for dette. For det første var den politiske undertrykkelsen og den påtvungne segregasjonen i disse områdene så sterk at mange jødiske grupper levde uten særlig kontakt med ikke-jødiske kulturelle og musikalske strømninger, og kunne i større grad rendyrke sine musikalske tradisjoner. For det andre medførte den geografiske nærheten, spesielt i Ukraina og Romania, til Midtøsten at den orientalske melodiske arven fortsatt var sterkt levende (Idelsohn, 1929).

Det finnes sporadisk nedskrevne jødiske melodier fra middelalderen, men systematisk notasjon ble ikke utviklet før på 1700-tallet (Goldberg, 2009). Dette spilte uansett liten rolle for den østeuropeiske kantoren, da han overleverte sine melodier og teknikker muntlig til elevene. Jøder

15 Offentlig opplesning av *Torah* gir alle, også personer som ikke kan lese, mulighet til å lære *Torah*.

16 Av *chazzan* (heb. 'kantor').



hadde som regel ikke adgang til sekulære kunstopplevelser, og kantorens sang ble den viktigste formen for underholdning. *Chazzanut* var betalt arbeid, men lønnen var så lav at de fleste kantorer også var lærere i religion og hebraisk (Idelsohn, 1929). Dermed økte kravet til kantorens teologiske kunnskaper, og han ble selve symbolet på blandingen av religion og kunst.

Fra denne perioden finnes så mange melodier bevart at vi med sikkerhet vet at det orientalske preget dominerte. Melodiene hadde modal form; særlig var frygisk og dorisk modus utbredt. Kvarttoneintervallene var stort sett borte nå, men halvtoneintervallene var vanlige. Bruken av stor sekund er så utbredt i *chazzanut* at denne regnes for et jødisk intervall også der den ikke forekommer i religiøse sammenhenger (Ritzaver, 2005–06). Fast metrum og rytme ble regnet som et hinder for fri religiøs hengivenhet, og improvisasjon var kantorens foretrukne uttrykk (Idelsohn, 1929). Kantileringen fra *Torah* fulgte eldgamle regler for uttale og ornamentering (Idelsohn, 1929), og i partier med vekselsang og fellesang med menigheten måtte han holde seg til relativt enkle strofer, men kantoren kunne sette sitt unike preg på bønner og salmer med solopartier. Noen ganger kunne ornamenteringen bli for dominerende. Allerede sent i middelalderens Tyskland ble det klaget over kantorens tendens til å vise frem sin stemmeprakt heller enn å være bønneleder (Idelsohn, 1929), og i Øst-Europa ble kantorene ikke sjelden kritisert for å vektlegge underholdningsaspektet heller enn den religiøse siden av yrket.

Etter Khmelnytskyj-oppstanden og de påfølgende pogromene i siste halvdel av 1600-tallet flyktet store grupper østeuropeiske jøder vestover, og tok *chazzanut* med seg til en noe perpleks vestlig jødisk befolkning. De sefardiske menighetene i Holland og Frankrike hadde sine egne tradisjoner der de orientalske elementene ved sangen var delvis bevart, men den ashkenaziske gudstjenesteordningen var nokså fremmed for dem (Hammer, 1994). Sterkest motstand møtte *chazzanut* i Tyskland, der den religiøse sangen og musikken på dette tidspunktet var blitt nesten fullstendig germanisert og gjennomsyret av barokkens harmonier (Idelsohn, 1929). Samtidig ble de østeuropeiske kantorene beundret for sin musikalitet og sine uvanlig vakre melodier, og fra 1800-tallet ble *chazzanut* en svært populær kunstform (Wohlberg, 1987–88). Den tyske *chazzanut*

ble imidlertid ganske avslepen, og dur-moll-skalaer ble mer brukt enn modale melodier (Szabolcsi & Ederly, 2003–04). Etter at jøder fikk adgang til universitetsstudier, hadde kantorene ofte grunnutdannelse som sekulære musikere. Regelmessige kantorkonserter med både *chazzanut* og klassisk sang på programmet ble holdt i alle større menigheter i de tysktalende områdene med ikke-jøder som en stor del av publikum, og en begavet kantor var en viktig kilde til menighetens stolthet utad (Wasserstein, 2012). Den jødiske sjelen ble avdekket for offentligheten, som fant den vakker.

## Chassidisk sang

Den mystiske bevegelsen innen jødedommen, chassidismen,<sup>17</sup> som vokste frem på 1700-tallet i Ukraina og Polen, rendyrket prinsippet om sang som en uatskillelig del av jødisk rituell praksis. Eksplisitt uttrykk for glede er en chassidisk religiøs plikt, og sang er den beste måten å oppnå dette på. I tillegg vektlegges den mystiske enheten med Gud, som også enklest oppnås ved hjelp av både meditativ og ekstatisk sang (Idelsohn, 1929). Niguntradisjonen er det mest kjente chassidiske bidraget til musikkhistorien. Ordløse melodier, *nigunim*, betraktes som de reneste formene for sjelens innhold og antas dessuten å ha helsebringende virkning (Waligórska, 2013). Chassidiske retninger er sentrert rundt en *rebbe*,<sup>18</sup> som antas å ha spesielt nær kontakt med Gud.<sup>19</sup> Flere rebber var berømte komponister, og hver chassidiske retning har sin egen sangstil og egne melodier (Idelsohn, 1929). Nye sanger ble presentert og innlært særlig under offentlige måltider ledet av rebben eller andre fellesfeiringer av helligdager og overgangsritualer. Melodiene bestod av en blanding av *chazzanut*, lokal folkemusikk og sekulære danserytmer (Ritzarev, 2005–06). En og samme *nigun* kan inneholde vekslinger mellom rytmiske og urytmiske elementer (Idelsohn, 1929), og ledsages som regel av dans eller kraftige kroppsbevegelser. Kombinasjonen av sang og dans har til hensikt å utløse ekstra

17 Av *chassid* (heb. 'from')

18 Jiddish: 'rabbiner'

19 Denne antakelsen finnes ikke i normativ jødedom.

sterk hengivenhet og spirituell kontakt med Gud, og chassidiske musikalske sesjoner av denne typen kan vare i flere timer.

## Folkemusikk

De områdene i Øst-Europa der chassidismen hadde sitt utspring overlapper nesten helt med de stedene der den mest berømte jødiske folkemusikkstilen oppstod – *klezmer*.<sup>20</sup> Formelle og uformelle ensembler av jødiske musikere og sangere opptrådte ved religiøse og sekulære fester allerede på tempeltiden (Idelsohn, 1929). I diasporaen fortsatte denne tradisjonen. Det er en religiøs plikt å underholde brudepar, og jødiske folkemusikere var særlig aktive ved de omfattende og langvarige bryllupsfeiringene. De opptrådte også ved andre overgangsritualer, som feiring av barnefødsler, og ved sterkt gledespregede religiøse fester som *purim*<sup>21</sup> og *chanukka*.<sup>22</sup> Profesjonelle *klezmer*-ensembler opptrådte også ved ikke-jødiske fester og feiringer, og denne underholdningsformen muliggjorde kontakt mellom jøder og resten av lokalsamfunnet i større utstrekning enn hva myndighetene ønsket (Waligórska, 2013).

I motsetning til synagogesangen, som alltid ble fremført på hebraisk eller arameisk, ble folkesangen som regel fremført på det lokale jødiske talespråket, som ladino<sup>23</sup> blant sefardiske, judeo-arabisk<sup>24</sup> blant orientalske, eller jiddish<sup>25</sup> blant ashkenaziske grupper (Angel, 2009; Idelsohn, 1929; Wasserstein, 2012). Tekstene kunne være *pijutim*, eller ha helt sekulær tematikk knyttet til dagligliv og fellesmenneskelige erfaringer, ofte med humoristisk og satirisk snert. Siden den tradisjonelle kvinne-rollen i jødedommen utspilte seg utenfor synagogen, ble folkesangen en viktig arena for kvinners utfoldelse, og allerede i middelalderen finnes eksempler på kvinnelige jødiske folkemusikere (Waligórska, 2013). De fleste jødiske barn lærte sine første sanger av sine mødre og bestemødre,

20 Av *klei* (heb. 'redskap') og *zemer* (heb. 'melodi').

21 Feires tidlig om våren.

22 Feires tidlig om vinteren.

23 Blanding av spansk og hebraisk.

24 Blanding av arabisk og hebraisk.

25 Blanding av tysk, hebraisk og slavisk.

og slik ble kvinnene de kanskje viktigste formidlerne av folkemusikken. Tekststudier av sanger på både ladino (Angel, 2009) og jiddish (Wasserstein, 2012) viser at innholdet primært dreide seg om livets dystre sider, som kjærlighetssorg, ulykkelige ekteskap, fattigdom, sult og forfølgelse; hvis hebraiske salmer og *pijutim* ble benyttet for å inspirere til religiøs hengivenhet, muliggjorde folkesangen uttrykk for og bearbeiding av hverdagens problemer og slit. Med fremveksten av både sosialismen og sionismen på slutten av 1800-tallet fikk den østeuropeiske jiddish-sangen et politisk innhold, og bidro til å styrke den jødiske identiteten hos den nye generasjonens radikale, hvorav mange tok avstand fra foreldrenes rituelle praksis, men likevel ville bevare sin jødiske kulturelle eller nasjonale identitet (Wasserstein, 2012). Den jødiske sjelen fortsatte å eksistere gjennom sangen.

Instrumentene, skalaene og dynamikken i den jødiske folkemusikken er til forveksling lik de lokale, ikke-jødiske tradisjonene, enten den ble komponert i Bagdad eller Budapest (Idelsohn, 1929). Likevel er det identifisert trekk fra synagogesangen i østeuropeisk *klezmer* (Wohlberg, 1999). En lang rekke jiddish-sanger er komponert over den dorisk-ukrainske modus som brukes mest i ashkenaziske synagoger, og som likner en naturlig moll-skala (Wohlberg, 1999). Denne modus var særlig populær til sanger som omhandler sorg, smerte og bekymringer. Til muntre sanger ble lokale eller felles-europeiske danserytmer foretrukket (Wohlberg, 1999). Fremføringspraksisen på det vanligste jødiske folkemusikkinstrumentet, fiolinen, viser også innflytelsen fra *chazzanut*. *Klezmer*-fiolinen etterlikner den menneskelige stemme og dens følelsesuttrykk, som latter, sang, sukk, stønn og gråt (Waligórska, 2013). Fiolinen kan dessuten spille kvarttoner, og dermed uttrykke den eldgamle synagogale ornamenteringen som kjennetegner *Torah*-kantileringen.

I de tysktalende landene foretrakk de fleste jødene den samme musikken som det borgerlige samfunnet, det vil si klassisk musikk og opera (Efron, 2016). Likevel ble *klezmer* svært populært som underholdningsmusikk i vest, særlig til løsslupne feiringer som bryllup, *purim* og *chanukka*. I de høykulturelt pregede menighetene, særlig i Berlin, Frankfurt og Wien, ble østjødiske innflytteres rituelle praksis og manglende sekulære utdannelse betraktet med skepsis, men musikken de tok

med seg skapte en følelse av fellesskap. I øst hadde *klezmer*-musikerne bidratt med økt kontakt mellom jøder og ikke-jøder. I vest hjalp de jøder og jøder med å nærme seg hverandre (Waligórska, 2013). Denne prosessen ble sterkere ettersom den politiske forfølgelsen økte på 1930-tallet og jøder ble forbudt å fremføre musikk av ikke-jødiske komponister eller å benytte storsamfunnets kulturtilbud (Wasserstein, 2012).

Med økende jødisk emigrasjon til USA på 1800-tallet spredte *klezmer* og jiddish-sang seg til den nye verden, og etter 1945 var det her stort sett all europeisk-jødisk folkemusikk eksisterte.<sup>26</sup> *Klezmer* kom tilbake til Europa da amerikanske jødiske musikere begynte å utforske sine foreldres røtter og historie, og den påfølgende enorme interessen for *klezmer*- og jiddish-kultur i spesielt Tyskland og Polen var amerikansk initiert og ledet (Waligórska, 2013).

For europeiske jøder er gjenopplivningen av *klezmer*- og jiddish-kulturen overveiende positiv, og, for de som ikke er religiøse eller medlemmer av en menighet, en viktig kilde til identifikasjon med historien og tidligere generasjoner (Waligórska, 2013). Offentlige jødiske kulturfestivaler og *klezmer*-konserter kan være inngangsbilletten til medlemskap i en menighet eller religiøs praktisering. Spesielt blant holocaust-overlevende kan musikken åpne for bearbeiding av traumatiske deler av egen familiehistorie, og bidra til en positiv opplevelse av å være jøde. Musikkens evne til å vekke sterke emosjoner uten at den krever verbalisering av opplevelsene har antakelig sentral betydning her (Friedmann, 2013; Sloboda, 2005). Der hvor unge *klezmer*-musikere eksplisitt har gått inn for å lære både språk og fremføringspraksis av eldre jøder som kan ha skjult sin identitet nesten hele livet, har dette vært fruktbart for begge parter. Dette er relevant særlig i tidligere kommunistiske land, hvor den antisemittiske forfølgelsen fortsatte etter 1945. Kritiske stemmer påpeker derimot at konserter og kulturfestivaler kun fremmer et overflatisk og idyllisk bilde av hva jødisk religion og kultur er, og at offentlige myndigheter kan dekke over regional antisemittisme ved å smykke seg med bevilgninger til jødiske kulturtiltak. Videre har ikke-jøders interesse for *klezmer* blitt

---

26 Det moderne Israel ønsket å utvikle en egen israelsk folkemusikk i levantinsk stil og så med misbilligelse på den europeisk-jødiske musikalske arven.

kritisert for å nærme seg kulturell appropriering eller for å behandle jødisk religion og kultur som ren underholdning (Waligórska, 2013). Til tross for slike betenkelige aspekter, viser de få undersøkelsene som er foretatt at denne utviklingen betraktes som utelukkende verdifull for nesten alle jødiske respondenter (Waligórska, 2013).

## Radikal reform i Tyskland

Opplysningstiden hadde enorme konsekvenser for jødisk liv og religiøs praksis i Vest-Europa. Den begynnende politiske emansipasjonen av de tyske jødene i kombinasjon med Moses Mendelssohns (1729–86) forslag til jødiske teologiske reformer medførte en til da uovertruffen jødisk deltakelse i storsamfunnets institusjoner for høyere utdanning og kultur (Nachama et al., 2001). Den filosofiske opplysningstiden sammenfalt med betydelige endringer i musikkverdenen. Musikken ble spredt fra kirkene og hoffet og ut i det fremvoksende borgerlige samfunnet, som de lokale jødene ønsket å tilhøre (Efron, 2016). Tidens estetikk vektla behagelig lyd, både i form av dagligtale og underholdning. Mendelssohns elev David Friedländer (1750–1834) definerte språket, både ordforrådet og uttalen, som avgjørende for foredling av følelser og raffinering av tanker. Kultivering av det jødiske øret ble en sentral oppgave for den nye generasjonens jødiske foreldre og lærere. Endringer i lydbildet ble en vei ut av ghettoen. Opplyste jøder skulle tale korrekt tysk seg imellom, ikke jiddish, og lese hebraisk med sefardisk uttale, ikke med ashkenazisk aksent (Efron, 2016). For jøder ble musikken nå mer enn en naturlig del av det rituelle livet, den antok karakter av et avansert håndverk som måtte tilegnes gjennom formelle studier. Mendelssohn mente musikken representerte den høyeste kunstformen, og mottok selv undervisning i harmonilære og klaver (Efron, 2016). Storsamfunnets vekt på kulturell dannelse i kombinasjon med økende politisk frihet medførte at musikkstudier ble obligatorisk for jøder som ønsket å vise lojalitet til sitt hjemland.

Generasjonen etter Mendelssohn lot synagogemusikken spille hovedrollen i arbeidet med å reformere jødedommen. Jødisk rituell og sekulær sang hadde alltid latt seg påvirke av lokale tradisjoner, og nå forsøkte en

gruppe reformister, ledet av Israel Jacobson (1768–1828), å gjøre den jødiske gudstjenesten så lik den protestantiske kristne som mulig. Jacobsons reformsynagoge i Seesen ble innviet i 1810, med forkortet gudstjeneste der store deler ble gjennomført på tysk og med en klokke som ringte ved bønnetidens begynnelse (Efron, 2016). *Chazzanut* ble avskaffet, kantorrollen ble fjernet, og de fleste bønnene ble lest, ikke sunget. Den mest dramatiske endringen var imidlertid bruk av orgel under gudstjenesten. Orgelet var blitt forsøkt innført allerede på 1600-tallet i bøhmiske synagoger, men ble regnet for å være et så kristent instrument at det ikke ble populært (Goldberg, 2009; Idelsohn, 1929). Orgelet passet imidlertid godt til reformbevegelsens musikk, der nye sanger ble komponert, som oftest av kristne musikere, i en stil som tok utgangspunkt i både Bachs koraler og sefardiske melodier fra den iberiske halvøy (Efron, 2016).

Jacobsons reformer ble videreført til Berlin, men nådde sitt høydepunkt med ferdigstillingen av den nye synagogen i Hamburg i 1818. Der ble nok et radikalt skritt tatt med innføring av kvinnelige kormedlemmer (Idelsohn, 1929). De forventede protestene mot denne utviklingen dreide seg hovedsakelig om den nye musikken. Den ble oppfattet som kald og kjedelig (Ruben, 2009–10), og ren opplesning av bønner og *Torah*-utdrag klarte ikke å inspirere menigheten til religiøs hengivenhet, selv om bruken av tysk gjorde gudstjenesten lettere tilgjengelig for mange. Særlig ble avskaffelsen av kantoren kritisert, da menigheten savnet de orientalske tonene (Idelsohn, 1929). Hvis en jødisk gudstjeneste ikke hadde noe annet å tilby enn en protestantisk tilsvarende, kunne en like gjerne bli hjemme på *shabbat* og helligdager, eller enda verre, la seg døpe (Wasserstein, 2012). Den radikale reformen var i ferd med å skape kristne sjeler i jødiske kropper.

Både som resultat av protester fra de som fortsatt ønsket å praktisere jødedommen og som forsøk på å gjøre jødedommen attraktiv for den oppvoksende generasjon, som stadig mer definerte seg som del av stor-samfunnet heller enn som jøder, ble de radikale reformene bremsset. De reformerte menighetene begynte igjen å ansette kantorer, og orglene ble mindre brukt.<sup>27</sup> Moderat reform ble løsningen, og to komponister ble dens viktigste eksponenter.

---

27 Menigheter som motsatte seg reform av gudstjenesten ble deretter kalt ortodokse.

## Moderat reform i Wien og Berlin

Da den jødiske menigheten i Wien innviet sin nye synagoge i 1826, ble Salomon Sulzer (1804–90) ansatt som kantor. Han var oppvokst med *chazzanut*, og hadde sekulær musikkutdannelse. Hans oppdrag var å forene de tradisjonelle jødiske melodiene med moderne kunstmusikk. Sulzers samling av synagogesang for alle typer gudstjenester og religiøse ritualer, *Schir Zion*, endret synagogemusikkens historiske kurs (Lubin, 1985–86). De fleste melodiene var hans egne komposisjoner, noen var signert andre komponister – Franz Schubert tonesatte salme 92 – og noen var lokale folketoner<sup>28</sup> (Idelsohn, 1929).

Den første motstanden mot alle musikalske endringer forsvant i møte med skjønnheten i Sulzers sanger. Frasene var korte og konsise, med fast rytme og takt, harmoniseringen var inspirert av vestlig kontrapunkt, og kantoren ble ledsaget av et firstemt kor.<sup>29</sup> *Chazzanut* kom til en viss grad til uttrykk, men kantoren skulle ikke være «entertainer» (Idelsohn, 1929). Sulzer betonte synagogesangens verdighet, krevde at kantoren og korsangerne skulle være like godt sekulært som religiøst utdannet, og forlangte like stor respekt for menighetens musikere som for rabbinerne. Sulzers sangstil ble nesten fullstendig dominerende i Sentral-Europa i siste halvdel av 1800-tallet. Hans virke hadde dessuten politisk betydning for menigheten i Wien, som var i ferd med å splittes i en radikal og konservativ del. Den moderat reformerte gudstjenesten bidro til å blegge striden mellom de ulike fløyene (Ruben, 2009–10).

Nord for Alpene fant en liknende utvikling sted. I Berlin ble Louis Lewandowski (1821–94) ansatt som sanglærer i 1840, og var en kort periode elev av Sulzer. I 1864 ble han musikkansvarlig for Neue Synagoge, der orgel og andre instrumenter ble brukt. Han hadde lært *chazzanut* av kantorer som kom østfra, og var den første tyske jøde som ble klassisk utdannet fra konservatoriet i Berlin. Felix Mendelssohn var Lewandowskis viktigste inspirasjonskilde, og han innførte *chazzanut* over klassisk lest; *cantabile*-stilen er hans varemerke (Idelsohn, 1929). Som hos Sulzer er

28 Den mest berømte melodien som brukes til chanukka-sangen *Maoz tzur* i den vestlige verden er Sulzers variasjon av en østerriksk folkevise fra 1500-tallet.

29 Det fantes ikke orgel eller andre instrumenter i denne synagogen.



Lewandowskis melodier lette å følge for menigheten, og flere av dem er inspirert av lokale folketonar, men Lewandowskis verk har sterkere bruk av gamle synagogemodi (Idelsohn, 1929). Lewandowski drev utstrakt undervisning av yngre kantorer, og verksamlinger *Kol Rinah* og *Todah Wezimrah* danner ennå det musikalske grunnlaget for de fleste menighetene i Nord-Europa. Disse to komponistene kan sies å ha videreutviklet den jødiske sjelen med den bevisste kombinasjonen av *chazzanut* og klassisk form. I motsetning til barokkens liturgiske jødiske sang var den moderate reformens tonespråk klart gjenkjennelig som jødisk.

## Synagogesangen i Oslo

Jøder fikk tillatelse til å bosette seg i Norge først i 1851, og de første kom fra Nord-Tyskland og Danmark. Deres liturgiske melodier var Lewandowskis. Senere kom en lang rekke jøder fra det russiske imperiet, og de hadde med seg mer tradisjonell *chazzanut* og jiddish-sanger. Den eneste synagogen i Oslo som fortsatt er i bruk, ble innviet i 1920.<sup>30</sup> Samme år ble Jacob Fried ansatt som kantor. Han hadde religions- og musikkutdannelse fra Tyskland. Han grunnla og ledet flere kor i menigheten, og komponerte egne melodier som fortsatt er i bruk i Oslos gudstjeneste. Kantor Fried virket til 1942, da han sammen med nesten halvparten av Norges jøder ble deportert og drept.

Etter 1945 hadde menigheten i Oslo flere kantorer med ungarsk bakgrunn (Mendelsohn, 2019). Deres ferdigheter i *chazzanut*, kjennskap til chassidisk sang og innføring av kor for både barn og voksne ble et viktig supplement til Lewandowski-stilen. Særlig var Mór Tamburs (kantor og religionslærer 1965–83) innflytelse sterk. Også andre sentraleuropeiske jøder kom til Norge etter krigen, og noen av deres sangtradisjoner har satt sitt preg på gudstjenesten i Oslo, særlig til *rosh hashana* og *jom kippur*. Med Boaz Wultz i 1983 fikk menigheten for første gang en israelsk kantor, men også hans slektsbakgrunn var ungarsk. Hans farfar Jehuda Wultz var kantor i Øst-Ungarn, og komponerte flere melodier som hans

---

<sup>30</sup> Instrumenter brukes ikke, da synagogen følger ortodoks ritus. Unntaket er *shofar*, som brukes til *rosh hashana* og etter *jom kippur*.

sønnesønn tok med seg til Oslo og som fortsatt brukes her. Gjennom ekte-skap og annen migrasjon har menigheten i Oslo også mottatt sefardiske melodier, ofte i barokkstil (Molenaar, 2000). De siste tiårene har Oslo hatt flere israelske kantorer som har påvirket gudstjenesten med moderne israelske og orientalske melodier. Sangstilen i Oslos synagoge er dermed eklektisk, med den tyske tradisjonen i bunnen og krydret med *chazzanut*-innslag, østeuropeiske folketonen, sefardiske melodier og moderne israelske sanger. I tillegg kan kantoren improvisere etter tid og situasjon, for eksempel hvis *shabat* faller på 17. mai – da hender det at avslutningssalmen synges på melodien til «Ja, vi elsker».

## Avslutning

Den jødiske kroppen utgjøres av de religiøse ritualene, og den jødiske sjelen består av musikk (Idelsohn, 1929). Et komplett jødisk menneske blir derfor umulig uten sangen og musikken. Felles musikk er en av de viktigste identitetsmarkørene for en gruppe (Hargreaves & North, 1997), og skriftlige referanser til hvordan ulike synagogemelodier påvirker menighetens religiøse opplevelser er bevart fra de fleste epoker i jødisk historie (Friedmann, 2012). Sangen og musikken er åndelighetens foretrukne kommunikasjonsmiddel, enten mottakeren er Gud eller andre mennesker. I tillegg til å forskjønne og gi liv til ritualene kan menighetens samarbeid om sang og musikk styrke individets jødiske identitet og bidra til samhold i gruppen. Både enkeltindividet og menigheten ernærer seg spirituelt av musikken. En jødisk gudstjeneste der bønnene og tekstene leses uten å synges er fullstendig livløs.

Melodiene som brukes i en gudstjeneste eller ved religiøse ritualer er spesielt viktige for dem som ikke forstår hebraisk; de deltar i bønnen ved å nynne og tralle sammen med de andre. Endringer i lydbildet, for eksempel hvis en ny kantor innfører en helt ukjent melodi til en vanlig salme, blir spesielt opprørende for dem. Gjennom hele jødedommens historie har innføring av musikalske endringer ført til sterke protester, særlig der endringene har bestått i å etterlikne de ikke-jødiske naboene. Det kjente og kjære ved melodiene vekker positive emosjoner og en følelse av tilhørighet og identitet. Drastiske musikalske endringer kan oppleves

som at sjelen fjernes fra kroppen eller erstattes av noe helt ukjent, slik at mennesket ikke lenger er i balanse. Samtidig er alle jødiske tradisjoner i kontinuerlig utvikling. De siste 3000 års historie har lært oss at det vi kaller jødisk sang og musikk ikke alltid kan atskilles fra og i noen tilfeller er direkte overtatt fra andre grupper og kulturer. Selv om et minste felles multiplum av bønn og tekstresitering kan gjenfinnes på tvers av alle jødiske retninger, har den jødiske kroppen mange ulike former og farger. I den jødiske sjelen bør det derfor være plass til like mange forskjellige melodier.

## Referanser

- Angel, M. D. (2009). *Foundations of Sephardic spirituality*. Jewish Lights Publishing.
- Beer, B. (2011–2012). Enhancing the Yamim Noraim prayers through synagogue chant as reflected in rabbinic tradition: The significant role of the sheliach tzibbur. *Journal of Jewish Music and Liturgy*, 31(1), 17–30.
- Donin, H. H. (1991). *To pray as a Jew*. Basic Books.
- Efron, J. M. (2016). *German Jewry and the allure of the Sephardic*. Princeton University Press.
- Fagin, Y. (2008–2009). The function of Talmudic chant and cantillation. *Journal of Jewish Music and Liturgy*, 30(1), 15–32.
- Friedmann, J. L. (2012). *Social function of synagogue song*. A Durkheimian approach. Lexington.
- Friedmann, J. L. (Red.). (2013). *Emotions in Jewish music. Personal and scholarly reflections*. University Press of America.
- Frigyesi, J. (2000). The practice of music as an expression of religious philosophy among the East-Ashkenazi Jews. *Shofar*, 18(4), 3–24.
- Goldberg, G. (2009). Mahazor ha-hayim: Life cycle celebration in the song of the Ashkenazic synagogue. *Association for Jewish Studies Review*, 33(2), 3051–3339.
- Hammer, R. (1994). *Entering Jewish prayer*. Shoken Books.
- Hargreaves, D. J. & North, A. C. (Red.). (1997). *The social psychology of music*. Oxford University Press.
- Idelsohn, A. Z. (1929). *Jewish music in its historical development*. Holt.
- Kligman, M. (2014). Judaism and music. I F. B. Brown (Red.), *The Oxford handbook of religion and the arts*. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195176674.013.015>
- Landau, Y. A. (2005–2006). Ulevi'im leshiram ulezimram: And the Levites to their song and music. *Journal of Jewish Music and Liturgy*, 27(1), 39–42.

- Lubin, A. (1985–1986). Salomon Sulzer's Schir Zion, volume one: A survey of its contributors and its contents. *Musica Judaica*, 8(1), 23–44.
- Mendelsohn, O. (2019). *Jødenes historie i Norge – gjennom 300 år*. Press.
- Molenaar, A. (2000). The music of the Amsterdam Sephardim: A musicological survey. *Shofar*, 18(4), 26–47.
- Nachama, A., Schoeps, J. H. & Simon, H. (2001). *Juden in Berlin*. Henschel.
- Nulman, M. (2007). Rabbi Joseph Soloveitchik's reflections on Jewish music. *Journal of Jewish Music and Liturgy*, 29(1), 17–23.
- Ritzarev, M. (2005–2006). The augmented second, Chagall's silhouettes, and the six-pointed star. *Musica Judaica*, 18(1), 43–69.
- Ruben, B. (2009–2010). Music, liturgy and Reform Judaism in the mid-nineteenth century America: Rabbinic perspectives. *Musica Judaica*, 19(1), 165–182.
- Sloboda, J. (2005). *Exploring the musical mind: Cognition, emotion, ability, function*. Oxford University Press.
- Szabolcsi, B. & Erdely, S. (2003–2004). Problems concerning the history of Jewish music. *Musica Judaica*, 17(1), 142–154.
- Sugarman, C. (2005–2006). The Levites and the Levitical choir. *Journal of Jewish Music and Liturgy*, 27(1), 6–19.
- Waligórska, M. (2013). *Klezmer's afterlife. An ethnography of the Jewish music revival in Poland and Germany*. Oxford University Press.
- Wasserstein, B. (2012). *On the eve. The Jews of Europe before the Second World War*. Simon & Shuster.
- Wohlberg, M. (1999). The music of the synagogue as a source of the Yiddish folksong. *Musica Judaica*, 14(1), 33–61.
- Wohlberg, M. (1987–1988). The Hazzanic recitative. *Musica Judaica*, 10(1), 40–51.



# Hymnicking – salmesang som musikalsk handling

*Ragnhild Strauman*

Den norske kirke, Sør-Hålogaland bispedømme

**Abstract:** In addition to musical and religious aspects, singing hymns contains human and divine relations when sung in an evangelical Lutheran church context. From Christopher Small's concept of "musicking" the author has developed the concept of "hymnicking" connected to the phenomenon of singing hymns and the possibilities of aesthetic and existential experience through the musical performance, the place, the time and the sound, and everybody contributing to this action. As in musicking, hymnicking involves exploring, confirming, and celebrating the relationships between sound and people, as well as the relationship to the Triune God, to Christians who celebrate divine service all over the world, to Christians who lived before them and to those who come after.

In a church, there may also be rituals, art, symbolism, acoustics, and light that promote the experience of singing hymns, as an integrated part of hymnicking. The correspondence between the person, the music, and all other factors is decisive for the existential experience. Furthermore, the transcending function of singing hymns can extend beyond the religious experience. This can also be related to Gadamer's description of *Spiel*, when the being of the work of art and the act of worship meet in the performance itself – in the game and play.

The aim of this article is to highlight various aspects of the hymn's potential, including awareness of the fact that music is not only a means for the church's mission, but also an end in itself.

**Keywords:** hymnicking, layers of meaning, ritual, Gadamer's play, existential experience, musical relationships

## Introduksjon

Det ble sang. Her var ungdom som var med i kor i heimbygda, de tok over- og understemmer der de satt. Lys tenor svang seg opp under det høge hvelvet, basser rullet tyngre etter, mellomtoner fylte ut, gamle, skjelvende salmerøster hinka med. [...] Denne sangen minte om hav, om dønning, om vind og vær. Men alle sang.

[...] Der satt de nå og sang seg opp til ei tru, åpna hjertet sitt. Salmen var bønnen deres. De ante knapt hva ord det stod i verset, det var deres egen lønnlige tanke som salmen bar opp til den høyeste. Han som til daglig drakk, svor, sloss, og ellers tenkte bare på fangst og penger, i dette øyeblikk kasta han denne hamsen og ble sjøl en salme, som durte, steig, tonte oppover og stadig oppover. (Bojer, 1921/2005, s. 159)

Sitatet over er hentet fra Johan Bojers roman *Den siste viking*, og beskriver lofotfiskere som møtes til gudstjeneste på slutten av 1800-tallet; de møtes i salmesangen som tar dem inn i et eget opplevelsesunivers. De tar del i en musikalsk og religiøs erfaring gjennom det de hører, det de selv synger, i relasjonen til andre i samme rom, til dem som er hjemme, til presten og til Gud. *At de synger er viktigere for dem enn hva de synger.* Salmesangen fører dem inn i en spesiell modus, der de er seg selv i møte med «den høyeste».

Mange av salmene som synges i kirken i dag, ble også sunget under lofotfisket på 1800-tallet. I de lutherske kirkene har salmesangen hatt en sentral plass, og helt siden 1600-tallet har salmeboken vært en folkebok i Norge (Elstad, 2020, s. 69). Den tyske *Kirchenlied* som oppstod i kjølvann av Martin Luther involverte menigheten på en ny måte, med menighetssanger på morsmålet. Med innføring av allmueskolen i 1739 og helt frem til 1969 hadde skolen et formelt ansvar for kirkens trosopplæring, noe som innebar at alle barn skulle lære å syng salmer. Luther hadde et syn på musikken i gudstjenesten som en kilde til enkeltmenneskets forbedring (Lundberg, 2017, s. 23). Han skilte også mellom god og dårlig musikk, der den gode musikken kunne stemme sjel og hjerte etter kosmiske og guddommelige prinsipper, mens den dårlige musikken var uten virkning (s. 25).

Den protestantisk-teologiske verdsettelsen av musikk har imidlertid i stor grad vært preget av en smal tolkning, avhengig av reformatorenes vitnesbyrd, som bare en tjener for Ordet (Bubmann, 1996, s. 11). Teologen og kirkemusikeren Peter Bubmann (1996) refererer til Curt Sachs og hans beskrivelse av «logogen» musikk; det vil si musikk som utvikler seg i symbiose med tekst og som befinner seg i gudstjeneste-kultiske handlinger i monoteistiske skriftreligioner<sup>1</sup> (s. 11). Tradisjonelt sett skal all musikk i disse religionene tjene Ordet og ordene. Musikken får en transcenderende funksjon når historien om Gud og mennesket fortelles videre musikalsk, og bærer kommunikasjonen mellom mennesker og Gud (s. 12).

Det synges fremdeles salmer, men frekvensen er lavere fordi alle nå i hovedsak må komme til kirken for å lære dem. De synges sjeldnere i det offentlige rom, på skolen og andre steder utenfor kirken. Verdien av å synges salmer er ikke mindre av den grunn. Salmesangen inneholder et potensial for menneskets estetiske og eksistensielle erfaring som ligger i den musikalske (sam)handlingen, stedet, tiden og klangen. Å synges en salme inneholder både musikalske og religiøse aspekter, noe som også kan styrke den estetiske og eksistensielle erfaringen. I en nordisk sammenheng utarter salmen seg ulikt om den synges i en evangelisk-luthersk kirkekontekst med orgelakkompagnement eller i en læstadiansk forsamling a cappella. Begge tilnærmingene til salmesangen – også i andre kontekster – kan ivareta musikkens transcendent, også som en bro til religiøs transcendent. Utfordringen er å styrke bevisstheten rundt det musikalske perspektivet og å være åpen for at musikken ikke bare er et middel for kirkens oppdrag, men også et mål i seg selv – som musikalsk erfaring. Kirkens sang- og musikkopplæring handler ikke bare om menneskets tro, men om hele menneskets dannelsesprosess fra vugge til grav. Å få et forhold til egen sangstemme som et instrument er en viktig del av dette, i tillegg til innføring i musikkteori og tekster, samt refleksjon rundt aspektene ved egen og andres erfaring rundt «musikkjørelsen» i ulike sammenhenger.

Med utgangspunkt i Smalls *musicning*-begrep, har jeg introdusert verbet å salme – *hymnicking* (Strauman, 2021, s. 109). I *hymnicking*

---

<sup>1</sup> Jødedom, kristendom og islam er monoteistiske skriftreligioner.



(no. salming) er salmesangen en handling som både kan være et musikkalsk middel for å oppnå noe annet og et mål i seg selv. I mitt bidrag til denne boken vil jeg drøfte hvorvidt begrepet *salming* i dialog med Frede V. Nielsens mangespektrede meningsunivers og Hans Georg Gadamerers konsepter for forståelse av kunsten, kan bidra til å utvide forståelsen av salmesangens – eller «musikkgjengjærelsens» – betydning i en rituell, evangelisk-luthersk kontekst.

Jeg vil begynne med å beskrive hva en salme er før jeg forklarer salming-begrepet og beskriver ulike aspekter ved dette. Dernest vil jeg drøfte salming i relasjon til det mangespektrede meningsunivers hos Nielsen og til spillet/leken, forvandlingen og samtidigheten hos Gadamer. I siste del vil jeg komme med en kort oppsummering, også med blick for salmingens relevans for den «musikkreligiøse», eksistensielle erfaringen.

## Hva er en salme?

I *Norsk salmebok* (Kirkerådet, 2013) finner vi mange nye salmer fra vår egen tid, men også salmer med tekster helt tilbake til 300-tallet. Mye av den liturgiske messemusikken som synges i den evangelisk-lutherske kirke kan spores tilbake til jødisk synagogetradisjon og bygger på praksisen av de latinske messeleddene som ble utformet av pave Gregor I, helt tilbake fra 500-tallet (Bubmann, 2009, s. 29–30). Kirkesangen drar med seg en lang historie, samtidig som den skapes i dag, når den synges. Forfattere og komponister bidrar med tekster og melodier som er inspirert av tradisjonen, og det skjer en stadig fornying.

Tradisjonelt sett består salmen av en diktet, metrisk tekst som er satt sammen med en komponert melodi, og det finnes flere ulike definisjoner på hva en salme er. Den kan for eksempel defineres som den kombinasjonen av tekst og musikk som har plass i en salmebok, eller enhver sang som uttrykker den enkeltes ønske om et religiøst innhold (Straarup & Hansson, 2001, s. 10). Den kan ha en identitetsskapende effekt, og den kan virke inkluderende gjennom kombinasjonen av språk, musikk, lytting og sang (Rong, 2015, s. 206). I engelsk språk er det et skille mellom *hymn* og *psalm*, der førstnevnte ord tilsvarer menighetssalmen som står i en salmebok, mens det andre viser til de gammeltestamentlige salmene i

Bibelen – en bibelsk salme, som vi først og fremst finner i Salmenes bok. På norsk bruker vi ordet salme for begge deler.

Salmen kan vurderes som et kunstverk som forfattere og komponister skaper for å gi ord og toner til menneskets tros- og livstolkning; med evne til å åpne opp for religiøse, overskridende dimensjoner, når den synges eller lyttes til. Sorgner og Fürbeth (2010) mener imidlertid at funksjonell musikk som for eksempel rituell og sakral musikk ikke kan betegnes som musikkverk. Et musikkverk må være autonomt og kunne stå helt for selv. Det må ifølge dem være originalt, ikke mulig å endre, det må være skapt av en bestemt komponist, det må stå i forgrunnen når det blir formidlet og det må være skrevet for evigheten (s. 20). Det motsette er den heteronome musikken som har en instrumentell funksjon: «Sacred and ritualistic music are heteronymous because in these forms the pieces are used as a means of praising God» (s. 21). Dette anser jeg for å være motsetninger som det kan stilles spørsmålstegn ved. En salme er original, ikke mulig å endre uten tillatelse fra rettighetshaverne, og den er skapt av en bestemt komponist. Selv om den ikke alltid står i forgrunnen når den blir formidlet, så er den som regel skrevet for evigheten. Den brukes riktignok for å prise Gud eller for å formidle et budskap, men salmesangen som handling er noe mer; den har et autonomt, musikalsk aspekt i selve gjennomføringen som kan stå for seg selv. Den individuelle opplevelsen av salmesangen vil kunne føre til både autonome og heteronome erfaringer, noe som kan belyses ved hjelp av konseptet *hymnicking*.

## **Fra musicking til hymnicking**

*Hymnicking* – eller salming – har utgangspunkt i Christopher Smalls *musicking*-begrep, en musikkpraksis som inkluderer alle som er involvert i musikkfremførelsen og -gjørelsen. «To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance, (what is called composing), or by dancing» (Small, 1998, s. 9). Det vil si de som utøver, lytter, øver, danser eller legger til rette for fremføringen. Musikken eller musikkverket er ikke en ting, men en handling, og

*to music* innebærer en vev av relasjoner mellom musikalsk *sound* og mennesker. Small beskriver *musicking* som en historiefortellingsprosess der vi forteller oss selv narrativer om våre relasjoner (s. 139). Denne prosessen er igjen modell for ideelle relasjoner mellom personer, mellom individ og samfunn, mellom mennesket og verden og kanskje til og med den overnaturlige verden (s. 13). Hver gang vi tar del i en musikalsk fremførelse så utforsker vi relasjonene, bekrefter gyldigheten av dem og feirer dem (s. 14). Uansett hvordan musikalske og religiøse erfaringer oppleves, så har de betydning for vår dannelse, for hvordan vi forstår oss selv i verden og i vår relasjon til andre mennesker. Dette er en vesentlig komponent i Smalls *musicking*-teori (s. 13).

Når jeg har valgt å introdusere begrepet salmen som verb – salming, så er det for å markere det særegne ved *musicking* i en kirkelig, salmesyngende kontekst. Salmen er knyttet til en helt særskilt praksis, men den defineres som nevnt på mange ulike måter. Verbet 'å salme' relaterer jeg først og fremst til fremføringen av salmene som finnes i salmebøker, men også til liturgiske ledd som synges i gudstjenesten, bibelske salmer og til sanger som ikke nødvendigvis kan defineres som en salme. Sistnevnte kan være sanger som synges i et kirkerom og som ut fra både tekst og melodi kan peke på allmenne eller religiøse dimensjoner med betydning for menneskets livstolkning og livsmestring – i nettopp denne konteksten.

Gjennom salming oppstår det et særegent møte mellom musikkutøvelsen og menneskene. Det innebærer erkjennelsen av Gud og det guddommelige som del av den estetiske erfaringen. Som i *musicking* innebærer også salming å utforske, bekrefte og feire relasjonene mellom lyden/klangen og mellom menneskene, men også relasjonen til den treenige Gud, til kristne som feirer gudstjeneste over hele verden, til kristne som levde før dem og for dem som kommer etter. I salming drar vi med oss historiske relasjoner og fremtidige relasjoner; de troende som levde før oss og de som kommer etter.

Kirkerommet er det best egnede rom for salming fordi det legger spesielt til rette for opplevelsen av disse relasjonene. Salming er en musikalsk handling som er forankret i kristen tro; salming finner sted på korøvelsen, på konserten og i gudstjenesten i en kirkelig kontekst, men også i

andre sammenhenger. Å salme er en musikalsk fremføring for og med alle som på en eller annen måte bidrar til at salming finner sted. Klangen, hver enkelt sangstemme som møtes i kirkerommet, relasjonene til dem man utøver sammen med, de som deltar gjennom lytting og dermed også kroppsliggjør fremføringen via øret som en egen sans, relasjonen til Gud og Guds relasjon til mennesket – alt dette er til stede i salming. Salming har rot i en kirkelig kontekst, men er allikevel en inkluderende musikalsk handling som både vender seg innover i individet og utover mot samfunnet og verden.

Salming inneholder relasjonen mellom melodi og tekst, mellom det kognitive innholdet som samarbeider med det affektive og ekspressive, mellom utøveren og musikken, utøveren og teksten, lytteren og musikken, lytteren og teksten, og så videre. Salming er et musikalsk erfaringsmøte med en åndelig dimensjon, som åpner for menneskets selvforståelse, også overfor samfunnet og verden. Klangrelasjonene har en annen dimensjon enn lyden av tekst, og har ulike musikalske byggesteiner; for eksempel hvordan tonene harmoniserer i forhold til hverandre, hvilke komposisjonsgrep som ligger til grunn for melodien og akkompagnementet, hvor mange ulike stemmer som synges av koret, og hvilket karakteruttrykk som ligger i musikken.

Videre kan salming inkludere ulike instrumenter, spilt av ulike personer. I gudstjenesten er kirkeorkelet særlig sentralt, og organistens innstilling til pust, dynamikk, tempo, musikkvalg, variasjon og improvisasjon spiller en grunnleggende rolle i klangrelasjonene som fremmes – eller hemmes – i samspill med innholdet i teksten. Når organisten deltar i salming, kan et godt instrument bidra til en musikalsk klangsympiose med tendens til transcendens. Dette beskriver Ragnar Hovland (2011) treffende i sitt essay «Orgelet og eg». Der løfter han frem organistens rolle som avgjørende for å gjøre salmesangen til en estetisk og kunstnerisk opplevelse: «Orgelet kan som ikkje noko anna instrument kombinere det strenge med det vakre. Det kan betre enn noko anna instrument løfte mennesket opp frå seg sjøl, og det kan på sitt beste seie noko heilt vesentleg om kva det er å vere eit menneske» (s. 123). Pianister og bandmusikere har også en tilsvarende oppgave når de deltar i salming, selv om forutsetningen for optimalisering i et stort akustisk kirkerom er

annerledes. Salming er uansett en sum av relasjonene mellom alle faktorene i musikkjørelsen.

## Salming og musikkens meningsunivers

Opplevelsen av salming som fellesskapsritual bygger på det musiske menneskets opplevelse av å være i sangen, helt fra tiden i mors liv og mors sang for barnet. Sanghandlingen i kirken – salming – har imidlertid en avgjørende verdi for menneskets mulighet til å tilegne seg transcendent erfaringer; de erfaringene som løfter mennesket ut av hverdagen og skaper hellige rom. I salming er musikken, som nevnt, både middel og mål. Den er bundet av den kirkelige, rituelle konteksten og kan ikke løsrives fra tekstene og sin religiøse funksjon. Salmetekstens åndelige dimensjon kan forsterke opplevelsen. Samtidig er de musikalske elementene og sangfremføringen i salming en hovedsak som fremmer klangopplevelsen, deltagelsen og relasjonene. Når salmingen leder til en eksistensiell erfaring, så er dette summen av møtet mellom alle faktorene i «musikkjørelsen»; mellom menneskene, Gud, rommet, teksten og musikken.

Den danske musikkpedagogen Frede V. Nielsen skriver om musikken som et mangespektret meningsunivers og det møtet som finner sted når musikken finner gjenklang i bevissthetslaget hos den som lytter til og opplever musikken. Dette er også en vesentlig faktor i salming; møtet mellom mennesket og klangen som oppstår i rommet når salmene synges. Nielsen plasserer musikkens mange dimensjoner i korrespondanse med vårt opplevelsespotensial (Nielsen, 1998, s. 127, 2012, s. 11). Han beskriver at musikken har ulike meningslag, slik vi kan se dem fra utsiden; for eksempel det akustiske lag, det strukturelle lag, det emosjonelle lag og det «åndelige», eksistensielle lag (1998, s. 136). Gjennom korrespondansen mellom musikkens mangedimensjonale og dype meningsunivers og vår opplevelsesmessige struktur og opplevelsespotensial (1998, s. 137–138, 2012, s. 11) oppstår et møte, og dette møtet «kan blive så intenst, at den oplevende person helt fyldes af det oplevede, musikalske objekt» (1998, s. 138). Meningslagene er, vel å merke, bare et potensial som må aktualiseres og mottas av et erfarende subjekt

(Varkøy, 2019, s. 130). Hvorvidt dette leder til en eksistensiell erfaring, vil videre være avhengig av en rekke faktorer. Nielsen oppgir blant annet at kodefortrolighet, miljømessig påvirkning, oppmerksomhetsnivå og lyttertipe vil ha innvirkning på møtet mellom musikkens meningslag og vårt bevissthetslag (s. 139). Musikken oppleves ulikt av mennesket som erfarer den, og det er heller ikke likegyldig hvilken musikk som bærer ordene:

The more multi-spectred, «deep», cohesive and authentic the object is in volume of meaning, and the more multi-spectred, «deep», cohesive and authentic experience and perception it accordingly conveys and thus also can give rise to, the more valuable and «rich» we can consider the object to be by the standards of phenomenological aesthetic thinking. (Nielsen, 2002, s. 15)

Dette innebærer i praksis at det vil være nødvendig å gjøre gjennomtenkte vurderinger rundt den musikken som benyttes, dersom opplevelsen skal lede til spirituelle og eksistensielle erfaringer. Musikken kan påvirke oss både fysisk, psykisk og estetisk-intellektuelt (Bubmann, 2009, s. 14–15), og den har en indre side som ofte overses (Varkøy, 2019, s. 130). Refleksjonen rundt musikkens meningspotensial er kanskje særlig utsatt i en kirkelig sammenheng, der Ordet og forkynnelsen står sentralt. I salmen, som inneholder både tekst og melodi, er det utfordrende å skille kunsten fra forkynnelsen. Det er heller ikke nødvendig, men uten kunsterfaringen, blir forkynnelsen fattig.

I et salming-perspektiv er det imidlertid ikke bare salmen, sangen eller den liturgiske musikken som danner meningslaget. I salmingen skjer korrespondansen riktignok mellom musikken og den opplevende personen, men også mellom teksten, rommet, akustikken, relasjonene, kunsten, symbolikken og den opplevende personen. Relasjonen mellom Gud og mennesket spiller også inn i det musikalske møtet. Helheten er avgjørende for den eksistensielle erfaringen der salmingen skjer. Når Christopher Small (1998) snakker om et *Gesamtkunstwerk*, som av Richard Wagner defineres som «the total work of art that incorporates all the arts», så mener han at dets virkelige navn er «ritual» (Small, 1998, s. 76). Alt som bidrar til å skape opplevelsen, er en del av dette ritualet – eller konserten.

## Salming, ritual og Gadammers spill

Salming ut fra et rituelt perspektiv, kan dermed tolkes som en rituell, relasjonell *performance*. Når den finner sted innenfor en gudstjeneste er det en hendelse som i seg selv legger til rette for å gi nye impulser til menneskets livstolkning (Bell, 1997/2009, s. 74), også fordi relasjonene utforskes, bekreftes og feires. Et ritual sier noe om hvordan mennesket plasserer seg selv i verden og i relasjon til andre. Det kan også bidra til å bekrefte et fellesskap (Small, 1998, s. 95). «To take part in a ritual is to act out a myth», ifølge Small (s. 99). Salming som religiøst musikkfenomen har en overskridende funksjon som kan gå ut over den religiøse erfaringen, også i en gudstjeneste. Dette skjer når den rituelle utøvelsen oppleves som en lek eller et frihetsspill i den musikalske fremstillingen overfor den treenige Gud. Både Karl Barth og Friedrich Buchholz tolker musikken som et menneskelig frihetsspill overfor Gud (referert i Söhngen, 1967, s. 223). De setter seg imot en sakralisering av kultisk musikk, mens Oskar Söhngen ser på spirituell musikk som en forsmak på den himmelske fornøyelse og frihet, som et preludium til det evige liv (Bubmann, 1996, s. 18). Disse refleksjonene kan også relateres til filosofen Hans Georg Gadammers beskrivelse av *Spiel*, når kunstverkets væren og kulthandlingen møtes i selve utøvelsen – i spillet og leken. Det skjer en forvandling hos den som erfarer kunstverket: «Kunstverkets egentlige væren består snarere av at det omdannes til en erfaring som forvandler den som gjør erfaringen» (Gadamer, 1960/2012, s. 133). Når salming finner sted i en liturgisk sammenheng, først og fremst i en gudstjeneste, så ligger det nettopp til rette for denne erfaringen – i spillet og det rommet som skapes mellom relasjonene.

For Gadammers forståelse av kunst, er spillet eller leken (*Spiel*) et konstitutivt konsept (Suchla, 2010, s. 216). Begrepet *Spiel* hos Gadamer kan tolkes som en videreutvikling av en side ved Hegels dannelsesstenkning, om selve dannelsen som utspilles i bevegelsen mellom det egne og det fremmede (Gustavsson, 2007, s. 73). Vi bruker ordet 'spill' om *lek*, men også i overført betydning, som for eksempel om *fargespill* eller *bølgenes spill*. Vi kan si at vi *leker med tanken* om å gjøre noe, vi lar oss rive med og *går opp i spillet*, og vi bruker det når *noe står på spill*. Det som er vesentlig for Gadamer er at spillet er det som skjer mellom subjekt og objekt; det er

det som *utspiller seg*, og *spillet*s subjekt er *spillet selv* (Gadamer, 1960/2012, s. 133–135). Han knytter dette til kunstverkets væren og kunsterfaringen, og han drar inn skuespillet og kulthandlingen for å belyse ulike sider ved spillet. Her vil jeg imidlertid utdype hvordan forståelsen av salming kan dra nytte av Gadammers spill-metafor.

En kult defineres som «en rituell handling rettet mot det hellige» (Kværne, 2020). Å salme kan dermed også beskrives som et kultfenomen med sin nære tilknytning til hellige tekster og til den kristne tilbedelsen. Gudstjenestefeiringen er dessuten salmingens primære kontekst. Sangen og den liturgiske musikken inngår som en del av et religiøst ritual, og understreker henvendelsen til det guddommelige i gudstjenesten. For mange er salmesangen særlig knyttet til kirkelige handlinger i forbindelse med riter som dåp, konfirmasjon, bryllup og begravelse.

Det er ikke utøveren, men kunstverket – her: salmen – i seg selv som er spillets subjekt, og det som skjer i møtet mellom kunstutøvelsen og tilhøreren blir til erfaringen som skaper forvandling. Det er i dette rommet – mens salmen synges – at spillet foregår. Og «når spillet fremstilles og taler til tilhøreren, blir tilskueren en del av spillet» (Gadamer, 1960/2012, s. 146).

I salmingen skjer nettopp dette: at alle og alt som bidrar til at salmingen finner sted, går opp i spillet og blir en del av dette. Den spillende *fremstiller seg selv*. Gadamer beskriver at kunsten er en fremstilling for noe, og spillet forholder seg vanligvis ikke til noe utenfor seg selv (Gadamer, 1960/2012, s. 138). Et lekende barn går hundre prosent inn i spillet og befinner seg i et spillrom med fire vegger. En av disse veggene faller bort i kunstverkets spill, fordi det har som mål å bevege seg utenfor spillets lukkede rom. «Kultspillet og skuespillet fremstiller åpenbart ikke i samme forstand som det lekende barnet, ettersom de ikke går opp i selve fremstillingen, men viser ut over seg selv til de deltagende tilskuerne» (s. 139). Salming fremstilles i rommet som mangler en vegg. Når salmingen finner sted, oppstår den musikkreligiøse transcendenten i spillrommet mellom relasjonene, både i et sakrifisielt og sakramentalt perspektiv;<sup>2</sup>

2 Sakramental og sakrifisiell viser til vekselvirkningen i en gudstjeneste, der menigheten gir sitt offer til Gud (sacrificium) og Gud gir sine gaver til menigheten (sacramentum) (Martling, 2006, s. 15).



det oppstår et relasjonsrom mellom alle som deltar i salmingen, mellom dem som synger og spiller, mellom dem som lytter og mellom mennesker og Gud.

Når Gadamer sammenligner kunstverkets spill med religiøse kultspill, beskriver han prosesjonen som en kulthandling, som mer enn en oppvisning; det er en fremstilling av Gud, men for menigheten. Og menigheten fullbyrder dette spillet, fordi de er tilskuere som trekkes inn i spillet og dermed utgjør den fjerde veggen i spillverdenen (Gadamer, 1960/2012, s. 138–139). Hvis vi kan overføre denne tenkningen til all liturgisk bevegelse i en gudstjeneste, vil også korsangen kunne betraktes som en kulthandling. Menigheten er ikke bare tilskuere; de deltar når de trekkes inn i spillet og blir aktive i salmingen.

Salmesongen, slik den har levd et liv i den evangelisk-lutherske kirken, finnes ikke uten Gud og en religiøs kontekst. Når salmen synges, slik den opprinnelig er tenkt, synges den som felles sang i gudstjenesten, i kirkelige handlinger, men også i hjemmet, som en privat andakt. Fremdeles er salmingen et spill som fremstiller seg selv for noe, men *noe* inkluderer alltid Gud. Spillets bevegelse er derfor i et guddommelig mellomrom, i møtet mellom mennesket og Gud, og den som synger, lytter eller deltar på annen måte, blir sin egen tilhører og kommer i sitt eget sted. Fremføringen kan gjøre fremføreren til sitt eget publikum (Bell, 1997/2009, s. 75), noe som samsvarer med at salmen også synges for den som selv synger den. Når spillet åpenbarer et meningsfylt innhold, fullbyrdes det som kunst; det forvandles til *formasjon* (Gadamer, 1960/2012, s. 141; Suchla, 2010, s. 217). Erfaringen – og forvandlingen – skjer i det rommet hvor Gud og menneske møtes. Både kunsten og kulten avspeiler det guddommelige og kan dermed forsterke hverandre i det rommet, hvor de spillende – menigheten selv – forener sine sangstemmer.

Spillet – i lys av salming – kan ligge i selve utøvelsen og erfaringen fra den felles opplevelsen av sangen som synges. Menigheten hensetter seg selv til et annet sted, til en lukket spillverden, men også med en åpen vegg der spillet fremstilles for Gud. Det er uvilkårlig en sammenheng mellom ritualet og utøvelsen i kultspillet; forvandlingen er viktig for at fremføringen av ritualet skal oppleves som vellykket. «Verket selv møter

oss i oppføringen og bare der (dette viser seg tydeligst i musikken), slik det guddommelige møter oss i kultusen» (Gadamer, 1960/2012, s. 147). Gadamers teori om erkjennelsen av det sanne og meningen med kunsten som kommer frem i spillet, kan assosieres med den eksistensielle erfaringen. Spillet kan relateres til salming som finner sted i en rituell, gudstjenestelig sammenheng, der verket (salmen og den liturgiske musikken), rommet, fremføringen, Guds tilstedeværelse i riten, de menneskelige relasjonene og klangrelasjonene åpner verden for mennesket og mennesket for verden – i en ny erkjennelse gjennom den estetiske erfaringen. Tilskueren, som også deltar som spilleren, glemmer seg selv i spillets ekstase, og «det som rykker ham bort fra alt, gir ham samtidig hele hans væren tilbake» (s. 159). Spillerens evne til å gå opp i spillet, blir dermed avgjørende for erfaringens gyldighet. I spillet blir salming ikke bare et middel, men også et mål i seg selv.

Et annet aspekt hos Gadamer er det estetiskes tidslighet, og forholdet til samtidighet og nåtidighet (1960/2012, s. 152–165). Samtidighet inngår alltid i kunstverkets væren, og innebærer at «noe unikt fremstiller seg for oss, uansett hvor fjernt opphav det måtte ha, og at det oppnår fullt nærvær i fremstillingen (s. 158). Den troende har en oppgave, «nemlig å skape en total formidling mellom det som ikke foreligger samtidig, det vil si den egne nåtiden, og Kristi frelseshandling, slik at denne blir tatt på alvor som nåtidig (og ikke betraktet i sin avstand til fortiden)» (Gadamer, 2010, s. 159). I salming knyttet til en liturgisk kontekst, vil både barn og voksne kunne oppleve sin egen tilstedeværelse i selve frelseshandlingen som nåtidig. Dette skjer fordi den rituelle handlingen forholder seg aktivt til historien og fortiden, samtidig som den skjer der og da.

Dette kan også relateres til dannelsesreisen; når vi forlater det kjente og reiser til det fremmede, for så å komme tilbake med den nye erfaringen (Gadamer, 1960/2012, s. 40; Gustavsson, 2014, s. 123). Bernhard Leube (2005) setter ord på dette i forhold til kirkens sang:

I sammensmeltningen av det fremmede og det egne vokser identiteten, som ikke bare oppstår i forhold til en selv, men alltid også i tilknytning til egen opprinnelse, og de begrensninger det innebærer. Tradisjon er vår identitets reser-  
voar. Å synge er derfor alltid en rollehandel, der vi går i møte med/fremstiller

oss for noe fremmed som enten ligger bak oss eller foran oss.<sup>3</sup> (Leube, 2005, s. 18, min oversettelse)

Det å synge gjør enhver sang samtidig (s. 16). Å salme gjør ikke bare sangen samtidig, men også relasjonene, både til dem som er til stede og til dem man kunne ønsket var til stede, til Gud og til medmennesker.

## Salming som musikkreligiøs, eksistensiell erfaring

Denne boken handler om formidlings- og overskridelsesprosesser mellom musikk og religion. Fenomenet salmesang er i seg selv overskridende, og det er ikke enkelt å skille mellom musikalsk og religiøs transcendent i den estetiske erfaringen når salming finner sted. Selv om gudsrelasjonens tilstedeværelse er en del av salmingens egenart, fordrer den musikalske handlingen og deltagelsen i salming ikke en religiøs erfaring, men den vil alltid innebære den musikalske, estetiske erfaringen. Det er fristende å betegne dette som en «musikkreligiøs» erfaring. Denne erfaringen tilbyr et frirom i møte med sakrale sfærer, som ikke nødvendigvis krever å være innforstått med liturgiske kjerneelementer og en kristen trosbekjennelse (Bubmann, 2009, s. 22–23). Når det synges, lyttes og oppleves salmer i en religiøs kontekst vil lydbølgene, klangen og den musikalske vibrasjonen i de sosiale og klanglige relasjonene være uunngåelig. Å synge kan i seg selv være et forhold med transcendent tendens, ifølge Josuttis (1991, s. 178). Summen av den musikalske og den religiøse erfaringen gir grunnlag for en overskridende, eksistensiell erfaring.

Salming innebærer et forhold til mennesker og til den treenige Gud. En kristen trosforståelse er dermed et fundament i salming, også for den komponenten som forholder seg til menneskets plass i verden. Klangrelasjonene, musikkens mangespektrede univers og korrespondansen med menneskets bevissthetslag er ikke en isolert enhet. Tradisjonelle

---

3 Orig. tysk: «In der Verschmelzung von Fremden und Eigene wächst Identität, die keiner nur aus sich selbst bezieht, sondern immer auch in Anknüpfung an seine Herkunft, und sei's in Abgrenzung. Tradition ist das Reservoir unserer Identität. Singen ist deshalb immer auch Rollenhandeln, mit dem wir etwas uns Heutigen Fremdes darstellen, etwas repräsentieren, das zurück- oder vorausliegt» (Leube, 2005, s. 18).

salmer, nyskrevne tekster og nykomponerte salmemelodier speiler menneskene og den verden vi lever i, fordi forfatteren eller komponisten lever i verden og må forholde seg til samfunnet, også utenfor den religiøse konteksten. Small (1998) beskriver kirkene som «islands of community among the great sea of impersonal relations of the modern city» (s. 41). De som søker gudstjenester eller konserter i en kirkelig kontekst har ikke nødvendigvis en følelse av et fellesskap med personlige relasjoner, men det som deles i salming, fremmer uvilkårlig relasjoner på ulike nivå. Måten mennesker forholder seg til hverandre på i en musikalsk handling, er ikke bare relatert til utøvere, publikum, menighet og dem som er til stede i rommet, men også til verden utenfor (s. 48). I spillet eller salmingens «lek» opptrer den som synger på vegne av dem som ikke synger. Det oppstår en forvandling idet den historiske, den samtidige og den fremtidige horisonten smelter sammen og Gud og menneske møtes i den musikalske og religiøse handlingen.

I møte med Nielsens og Gadamers konsepter har jeg i dette kapitlet utforsket ulike sider ved salmesangen som musikalsk handling – salming – i en rituell, evangelisk-luthersk kontekst. Hensikten har vært å få frem ulike aspekter ved salmesangens potensial – både som mål og middel. Dette innebærer en forestilling om at den musikalske erfaringen kan overskride den religiøse erfaringen – og motsatt, mens det like gjerne kan være summen av den musikalske og den religiøse erfaringen i salmingen som skaper den transcendent opplevelsen. I søken etter meningen med livet, etter den optimale opplevelsen og det gode liv – i relasjon til seg selv, til andre mennesker og til verden, vil allikevel sangen og musikkopplevelsen kunne opprettholde sin transcendent, helt uavhengig av det tekstlige innholdet. Slik Bojers lofotfiskere møtte Gud i salmesangen, og kom nærmere det de ønsket å være, når de «sjøl ble en salme, som durte, steig, tonte oppover og stadig oppover» (Bojer, 1921/2005, s. 160).

## Referanser

Bell, C. (2009). *Ritual. Perspectives and dimensions*. Oxford University Press.

(Opprinnelig utgitt 1997)

Bojer, J. (2005). *Den siste viking*. Gyldendal Norsk Forlag. (Opprinnelig utgitt 1921)

- Bubmann, P. (1996). *Von Mystik bis Ekstase. Herausforderungen und Perspektiven für die Musik in der Kirche*. Strube Verlag.
- Bubmann, P. (2009). *Musik – Religion – Kirche. Studien zur Musik aus theologischer Perspektive*. Evangelische Verlagsanstalt.
- Elstad, H. (2020). «Naar me heime heldt kor». Historisk perspektiv på salmane si rolle i trusopplæringa. I R. Strauman & B. Krupka (Red.), *Sang for livet! Salmene og sangen i Den norske kirkes trosopplæring* (s. 67–89). IKO-Forlaget.
- Gadamer, H.-G. (2012). *Sannhet og metode. Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*. (L. Holm-Hansen, Overs.). Pax. (Opprinnelig utgitt 1960)
- Gustavsson, B. (2007). Hans-Georg Gadamer – att som i leken förstå. I K. Steinholt & L. Løvlie (Red.), *Pedagogikkens mange ansikter. Pedagogikkens idéhistorie fra antikken til det postmoderne* (s. 497–511). Universitetsforlaget.
- Gustavsson, B. (2014). Bildung and the road from a classical into a global and postcolonial concept. *Confero Essays on Education Philosophy and Politics*, 2(1), 109–131. <https://doi.org/10.3384/confero.2001-4562.140604b>
- Hovland, R. (2011). *Kunsten å komme heim og andre essay*. Samlaget.
- Josuttis, M. (1991). *Der Weg in das Leben: Eine Einführung in den Gottesdienst auf verhaltenswissenschaftlicher Grundlage*. Chr. Kaiser.
- Kirkerådet. (2013). *Norsk salmebok. For kirke og hjem*. Eide forlag.
- Kværne, P. (2020, 15. november). Kult. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/kult>
- Leube, B. (2005). Singen. I G. Fermor & H. Schroeter-Wittke (Red.), *Kirchenmusik als religiöse Praxis* (s. 14–19). Evangelische Verlagsanstalt GmbH.
- Lundberg, M. (2017). *Martin Luthers egna toner och ord om musik. Källtexter rörande musiken i Wittenbergreformationen i översättning med kommentar och analys*. Artos.
- Martling, C. H. (2006). *Liturgik – en introduktion*. Verbum.
- Nielsen, F. V. (1998). *Almen musikkdidaktik* (2. rev. og bearb. utg.). Akademisk Forlag.
- Nielsen, F. V. (2002). Quality and value in the interpretation of music from a phenomenological point of view – a draft. *Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik*.
- Nielsen, F. V. (2012, 8. juni). *Fagdidaktikkens aktualitet og kunstens nødvendighet* [Afskedsforelesning]. DPU.
- Rong, M. (2015). Salmer i kirke og skole. *Prismet*, 66(4), 203–220.
- Small, C. (1998). *Musicking. The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.
- Sorgner, S. L. & Fürbeth, O. (Red.). (2010). Introduction. I S. L. Sorgner & O. Fürbeth (Red.), *Music in German philosophy. An introduction* (s. 1–25, S. H. Gillespie, Overs.). University of Chicago Press.
- Straarup, J. & Hansson, K.-J. (2001). Psalmen i kultur och samhälle. Om NORDHYMNS enkätundersökning. I K.-J. Hansson, F. Bohlin & J. Straarup

- (Red.), *Deilig er jorden. Psalmens roll i nutida nordiskt kultur- og samhällsliv* (s. 9–19). Åbo Akademis förlag.
- Strauman, R. (2021). *Bruk av salmer og sanger i Den norske kirkes trosopplæring. Musikkpedagogisk virksomhet i en nonformell, religionspedagogisk kontekst* [Doktorgradsavhandling]. Norges musikkhøgskole.
- Suchla, B. R. (2010). Gadamer. I S. L. Sorgner & O. Fürbeth (Red.), *Music in German philosophy. An introduction* (s. 211–231, S. H. Gillespie, Overs.). University of Chicago Press.
- Söhngen, O. (1967). *Theologie der Musik*. Stauda.
- Varkøy, Ø. (2019). Mysterium tremendum et fascinans. Spiritual and existential experience and music education. I A. A. Kallio, P. Alperson & H. Westerlund (Red.), *Music, education, and religion. Intersections and entanglements* (s. 129–141). Indiana University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvpb3w6q.11>



## KAPITTEL 14

# Music's Mystery

Erik Varden O.C.S.O

Biskop av Trondheim stift

**Abstract:** Our experience of being 'addressed' by music makes it legitimate to maintain that music 'speaks' to us; in so far as it constitutes a 'language' it does not, however, convey logical, linear discourse: its power depends on ambiguity and on a capacity for the simultaneous sounding of opposites. This language of harmonised contrast engages both our intellect and our emotions but cannot be fathomed by either; the fact that music inspires at once satisfaction and hunger shows that it points beyond itself to the source from which it springs and is, in this respect, a 'sign'. How do we absorb this language? How do we hear it? In this chapter, the author discusses questions like these related to the thinking of Élisabeth-Paule Labat (1897–1975), a French pianist and composer. In 1922, Élisabeth-Paule Labat entered the Benedictine abbey of Saint-Michel de Kergonan in Brittany. In 1963 she published her *Essai sur le mystère de la musique* (translated from French by the author of this chapter), where she discusses the decisive role that great music can play in the spiritual life.<sup>1</sup>

**Keywords:** Élisabeth-Paule Labat, music, language, music in spiritual life

\*\*\*

In *Capriccio*, his final opera premiered in 1942, Richard Strauss presented a sophisticated reflection on a problem that has engaged composers since the end of the Renaissance: how can one define the relationship

---

<sup>1</sup> This essay was printed as a preface to my translation of Élisabeth-Paule Labat's book, *The Song That I Am: On the Mystery of Music* (2014), from which all quotations from Labat's work are taken. Copyright is held by the Order of Saint Benedict. The text is repurposed here with the publisher's gracious permission.



between music and speech, *logos* and *melos*? It was Stefan Zweig who had prompted the composer to address this issue musically, having discovered a precedent in Antonio Salieri's 1786 operetta *Prima la musica, poi le parole*. Being Jewish, Zweig was prohibited from publishing work in post-*Anschluss* Austria, so he could not be involved in the groundwork for an opera. Strauss, however, found a collaborator in Clemens Krauss, who composed the libretto for *Capriccio*, presented as a 'conversation piece for music in one act'.

In a setting that cleverly mixes allegory and earthy realism, we follow two suitors, the poet Olivier and the composer Flamand, as they woo Madeleine, the lovely Countess, with a joint declaration of love: a poem written by one and set to music by the other. Madeleine is invited to choose him whose statement is truest and most essential. 'Music or poetry? Olivier or Flamand?' 'She will decide', we are told, and the colourful cast assist Madeleine with more or less helpful advice. 'The cry of pain preceded speech!' exclaims Flamand, only to hear Olivier retort, 'Yet only speech can give pain *meaning*.' The Countess remains torn. She sees that her two suitors not only complement one another: each on his own seems incomplete. 'What one of them did not suspect is brought out by the other,' says she, suspecting a need for both in order to satisfy the needs of a 'heart yearning for beauty'.

The drama of *Capriccio* may strike us as agreeable but useless drawing room chatter, designed to show off overwrought sensibilities. What is more, if we approach the problem it raises from a Christian, biblical viewpoint, the entire to-do is likely to seem superfluous. For surely it is beyond doubt that the *Word* 'was in the beginning'? So staunch is our adherence to this Johannine dictum that the rebuke of Edwin Muir's poem 'The Incarnate One' is often pertinent enough:

The Word made flesh here is made word again  
A word made word in flourish and arrogant crook.

The poet's words ring out as a challenge and a provocation. Following the logic of the incarnation, can we, in fact, be so sure that theological truth unfailingly follows the principle '*Prima le parole*'? This is the chief question addressed in an essay written by a most discerning commentator that

has accompanied me throughout my adult life. Her name was Élisabeth-Paule Labat. She was a Benedictine nun, a musician of the highest calibre and a woman of enviable intellectual culture. Throughout her life, she sought to grasp what might be the *meaning* of music. She formulated her mature reflection in what remains, perhaps, her most original work, her *Essay on the Mystery of Music* (1963).

When it first came out in 1963, this book was received with delight by, among others, Hans Urs von Balthasar. He recognised in it a 'Teresian flight' of the spirit (private correspondence preserved in the archives of Abbaye Saint Michel de Korgonan). It is, however, a dense and, to be frank, difficult work. That is why I shall attempt to offer a synoptic analysis of its argument and scope, hopefully to encourage you to read the book for yourself. I shall begin with an outline of Labat's biography, which has a clear bearing on her work. Secondly, I shall expound on the central concern of the *Essay*, namely, the status of music as 'language'. Is it realistic to maintain that music 'speaks' to us? And if so, to what in us does it speak? These questions do not of themselves presuppose faith, and they are treated at first in absolute, neutral terms. Labat then goes on to expound on them theologically. This development will take up the third part of my chapter. Finally, in a fourth section, I shall consider the *Essay* as evidencing a peculiarly monastic theology or, even better, as orchestrating a monastic testimony. My purpose throughout will be to show how the monastic, contemplative life can facilitate a fruitful dialogue between cultures. The insights of a venerable spiritual tradition can be brought to bear on phenomena cultivated in contemporary spheres that it would be too reductive to brush aside as simply 'secular'. Indeed, certain aspects of a self-proclaimed 'sacred' culture may turn out to acquire new splendour from encounters with the unexpected.

## Biography

Labat was born into a family of artists and intellectuals at Tarbes in 1897. A conventionally religious upbringing left her unequipped to negotiate the pain of life, which soon imposed itself. An encounter with death at the age of five or six left a deep impression, consolidated a little later

when a friend of her elder brother's committed suicide. A sense of duty made the little girl pray for him. This intercession made up the spiritual discipline of her childhood. Meanwhile, she was entering an 'irremediable solitude', a growing sense of being in 'a closed world' from which she yearned to break out. Her intellect demanded to know what underpinned this predicament and she sought answers in Tolstoy, Dostoevsky, Claudel – and even Renan. Here and there, Labat found intimations of a presence, but one that was vague and featureless. The Bible remained a closed book, even when the discovery of Ruusbroec indicated a bridge to link experience and faith. In contrast, the language of music seemed accessible and real.

After the Great War, Labat moved to Paris and enrolled at the Schola Cantorum. Here she displayed exceptional promise. Not only was she a brilliant pianist: she also wrote music of beauty and originality. A career was opening, yet Labat remained dissatisfied, haunted by the fragility of life. The death of a colleague threw her into such despair that her equilibrium was under threat. It was in this frame of mind that she began the study of Gregorian chant and so discovered an aesthetic and spiritual ambiance that allowed her to breathe. She was impressed by the unsentimental character of this music, by the serenity with which it embraces realities that seem incommensurable. The Offertory *Recordare Virgo Mater* first gave her a sense that fractured lives can find wholeness – that even solitude such as hers need not be final.

Still, with regard to organised religion she remained aloof. If she consented, one day, to look up a local priest, it was simply to humour a pious friend, little suspecting that the encounter would prove decisive. An inner darkness lifted. Labat's cool objections to the Gospel melted before an outpouring of light. The presence that had drawn yet eluded her since childhood had acquired a face at last. She later remarked that there had been 'no shadow of exaltation or even surprise, only the impression of total liberation, of a simple, limpid entry into a world that was quite new, yet intimately attuned to me'.

In 1922, Labat entered the abbey of Saint-Michel de Kergonan. She was given the monastic name Élisabeth. Many years passed without notable incidents. Sister Élisabeth became an inspired organist. She was awkward

at manual work, absent-minded during ceremonies, generous in the community, uncompromising in fidelity. From the mid-1940s, she produced theological work of substance: at first, incidental pieces distributed among friends; later, sustained studies in the form of articles and, eventually, books. Sister Élisabeth suffered a mild stroke in 1968, five years after writing *Essay on the Mystery of Music* (1963). A second stroke, in June 1972, deprived her of mobility. Conversation became difficult, reading impossible. All at once, she became both dependent and isolated. It was a mode of living to which she did not take easily, certain though she was that it corresponded to the essence of her monastic oblation. Shortly before being afflicted by paralysis, she made this observation in a notebook:

It is a terrible, terrible thing to feel so utterly estranged from one's surroundings, from creation, from oneself; to be without any consolation human or divine, with a profound sense of impurity and total powerlessness. [...] Everything is falling to pieces. I live without knowing how or why, while my human sensibility has grown ten times more acute. It seems that my vocation to solitude has now reached its fullness—and yet I have never loved others more tenderly. You, Lord, are my boundless desert. I join you in your solitude, which you occupy at the heart of this world that, though you love it with infinite love, remains estranged from you.

She entered the heart of this desert as a place of encounter. Asked whether she was bored, she would answer, 'No'. Asked whether she missed music, she replied with vigour, 'Not at all!' This woman of penetrating intelligence and rare supernatural gifts, of whom it was said, only half in jest, that she 'inhabited the stratosphere', was reduced to the most embodied level of existence. On 24 July 1975 she slipped away, into the bright dawn of eternity.<sup>2</sup>

---

2 The above information is drawn from an obituary notice of Élisabeth-Paule Labat put together by her monastic community, extant in manuscript only. The archivist of Saint-Michel de Kergonan has kindly put it at my disposal.

## Genesis of the work

From this brief evocation of a life, we may retain two salient features: the recurring experience of solitude and a sense that the mystery of our human condition exceeds comprehension, that it must be received blindly, in darkness, as a gift which will only be revealed as an expression of love in retrospect. A person refined by such insight will become sensitised to instances of *encounter*, and it is as such that music is first presented in Labat's *Essay*. In 1943, the requisitioning of Kergonan by German troops obliged the nuns to seek refuge in the nearby manor of Coët-Candec. One evening, as Labat, by then forty-six, was strolling in the autumnal splendour of countless shades of gold, music suddenly erupted. This is how she later recalled what took place:

I had begun to walk beneath the arcades of that enchanted path when I perceived the distant sound of a violin. The more I advanced, the clearer the melody became, and I recognised Mozart's Sonata in E Minor. From the bow of a proficient performer, the song soared alone with a resonance that seized me to the depth of my soul. [...] Never shall I forget the brief moments I then experienced. I knew that masterpiece by one of music's purest minds of genius. In my youth I had often accompanied it [...]. Yet never had its simple melody seemed charged with such lyricism, such depths of tenderness. Having finished the first movement of the sonata, the violin started again from the beginning. I was still listening. (Labat, 2014, p. xxvii)

What had happened? Labat was at pains to say, but even twenty years on she was unafraid to speak of the experience in strong terms. 'This exceptional music had torn me quite away from the created world and from myself' (Labat, 2014, p. xxviii). It had communicated 'contact with the pure essence of music' (Labat, 2014, p. xxviii). Indeed, it had been 'a revelation of music' (Labat, 2014, p. xxviii), imparting both satisfaction and longing. The 'revelation' had engaged her intellect as well as her emotions, yet 'seemed to reveal more of me than feelings woven on the warp of everyday experience and exposed to the clear light of the interior gaze' (Labat, 2014, p. xxviii). It had been a presence, a call, a sign – categories that recur throughout *Essay* as so many signposts.

Labat's engagement with the status of music as language thus arose from a personal experience of being 'addressed' by music. For it is the essence of a 'revelation' not to be cast into a void, but to extend from one subject to another. A revelation is 'of something' and 'to someone'. It is fundamentally communicative. If we apply this paradigm to music, there are, certainly, cases in which we can posit it as transmitting a definite message. We may think of Schumann's *Kinderszenen*, in which each piece evokes a clearly indicated character or mood. Likewise, we are on reasonably safe ground when dealing with the settings of texts, whether in the *Sanctus* of Bach's B Minor Mass or in a *chanson* by Fauré. The composer may render the words more or less in accordance with their author's intention (this is the crux of the quarrel between Olivier and Flamand); yet, there can be no doubt about his or her intention to communicate *utterance*. Matters become more complex when we enter the realm of pure composition and are left without any attribution of subject. Certainly, we have Cortot's commentaries on the Chopin Preludes (in the Ninth he recognises the Victory of Samothrace) or Planté's on the *Well-Tempered Clavier*, which charmingly presents the B Flat Minor Fugue as a meeting of drinking companions. Such interpretation can be helpful to performer and listener alike, yet cannot claim the least degree of authority. It is, and must remain, no more than the articulation of suggestive *impressions*.

Music demands more. Labat cites Stravinsky as saying, in his *Chronicle of My Life* (reference), that we depreciate music if we love it because we hope to find in it emotions of joy, pain, or sadness, an evocation of nature, the stuff of dreams. In Stravinsky's vision, music wants to be 'a construct of sound, nothing else' (Labat, 2014, p. 13). Does it then make sense to think of it as a 'language'? Does a construct of sound *speak*? Yes, says Labat, but not in ways that accord with commonplace notions of speech. The 'language' of music originates in a dimension of consciousness that precedes and transcends articulate reason. We cannot, therefore, expect it to conform to the laws of discourse. Indeed, it is because it draws on *other* registers that it can, without paradox, express the ineffable. Where speech is hampered by its intrinsic linearity, music has the means to express opposing themes at the same time and can even unite them in

harmonisation and counterpoint. Music, then, *is* a language, but a language of signs, not of propositions. Only by approaching it as such shall we find in it a bearer, not just of beauty, but of sense.

These key notions, ‘sign’ and ‘sense’ require some elucidation. Let us begin with ‘signs’. Labat cites Plotinus’s vision of the world as εἰκῶν ἀεὶ εἰκονιζόμενος, an ‘ever-imaged image’, an *icon* that never ceases to be formed. ‘Here on earth,’ she maintains, ‘everything is a sign’ (Labat, 2014, s. 24). This is not to say, in a vulgar caricature of Plato, that the things we see and hear and touch are somehow not *real*. What Labat is anxious to show is that what we see and hear and touch can never fathom the whole truth of any given thing, which will always, with regard to its origin, for example, or its association with other things, carry messages that elude us. It is the prerogative of poets and contemplatives to intuit this universe of signs, and to sense in it (and beyond it) an invisible reality, as in the burning exclamation of Francis Thompson:

O world invisible, we view thee,  
O world intangible, we touch thee,  
O world unknowable, we know thee,  
Inapprehensible, we clutch thee!

Any phenomenon is potentially a sign. But may we perhaps say that music displays this quality to a supreme degree? Its claim to pre-eminence resides in its imprecision. ‘Through combinations of sounds that first address our senses, we touch the heart of music only *beyond* realities susceptible of definition’ (Labat, 2014, p. 16). On first hearing, a Debussy prelude may, for example, evoke for us a landscape or a buried emotion. Yet, on analysis, associations evaporate. We are left with nothing but an inexorable ‘construct of sound’, ‘a few scattered notes cast into the air without leaving more trace than the flight of a bird’ (Labat, 2014, p. xxviii). Music compels us, after a first appeal to our senses, to seek a more interior reality, the ‘fulguration of intelligence’ (Labat, 2014, p. 16) from which it springs and which it has the power to communicate. Labat is categorical: Anyone who has not been seized by this light – she calls it a ‘divine’ light – ‘has not yet gained access to music’ (Labat, 2014, p. 16). ‘Revelation’ gives way to ‘possession’. Feeling and understanding are both

exceeded. They are portals that may receive music, but cannot contain it. That is why genuine music leaves us at once full and dissatisfied. It points beyond itself to a *greater* beauty. And this, precisely this, is the 'sense' it communicates, that 'The sign of the beautiful is not the beautiful itself, however much it may be bathed in its glory' (Labat, 2014, p. 74).

## Learning to hear

So far we have reached the following position: our experience of being 'addressed' by music makes it legitimate to maintain that music 'speaks' to us; in so far as it constitutes a 'language' it does not, however, convey logical, linear discourse; its power depends on ambiguity and on a capacity for the simultaneous sounding of opposites; this language of harmonised contrast engages both our intellect and our emotions but cannot be fathomed by either; the fact that music inspires at once satisfaction and hunger shows that it points beyond itself to the source from which it springs; in this respect, it is a 'sign'. How do we absorb this language? How do we hear it? We *hear* much in the way that we *see*. In a vast perspective, we *look at* one point while *seeing* the rest. Likewise, with music, we may *hear* all the voices but *listen to* one. Labat spells out the implications of this fact by citing a sharp observation made by Georges Duhamel:

What reaches the deepest, most intimate parts of our being is probably not what lies along the straight line of our attentive understanding, constituting the [...] principal voice. The most delicate phenomena, the ones that defy definition, or better, the *ineffable* phenomena, occur on the margins, in the region of twilight. What we listen to may be sublime, but remains for the most part natural. What we hear, on the other hand, is easily magical and supernatural. The great mystery of music is accomplished outside the scope of direct attention, at the limit of consciousness. (Labat, 2014, p. 10)

The word 'supernatural', aligned to 'magical', is here intended literally. It indicates 'unconsciousness' or 'beyond the reach of attention'. Labat, however, picks it up and develops it theologically. In a passage that makes us think of Pico della Mirandola's vision of man as *contemplator universi*, she envisages him as *universi ascoltator*. 'Man is both spiritual and carnal,



both rich and poor, enclosed in himself yet supremely receptive. The gathered voices of the whole earth rise towards him: he listens to them, understands them, and makes them his own' (Labat, 2014, p. 9). This is the call of music, 'to bring together the totality of voices in the universe and constitute a cosmic act of praise' (Labat, 2014, p. 10). 'Music makes us cantors on behalf of all creation' (Labat, 2014, p. 66). We occasionally wake up to catch a fragment of this doxology. Such moments confirm our intuition that all things aspire to ultimate unity in a beauty that is perfect and personal. That is when music fills us at once with joy and sadness. For as soon as we try to seize hold of what we hear, we are left bereft. Our present consciousness is not equipped to contain the message borne to us. It perceives it at its limit as a tantalising possibility, as a call from without that corresponds, remarkably, to waves of yearning surging from within. Appositely, Labat cites Hildegard of Bingen: 'Sed et anima hominis symphoniam in se habet et symphonizans est, unde etiam multotiens planctus educit, cum symphoniam audit, quoniam de patria in exilium se missam meminit' (Labat, 2014, p. 52).<sup>3</sup> Such tears, provoked by music that is truly a 'sign', are not 'the effect of our exasperated sensibility'. They are 'tears of wonder, born [...] of a recollection that borders on adoration' (Labat, 2014, p. 48). In a flash of recognition, they show us where we come from and where we are going. They indicate a fugitive homecoming that inspires a more intense longing for home.

In this way, the sign value of music permits it to function as an intermediary. We find it voicing sensibly the 'symphony' we carry within. When this occurs, music gives us a sense of belonging. Yet our initial shock of delight turns to grief when we find that the security is not ours to keep. Time and again, Labat speaks of music as a 'foretaste' and a 'promise'. A promise of what? Of the 'patria,' to cite Hildegard, or, more specifically, in the words of Augustine, of the 'house of God'. In his *Enarratio* on the Forty-First Psalm, that great lover of music speaks of the angelic hymn rising everlastingly before the face of God and overflowing into

---

3 'Even the human soul carries symphony and is of its nature symphonic. That is why it is often moved to tears on hearing the symphony [of music]. It suddenly remembers that it has been sent forth from its homeland into exile.' From the *Liber vitae meritum* IV.46.

the perplexed muteness of creation, when all of a sudden 'a mysteriously sweet and musical echo resounds in the soul'. 'Tickled with delight', says Augustine, the ear thus gifted is drawn irresistibly towards the fullness of sound, like the deer to the spring of water (Labat, 2014, p. 99).

The fact that music is a feature of eternity is a *datum* of divine revelation. We have it on biblical authority that angels sing, yet we are unable to imagine *how*. As Labat observes, 'their song is of pure intelligence and could only, it would seem, become sensible through an intervention by the angels themselves, in a gesture of condescension to our carnal condition' (Labat, 2014, p. 100f.). Even so, their song would be perceived only by the most interior senses of the soul, duly refined by grace. In his brief, intriguing treatise on *The Song of Angels*, Walter Hilton (Labat, 2014, p. 101) gives some idea of how such hearing comes about. Labat cites him:

This song cannot be described by any bodily likeness, for it is spiritual, and above all imagination and reason. It may be felt and perceived in a soul, but it may not be showed. Nevertheless, I will speak of it to you as I think. When a soul is purified by the love of God, illumined by wisdom, and stabilised by the might of God, then the eye of the soul is opened to see spiritual things, as virtues and angels and holy souls, and heavenly things. Then, because it is clean, the soul is able to feel the touching, the speaking of good angels. This touching and speaking is spiritual and not bodily. For when the soul is lifted and ravished out of sensuality, and out of mind of any earthly things, then in great fervour of love and light (if our Lord deigns) the soul may hear and feel heavenly sound, made by the presence of angels in loving God. (Hilton in Labat, 2014, p. 101)

To such testimonies, persons vowed to monastic life should pay close attention. For monks, says Labat, are especially conditioned to hear such singing. It represents the essence of their calling, which an ancient tradition rightly defines as 'angelic'. 'Without wanting to become an angel himself, [the monk] understands that he must become as like one as possible, to share not only in the angels' song, but in everything that constitutes their life and calling' (Labat, 2014, p. 102). The self-transcendence to which he is committed reaches beyond the moral order.

Its goal is to bring man to praise God, in song and silence, by a cry welling up from the innermost core of his being, giving voice to his being. Being thus made a 'praise of glory', he will, in the harmony of his soul, himself become pure music. He will gain access to the mystery of music, though without ever fathoming it. [...] As man approaches the source of music, not as a distant, indefinable *abstractum* but as Someone—as someone who is All—he realises that, even here on earth, all is music and all tends towards the music of eternity. (Labat, 2014, p. 104)

It is in so far as we *become* music that we shall penetrate its mystery, discovering that what it signifies is not a *Quid* but a *Quis*. This *essential* music is perfectly compatible with the 'concert of silence' spoken of by the mystics. For the present, however, while still *in via*, we must content ourselves with scattered fragments of that eternal symphony as it reaches us through the inspired strains of earthly music. Like Baudelaire, we must be resigned to 'our inability to grasp *now*, wholly here on earth, at once and for ever, those divine and rapturous joys of which *through* the poem, *through* the music, we attain to but brief and indeterminate glimpses' (Labat, 2014, p. 53). It is in this sense that Labat, in a tentative conclusion, speaks of music as a language signifying '*another* language', which is itself a sign (Labat, 2014, p. 11). If we truly love music, we know that we shall one day have to leave it behind, to hear and sing in a new way, as of yet inconceivable. The mystery of music dimly sensed in the present 'region of twilight' will sooner or later require *us* as its instruments, using our 'soul's movements' to make 'a jubilant sound'. The language of that *new* song will no longer convey its message 'at the limit of consciousness'. Once we have made it our own, we shall perceive beauty with the concentrated force of all our faculties, in a face-to-face encounter that is no longer a promise but an eternal possession.

## Monastic Theology

*Essay on the Mystery of Music* (1963) was written by a woman with forty years' experience of monastic living. It explicitly states that it is not the work 'of a philosopher or theologian, even if its author is not altogether

ignorant of philosophy and theology'. It is, we are told, a 'testimony' inspired by other testimonies (Labat, 2014, p. xxix). And so it belongs to a genre that, though not being the exclusive property of monks, has always been congenial to them. In this final section, I shall indicate two characteristics of this peculiarly monastic approach to theology.

A first salient feature is *Essay's* autobiographical nature. It records an effort stretching over two decades to make sense of a precise moment in the author's life. Yet, it does not thereby become a mere chronicle. Apart from the initial account of the encounter with the Mozart sonata, we are told nothing at all about the circumstances of Labat's life. The experience on which *Essay* builds is altogether interior and developed with such discretion that we must strain our ears to follow it. When music ceased that evening, nightfall had covered creation with a shroud, leaving the solitary listener bereft, yet radiant with joy. She carried this paradox with her into the dusk, where, we might say, she stayed. The motif of the night recurs throughout the book, where Sanjuanist allusions sometimes make of it a technical term, as when we hear of the 'succession of nights' by which receptive souls are conditioned for a share in the divine light (Labat, 2014, p. 36); or of the 'purifying night' that is the mystic's searing pain. At other times, the conventional idiom is appropriated, almost subverted, with such force that a personal urgency is evident. The language of the Scriptures merges with that of Rilke and other 'poets of the night', to convey the longing of the bride who seems to be abandoned in the darkness, yet knows that the bridegroom is there, invisibly present beyond the lattice wall, his hair moist with nocturnal dew. Once his presence is perceived, the night is a 'night without darkness' – yet night all the same (Labat, 2014, p. 41). We sense something of the stakes involved in a solitary, familiar reference to '*my* night', pierced once as by lightning in a shock of beauty through music (Labat, 2014, p. 23). This is appropriate enough, for music is 'a call in the night' (Labat, 2014, p. 119). Only the night can teach us to hear it as we ought.

Such coded references tell us more about the drama of the author's life, I think, than any list of biographical data, though what we know about her life confirms the code. What might we learn from this? Above all, the reverence due to any shattering experience of beauty. The 'revelation'

of music through Mozart provided Élisabeth-Paule Labat with a hermeneutical key to her life and vocation. She applied it perseveringly to the culture that had formed her mind, excited to find corresponding values in sources that might appear disconnected: the theological argument of *Essay* owes no less to César Franck and Paul Claudel than to Augustine and Gregory Nazianzen. The treatise that results is eclectic and makes few concessions to the reader. But it is indubitably a ‘witness’, exercising great fascination and possessing, in the Gospel sense, ‘authority’.

The second feature I should like to stress is the eschatological character of this monastic theology. I do not mean by this that it reeks of sulphur, but that it is resolutely oriented towards the finality of things. The incident with the *Sonata in E Minor* is important not for its impact there and then, but because it remains a valid pointer towards a greater and final reality. ‘Today I consider it, that music at once intoxicating and chaste, in the light of the divine realities whose obscure foretaste it was’ (Labat, 2014, p. xxx). These realities are by definition beyond our reach, inviting us always to go *further*. We have recognised the autobiographical imprint of *Essay* in the image of the night. Its eschatological thrust might reasonably be associated with a characteristic reference to the sea. From the outset, Labat confesses that she loves the mystery represented by music ‘too much to forfeit getting out of my depth in the great sea of the unknown into which it plunges me, in order to remain there always, without ever finding my way back to the shore’ (Labat, 2014, p. xxix). Music is apt to evoke this mystery because it rests in an immensity of silence that ‘envelops and suffuses it like a great sea’ (Labat, 2014, p. 1). The beauty we find in it refreshes us and sets us free ‘like a great gust of sea-breeze instantly sweeping away our earthbound attachments’ (Labat, 2014, p. 28). Yet the full force of these realities will only appear in the life to come, when we shall respond to it in the angelic language of which music is, here below, a sign. It is a language of silence, but a *positive* silence, a silence which indicates not absence but presence. At that point we shall no longer need signs, being ‘bathed in the sea of reality, [...] in the presence of him who *is*’ (Labat, 2014, p. 112). The tensions that constitute earthly music will be resolved in a new song, in which

serene transparency and the balance of repose will be at one with the vital, vehement energy rushing forth from the depths of divinised being. [...] The symphony of the saints will be marked by neither tragedy nor pathos. Yet all that is truly great in tragedy and pathos will resonate within it, bathed in perfect peace, like an immense surge that rises from the bottom of the sea yet spreads upon the surface in gentle ripples. This, I think, is what the music of eternity will be like. (Labat, 2014, p. 115f.)

The promise heralded by Mozart will be redeemed in that concert, under the direction of Christ, 'the great harmoniser of the visible and invisible cosmos'. We shall no longer experience music. Music will be what we are.

\*\*\*

As a final point, it may be useful to recall that *Essay on the Mystery of Music* (1963) was written in 1963, while the Second Vatican Council was in session. The 'inculturation' of monasticism was a priority on many a monk's and nun's agenda. Labat's book stands for a complementary, not contradictory, trend. We might call it a 'monastification' of culture. With intelligence and reverence, she approaches the mystery of music in the light of the monastic mystery, assimilating it within the parameters of a rich spiritual tradition. This procedure contributes to the book's status as a 'testimony'. Yet it is also an 'essay', and we are entitled to interpret this term quite as Montaigne intended it. What Labat holds out to us is a sketch, a work-in-progress, an offering that invites response. This dialogic, non-dogmatic trait is an attractive aspect of monastic theology, which enjoys a more flexible range than that imposed by the austere requirements of the schools. Precisely because it *is* free and off-beat, it can come up with insights that are fresh and illuminating.

In the grandiose monologue that brings *Capriccio* to a close, the Countess expresses her inability to perform the task set before her. Words and music, Olivier and Flamand, appear so intrinsically connected that the composer's plea, '*Prima la musica!*', fills her with consternation. 'Can there', she asks, 'be a conclusion [to this problem] that is not trivial?' Élisabeth-Paule Labat shows us that, yes, there can. She presents *one* answer, not *the* answer, but it is one that deserves (and repays)

consideration. The category of ‘sign’ allows her to go beyond juxtaposition; to *articulate* the mystery of music in a way that is both coherent and profound. And it could be that the quandary of Madeleine ultimately rests on insufficiently defined terms. As Cardinal Newman reflected as an old man, in a letter cited in *Essay*: ‘Perhaps thought *is* music?’ (cited in Ward, 1912, II, 76). If so, would it be so far-fetched to think that the *logos* of ‘the beginning’ is present and manifest also as the *melos*? After the death of Élisabeth-Paule Labat, Louis Bouyer wrote of her as follows in his preface to her posthumous volume *Présences de Dieu*:

The harmony of this monastic soul, so profoundly delicate and sensitive, overcame the dissonances of this present life by assuming them, presaging the peace of eternity—the faithful echo of a Presence sensed and acknowledged that claimed her entirely for itself. (Bouyer, in Labat, 1979, p. 2)

It is striking that Bouyer, a man of such profound intuition, should evoke Labat by means of a musical metaphor. The ‘essential music’ to which she aspired had taken possession of her even before she plunged fully into the ‘sea of God’. It had resounded in the ‘night’ where, if we will, we can hear it still.

## References

- Bouyer, L. (1979). Préface de Louis Bouyer. In É.-P. Labat, *Présences de Dieu*. Fayard.
- Hildegard of Bingen. *Liber vitae meritorum*. <https://sufipathoflove.files.wordpress.com/2019/12/liber-vitae-meritorum-.pdf>
- Hilton, W. *The song of angels*. [www.ccel.org/h/hilton/angels/angels.html](http://www.ccel.org/h/hilton/angels/angels.html).
- Labat, É.-P. (1963). *Essai sur le mystère de la musique*. Édition Feurus.
- Labat, É.-P. (2014). *The song that I am. On the mystery of music* (translated by Erik Varden, OCSO). Cisterian Publications. Liturgical Press.
- Ward, W. (1912). *The life of John Henry Cardinal Newman based on his private journals and correspondence*. Longmans, Green, and Co.

## Del III

# Musikk i møte med religion





# Den blendende musikken

*Torbjørn Eftestøl*

Steinerhøyskolen

**Abstract:** In this essay I explore the religious potential of music via ideas taken from Olivier Messiaen. I first present his categorization of music and the concepts of sound-colour and dazzlement as the 'directional meaning' of music. I then show how Messiaen relates this to the phenomena of natural resonance and afterimages, and based on this, I present – via Goethe and Rudolf Steiner – the notion of an ethereal, evanescent or incorporeal matter. This understanding and experience of matter is then brought to bear on music. In this context the notion of a 'religious experience' can be understood as both referring to content and sentiment related to a religious belief, and, in a more general sense of *religare* ('to bind'), as a deeper bond with the material-temporal flow of nature. This gives way to a Johannine vision of Messiaen's musical thinking where the creative-sounding *logos* or 'word' is both spirit and matter, and where music may represent a potential awakening to this reality.

**Keywords:** music, religion, contemplation, Olivier Messiaen, Rudolf Steiner, Goethe

## Introduksjon

Som fersk musikkstudent i Oslo går jeg ut fra Kulturkirken Jakob en mørk høstkveld etter å ha hørt Olivier Messiaen sitt to timer lange klaververk *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*. På vei ut fra konserten er musikken bare et minne, men like fullt kjenner jeg at noe følger med meg videre, noe som lever sitt eget liv. Hva er det som gjør at vi kan gå fra en konsert og oppleve at noe har skjedd – at det har inntruffet noe som jeg kan karakterisere som en «sensibilitet» eller «våkenhet» som klinger videre i sinnet

lenge etter at musikken har stilnet? Kanskje kan jeg også si at denne opplevelsen av musikk er beslektet med en religiøs erfaring. Hvordan kan det ha seg?

Jeg skal forsøke å nærme meg dette spørsmålet via Olivier Messiaen og hans ideer om musikkens forhold til det religiøse. Målet er å ta utgangspunkt i Messiaens tenkning for å skape et bilde av et potensial som kanskje kan gjenfinnes i all musikk og all musikalsk erfaring. For å gjøre dette vil jeg først gjengi hvordan Messiaen kategoriserer musikkens forhold til det hellige. På bakgrunn av dette knytter jeg hans begrep om «det blendende» og «overveldende» til hans ideer om hvordan musikk potensielt kan lede over i en åndserfaring. Ved å trekke opp en noe heterodoks linje fra Messiaen gjennom Goethe til Rudolf Steiner, utleder jeg et begrep om en temporal «eterisk» materialitet, et musikkens «blendende» stoff, forbundet med en intensivert, kontemplativ sansning. Dette knytter samtidig musikken til en levende kraft, en kraft som kan fremtre hvis vi når en grense i bevisstheten – mellom subjekt og objekt, sanseorgan og det som sanses, selvet og verden.

Dette arbeidet gir et større teoretisk og spekulativt perspektiv til Messiaens musikk og hans forståelse av sitt kompositoriske prosjekt. Messiaens begreper om klang-fargens musikk og det blendende har vært gjenstand for forskning (se van Maas, 2009), men de har meg bekjent ikke blitt undersøkt og utviklet med henblikk på de eksperimentelle og kontemplative elementene som hans uttalelser eksplisitt knytter an til. Denne artikkelen åpner opp noen slike sammenhenger og er et bidrag til å utdype Messiaens begreper om klang-fargens musikk og det blendende på en slik måte at hans musikk – og kanskje musikk generelt – kan forstås som en åndelig praksis.

## Musikkens religiøse funksjon

Hele Messiaens virke gjennomsyres av religiøsitet. Han hadde på en og samme tid en sterk katolsk forankring og en åpenhet for andre åndelige tradisjoners idéer og praksis. Dette kommer til uttrykk i hans taksonomi over de forskjellige typene musikk og hvordan de forholder seg til det hellige. I et foredrag holdt i Notre-Dame kategoriserer Messiaen musikk

i de tre typene *liturgisk* musikk, *religiøs* musikk, og den *overveldende klang-fargens* musikk (*son-couleur*) (Messiaen, 2001).

Liturgisk musikk er for Messiaen knyttet til katolisismen og er mer eller mindre identisk med den gregorianske sang brukt i messen. Denne musikken har en klar funksjon, og dens historie er uløselig knyttet til kirkens kultus. Religiøs musikk er imidlertid et mye større og vidtfavende begrep som ikke bare inkluderer musikk med et eksplisitt religiøst innhold. I denne kategorien tilhører all musikk «som med ærefrykt nærmer seg det guddommelige, det hellige, det uutsigelige» (Messiaen, 2001, s. 8).<sup>1</sup> I den grad musikk nærmer seg det uutsigelige og hellige er den altså en form for religiøs musikk, selv om verkene er uten religiøse elementer i eksplisitt og konfesjonell forstand. Messiaen nevner alt fra Mozart og Debussy til japansk Gagaku og de dype toner fra tibetanske horn som eksempler på musikk som hører til i denne kategorien (Messiaen, 2001, s. 8). Med det Messiaen kaller *klang-fargens musikk* forstår han musikkens høyeste aspirasjon, som han et sted også betegner som dens «retningsgivende mening» (Rössler, 1986, s. 10). Dette er en musikk som gjennom sine kompositoriske konstruksjonsprinsipper bærer i seg en potensiell åndserfaring, som i kraft av sin klanglige materie søker å inngi en åpenbaring av det hinsidige: *Éclairs sur l'Au-Delà*, slik tittelen er på et av hans store orkesterverk.

For å forstå klang-fargens musikk og det intime forholdet den har til religiøs og åndelig erfaring må vi se nærmere på hva Messiaen forstår med dette begrepet og hva som ligger i dets komponenter.

Musikalsk sett er klangfarge er begrep som henspiller på klangens kvalitet og karakter. Klaveret, klarinetten og fiolinen har alle forskjellige klangfarger, og sammensetningen av instrumenter i orkesteret skaper en uendelig rik og differensiert erfaring av klangfarger. Å kunne variere klangfargen er en viktig del av musikerens uttrykksevne. Riktignok er dette beslektet, men for Messiaen er begrepet klang-farge mer omfattende enn som så. For det første var ikke klang-farge bare en metafor som beskrev forskjellige klanglige kvaliteter, men en indre synestetisk forbindelse mellom klang og farge. I likhet med komponister som Skrjabin og

---

1 Dette og følgende sitater er oversatt til norsk av forfatter fra oppgitte kilder.

Rimskij-Korsakov er Messiaen kjent som synestetiker, det vil si en som opplever indre farger som umiddelbare korrelat til klangene. I en samtale med Claude Samuel sier Messiaen at «dette gjør at når jeg hører musikk, og også når jeg leser et partitur, ser jeg for mitt indre øye farger som beveges med musikken, og jeg opplever disse fargene ekstremt livlig» (Samuel, 1976, s. 16). Messiaen hever dette henger sammen med en indre virkelighet; «jeg ser dem i det indre: dette er ikke fantasi eller et psykisk fenomen. Det er en indre realitet» (Samuel, 1976, s. 17). Han oppfattet synestetiske koplinger som beroende på en underliggende forbindelse mellom sansene, og mente at vårt sanseapparat har et synestetisk fundament som forbinder de forskjellige sansemodalitetene men at dette bare i noen tilfeller kommer til bevissthet, selv om alle mennesker vil kunne ha en fornemmelse av det.

Kanskje er denne antagelsen ikke så langt fra virkeligheten. I sin forskning på spedbarnets utvikling har Daniel Stern vist til sannsynligheten av det som kalles en amodal persepsjon, en enda ikke modalspesifikk og utkrystallisert sansning og fornemmelse (Stern, 2007). Det som senere skilles ut som ulike modaliteter – syn, hørsel, berøring, smak og så videre – er her å forstå som forskjellige vinduer inn til en felles amodal sansning som oppfatter form, tid og intensitet, og som ligger under de forskjellige modalitetene. Synestesi er i dette perspektivet å forstå som en erfaring knyttet til denne underliggende forbindelsen mellom sansene.<sup>2</sup>

Men det er viktig at Messiaen ikke fremstiller denne indre subjektive erfaringen bare som et mål i seg selv. Hvis klang og farge her er to sider av en og samme sak, enten vi opplever dette bevisst eller bare fornemmer det

---

2 Se kapitlene «Amodal persepsjon» og «Sansenes enhet» i *Spedbarnets interpersonlige verden* (Stern, 2007, s. 111–112, 221–222). Denne hypotesen (kalt «neonatal synaesthesia hypothesis») blir vurdert forskjellig innen forskningen. I kapitlet «Synesthesia in infants and very young children» i *The Oxford Handbook of Synesthesia* kommer forfatterne frem til følgende resultat: «The recent research findings reviewed in this chapter lend cogent support to the hypothesis that all individuals experience something like synesthesia as infants, with remnants of these cross-modal associations still observable in adulthood, either explicitly in synesthetes or implicitly in all other people» (Maurer et al., 2013, s. 58). I artikkelen «Are we all born synaesthetic? Examining the neonatal synaesthesia hypothesis» kritiserer Ophelia Deroy og Charles Spence den samme hypotesen og konkluderer med at den «remains a speculative or hard-to-pin down thesis» (Deroy & Spence, 2013). I boken *Parables for the Virtual* diskuterer filosofen Brian Massumi synestesi i forbindelse med hans begrep om en «incorporeal materialism» og en «radical empiricism», inspirert bl.a. av William James, Henri Bergson og Gilles Deleuze (Massumi, 2000).

«under» bevissthetens terskel, så har dette elementet en videre funksjon: nemlig å «blende» oss, og i denne overveldelsen åpne bevisstheten for en åndserfaring. Slik solen blander oss med sin overflod av lys er musikkens høyeste aspirasjon å skape en blendende skjønnhet, en overveldelse av bevissthetens indre liv som gjør at musikkens intensitet løfter oss ut av oss selv. Et slikt gjennombrudd er hjertet i klang-fargens musikk, dens retningsgivende mening: «... gjennombruddet mot det hinsidige, mot det usynlige og uutsigelige, som kan bli skapt ved hjelp av klang-farge, og som sammenfattes i fornemmelsen av det blendende (*éblouissement*) (Messiaen, 2001, s. 4)».

Det er her, i det «blendende», at musikkens åndelige lyskarakter kan bryte gjennom. Her fremstilles ikke lenger bare en synestetisk forestilling, men Messiaen beskriver en overskridelse hvor musikken blir en åndserfaring. Musikken tar oss ut og gjennom det forestillende og imaginære og inn i en ny realitet, en virvelstrøm og en oppløsende kraft som lar bevisstheten gjenoppstå i «sannhetens element»:

Og idet musikken benytter tusenvis, millioner av klangkompleks, idet disse klangkompleks stadig er i bevegelse, kommer og går uten ende, så strømmer samtidig korresponderende farger, regnbuer; blå, røde, fiolette, oransje, grønne spiraler som beveger og dreier seg med tonene, med samme motsetning av intensiteter, samme konflikt i varighet, med de samme kontrapunktiske forviklingene som klangene. Og videre stryker og hamrer klangene på vårt indre øre og disse mangefargede tingene beveger og pirrer vårt indre øye og etablerer kontakt, forbindelse (som Rainer Maria Rilke sier) med en annen virkelighet: en forbindelse så kraftfull at den kan transformere vårt mest skjulte «meg», det dypeste, det meste intime, og løse oss opp i en høyeste Sannhet som vi aldri kunne ha håpet å oppnå. (Messiaen, 2001, s. 12)

I denne forstand er klang-fargens musikk for Messiaen en åpning, den blir til en bro mot det hinsidige hvor tid og rom, klang og lys ikke er adskilte, fysiske fenomen. Dette synes å være bakgrunnen for hans uttalelser om musikk som en «teologisk regnbue» (Messiaen, 1956, s. 63), et «gjennombrudd mot det hinsidige» (Messiaen, 2001, s. 4), «en 'passasje', et fremragende 'preludium' til det uutsigelige og det usynlige» (Messiaen, 2001, s. 14). I et programnotat sammenfatter Messiaen dette med følgende ord:

Musikk er en kontinuerlig dialog mellom rom og tid, mellom klang og farge, en dialog som leder til en forening: Tid er rom, klang er farge, rom er et kompleks av overlagrede varigheter, klangkompleks som samtidig eksisterer som fargekompleks. Musikeren som tenker, ser, lytter, taler, er ved hjelp av disse fundamentale ideene til en viss grad i stand til å komme nærmere den neste verden. Og, som St. Thomas sier: Musikken bringer oss til Gud gjennom «overflod av sannhet» til den dagen Han selv vil overvelde oss med sannhetens overflod. Dette er kanskje den betydningsfulle meningen – og også den retningsgivende meningen – til musikken. (Rössler, 1986, s. 10)

Messiaen tenker altså at klang-farge-musikken bærer i seg en religiøs dimensjon ikke bare i form av dogmatisk symbolikk som viser hen til noe annet. Den bærer overskridelsen i seg som mulighet til selv å bli til dette «annet».

## Musikken og det blendende stoffet

Men hvordan skapes en slik blendende musikk? Hva slags musikalsk stoff er det snakk om, og hvordan kan det konstrueres sanselige aggregat som muliggjør åndelig erfaring? På dette punktet finnes det i Messiaens tenkning en overlapping mellom sanselighet og åndelighet, mellom det verdslige og det hellige. «Vellystige og kontemplative», som han sier om sine kompositoriske teknikker (Messiaen, 1956, s. 13).

Vi søker en glitrende musikk som gir den lyttende sans raffinert, vellystig nytelse. Samtidig skal denne musikken være i stand til å uttrykke noble følelser (og spesielt de mest noble av alle, de religiøse følelsene, opphøyd av de teologiske sannhetene i vår katolske tro). (Messiaen, 1956, s. 13)

Åpningen i klang-farge-musikken kan skapes fordi klangen og fargen er kledningen til en guddommelig opprettholdt verden, en forgjengelig verden hvis fiber er det tidløse selv. Det blendede i musikken kan skapes fordi dets naturlige elementer bærer i seg en åndelig signatur. En slik kunstnerisk konstruksjon består i destillasjon og intensivering av disse elementene gjennom nye kompositoriske sammensetninger. Vi finner dette uttrykt ved at Messiaen hevder den religiøse erfaringen av det blendede som klang-fargens musikk søker å skape har sitt grunnlag i to

elementære sanselige fenomener: overtonenes rike og subtile klang, og komplementærfargenes selvlysende etterbilder. Disse fenomenene – som han også hevder har en indre komplementaritet og sammenheng – er, sier han, basisen for alt han har skapt! (Rössler, 1986, s. 115) Dette er interessant ut fra et metodisk synspunkt, fra en musikalsk så vel som kontemplativ innfallsvinkel. Her blir idéene om klang-farge, det blendede og det religiøse så vel som det naturlige forbundet på en måte som gjør at musikk og kontemplativ praksis, religiøs erfaring og sanselige opplevelse av klang og farge, konvergerer. Teknisk konstruksjon, meditativ fordypning av sanselig erfaring og religiøse følelser virker alle sammen i Messiaens kunstnerisk-åndelige laboratorium. Her blir musikalsk erfaring en inntreden i et klanglig lysende stoff som tar den lyttende bevisstheten opp i seg.

Ved å ta utgangspunkt i Messiaens utsagn skal jeg i det følgende utvikle en forståelse av en levende «eterisk» materialitet. Dette er et element som ikke kan innordnes i våre vanlige kategorier av subjektivt eller objektivt, sansorgan eller sanset objekt, og det er dette blendende stoffet som kan åpne seg og bli til en åndelig erfaring. Dette vil si at musikken og musikererfaringen forstås som en tilknytning til livet – til et universelt og åndelig liv som gjennomstrømmer verden. Denne spekulative konstruksjonen baserer jeg på nærheten mellom Messiaens uttalelser og Rudolf Steiners utlegning av Goethe og sanseprosessen: hos begge fremheves subtile og levende elementer i sanseprosessen. Som vi skal se utvikler Steiner en forståelse av dette som kan understøtte Messiaens fokus på overtoner og etterbilder som grunnlag for det blendende i klang-fargens musikk, og her er tid og materie ett og det samme. Her er verden i kontinuerlig tilblivelse, og de sedvanlige skillelinjene mellom subjekt og objekt, mellom den som erfarer og det som erfares, opphører. Utviklingen av dette begrepet om det blendende stoffet begynner som nevnt med å rette oppmerksomheten mot to kjente fenomener: overtoner og etterbilder.

Overtoner er selvsagt et kjent fenomen for musikere. Dette er en serie av del-toner som finnes i enhver klingende tone og som henger sammen med klangens egenart, altså dens klangfarge. Samme tone spilt på to forskjellige instrumenter vil ha samme serie overtoner, men med forskjellige innbyrdes fremtreden. Messiaen beskriver hvordan man kan høre fenomenet i forelesningen fra Notre-Dame:



Hvis jeg slår an kraftig en kontra C på piano vil jeg etter noen få sekunder høre klart og i suksessive sjikt de første tonene av det som kalles naturlig resonans. Hvis jeg har et normalt øre skal jeg høre en annen C, høyere enn den første (oktaven), så en G (kvinten). Hvis jeg besitter et mer utviklet øre vil jeg så høre en E (tersen). En øvet musikers øre vil videre høre B og D (septim og none). Personlig hører jeg også F# (augmentert kvart/tritonus) ganske kraftig, og en Ab (liten sekst) veldig svakt. Deretter kommer et mangfold av høyere overtoner, uhørbare for det nakne øret, men som vi kan få en ide om ved å lytte til den komplekse resonansen fra en tam-tam eller en stor kirkeklokke. (Messiaen, 2001, s. 10)

Det andre fenomenet Messiaen fremhever, etterbilder, oppstår naturlig når vi ser på en farge. Øyet produserer alltid komplementærfargen til det vi ser, men dette forblir ubevisst frem til vi skaper betingelsene for å se det. Messiaen beskriver dette slik:

Hvis jeg maler en rød sirkel på et hvitt papir [...] og ser lenge og intenst på skillet mellom rødt og hvitt: ved denne linjen vil det røde etter en stund bli mer intenst og det hvite vil bli til en flammende grønn farge som lyser opp, svinner hen og lyser opp igjen med en klar og lys grønn som er ubeskrivelig vakker (litt som smaragd, dioptas eller spesielle opaler). Hvis vi gjør det samme med blå vil vi få en flammende oransje. Hvis vi gjør det samme med gul vil vi få en flammende fiolett eller lilla. Motsatt vil grønn gi rød, oransje svak blått og fiolett vil gi gul. Dette fenomenet kalles komplementærfarger. (Messiaen, 2001, s. 10)

Det kan virke overraskende hvor stor vekt Messiaen tillegger slike erfaringer. Han sier for eksempel at man ikke «forstår musikk fullt ut hvis man ikke ofte har erfart disse to fenomenene: komplementærfarger og naturlig resonans fra klingende kropper» (Messiaen, 2001, s. 10). I lys av idéen om klang-fargens musikk og det blendende kan vi forstå dette som en oppfordring til å lære å fornemme og bevege seg i en subtil stofflighet som innehar en egen vitalitet. Både overtonene og etterbildenes komplementærfarger utgjør en sanselighet som er umiddelbart sammenvevd med oppmerksomheten. Det er vanskelig å skille det sanselig-materielle

fra åndsnærværet i disse erfaringene. Her bringes vi i kontakt med en levende «materialitet», et intensitetsfelt hvor subjekt og objekt, sansorgan og sanseintrykk ikke kan settes opp mot hverandre men finnes sammenvevd, og hvor intensiteten i det sanselige bærer og absorberer oppmerksomheten.

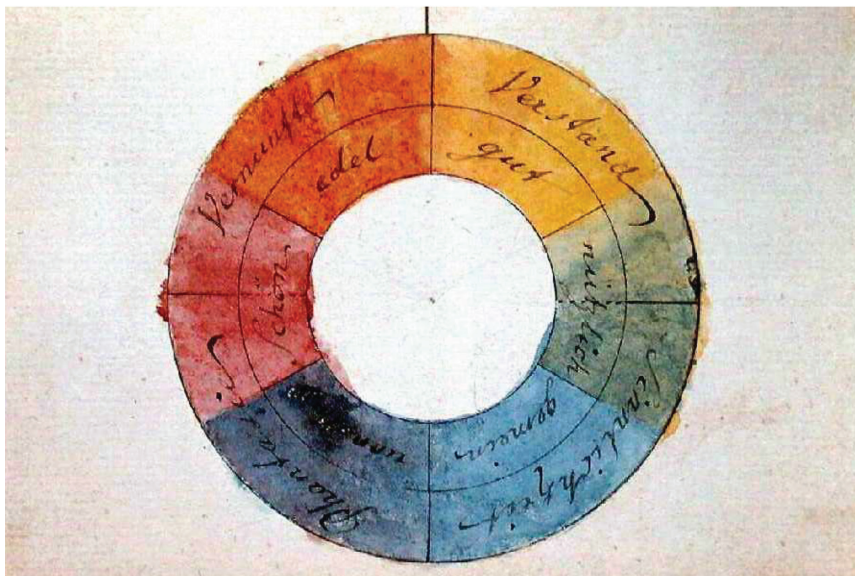
Det livaktige og subtile i disse fenomenene, og den endring i oppmerksomhet som de krever og inviterer til, knytter musikken også direkte til en form for kontemplativ praksis, en meditativ fordykning hvor utvidelse av åndsnærværet er et uttalt mål. Det er kjent at slike fenomen er knyttet til religiøse og esoteriske praksiser. I tibetansk buddhisme og tantriske kloster benyttes overtonesang som meditativ og seremoniell praksis. Å lytte intenst til klang, til hvordan den dør hen og forsvinner inn i tomheten, er for eksempel fremholdt som en vei til opplysning i *Vijñāna-bhairava*, en yoga-avhandling datert til 800-tallet.

Hvis man lytter med udelte oppmerksomhet til klanger fra strengeinstrumenter og andre musikkinstrumenter som på grunn av deres (uavbrutte) forløp blir forlenget [som resonans], så vil man til slutt bli absorbert i den eteriske bevisstheten (og dermed oppnå *Bhairava* naturen [den høyeste virkelighet]). (Singh, 2019, s. 39)

Bruken av gonger, klokker og klangboller er kjent fra mange spirituelle tradisjoner. I Vesten har vi kirkeklokken med sin rike overtoneklang.

Etterbildenes komplementærfarge har vært kjent i alle fall siden antikken (Löbe & Rang, 2018, s. 24). I første paragraf i sin *Fargelære* tar Goethe dette som utgangspunkt og ur-fenomen idet han legger polaritetsforholdet mellom fargeinntrykk og sansorganets egen virksomhet til grunn (Goethe, 2003, s. 63). Ut fra dette oppstiller Goethe en sirkel hvor komplementære farger er plassert overfor hverandre (Goethe, 2003, s. 79).

Helt til slutt i fargelæren blir erfaringen av denne polariteten brakt i forbindelse med en mulig mystisk erfaring av naturen, ur-forhold hvorigjennom naturens tilsynekomst, den eget «språk», kan avleses (Goethe, 2003, s. 310).



**Figur 1.** Goethes fargesirkel fra Freies Deutsches Hochstift - Frankfurter Goethe-Museum. Opprinnelig lastet opp av Luestling på tysk Wikipedia. Kilde: Wikimedia Commons. Falt i det fri.

Både eksemplene med klangens overtoner og fargenes etterbilder viser hen til en sansning som ikke står overfor det sansede, men som blander seg med det, hvor mennesket er en del av naturen og hvor sansningen er «passivt-aktivt» delaktig i fenomenenes tilsynekomst: en subtil, «eterisk» sensibilitet som lar oss komme nær livet i det sanselige. Her er altså forholdet mellom subjektet som erfarer og det materielle som gis til erfaringen ikke et avgrensbart skille, men snarere en transformerende prosess. Dette er sansning og materie som *hendelse*. Med utgangspunkt i det meditative og åndelige potensialet i Goethes naturvitenskapelige arbeid beskriver Rudolf Steiner denne typen sansning som en livsprosess, som en sanselig-oversanselig prosess som kan utforskes i enhver sansemodalitet. Ethvert sanseintrykk er en livsprosess som dør inn i vår bevissthet idet inntrykket former seg til persepsjon, og denne vanligvis ubevisste strømmen kan man oppdage gjennom en meditativ fordypning av sanseintrykket og dets etterklang, sier Steiner.

Slik vi inhalerer friskt surstoff og utånder ubrukelig kullstoff i åndedrettsprosessen, slik foregår en lignende prosess i alle våre sanseiakttagelser. Tenk for eksempel at du ser på noe. La oss ta et radikalt eksempel – anta at du ser på en flamme, du stirrer på en flamme. Da finner det sted en prosess som kan sammenlignes med innånding, bare mye finere. Hvis du da lukker øynene – og du kan gjøre tilsvarende med hver av sansene dine – da har du flammens etterbilde, som litt etter litt endres – klinger ut, som Goethe sier. Ut over det rent fysiologiske aspektet i denne prosessen hvor lysinntrykket mottas og så etter hvert klinger ut, er den menneskelige livskroppen svært engasjert. Noe svært, svært betydningsfullt er inneholdt i denne prosessen. (Steiner, 1994, s. 109–110)

Å oppleve det kvalitative, sjelelige i dette subtile livselementet innebærer at sanseprosessen utforskes ut over hva som ligger innenfor en ordinær fenomenologi. Her er etterbilder, komplementærfarger og overtoner ikke objekter og mål for gjenkjenning og refleksjon, men utgangs- og gjennomgangspunkt for en intensivert subtil sanselighet. Steiner fremstiller bildet av en tanke-vilje som deltar i det sanselige, som tenker på innsiden av en stofflighet som i vår ordinære omgang med verden bare gripes utvendig og innordnes med begrepenes identifisering og systematisering.

Hvis vi når frem til dette rene fenomen, dette ur-fenomenet, da har vi noe i den ytre verden som gjør det mulig for oss også å fornemme utfoldelsen av vår egen vilje i anskuelsen av den ytre verden, og da skal vi komme til å heve oss selv til noe objektivt-subjektivt. (Steiner, 1994, s. 112)

Dette objektivt-subjektive er like mye «stoff» og «bevissthet», en eterisk materie hvor de sjelelige kvalitetene lever på innsiden av stoffet, hvor klang og farge viser seg som en mangfoldighet av levende polariteter. Å eksperimentere med slike fenomener innebærer ikke bare å være oppmerksom på *hva* man opplever, men like mye på *hvordan* opplevelsen endres, hvordan oppmerksomheten vokser sammen med det sanselige i en umiddelbar vekselvirkning, og hva som kan fornemmes i inntrykkets etterklang i det det svinner hen og blir et «aktivt intet». Det innebærer en aktiv lyttende holdning, en lytting ikke bare til det man hører, men en lyttende oppmerksomhet som fornemmer livet på grensen mellom sanseorgan og inntrykk. Den fysiske kroppen med sine sanser og sin bevissthet er her en grense. Å fornemme denne grensen er allerede å fornemme

livskroppen som rekker ut over grensen og forbinder oss med *verdens* liv. Steiner fremstiller dette som en iakttagelse av livet ikke bare slik det fremstår i organisk form, inkarnert i rommet, men *i seg selv*, som levende tid. I denne erfaringen av tiden, av tiden som eterisk substans eller virtuell materialitet, blir klangene og fargene åndelige berøringer i en tid som blir til rom (Steiner, 2000, s. 45).<sup>3</sup>

## Musikken og den religiøse erfaring

Å leve seg inn i klangens og fargens vesen, å fornemme deres forbindelse i dette levende elementet, er en meditatív innlevelse Messiaen implisitt legger til grunn for sin oppfattelse av klang-fargens musikk og dens religiøse fundament: «Disse to fenomenene er knyttet til følelsen av det hellige, til det blendende som avføder ærefrykt, beundring, lovprisning» (Messiaen, 2001, s. 11). Når Messiaen skriver at hans kompositoriske teknikker har som mål å «sjarmere» lytteren for å «lede ham gradvis mot den type *teologisk regnbue* som det musikalske språket – som vi søker å fremstille i oppbygning og teori – ønsker å være» (Messiaen, 1956, s. 63), da kan vi forstå dette som at disse teknikkene søker å fange og intensivere det som ligger i disse fenomenene for derigjennom å skape et blendende musikalsk stoff.<sup>4</sup> Det som virker som levende potensial i sansningen – etterbilder, overtoner, virtuelle bevegelser og berøringer – intensiveres og styrkes til

3 Steiner beskriver de første erfaringene av dette levende elementet som en *åndelig berøring*: bevissthetens viljeskrefter fornemmes som en kraft som berører og blir berørt. Dette lar bevissheten vokse ut over seg selv og inn i nye erfaringer: åndelige farger, åndelige toner vil ifølge Steiner møte det åndelig voksende mennesket på denne veien (Steiner, 2000).

4 De tre teknikkene Messiaen fremhever er skalaer med begrensede modulasjoner – brukt både melodisk og harmonisk som klanglig fargepalett, «palindrome» rytmer som er retrograd identisk, og symmetriske permutasjoner, en teknikk som styrer og begrenser kombinasjonsmulighetene for omstokking av elementer i en rekke (Samuel, 1976, s. 21–22). Felles for alle er en sirkularitet eller tilbakevenden, en «matematisk begrensning» som gjør at det rytmiske og det harmonisk og melodiske blir mindre kronologisk linjert og mer «romlig». Roberto Fabbi skriver: «The intrinsic, not necessarily visible, cyclicity of harmony/color and rhythms unleashed in this way create that visionary and spell-binding quality that constitutes Messiaen's 'charm'. [...] But the main characteristic, which provides the point at which the three different processes converge, is their invariable tendency to project all kinds of sound behavior into a virtual spatiality. In this sense, they are restrictive, because they force a way of being into these behavior patterns; although, let us be clear, this way of being is phenomenologically rich and anything but 'restricted'» (Fabbi, 1998, s. 56).

et musikalsk stoff som kan ta bevisstheten opp i seg og knytte den til det levende på en direkte måte: en musikalsk-teologisk regnbue, en bro av lysende klanger som fører gjennom og ut til den andre siden av tiden; en musikk for tidens ende. Den kjente *Kvartett for tidens ende*, inspirert av Johannes' åpenbaring, er også dedikert til engelen som i kapittel 10 annonserer tidens ende.

På denne måten fremstiller Messiaen det umiddelbare møtet med det sanselige som en vei til å erfare verdens iboende hellighet. I dette perspektivet er den religiøse dimensjonen i Messiaens musikk til stede både som et «dogmatisk utsagn» (noe som fremkommer i de mange verktitlenes henvisning til kristendommens trosinnhold), men også i betydningen av å forene seg med det hellige i en umiddelbar opplevelse av klang, lys, tid – av jordens materialitet eller sanselighet. Religiøs betyr i dette siste tilfelle kanskje like mye en bevissthetsmessig utvidende forening med livet i klangen og lyset som det helliges kropp. Etymologisk har også ordet 'religion' av senantikke forfattere blitt knyttet til *religare* i betydningen av å «binde om, å binde seg til eller forene seg med» (Caprona, 2013, s. 915). I en guddommelig skapt og opprettholdt verden er materien det helliges stoff og fiber – guddommens naturlige åpenbaring. Messiaen skaper musikk ut fra dette perspektivet samtidig som han inkorporerer og uttrykker teologiske tema med opphav i skriften.

Denne dimensjonen av musikk er selvsagt ingen rent objektiv størrelse. Den er også avhengig av at lytteren er stemt, at han eller hun åpner seg for klangens indre liv. En hengiven, årvåken sansning kan omforme nøytral persepsjon til en sansning preget av følelse; ærefrykt, undring og kjærlighet kan våkne i møte med naturen eller kunsten. Vi kjenner alle slike opplevelser. Men Messiaen knytter slike erfaringer til en mulig videre overskridelseserfaring; en opplevelse av at livet i klangens lys rent faktisk kan åpne for et livselement hvor reelle *krefter* virker i bevisstheten – og kanskje til og med kan tenne et nytt bevissthetslys.

Dersom vi leser Messiaens fremstillinger av musikkens religiøse potensial og samtidig henter frem det som ligger implisitt i henvisningene til andre forfattere, fremstår er slikt bilde av musikkens forvandlende kraft. I forordet til partituret til *Kvartett for tidens ende* knytter

Messiaen den symbolske bruken av rytmer og farger i musikken sin til en slik overskridelseserfaring.

I mine drømmer hører og ser jeg klassifiserte akkorder og melodier, kjente farger og former; etterpå, etter denne forbigående fasen, passerer jeg inn i det irreelle og gjennomlever ekstatisk en virvlende, roterende gjennomtrengning av overmenneskelige klanger og farger. Disse sverd av ild, strømmer av blå-oransje lava, disse plutselige stjerner: se de sammenfiltrede nøster, se regnbuene! (Messiaen, 2007, ss. ii, sitert fra van Maas, 2009, s. 32)

Messiaen klargjør ikke om dette er «drøm» i våken tilstand – slik meditasjonens første stadier ofte beskrives – eller om det refererer til en form for «våken» drøm (*lucid dreaming*). Beskrivelsen av drømmen som en forbigående fase før en virvelstrøm trekker bevisstheten ekstatisk inn i det uvirkelig overvirkelige, hvor overmenneskelige klanger og farger åpenbares, viser til et brennpunkt hvor musikk og religiøs erfaring sammenfaller i det Messiaen kaller et gjennombrudd mot det hinsidige. Når Messiaen i Notre-Dame-foredraget fremstiller sansenes overveldelse av den blendende musikken kan vi høre et ekko av en lignende erfaring:

Og idet musikken benytter tusenvis, millioner av klangkompleks, idet disse klangkompleks stadig er i bevegelse, kommer og går uten ende, strømmer samtidig korresponderende farger, regnbuer; blå, røde, fiolette, oransje, grønne spiraler som beveger og dreier seg med tonene, med samme motsetning av intensiteter, samme konflikt i varighet, med de samme kontrapunktiske forviklingene som klangene. Og videre stryker og hamrer klangene på vårt indre øre og disse mangefargede tingene beveger og pirrer vårt indre øye og etablerer kontakt, forbindelse (som Rainer Maria Rilke sier) med en annen virkelighet: en forbindelse så kraftfull at den kan transformere vårt mest skjulte «meg», det dypeste, det meste intime, og løse oss opp i en høyeste Sannhet som vi aldri kunne ha håpet å oppnå. (Messiaen, 2001, s. 12)

Hva skjer idet man oppløses og gjenoppstår i dette sannhetens element? Messiaen sier ikke noe mer om dette, men trekker i stedet frem andre forfattere som talerør. Gjengivelser av Thomas Aquinas, Rainer Maria Rilke og Jan van Ruusbroec blir brukt som karakteristikk av det som skjer her. På den måten kvalifiserer Messiaen begrepet om det blendende og

overveldende med disse forfatternes ideer og erfaringer. Dersom vi ser nærmere på det verket av Jan van Ruusbroec som Messiaen med stor sannsynlighet siterer fra, da fremtrer dette begrepet i all sin kraft. Messiaen tillegger van Ruusbroec ordene «kontemplasjonen skuer noe, men hva ser den? En excellence som overgår alt, og som ikke er et noe eller noe annet» (Messiaen, 2001, s. 13). Noen linjer fra *De Vera Contemplatione*, på engelsk utgitt som *The Twelve Beguines*, kommer nær disse ordene.<sup>5</sup> I denne teksten, som fremstiller kontemplasjonens vesen, finner vi følgende ord (van Ruusbroec, 2000, s. 32, gjengitt etter den engelske oversettelsen):

Kontemplasjon er viten uten modus  
 For alltid værende over fornuften  
 [...]
   
 Det som er uten modus ser, men vet ikke hva  
 Det er over alt, hverken det ene eller det andre

Hva ligger i dette? Leser vi videre i dette verket blir det klart at denne formløse viten er en erfaring av det uskapte lys. Van Ruusbroec fremstiller stadier i kontemplasjonen frem mot en *unio mystica* hvor kontemplasjonen eller skuen (*scouwen* på nederlandsk) blir ett med det guddommelige lys. I et annet verk, som også omhandler kontemplasjonens vesen, blir dette enda tydeligere.

Gjennom dette guddommelige lyset – og gjeldende deres uskapte vesen – ser, føler og finner de [kontemplerende] seg selv som værende den sammen enkle grunn som den strålende glansen skinner ut fra, grenseløst og guddommelig, evig og fri for partikulær form i overensstemmelse med den guddommelige essens enkelhet. Ut fra denne grunn vil kontemplative personer gå frem, hinsides forstanden og distinksjoner og det som vedgår deres eget skapte vesen. Gjennom et evig handlende blikk, oppnådd ved det ufødte lys, blir de forvandlet og blir ett med det samme lys som blir sett og hvorigjennom de ser. Det er på dette vis at de kontemplative forfølger det evige bilde de har blitt skapt til; de kontemplerer Gud og all ting uten distinksjon i en enkel akt av skuen i den guddommelige glans. (van Ruusbroec, 1985, s. 150)

---

<sup>5</sup> Takk til dr. Rik Van Nieuwenhove som gjorde meg oppmerksom på dette.



Dersom vi knytter sammen Messiaens begrep om en blendende og overveldende musikk med ordene fra van Ruusbroec fremstår klang-fargene musikk bokstavelig talt i et nytt lys. I hjertet av de blendende klangene finnes en mulighet for å oppdage et nytt lys. Her har det musikalske stoffet virkelig blitt til et levende lys: bevisstheten, som var ett med klangfargene, og som ble beveget *av* og som beveget seg *i* dette musikalske stoffet, blir her ett med et åndelig lys som ikke stammer fra den individuelle bevisstheten, men fra verdens grunnvoll, som Guds utstrømning i verden. Messiaens bruk av sitater satt opp mot hans egne uttalelser, viser et slikt bilde av musikkens forvandlende kraft, et bilde som antar eskatologiske dimensjoner: som en blendende omforming av tid til et levende rom blir menneskeånden ett med det åndelige lyset og gjennomlever dermed en forsmak på livet i oppstandelsen. På dette punktet har musikken muligens blitt *noe annet*, den har kanskje forlatt seg selv slik vi kjenner den, men bare for på ny å finne seg selv igjen som selve virkelighetens fiber – *musica mundana*. Å opprettholde denne muligheten, og å samle bevissthetskraftene for å forme en slik passasje, dette er for Messiaen «musikkens retningsgivende mening» (Rössler, 1986, s. 10). På denne måten kan vi, gjennom Messiaens ideer, skrive musikkens religiøse potensial inn i den johanneiske visjonen av verdens Logos-struktur: Alt som er blitt til stammer fra det klingende og meningsskapende Ordet som inkarnerte for å belive, opplyse og forløse «sitt eget».

## Coda

Hvis musikken bærer i seg dette løftet om å kunne forbinde oss med verden, hvis den skal kunne lede oss inn i religiøse og eksistensielle landskap og være en kraft i livet, da må vi kanskje behandle musikk erfaringen ikke bare som noe gitt, men også som et potensial. *Enhver* erfaring bærer jo i seg et overskudd, virtuelle potensial – men all erfaring kommer bare til seg selv gjennom arbeid. For musikkens «religiøse» dimensjon er dette en innsikt jeg tar med meg videre etter å ha oppdaget Messiaens religiøse tenkning omkring musikk: Skal vi forløse noe av det potensialet som musikken bærer i seg, må vi også komme det i møte. Dette er et selvarbeid som ikke bekrefter selvet, men som spør etter det, og som søker

det, utenfor seg selv, som en del av verden. I dette perspektivet bærer all musikk et religiøst potensial i seg, og arbeid med musikk, enten som skapende, utøvende eller lyttende, er alle aspekter av en enda mer fundamental skapende virksomhet: et arbeid med klang og tid som kan vekke reelle krefter i bevisstheten, krefter som lar oss forbinde oss mer intensivt med verden og som kan skape en sansning som ikke bare objektiverer verden, men som våkner opp i inntrykket og som gjør at vi kan forbinde oss skapende med jordens tidsstrøm.

For litt mer enn tjue år siden gikk jeg ut fra Kulturkirken Jakob og fornemmet en ettervirkning, en etterklang som jeg nå forbinder med musikkens lyskraft slik Messiaen fremstiller den. Dette er ikke bare en metafor, men et helt program: meditasjonens konsentrasjon, kompositoriske teknikker og eksperimentering med sansningens kvaliteter, samt filosofiske og religiøse idekompleks. Alt dette gjennomsyrrer og gjennomstråler Messiaens musikk. Sikkert har mitt arbeid med dette komplekset farget minnet av konserten. Men mer enn å ha skapt et vrangbilde har det kanskje heller forløst noe av det potensialet denne musikalske erfaringen bar i seg. På tvers av alle disse årene kan jeg fremdeles fornemme et ekko: en fornemmelse av noe som satt i kroppen, noe som vibrerte, som strømmet forsiktig inn i oppmerksomheten etter to timers klaverklang. På vei hjem, mens det konkrete minnet av Messiaens musikk svant hen til fordel for byens trafikk, trengsler av mennesker og målrettede handlinger, fulgte en subtil, nesten umerkelig forandring med meg som «etterklang» inn i Oslo-natten. Og nå, over tjue år senere, da er det i dette ekkoet at musikken berører tanken. Kan det være at også dette er en slags religiøs erfaring – fornemmelsen av at bevisstheten i dypet av seg selv – på tvers av tid og rom – er «lys» ...?

## Referanser

- Caprona, Y. D. (2013). *Norsk etymologisk ordbok*. Kagge Forlag.
- Deroy, O. & Spence, C. (2013). Are we all born synaesthetic? Examining the neonatal synaesthesia hypothesis. *Neuroscience and Biobehavioral Reviews*, 37(7), 1240–1253.
- Fabbi, R. (1998). Theological implications of restrictions in Messiaen's compositional processes. I S. Bruhn, *Messiaen's language of mystical love* (s. 55–84). Garland Publishing.

- Goethe, J. W. (2003). *Farbenlehre. Didaktischer Teil*. Verlag Freies Geistesleben.
- Löbe, N. & Rang, M. (2018). Colours arising from the eye. I *Experience colour* (s. 24–36). Ruskin Mill Land Trust.
- Massumi, B. (2000). *Parables for the virtual. Movement, affect, sensation*. Duke University Press.
- Maurer, D., Gibson, L. C. & Spector, F. (2013). Synesthesia in infants and very young children. I J. Simner & E. Hubbard, *The Oxford handbook of synesthesia* (s. 46–63). Oxford University Press.
- Messiaen, O. (1956). *The technique of my musical language* (J. Satterfield, Overs.). Alphonse Leduc.
- Messiaen, O. (2001). *Lecture at Notre-Dame*. Alphonse Leduc.
- Messiaen, O. (2007). *Quatuor pour la fin du Temps*. Durand Editions Musicales.
- Rössler, A. (1986). *Contributions to the spiritual world of Olivier Messiaen* (N. P. Barbara Dagg, Overs.) Gilles & Francke.
- Samuel, C. (1976). *Conversations with Olivier Messiaen* (F. Aprahamian, Overs.). Stainer & Bell.
- Singh, J. (2019). *Vijñāna-bhairava or divine consciousness*. Motilal Banarsidass.
- Steiner, R. (1994). *Die Sendung Michaels. Die Offenbarung der eigentlichen Geheimnisse des Menschenwesen*. Rudolf Steiner Verlag.
- Steiner, R. (2000). *Intiations-Erkenntnis*. Rudolf Steiner Verlag.
- Stern, D. N. (2007). *Spedbarnets interpersonlige verden*. Gyldendal Akademisk.
- van Maas, S. (2009). *The reinvention of religious music. Olivier Messiaen's breakthrough toward the beyond*. Fordham University Press.
- van Ruusbroec, J. (1985). *The spiritual espousals and other works* (J. A. Wiseman, Overs.). Paulist Press.
- van Ruusbroec, J. (2000). *De Vera Contemplatione (Vanden XII Beghinen)* (M. M. Kors, Red. & H. Rolfson, Overs.). Brepolis Publishers.

# Creating Spiritual Spaces Through the Music of Arvo Pärt and Ljubica Marić

*Kristina Socanski Celik*

Department of Musicology, University of Oslo

**Abstract:** This chapter explores music as a spiritual experience outside the traditionally religious context of the liturgy. In doing so, it raises questions regarding the limitations of some modern conceptions of spirituality and suggests a new approach to how we might understand spirituality between the Church and the concert hall. This is studied through the compositional approaches of Ljubica Marić and Arvo Pärt, who synthesize elements deriving from Byzantine chant with modern expressions. Through exploring the idea of “spiritual spaces” sensed in Marić’s and Pärt’s music in the context of modernism and spirituality, this chapter will offer a new understanding of spirituality through music.

**Keywords:** Arvo Pärt, Ljubica Marić, spirituality, spiritual spaces, modernism

## Introduction

Compositional practices in the Western classical tradition have long since “resembled the quest of science” (Andreopoulos, 2000, p. 81). This predominantly secular notion of music is often affiliated with concepts of material and invention. Yet, over recent decades, many composers have expressly detached themselves from outwardly materialist and secular concepts of music and engaged with spirituality and religion, exploring music as a powerful symbolic form with which to enrich human life. This

has, in turn, brought about a reconsideration of ideas that belong to the domain of religion and spirituality.

Andreopoulos (2000) and Scholl and Van Maas (2016) are among the scholars who have thoroughly explored these compositional approaches and the interrelation between contemporary music and spirituality. In this chapter, I will explore music as a spiritual experience outside the traditionally religious context of the liturgy and examine contemporary musical forms through which spiritual and religious concerns can be reflected. The return of the sacred (Andreopoulos, 2000) in contemporary classical music is both seen as a spiritual phenomenon and an artistic trend, principally within a generation of composers who are often identified with the “new simplicity” movement. In a time in which spirituality is seen as a concept, I intend not solely to explain the spiritual *in* music, but to engage with how thinking *through* music can expand perspectives on spirituality. While examining the relationship between modernism and spirituality in an exploration of Arvo Pärt’s ideas and the methods of Ljubica Marić – who, similarly to Pärt, employs elements from Byzantine chant in the melodic and harmonic structure of paraliturgical works – I will discuss how archaic spiritual ideas can be synthesized with contemporary expressions, through an approach which seeks to transcend conventional thinking.

## Music and spirituality

How is spirituality sensed through contemporary music and how can we reveal and access the dimensions of its meaning? Music is a powerful medium for communication that can enable performers and listeners to interact and to experience musical meaning and understanding through various interpretive processes. At the same time, the perception of meaning in music can be ambiguous, due to the contextual and multifarious nature of the musical experience. Maeve Louise Heaney (2014, p. 365) points out that the complexity of the embodied and enacted faith can be seen on the same level as the perception of musical meaning – the words pronounced during prayer can come alive in and through their performance, while reflecting on the multi-faceted nature of music can help

us somehow grasp that complexity, or even experience it. As Lawrence Kramer (2011, p. 12) suggests, meaning can be seen as performed rather than discovered. In a similar vein, Marcel Cobussen (2008) regards spirituality as more complex than a fixed term that can be defined and transmitted as a concept. He argues that it is *through* music that an experience with “a spirituality that can never be contained, captured, or caught by any fixed pair of terms” becomes possible, and views spirituality as an open space “between and beyond dual oppositions” (pp. 36–37).

What can we say about the meaning of spirituality? While defining spirituality is not the main concern of this paper, a brief account of its origins is of interest for further discussions. The notion of *spirituality* evokes divergent experiences and understandings, and opens a space for personal interpretation. It can be defined as “the state or quality of being dedicated to God, religion, or spiritual things or values, especially as contrasted with material or temporal ones” (Collins Dictionary, 2010). The term is most commonly associated with religion, with reference to early Christian interpretation where spirituality is “directed towards the image of God” (Waajiman, 2002, p. 460) and “a life oriented towards the Holy Spirit” (Wong & Vinsky, 2009, p. 39). Expanded to include cognitive aspects of existence in the late Middle Ages, the notion has evolved in more recent times to include various religious traditions as well as a broader spectrum of subjective experiences, often described as an experience of a “sacred dimension” and in a context separate from organized religious institutions (Saucier & Skrzypińska, 2006, p. 74).

The notion of spirituality in contemporary music is often cited in relation to postmodernism and a perceived departure from the tendencies of modernism. While postmodernism and its suggested turn towards religion and spirituality is commonly seen as a reaction against the ideals of modernism, some scholars regard postmodernism as a part of the modern, concurrent with ongoing discourses, in which the question of spirituality and modernism can be situated. Cobussen (2008) also discusses the status of spirituality in relation to the modern and the postmodern, calling for a more nuanced understanding of the tripartite division between music, spirituality and postmodernism (pp. 34–36).

## The multivalent agency of Arvo Pärt's music

A discussion about spirituality and its relation to musical modernism necessarily involves Arvo Pärt, regarded by Andrew Shenton (2012) as “by all criteria an extremely successful composer” and widely recognized for the spiritual qualities of his music and its multivalent agency and appeal (pp. 1–2). In recent years, a number of scholarly studies have explored how the complex musical agency and spiritual experience of Pärt's music can be articulated and evaluated. Robert Scholl (2012) writes that Pärt's music embraces both a secular spirituality (understood as a personal experience of, communication with, or belief in the divine), as well as such experiences within the context of institutional religion (p. 140). He further refers to the space between “conformity and unbelief” in the philosophy of Charles Taylor (2007, p. 302), in which the multivalent agency of Pärt's music can be situated as essential to its communicative power and appeal. In terms of modernity, while Josiah Fisk (1994, pp. 394–412) understands the spirituality in Pärt's music as opposed to modern ideals, Scholl (2012, p. 141) speaks about a dualist conception of modernity and spirituality, in which both have represented a search for an understanding of God as much as a resistance to the constrictions (doctrine and dogma) of formal religion.

In his gradual departure from what might be termed modernist ideals – following the completion of *Credo* in 1968 and several years of silence, which Hillier (1996) describes as a “creative death that gradually arose in him a search for an entirely new way to proceed” (p. 64) – Pärt embarked on a new trajectory with the invention of *tintinnabuli*. The technique which, as the name indicates, is based on the resonance of bells, deals with ways of articulating the triad, essential to Pärt, so that it remains audible, while it subsequently projects the harmonics that arise around it and allows melodic activity. The result is the creation of movement within stasis. Rodda (1995) quotes Pärt's own words:

*Tintinnabulation* is an area I sometimes wander into when I am searching for answers – in my life, my music, my work. In my dark hours, I have the certain feeling that everything outside this one thing has no meaning. The complex and many-faceted only confuses me, and I must search for unity. What is it, this one

thing, and how do I find my way to it? Traces of this perfect thing appear in many guises – and everything that is unimportant falls away. *Tintinnabulation* is like this ... The three notes of a triad are like bells. And that is why I call it *tintinnabulation*. (p. 2)

The creation of *tintinnabuli*, first seen in the piano piece *Für Alina* (1976), sparked new forms of creativity in Pärt's music and a constantly present engagement with the question of the religious, most directly explored in his later works *Litany* (1994/6) and *Kanon Pokajanen* (1997), both of which contain a large-scale exploration of the Christian Orthodox ritual. In his analysis, Ivan Moody (2014, pp. 181–182) notes that *Litany* is scored for four solo voices, chamber choir and orchestra, with texts set to the Prayers of St. John Crystotom for each hour of the day and night, usually found in private Orthodox prayer books and therefore of a personal, intimate nature. Moody (2014) further writes that Pärt treats the 24 concise texts in a way that preserves their intimacy, with transparent orchestral textures and quiet dynamics that allow the soloists to project the texts at low frequencies. The texts are arranged and linked into a continuous flow by instrumental figures, chords, or drones. Through the constant return of the melodic lines to the same note, and frequent recitative-like sections, the *tintinnabuli* technique is applied here in an innovative manner, to achieve continuity. Pärt's remarkable treatment of the text is also present in *Kanon Pokajanen*: a text which originates from the Orthodox hymn "Canon of Repentance to Our Lord Jesus Christ", sung a cappella in Church Slavonic. Fr. Jillions' (2014) article points out that Pärt's own words bear witness of a powerful encounter with the text of the Canon itself:

Many years ago, when I first became involved in the tradition of the Russian Orthodox Church, I came across a text that made a profound impression on me although I cannot have understood it at the time. It was the Canon of Repentance. Since then, I have often returned to these verses, slowly and arduously seeking to unfold their meaning. (p. 1)

Furthermore, one can note that Pärt describes the text as the defining element of the music and its structure, a view close to those of the Orthodox Church:



It was this Canon that showed me clearly how much the choice of a language predetermines the character of a work – to such an extent in fact that the whole construction of the composition is subjugated to the text and its laws, if one allows the language to “make its music”. (Restagno et al., 2012, p. 85)

In correspondence with Pärt’s later *tintinnabuli* style, the melodies and harmonies of *Kanon Pokajanen* remain static and the piece is characterized by a simple, prayer-like atmosphere. This very aspect of Pärt’s music could explain the growing interest in exploring his music as non-liturgical instrumental music with the potential for the transmission of both a “secular” spirituality and a religious Christian faith experience. On the back of the general popularity and significant scholarly interest, Pärt’s music has also been criticized for its “new simplicity” and placed within the (sometimes pejorative) label “holy minimalism”, due to its incomplexity of musical thought – a character dominantly defined as one breaking with modernist ideas and typical of postmodernism.

The most strikingly negative assessment of Pärt’s work is to be found in Josiah Fisk’s (1994) critique of “the New Simplists” (who also include John Tavener and Henryk Górecki), who situates Pärt’s music in clear opposition to modernism (and earlier traditional musical forms) and questions whether there is anything that might be described as genuinely transcendental in the music:

With the religious aspect we get closer to the nub of the problem. We are asked to accept that the New Simplists’ elimination of the play of ideas in music isn’t born of highhandedness, confusion or lack of ability. It is authorized by powers far beyond human comprehension. Their ignorance of musical wisdom is indeed deliberate, but justified, because it is nobly wrapped in the Spartan robe of self-denial. This may be a form of religiosity, but it is neither Eastern nor Medieval. In some ways it is closer to New Age spiritualism, with its intellectual flabbiness and fuzzy blend of platitudes from miscellaneous sources. (Fisk, 1994, p. 405)

At the other end of the scale, the Orthodox priest, composer and musicologist Ivan Moody (2014) makes an important point concerning the popular perception of Pärt’s music as “spiritual”: “Spiritual is a word often used as a synonym for ‘vapidly ethereal’, an idea that has nothing to do

with what one might conjecture most listeners to music would in fact conceive of as ‘the spiritual’” (p. 182).

From a Christian point of view, the spiritual is to be found in the incarnate; it is not something vaguely or sentimentally religious. Moody (2014) points out that one of the problems in speaking of religious mysticism and the arts is that one is constantly subjected to a confusion between “a genuine aspiration towards the sacred and something that is often no more than romantic sentimentality” (p. 182). He observes how music can fulfil aurally the same function that an icon does visually, and refers to the words of St. John of Damascus (1980) in response to the iconoclast in the eighth century:

We use all our senses to produce worthy images of Him, and we sanctify the noblest of the senses, which is that of sight. For just as words edify the ear, so also the image stimulates the eye. (p. 25)

Bearing in mind the incarnate conception of religious mysticism, he wonders whether music also can be a vehicle for “spirituality” or “mysticism” in a similarly incarnate way as proposed by St. John of Damascus, and states that the question can be answered positively in the case of Pärt (Moody, 2014, p. 183). When examining the popular term *mediation* in relation to (religious) spirituality, Pärt’s own words paint a picture that might lead to the same conclusion:

First of all, I admit to not knowing what mediation is, having only rather vague ideas about it. Mediation seems to me empty and colourless, something unidentifiable, a kind of liquid solution that becomes ever poorer in substance. This is the direction that mediation takes. I take another path: one proceeding from the incorporeal to the corporeal, in order to make the solution more concentrated. (Sætre, 2012, p. 249)

When Fisk (1994) writes that “the disconnection (in classical music) lies between the Modernists and their successors” (p. 396) and talks about “a small step from the failure to recognize the inner life of old music to the writing of new music that has no inner life” (p. 397), pointing at Pärt’s new simplicity (a term that has little to do with the composer’s own perception) and the “intentional absence of inherent musical substance” (p. 402), it is

evident that he speaks of a “mediated” rather than “concentrated” spirituality, and is a long way from Pärt’s idea of the “proceeding from the incorporeal to the corporeal”, the incarnate conception of religious mysticism.

## Music-spirituality-postmodernism

In exploring the transcendence of the spiritual in the compositional approaches of Pärt and the soon to be discussed Marić, a more nuanced understanding of the triangle *music – spirituality – postmodernism* (Cobussen, 2008, p. 36) is essential, as is an understanding of connections across contemporary art forms that goes beyond previous thinking about exclusivity and clear borders. Marcel Cobussen (2008) offers useful insights on spirituality versus modernity in his critique of the *Nieuwe spirituele muziek* (*New Spiritual Music*) festival, held in Amsterdam in 1999 and continued in June 2007, with a program including works by Pärt and Tavener (p. 29). Cobussen’s starting point is the festival’s descriptive program notes, which describe “the last big movement in the development of the music history of the 20th century that simultaneously marks the transition towards the 21st century” (p. 29). The festival organizers speak decisively of a movement, a post-modern movement, associated with a vast group of preeminent voices within academic circles, who all have in common the aspiration to define a new movement as separated from earlier schools and styles. He illustrates the broader, negative understanding of modernism and the modern Western society of our time, a society where culture appears to have become an industry and the world is disenchanted (p. 30). It is, seemingly, the return of the sacred and the new simplicity within musical forms that will mark a transition towards a new, positive, postmodern development of music in the 21st century.

As Cobussen (2008) describes, spirituality and postmodernism seem to act on the same plane, against and beyond modernism, where *New Spirituality* is presented as a movement within the broader concept of post-modern music and spirituality inherits the qualities of postmodernism:

In almost all respects, the musical principles of the “New Spiritual Music” seem to be diametrically opposed to those of modernism: repetition and rest versus

development and progress, tradition and recognizability versus innovation and experiment, communication versus individualism and conceptualism, tonality versus atonality, intuitive simplicity versus academic complexity, spiritual narrations versus rational abstractions. (p. 30)

However, postmodernism becomes problematic for its perceived rejection of the esthetics of “classical modernism” – serialism, atonality, innovation, experiment, rationality, to mention a few – only to supplant this with “new simplist” terms such as tonality, repetition, tradition, and familiarity (pp. 30–31). Cobussen (2008) refers to the philosophy of Wolfgang Iser’s *Unsere Postmoderne Moderne* (1987) and Jean-Francois Lyotard’s *The Postmodern Explained* (1997), who both situate the postmodern within the project of modernity (p. 34). He also refers to Michel Foucault’s interpretation of modernity in *The Order of Things* (1971), who alongside Lyotard considers modernity and postmodernity as a way of thinking and feeling, and as a way of acting and behaving (p. 34).

The theories of the postmodern as a prolongation of modernism form an essential approach to understanding contemporary music and spirituality. As already discussed, contemporary composers who are commonly associated with the term spirituality write music which is often placed under the aegis of a movement variously defined as *new simplicity*, *spiritual minimalism*, or *sacred/holy minimalism*. These terms, commonly accepted today, paint exactly the picture Cobussen discourages and show an understanding of music determined by fixed, sometimes politically and not esthetically motivated terms, limiting a genuine approach to understanding the experience of spirituality through music. With this in mind, we can reconsider spirituality through contemporary music on its own terms.

## The Octoechos and the space between the Church and the concert hall

Ivan Moody (2014) argues that paraliturgical music is the “real arena” where spirituality and modernism intersect and speaks of a “space” between the Church and the concert hall, where paraliturgical music

has a place (p. 10). The term paraliturgical music can be defined as music based on sacred texts and with religious content, intended for the concert hall rather than liturgic purposes. From the position of both a priest and a composer, in an interview with Maria Stroganova (2014), Moody declares that he writes for this “space”, but never with the intention of converting people. By engaging with religious content and spiritual concerns through music, a new space for experiencing spirituality can emerge independent of explicitly religious contexts of worship. This space is shaped but not conditioned by traditional frames of a religious domain and offers a virtual time and environment accessible to the receptive listener regardless of religious belief and commitment.

This unique space that Moody speaks of is, in the case of Pärt and Marić, recurrently constructed using structural and spiritual elements from the Octoechos, the ancient system of eight church tones which forms an essential part of worship in the Christian Orthodox liturgy. A brief examination of the Octoechos provides a useful backdrop for the discussion of Ljubica Marić’s work that follows – her work was profoundly influenced by the chant of the Serbian Orthodox Church. The Octoechos is both a musical system and a liturgical concept, where the hymns are organized according to the system of eight church tones, so that each week, only one tone is used (Ribić, 2014, p. 24). The hymns are sung in cycles over the course of a church year – a full cycle of eight tones begins on the first Sunday after the Pentecost and continues until Lazarus Saturday (Ribić, 2014, p. 24). This practice, due to its complicated neume notation, was handed down mostly through oral tradition until the second half of the nineteenth century.

In the Serbian Orthodox chant tradition, which was essential to Marić’s creativity, more recent church chant was written down using modern notation. Stevan Stojanović Mokranjac, a distinguished composer who began transcribing Serbian church chant in 1897, transcribed a notable collection of chant whilst teaching at the Saint Sava Seminary in Belgrade, published in 1908, which would consequently meet the day-to-day needs of teachers and students. In his transcription of eight-tone chant, according to Romana Ribić (2014, p. 24), Mokranjac (1908) was

guided by the principle of instructiveness, creating a fusion of folklore church anthology and chant textbook. Mokranjac transcribed the melodies according to performances by other cantors and, as a creative musician, he eliminated all superfluous ornamentation, keeping only what he deemed necessary (Ribić, 2014, p. 24). Mokranjac also wrote liturgical works based on Serbian chant, which allowed him detailed knowledge of the tonal system and led to a trajectory of compositional confidence and originality (Moody, 2014, p. 73) – one that Ljubica Marić built upon.

## **The archaic and the modern in the approach of Ljubica Marić**

To more closely comprehend Marić's engagement with this material, it is necessary to note that her works were written in former Yugoslavia, in a time where the arts were influenced by the complex inter-cultural politics of the country (Moody, 2014, p. 69). Modernism as a phenomenon in former Yugoslavia developed independently from the (until recently widely accepted) linear normative understanding of the West (Moody, 2014, p. 69) and as a reaction to the broader socio-political context, which formed a different set of circumstances and led to multiple streams within a short timeframe. The expression of “a deep nostalgia for a vanished medieval past” (Moody, 2014, p. 71) was evident in the First Yugoslav Artistic Exhibit that took place in Belgrade in 1904 and established the ethos of the beginning of the century. Yet critical voices reacted against the intense devotion to the national spirit and “hoped that the arts in Serbia would take their due place in the context of the arts in the world in general” (Popović, 1901, pp. 27–36).

The interest in Orthodox chant and liturgical works flourished with the composers of the era and, most distinctively, within the works of Mokranjac. It was continued by a number of composers in the following decades, however, all the while within liturgical frames and purposes, following the tradition of writing genuinely liturgical music and keeping the category separate from concert music. The idea of an intersection between the spirituality of Orthodox chant and modernist expressions

written for concert purposes saw its potential in the work of Ljubica Marić, who followed Mokranjac's lead and established a whole new relevance for employing spiritual concerns in the creation of a personal musical esthetic.

Musicologists consider Marić a pioneering modernist composer and point out how she found “an inexhaustible source of inspiration in Serbian folk and church music heritage” (Milin, 2009, p. 12). Borislav Čičovački (2009) states that she “synthesized medieval music with the avant-garde experience of 20th century music in her work” and suggests how “her music announced the beginning of postmodernism and minimalism” (pp. 4–5), regarding Marić as the possible precursor of Pärt and Tavener – a striking statement given the narratives commonly described, as discussed earlier in the chapter. Of even more relevance in this discussion is how we might interpret Marić's own words, which indicate a modernist approach, also apparent through her brief exploration of serialism, atonality, dodecaphony and quarter-tone music during studies in Prague and, more notably, her encounters with the esthetics of Béla Bartók, Dmitri Shostakovich and Igor Stravinsky.

We always turn to that which we feel to have arisen in the past through a particular creative force, that which is able to live on and extend through time as an uninterrupted, eternal now. Thus viewed, the present and the past are not opposites – the mutuality strengthen one another, developing together and growing into something new. (Čičovački, 1996)

An important aspect of Marić's artistic expression is that her reworking of the archaic does not derive from a specific spiritual tradition; rather, it derives from a specific musical tradition, that of Serbian chant, which is, “analytically speaking, and quite apart from its musical characteristics, also the music of a spiritual tradition” (Moody, 2014, p. 88). The idea of a musical/spiritual tradition here can be understood as a cultural phenomenon and seen in the light of Balkan historiography, deriving from the culturally embodied idea of hundreds of years of resistance to the Islamic (Ottoman) imposition on the autochthonous Christian medieval societies of the Balkans in all aspects of life. This was a time during which maintaining spiritual, religious heritage was essential for the moral survival of

a nation. Very well aware of the Orthodox heritage, Marić did not, however, tend to the viewpoints of the Orthodox Church in which the artist is seen as a channel for reception and transmission of the divine, leaving no room for the individual self, and instead employed a modernist language as a tool for the transmission of an inner spiritual experience.

Marić's cantata *Songs of Space* (1956), known as one of her greatest vocal-instrumental achievements, with a text based on funerary inscriptions found on monumental medieval tombstones, shows a close personal relationship with dynamic spirituality. This relationship resulted soon in the creation of a moving, idiosyncratic language, recognizable for its intermittent static, modal harmonic fields woven together with the elements of Orthodox chant – an approach in affinity with ideas found in Pärt's mature style. Following his assessment of Marić's work "Songs of Space" (1956), Shostakovich (Beščević, 1963) noted that: "Ljubica Marić makes use of the entire arsenal of contemporary music in order to attain a high goal. She speaks from her innermost soul, in a clear and impressive language" (p. 38).

Marić's employment of elements from the Octoechos is extensively described in a biography written by Melita Milin (2018), where the cyclical work *Musica Octoicha* (1958–1963) is analyzed and contextualized, showing how all compositions of the cycle are linked by the common root of the musical theme, and marked by the distinctly individual attitude of the composer towards her source within the selected modes of the Octoechos (p. 154). In a comprehensive analysis of Marić's works, Milin points out how the composer takes particular care of the melodic qualities of the chant and transforms them into instrumental music, in a way that allows them to keep their distinct melodic character. She identifies two characteristics that can be noticed in the way Marić incorporates melodies from the Octoechos, notated by Mokranjac (1908) in his *Serbian Folk Church Chant: The Octoechos*, and transforms them into the themes of her piece *Musica Octoicha*.

According to Milin (2018, pp. 154–156), firstly, Marić faithfully adheres to the original musical setting of the "Octoechos", taking whole phrases or fragments from it. Her creativity lies in her way of connecting the selected parts, which results in new musical wholes with the attributes



of theme-like functionality. The second notable quality finds its place in the rhythmic transformation of the melodies belonging to the different modes of the Octoechos. Marić achieves a new melodic movement and a different articulation from the one established in the musical notation. Thus, the melodies often acquire a choral character in rhythmically-even expositions or subtle variety, suggesting a sense of rubato within the vocal expression they derive from. Milin (2018) writes that:

With her compositional treatment of the melodies from the Octoechos, Marić broke the direct ties with church texts and context in general. Yet, although absent, these texts seem to retain their mysterious, hidden presence. While not adhering to any pattern, Marić shapes each composition of the cycle in her own, individual way, and what connects them is the inspired evocation of the depths of the past seen from the perspective of the presence. (p. 156)

Similarly to Pärt, Marić's musical expression appears to be motivated by a personal experience of spirituality rooted in Orthodox Christianity, while the spirituality experienced through her music goes beyond religious purposes and practices. It is a spirituality rooted in religion that does not require interpretation within religious terms, a spirituality that (post) modern listeners can access and experience through music itself and through a synergy of the personal experience of the composer and their own experiences, irrespective of belief and ideology.

## **Spirituality as an open space**

Despite individual approaches, Marić and Pärt share a mystical character grounded in personal spiritual experience and, to some degree, familiar compositional approaches. They have composed music rooted in Orthodox rituals with Byzantine chant at its core, which intersects with spirituality, modernism, and tradition. While Pärt is regarded as one of the most successful composers of today, Marić's music remains largely neglected and little known outside national frames, despite the wave of effort to affirm the importance of female composers and include previously omitted music from outside the Western canon into music history literature and curricula. Marić's role is certainly in need of further

investigation. The foregoing contextual analysis of how elements of modernism and religious traditions are drawn together intends to bring new insight to listeners outside of religious circles, while at the same time providing insight into the work of composers lesser known outside national and/or religious parameters.

I will conclude by revisiting the idea of a “space” between the Church and the concert hall, and reflect on how Marić and Pärt have created spiritual spaces through their own compositions, perhaps due to the lack of an actual physical space for religious worship or driven by its limitations. Both Marić and Pärt composed some of their best-known music under regimes in which public engagement with religion was not welcome. As Lubow (2010) notes, Pärt’s *Credo*, with its religious text, was granted permission to be premiered only because the score was hidden from government censors on the night of its performance. Although never prohibited, overt engagement with religion was discouraged by the socialist regime during the times in which Marić wrote her most ground-breaking piece *Musica Octoicha*, based on the modes of the *Octoechos*. Both composers created imaginary spiritual spaces with their music, which appealed to listeners who identified with them. On the other hand, the disapproval of the performance of secular concert music within Orthodox churches might have inspired the creation of a place outside the realm of the liturgy, where tradition, spirituality and religious beliefs freely intersect with modern ideas and the needs of composers, performers, and listeners.

Despite its evident qualities, as Scholl and van Maas point out, a contemporary spiritual music forms a litmus test of music today and raises some questions about the state of Western art music (Scholl & Van Maas, 2016). They note that the anxieties imposed by “new spiritual music” can be seen in light of a general concern for the present state of composed or high-art (classical) music: “...what lies beneath this is a fundamental concern for the ways in which (classical) music and art embody values and experiences that authenticate and to some extent justify our collective experience” (pp. 6–7).

The approach to understanding the connections between contemporary music and spirituality through the music of Marić and Pärt presented

in this chapter suggests a way of addressing the limitations in some modern conceptions of spirituality. While exploring how the spiritual spaces sensed through their music can affect those listening regardless of religious belief, it also suggests how the symbiosis of the two phenomena can mitigate the apprehension of detachment sometimes felt in modern living and enrich our collective experiences. Through the compositional approaches of Pärt and Marić, as well as the listening experience, we can rethink spirituality through music, and music through spirituality. Our perception of spirituality can be broadened, both inside and outside the musical context, on this basis. Rather than a fixed term or an ideology, spirituality can be seen as an open space that gives opportunity for reflection and transformation, a space beyond conventions, situated between the earthly and the divine.

## References

- Andreopoulos, A. (2000). The return of religion in contemporary music. *Literature and Theology*, 14(1), 81–95. <http://www.jstor.org/stable/23926236>
- Beščević, I. (1963). Šostakovič u Jugoslaviji. Razgovor sa velikim umetnikom. *Zvuk*, 61, 38.
- Cobussen, Marcel. (2008). *Thresholds: Rethinking spirituality through music* (pp. 34–37). Ashgate.
- Collins Dictionary (n.d.) Spirituality. In *Collinsdictionary.com online dictionary*. Retrieved January 5, 2022, from <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/spirituality>
- Čičovački, B. (1996). *Archaia – Chamber music of Ljubica Marić* [CD liner notes]. Emergo Classics EC 3951-2.
- Čičovački, B. (March, 2009). Музички опус Љубице Марић (Musical oeuvre of Ljubica Maric, Cf. Borislav Čičovački). *Политика* (feuilleton Култура, уметност, наука), pp. 4–5.
- Fisk, J. (1994). The new simplicity: The music of Gorecki, Tavener and Pärt. *The Hudson Review*, 47(3), 394–412. <https://doi.org/10.2307/3851788>
- Foucault, M. (1971). *The order of things: An archeology of the human sciences* (Shendan, A. Trans.).
- Heaney, M. L. (2014). Can music ‘mirror’ God? A theological-hermeneutical exploration of music in the light of Arvo Pärt’s *Spiegel im Spiegel*. *Religions*, 5, 361–384. <https://doi.org/10.3390/rel5020361>
- Hillier, P. (1996). *Arvo Pärt*. Clarendon Press.

- Jillions, Fr. J. (2 June 2014). *Arvo Pärt*. <https://www.oca.org/reflections/fr.-john-jillions/june-2-2014>
- Kramer, L. (2011). *Interpreting music*. University of California Press.
- Lubow, A. (15 October 2010). *The sound of spirit*. <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/2010/10/17/magazine/17part-t.html>
- Lyotard J.-F. (1979). *The postmodern condition: A report of knowledge* (G. Bennington & B. Massumi, Trans.). University of Minnesota Press.
- Lyotard J.-F. (1997). *Postmodern explained* (3rd ed.) (J. Pefanis & T. Morgan, Trans.). University of Minnesota Press.
- Marić, L. (1956). *Songs of space* [Score]. Furore Verlag.
- Marić, L. (1958–63). *Musica Octoicha: Octoicha 1, Byzantine concerto, Threshold of dream, Ostinato super thema octoicha* [Score]. Furore Verlag.
- Milin, M. (2009). Foreword. In D. Despić. & M. Milin (Eds.), *Spaces of modernism: Ljubica Marić in context* (p. 12). Serbian Academy of Sciences and Arts.
- Milin, M. (2018). *Ljubica Marić: Komponovanje kao graditeljski čin* [*Ljubica Marić: Composing as an act of creation*, title translated by K. S. Celik]. Institute of Musicology SASA.
- Mokranjac, S. S. (1908). *Serbian Folk Church chant: The Octoechos*. (Reprinted 1996). NOTA Publishing House for Music Editions.
- Moody, I. (2014). *Modernism and Orthodox spirituality in contemporary music*. International Society for Orthodox Church Music & Institute of Musicology of Serbian Academy of Sciences and Arts.
- Pärt, A. (1968). Credo [Score]. Universal Edition.
- Pärt, A. (1976). Für Alina [Score]. Universal Edition.
- Pärt, A. (1994/1996). Litany [Score]. Universal Edition.
- Pärt, A. (1997). Kanon Pokajanen [Score]. Universal Edition.
- Popović, B. (1901). *Knjizevni listovi*. Vol. 1, No. 1. Srpski Knjizevni Glasnik, pp. 27–36.
- Restagno E. Brauneiss L. Kareda S. Crow R. J. & Pärt Arvo. (2012). *Arvo pärt in conversation* (First Dalkey). Dalkey Archive Press.
- Ribić, R. (2014). Audio recordings of hymns from the Octoechos as written down by Stevan Stojanovic Mokranjac. *New Sound*, 43, 1/2014.
- Rodda, Richard E. (1995). Liner notes for Arvo Pärt, *Fratres, I Fiamminghi*, The Orchestra of Flanders, Rudolf Werthen. Telarc: CD-80387
- St. John of Damascus (1980). *On the divine images: Three apologies against those who attack the divine images*. (D. Anderson, Trans.). Saint Vladimir's Seminary Press.
- Saucier, G. & Skrzypieńska, K. (2006). Spiritual but not religious? Evidence for two independent dispositions. *Journal of Personality*, 74(5): 1257–92. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1467-6494.2006.00409.x>
- Sætre, E. M. (2012). Microcosmo nella cattedrale. Intervista ad Arvo Pärt. In E. Restagno (Ed.), *Arvo Pärt in Conversation* (p. 242). Archive Press.

- Scholl, R. (2012). Arvo Pärt and spirituality. In A. Shenton, (Ed.), *The Cambridge companion to Arvo Pärt* (pp. 140–158). Cambridge University Press.
- Scholl, R. & Van Maas, S. (Eds.). (2016). *Contemporary music and spirituality*. Routledge.
- Shenton, A. (Ed.). (2012), *The Cambridge companion to Arvo Pärt* (p. 1). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9781107009899>
- Stroganova, M. (5 December 2014). *Music is one of the ways by which God can call us*. Russian Orthodox Church website. <https://www.pravmir.com/music-one-ways-god-can-call-us/>
- Taylor, C. (2007). *A secular age*. Belknap Press of Harvard University Press.
- Waajiman, K. (2002). *Spirituality: Forms, foundations, methods* (J. Vriend, Trans.). Peeters Publishers.
- Welsh, W. (1987). *Unsere Postmoderne Moderne*. VCH Acta Humaniora.
- Wong, Yuk-Lin R. & Vinsky, J. (2009). Speaking from the margins: A critical reflection on the “spiritual-but-not-religious” discourse in social work. *British Journal of Social Work*, 39(7), 1343–1359. <https://doi.org/10.1093/bjsw/bcno32>

# From Black Metal to Norse Revival? Mournfulness, Memories, and Meanings of Wardruna's Rune Music

*Nina Urholt Nielsen*

Norwegian Academy of Music

**Abstract:** Continuing a practice of using Norse and heathen themes in their black metal music, former Gorgoroth members Gaahl and Kvitrafn transitioned into a musical expression that appears to be spiritually, aesthetically, and geographically connected to Norwegian nature, mythology, and ancient identity. With their group Wardruna, the music, they claim, comes from runes – “The runes are the composer and I am the instrument,” explains Einar Selvik, the leader of the group (Dorrell, 2022; Mykleset, 2015). This has consequences for how the music is interpreted and understood, in terms of its compositional process, spirituality, meanings, and composer intentions. It also affects the music and artists’ perceived status and legitimacy as authorities on Norse or Norwegian spirituality and identity. This article identifies ways in which Wardruna’s rune music is represented as an authentic and spiritual expression of ancient Norse or Norwegian identity, while playing into a sense of lost heritage, nostalgia, and a contemporary strain of romanticism. Further, the article considers the implications of such representations for understandings of Norwegian cultural heritage, history, ancient spirituality, and national identity.

**Keywords:** Norse mythology, memory and heritage, composer intentions, media representations, popular music, neofolk, black metal music

## Introduction

In 2009, when Gaahl, black metal icon and front man of the band Gorgoroth, announced he would retire from metal (Svendsen, 2009), he had already transitioned into a new kind of music. Gaahl, whose birth name is Kristian Espedal, had established a notorious extreme metal persona through satanic music, controversial statements, and crime convictions (Hawkins & Nielsen, 2020, pp. 185–187). But black metal was no longer the cultural antigen that had caused disruption and despair in Norway during the early 1990s – its transgressive potency had faded – and Gaahl knew when to change the tune, so to speak. Months before his announcement, his more recent project, Wardruna, had released the first album of its rune music trilogy, *Runaljod* (Wardruna, 2009b).<sup>1</sup> The trilogy revolves around the twenty-four runes of the Elder Futhark, comprising musical representations of the runic alphabet.

The transition from satanic metal to rune music is less of a leap than it might at first seem. Granted, in terms of sound, instrumentation and aesthetics, moving from Gorgoroth to Wardruna represents a complete changeover – the music no longer sounds or looks like black metal and might instead be characterized as neofolk or world music. Thematically, ideologically, and conceptually, however, the transition into a folkish or neopagan category with emphasis on heathen heritage and Norse mythology seems, in several ways, like a logical development. Since the beginning of the so-called “second wave” of black metal – which established the fame and infamy of Norwegian black metal performers around the world – fascination with and commemoration of pre-Christian heritage, Nordic myths, nature, and paganism have gone hand in hand with anti-Christianity, individualism, and countercultural expressions (Mørk, 2011, pp. 127–130; Granholm, 2011, pp. 514–515; von Helden, 2017, pp. 38–40; Hagen, 2011, p. 190).

Wardruna and its rune music in some ways also seem to reflect a broader shift in Norway, from a period in the 1990s when black metal’s opposition to a cultural and religious paradigm caused moral panic and

---

1 Wardruna was initially a collaboration between Gorgoroth members Gaahl and Einar Selvik, also known by his stage name Kvitrafn, as well as singer Lindy-Fay Hella (Wardruna, 2020).

gleaned extensive media attention (Kahn-Harris, 2007, p. 28) to a time when this transgressive expression began to represent an assimilated and interwoven part of the cultural fabric of a nation that had gone through significant changes in terms of religion, wealth, and global connectedness (Furseth, 2015; Botvar, 2010, pp. 13–15; Hagen, 2011, pp. 180–181; Hawkins & Nielsen, 2020, pp. 190–191). Whether the antipathy to contemporary mainstream culture that black metal expressed has diminished, or merely evolved into other forms and expressions of resistance, remains up for discussion. Further, some of these more recent expressions, especially representations of Norse mythology and heritage, seem to be gaining broader audiences through popular cultural productions.<sup>2</sup>

This chapter examines religious or spiritual elements of Warduna’s rune music and some of their implications for notions of Norwegian identity. Seeking to illuminate how this music might play into conceptions of memory, heritage, and national identity, I identify themes, rhetoric, and aesthetics which emphasize these cultural categories. I also look at how the music is represented and performed, and discuss concepts of interpretation, intention, and meaning in relation to this. Finally, I refer to some associations and implications of this music’s black metal roots and consider how these might affect interpretation. A central question in this study is: In which ways does Wardruna’s rune music reflect, impact, and develop notions of national identity and heritage?

In addition to Wardruna’s *Runaljod* albums (2009b, 2013, 2016) and music videos, materials examined include news articles and other media content,<sup>3</sup> including documentary films, interviews, and presentations. From musicology and popular music studies, I draw on a tradition that interprets music and performance as culturally meaningful artistic expressions and that, in Lawrence Kramer’s words, “sees a rough but vital harmony among music, words, and ideas as they address, orbit, and collide with each other” (2016, p. 2). A consequence of this is a broad

---

2 Such as the popular television series *Vikings* (Hirst et al., 2013) and the video game *Assassins Creed Valhalla*, to which Wardruna and Einar Selvik have provided incidental music (Nilsson, 2020; Trendell, 2018). In 2016, Wardruna’s rune music also topped Billboard’s World Albums chart (Elnan, 2016).

3 Archival news content was mainly gathered through Retriever Research.



understanding of performance practices, which includes popular artists' publicly performed identities. In this, my approach is in part inspired by the work of Kai Arne Hansen, addressing "how pop personae are articulated across a variety of disparate but intersecting spaces" (2019, p. 502), and Stan Hawkins, who emphasizes the significance of artists' personal narratives for reception (2020, pp. 241–243), and observes that "[Personas'] effect is to get us to reflect on the significance of gender, race, class, sexuality, and many other qualities of identity" (2020, p. 250). My conceptual premise both supposes and imposes interdisciplinarity, and I also look to relevant scholarship within the fields of media, literature, history, and religion.

Popular music scholarship focused on heritage, memory, and national identity constitutes a relatively small and recent body of work, but scholars are increasingly recognizing and investigating popular music *as* cultural heritage (Bennett & Janssen, 2016, p. 1). Works by scholars such as Philip V. Bohlman (2011, 2017), Celia Applegate (1998), and Irene Morra (2014) provide instructive examples of how to approach issues of music and national identity. In my research, I have come across relatively few studies devoted to black metal or neofolk music and religion, but groundbreaking works by Robert Walser (2014) and Keith Kahn-Harris (2007) have raised several important questions and demonstrated the relevance of examining such issues. Kennet Granholm's study of satanic, heathen and neopagan elements and developments in Norwegian black metal and neofolk, touches on many of the issues explored here, and makes a case for the study of religious aspects in this music, and in popular culture more broadly (2011). This provides a springboard to my inquiry, which allows me to connect religion or spirituality in Wardruna's music to aspects of national identity.

## Nature, rituals, and the significance of place

The title of Wardruna's song *Løyndomsriss* (2009a) translates approximately to "secret carving". The title itself is a translation of *rune*, meaning "mystery" and "secret knowledge" in the form of an inscription or carving. In the song's music video (Wardruna, 2011), a hand gently unearths a

stone, peeling away the overgrown moss. The point of a knife carves into wood or stone, reminiscent of petroglyphs or runestones. The image then cuts to an establishing shot: Through an uninhabited boreal landscape, a lone journeyer sculls inward on the fjord, causing ripples to expand in the water around him. He is humbly dressed in dark woven fabric. Only his fair features and his ornaments – a bone bracelet inscribed with runes and a wheel cross pendant strung around his neck – draw attention. An ancient sounding drone is punctuated by ambient distant bells and drums, suggesting a church and community. Rustling sounds nearby alert us to the landscape. The man seems to be moving away from the bells, hence likely away from the Christian community, and into the ancient wilderness.

There is an omniscient whisper which evolves and merges with the drone into a monophonic slow, breathy, half sung chant of vowels and soft consonants. Occasional melodic semitone variations destabilize the chant, only to lend an air of mystery. The words are not of a modern tongue. Another man, clothed in dark robes with long hair and a beard flowing down his torso, is already standing on the bank. Unmoving and statue-like, the second man looks almost rooted like a tree, and ghostly, as if his presence were more symbolic than real. The first man disembarks from his wooden vessel and steps out into the wild growth. The men are in separate realms, but there is a sense of connection between them, as if the robed man is somehow guiding the journeyer – a sage and a seeker. The fair journeyer carries a torch into the dark wilderness and discovers a stone in the undergrowth. When he upends the stone, the chanting expands into polyphony, a fourth above the drone note, as if one voice becomes many, and a new conjunct melody takes the lead, higher than the rest. The journeyer performs a kind of ritual, a mysterious spinning dance with the burning torch, and his body multiplies into translucent likenesses engaged in the same movement. Finally, he sits down on the moss, assuming a cross-legged pose, and his likenesses coalesce.

No trace of modern civilization appears in the video. The scenes seem timeless and organic, emphasizing the sense that this music is beyond the current context. The journeyer seems to be unearthing ancient secrets in the Nordic wilderness, recognizable by the landscape of the fjord and

boreal forest and flora. He is guided or driven through a kind of ritual performance, and there is a sense that he thereby achieves insight or reveals something sacred. Notions of solemnity, mystery, spirituality, ancient knowledge, sacred ritual, discovery, and rootedness are emphasized by the video's visual rhetoric, as is the image of landscape and the significance of place. The music streams like a numinous mantra that floods the scene but also seems to emanate from it. The ripples in the water take on a metaphoric quality. The two men are Einar Selvik and Gaahl, acting out the roles of journeyer and sage, respectively.

The musical rhetoric and aesthetics of this video emphasize the central themes and sentiments of Wardruna's rune music trilogy. From conception, through composition and interpretation, to performance and promotion, Wardruna creates and develops a narrative about the music that links it to Norse myth and spirituality. The trilogy's title *Runaljod* (Wardruna, 2009b) translates roughly to "sound of runes." Wardruna's website further describes the concept and the process of creation:

The runes are interpreted on their own premises, although here their various qualities are placed in the wider context of various ancient Nordic traditions relating to nature and human and spiritual relations. For this reason, some of the recordings have also been made in various locations or under circumstances that have particular significance for the rune in question. (Wardruna, 2020)

What is meant by "under circumstances that have particular significance for the rune in question" becomes clearer in interviews with Einar Selvik, who has become the primary composer and leader of Wardruna, in which he describes setting up scenes and using instruments meant to enhance or represent the meanings of the runes (Mykleset, 2015; Lunde, 2017). For example, in order to interpret the rune  $\text{†}$ , *nauð* (an Old Norse form of the word *nød*), meaning "distress" or "suffering" (Heyerdahl, 2019), Selvik fasted for two days before wandering, nearly naked, into the mountainous wilderness, where the wind and snow beat on his body until he truly felt the meaning of the rune *nauð* (Lunde, 2017). He then began to sing (Lunde, 2017), creating a musical interpretation of the rune that both harnessed its meaning and connected the song to the Norwegian wilderness and its sometimes harsh natural environment. Selvik has also described

using materials, instruments, and elements that reflect the runes' associated meanings, for example, by drumming on birch trees when interpreting the rune  $\mathfrak{B}$ , *bjarkan*, meaning "birch", and using sounds of water to represent  $\mathfrak{L}$ , *logr*, meaning "water" (FaceCulture, 2009; Mykleset, 2015; Heyerdahl, 2019).

The creative process of Wardruna thus becomes a kind of compositional ritual that takes place in constructed and natural contexts and places described as spiritually significant (FaceCulture, 2009). Through these rune-centered rituals, connections are established between music, nature, region, mythology, and cultural identity. In this way, Selvik explains, Wardruna's rune music speaks to a basic human longing for connection (Lunde, 2017). He sees the runes as representing "very good images of the old culture. If you boil it down to its essence, it is about man's relationship with nature, to each other and to something that is bigger than yourself. That is something, I would say, that is highly relevant today" (Dorrell, 2022). The aim of Wardruna's rune music project, according to the band's website, is "sowing new seeds and strengthening old roots" (Wardruna, 2020). The image of nature evoked in their descriptions echoes a romantic idealization of a pre-Christian era where people lived in a sacred pact with nature and the landscape that surrounded them.

Many of Wardruna's rune songs are aural tapestries of natural elements and objects, such as water, thunder, rain, bones, wood, and the sound of outdoor "presence" or atmosphere (Wardruna, 2009b, 2013, 2016). Combined, such organic sounds form a backdrop – sometimes accompanied by a monotone drone or the beating of a single drum – for the human voice. Humming, whispering, muttering, lamenting, or distant shouting, usually of vowels or indiscernible words in conjunct, slow phrases, emerges from the organic tapestry as if bearing ancient messages. The voice or voices oscillate between blending with and erupting from this homophone musical organism, often staying on a single note, or ornamentally fluctuating by a semitone, resembling a simple plainchant. With an effect similar to that of a plainchant, listeners have the impression of divine communication through song (Parncutt, 2019, p. 434). Sometimes two voices sing parallel fifths or fourths, invoking associations with Icelandic *tvisang* or austere medieval polyphony. Traditional

instruments also appear, including Hardanger fiddle and mouth harp. These tend to stand out as melodic shimmering, though careful not to linger on figures of major or minor, and instead weaving in and out of harmonic limbo. Listening to this is to be transported into a nature setting, from which music emerges organically and with solemnity.

## **A sense of loss, invented memories, and romantic ideals**

Wardruna's music has an elegiac quality. The artists profess to be bringing the old back to the new (Trendell, 2018), but the old is cast in a light of nostalgia, loss, and mourning. Pierre Nora's concept, *lieux de mémoire*, offers a possibility of understanding elements of ancient Nordic culture in this music as uncanny "realms of memory" rather than history (1998, p. xi). The realms represent ideals of a lost identity, and Wardruna's rune music becomes a kind of, in Nora's terms, "symbolic site of identity" (1998, p. ix). Wardruna's rune music evokes an idealized past identity and, at the same time, offers a place of consolation for the loss of this past. Because listeners have no lived experience of ancient Nordic identity (or music), this identity is simultaneously constructed and evoked through Wardruna's music. The lack of experience (and contestation) also contributes to lending authority and authenticity to the music. Effectively, Wardruna is practicing what Eric Hobsbawm and Terence Ranger have termed "the invention of tradition" (2003). Something similar might be said of memories: because the lost past is not preserved in popular memory, Wardruna's musical "realms of memory" represent inventions rather than preservations of memory.

Music is special in how it deals with history and time, because, in Simon Frith's words, "music in itself provides our most vivid experience of time passing" (2007, p. 266). The suggestion of transient time and nostalgic sentimentality are, as Frith observes, basic ingredients in popular music's function in "the creation of identity" (2007, pp. 266, 267). Such sentiments seem to prime listeners for existential reminiscence. Selvik has stressed that his work is not founded on a romantic idea of the past, but rather the conviction that "our" background is a culture largely shaped by the

nature and landscape that still surrounds us (Ullebø, 2021). However, as we shall see, romanticization and commemoration to some degree seem unavoidable and beyond a composer's control.

In a 2008 interview, Gaahl explains that, "My goal with Wardruna is to bring Balder home where he belongs" and, when discussing what he hopes to achieve with audiences, "To breathe life back into them. To awake them from the sleep ... To bring them back to life, to the old way of thinking, being themselves" (FaceCulture, 2011). According to Nordic mythos, for example the *Völuspá* poem of the *Poetic Edda*, the slain god Balder will return after *Ragnarok*, with the rise of a new and better world, once the old world has been destroyed (Næss & Magerøy, 2020; Nordbø, 2021). While Gaahl is reluctant to specify or describe how he envisions the return of Balder and whether he interprets the mythos literally, his initial response implies the imminence of *Ragnarok* – the twilight of the gods and the end of the world as we know it. He also implies that there is an alternative, older and more authentic way of being-in-the-world. The old way, he suggests, is truer and in accordance with ancient Norse beliefs. The vagueness of his statements works as a communication tactic or rhetorical device, succeeding in capturing listeners' imaginations, while leaving a great deal open to interpretation and enveloping the music in a veil of mystery. When Gaahl is asked the question, "What is holy?" he answers, simply, "Nature" (FaceCulture, 2011).

In a 2005 documentary interview, when asked about "the primary ideology or the primary ideas that fuel the black metal band Gorgoroth," he gave an equally brief response: "Satan" (Dunn et al., 2005). The parallel between these two interviews is striking, mainly because Gaahl seems to sum up the essence of his artistic work and its ideological foundation in a single word – having merely replaced one term with the other – which conjures a host of associations and assumptions about beliefs and world-view. These two single word responses are not so different, in terms of ideas, associations, and sentiments. Kennet Granholm argues that black metal and neofolk music are more than musical genres or subcultures, demonstrating how they function as "complex cultural systems, providing sets of ideology, meaning, practice, and traditions," which between the two scenes have been converging (2011, p. 535). Further, "Both [black

metal and neofolk] have heathen underpinnings, and it is this similarity that has made a partial convergence of the two genres possible” (Granholm, 2011, p. 538).

The fascination with heathen and pagan themes in some ways continues a quest for pre-Christian culture that blossomed during the Renaissance (D’Elia, 2016). But today, contemporary heathenism and paganism are most often seen in connection with romantic ideals and ideas that, in response to enlightenment thinking, place scientific knowledge, technological advancement, and industrial society in opposition to spirituality and the natural world (Luhmann, 1989, pp. 38–39). The Romantic Movement – especially German Romanticism of the eighteenth and nineteenth centuries – fostered sentiments and notions of a natural and organic order in distant past cultures, where oral tradition and mythology connected people with the life-giving nature that surrounded them (Granholm, 2011, pp. 520–521). This romantic idealization represented opposition to the Enlightenment’s elevation of reason and rationality, as well as a reinterpretation of “the ‘primitive’ as a good rather than a regrettable stage of culture” (Ong, 2012, p. 18). To examine how these ideas persist today, Granholm argues that

one needs to look to the modes of use of these symbols and the worldviews, meanings, and sentiments they evoke. This means that fictional characters such as those occurring in e.g. the works of J. R. R. Tolkien and C. S. Lewis ... can be used in a pagan or heathen framework. (2011, p. 524)

Romantic ideas of nature as divine or, conversely, of a divine force within nature (and humans), are evoked throughout Wardruna’s representations, both aesthetically, as in the *Løyndomsriss* video (2011), and in statements and interviews by Gaahl and Selvik (see, for example, FaceCulture, 2009, 2011; Lunde, 2017; Mykleset, 2015; Wardruna, 2020). Selvik calls himself an animist, in the sense that he believes everything in nature has a spirit, its own force (Ullebø, 2021). He presents his music-making as a kind of act of communing with nature, Norse heritage, and history (Lunde, 2017). The runes, Selvik explains in one interview, are part of an ancient and complex form of magic where they connect with the human voice and the world (Robb, 2013).

## What makes it religious?

Describing his creative process, Einar Selvik has said, “The runes are the composer and I am the instrument” (Dorrell, 2022; Mykleset, 2015). This suggests that the runes are communicating to or through Selvik and that this communication manifests as music. Whether Selvik believes that the runes themselves have a consciousness and desire to express or, rather, some divine entity or entities, such as Norse deities, are communicating through the runes, is unclear. His remarks about animism suggest that the runes possess their own spiritual essence (Ullebø, 2021).

Melford E. Spiro defines religion as “an institution consisting of culturally patterned interaction with culturally postulated super-human beings” (1966, p. 96). Wardruna’s creative process is not institutional and cannot be considered a *religion*, but the experience Selvik describes, of communication with someone or something superhuman, and of channeling music from runes, might be deemed *religious*. However, the nebulous concept of “religious experience” is not uncomplicated (Taves, 2009; Yamane, 2000). As Ann Taves explains, the dominant academic study of religion in the twentieth century, which emphasized “religious experience” as the essence of religion has, during the last few decades, been criticized on the grounds that the approach was insular or essentialist, “masked a tacitly theological agenda of a liberal ecumenical sort, and embodied covert Western presuppositions about religion and religions” (2009, p. 3).

Considering the religiosity of Wardruna’s rune music prompts the question: Whose (religious) experience matters, the experience of the composer or the creator, or the experience of the listener? Taves writes, “In general, psychologists and sociologists of religion have distinguished between the private religious experience of individuals and the public religiosity of organized groups, with psychologists of religion focusing on the former and sociologists of religion on the latter” (Taves, 2009, p. 7), which begs further questions about how “religious experience” is understood. The distinctiveness of these (unequally treated) experiences and how that relates to music will not be thoroughly examined here, though it brings up several problems with regard to how we understand and investigate “religious music”. To examine and engage with such questions



meaningfully would benefit from deeper theoretical involvement with scholarship of religion.

One problem that emerges with studying religious experiences of music is ontological. The fact that something is *described* as magical or religious does not mean it *is* magical or religious. By this I mean, simply, that a description is a representation, or a “linguistic representation”, to use David Yamane’s more precise term (2000, p. 171). Religious “experience” cannot be studied as such, argues Yamane, as the “religious experience in real time and its physical, mental, and emotional constituents” are inaccessible to researchers (2000, p. 171). Thus, following Yamane, in the place of “experience” we must examine “linguistic representations”, such as Selvik’s utterances about his experiences of rune music composition. Then comes the question of reliability. An artist is, after all, in the business of fiction as much as (if not more than) of facts. This is not to suggest that Selvik’s descriptions of spiritually inspired compositional processes should be dismissed or overlooked. Rather, it is the ways in which they become meaningful that warrant examination. Concerning ideology and myth in folk and rock music communities, Simon Frith observed, “The significance of magic is that people believe in it” (Frith, 1981, p. 168). Linguistic representations are, in any case, not the only expressions which lead listeners to interpret music as religious or spiritual. Musical performances, aesthetics, gestures, expressions – not to mention interpreter subjectivity – have a bearing on interpretation and experience.

While I have not thoroughly examined the spiritual impact of Wardruna’s music on its fans, it seems clear that the notion of spirituality, whether arisen from musical and visual representations or Selvik’s descriptions, is significant. The many media headlines propagating these ideas and processes indicate that this is of interest to a broad audience. During the nineteen-nineties, news stories of satanic metal frequently featured in Norwegian mainstream media (Grude, 1998; Jahr, 2017), and seemed to intrigue audiences who likely had very little knowledge of the music but who were interested in the controversy. Media coverage of Wardruna seems to indicate that the music’s runic spirituality and connection with Norse identity captivates people beyond music fan communities. This makes sense, both because the ideas are fascinating in

how they configure music and composition – prompting us to reconsider musical meaning and spirituality in certain contexts – and because the mixing of Norse mythology and Nordic heritage play into and inspire modern myths of the Norse people and their archaic culture. It concerns shared Nordic heritage, history, and memory. This music, as Granholm (2011) asserts, is more than just music – its rhetoric and mythology contain visions of a past where spirituality, ritual, and nature were the ingredients of a meaningful and holistic existence. The music becomes a lens through which one can look back on seductive views of the distant past, hinting at the possibility of a natural order different from our current reality and perhaps also an alternative way of life in the future. Containing “realms of memory”, to invoke Nora (1998), the music seems to already belong to the landscape and spirituality it conjures up, and it is perceived as distinctly and authentically Nordic or Norse.

## Meanings, interpretations, and authority

With most of Wardruna’s rune songs, it is difficult to discern and understand words, which, when there are any, tend to be Norwegian (*nynorsk*), *Høgnorsk*, Old Norse or Proto-Norse, whereof the latter three are archaic. That, however, does not prevent the listener from interpreting their meaning. As Simon Frith observes, “It is [...] difficult to avoid hearing intelligible words in vocal sounds: we find a meaning for words sung in a strange language, and spontaneously interpret ...” (1998, p. 173). While the lyrics then might seem to matter less, the vocals matter a great deal in producing this kind of spontaneous interpretation in listeners. Listeners get the distinct sense that the vocalist is expressing or telling them something meaningful and important. Voices and vocal music bear messages and convey *human intent*, and listening for meaning in vocal sounds is fundamentally human. I would argue that it is not even necessarily words that are interpreted and ascribed meaning. We tend to interpret vocal sounds as phrases, texts, and emotions, and we base our interpretations, in part, on whatever we may already know or believe about the music, including its artist(s), genre, time, and place. This is also very much something that happens when listening to black metal music, where words vocalized

through growls and screams are utterly unintelligible to the listener, and so Wardruna's members would know how to draw on this effect.<sup>4</sup>

Something more is also achieved; although listeners intuitively and spontaneously interpret and glean meaning from vocal sounds and foreign words, unintelligibility (and hence uncertainty) does lend mystery, and perhaps also a sense of secrecy, to the music. Foreign words' meanings can seem somehow more significant, and the phrases more eloquent, than those of words and sentences sung with the glaring clarity of a listener's mother tongue. In certain ancient magical papyri, vowels and nonsensical names were considered to be a sort of divine language, and they were chanted during ritual performances to communicate with divine forces (Bull, 2017, pp. 87–92). The medieval European performance ritual of Gregorian chanting in Latin or Greek was (and still is) similarly incomprehensible to most people, but the chanting, incomprehensible yet recognizable, signifies worship and communication with the divine (Parncutt, 2019, p. 2). The uttering of unintelligible sounds and words, as we can see, has a special place in certain forms of ritual performance practices.

Wardruna's apparent knowledge of ancient, obscure, and dead languages, as well as their claimed ability to interpret runes – thus giving them access to arcane knowledge – gives a sense of learnedness and the mastering of special skills.<sup>5</sup> Indeed, Wardruna encourages this notion by referring to its members not only as artists, but also as “sages”, “scholars”, and “skalds” (Wardruna, 2020). Selvik has characterized himself as an adherent of heathen ideas, claiming, “The Gods help those who help themselves. This reflects that you are your own god, that it is your own responsibility how you act, what you contribute with in this world” (Lunde, 2017, my translation). This kind of strongman, individualistic rhetoric is typical of black metal, where masculine ideals are propagated pretentiously and without irony. Gaahl has said that he thinks of himself

---

4 Gorgoroth have famously chosen not to publish their lyrics (Patterson, 2013, p. 256), leaving the listener with the interpretative task of deciphering growls or screams into words and meanings.

5 Ecclesiastical music with Latin text comes to mind. This music has the effect of separating those who have knowledge and are in a position to preach, i.e. the clergy and the learned, from those who do not comprehend or master the Latin language.

as a shaman (Klausen, 2021; Johnsen, 2016). In connection with rune interpretation, such characterizations imply spiritual authority and privileged access to sacred knowledge. In some ways, this echoes pre-modern divisions where literacy was exclusive to a privileged few (almost all of them men), and knowledge of a dead language, namely Latin, held the key to positions of social influence and ecclesiastic leadership.<sup>6</sup>

Giving a presentation on ancient Nordic instruments and music, Selvik explains that Wardruna has attempted to avoid listening to traditional music, so as not to be influenced by the tradition's evolution (2016); instead, it has wanted to rediscover the instruments and the runes "on their own premises" (Wardruna, 2020).<sup>7</sup> Nested within this idea is a sense that today's traditional music has been tainted by its development, and that a purer, more organic, or transcendental sound is available by engaging with ancient instruments and runes in an unlearned manner. This seems to overlook the composer or musician's background, training, and context. It harbours scepticism to modernity and its innovations. It also reinforces the notion of Wardruna's music as "uncomposed" and transcendental. The implied claim is that this music has risen from the runes themselves, as a primordial, pure, and sacred music rooted in Nordic nature and ancient, magical wisdom. Liberated from modern influences, Wardruna's music represents, ostensibly, ancient sounds and values. To interpret the work in a contemporary context, then, would seem to neglect the basic premises of the work. Being rooted in the ancient past renders it resistant to current context-oriented critiques.

Selvik's claim, "The runes are the composer and I am the instrument" (Dorrell, 2022), achieves several things. First, as I have already discussed, it is a statement which asserts that the musical process is spiritual or religious. Thereby the music is elevated to the realm of the spiritual or divine, affording the music an aura of divinity. Second, it bypasses composer intentions, divesting the composer(s) and performer(s) of their

---

6 For example, John Hartley – considering Walter J. Ong's studies of orality and literacy – writes, "In the Renaissance, it was Latin, rather than literacy as such, that separated the men from the boys – and from women, domestic life, and vernacular literacy too" (Hartley, 2012, p. 214).

7 Selvik has engaged in a kind of instrument archeology, working with instrument makers to (re)construct traditional instruments, and has established himself as an authority on Norse instruments and music (Selvik, 2016).

responsibility for the music's meaning. Precisely because the statement masks any ideological or conceptual intention on the part of the creator, here defined merely as an "instrument", it places the music and its meanings beyond critique. Thus, and this is the third point, the statement invests the composition (and the statement) with "transcendent status" and significance (Lincoln, 2006, p. 5). "Discourse becomes religious," writes Bruce Lincoln, "not simply by virtue of its content, but also from its claims to authority and truth" (p. 5). By referring to a non-human, transcendent composer (the runes), Selvik positions the music in the realm of the sacred: because its reference is to a transcendent authority, the only authority that can confirm or deny it, the statement is protected from contestation. The circular logic of this religious discourse effectively disarms opposition to the truth it claims and to the spirituality of the music. As Lincoln observes, "Contestation then takes place in the realm of hermeneutics" (2006, p. 6). The notion of a transcendent composer, elevated to super-human status, in some ways resembles the authoritative composer figure of the Romantics – genius, unknowable, righteous, and above critique. Paradoxically, the status of the transcendent composer is achieved by the human composer's self-effacement.

First, with references to ancient culture, through archaic language and myth, Wardruna distances its music from the contemporary context. Further, archaic languages serve to root the music in the distant past. The use of these languages contests the dominance of English-language popular music and renders Wardruna's rune music more authentically Norse or Norwegian.<sup>8</sup> Finally, by establishing the reference to transcendental authority and effacing human autonomy in the music's creation, Wardruna dissociates its music from any intentions of a human creator. The music is thus elevated beyond practical real-world critique. It is neither a symbol belonging to this world, nor an act of communication from human artists. The implication is that the music does not *mean* or *do*, it simply *is*, and *always has been*. The role Wardruna has claimed is that of a revelator of Norse music and spiritual wisdom. As such, the rune

---

8 At a time when popular music in Norway was overwhelming dominated by English lyrics and Anglo-American and British musical standards, many Norwegian black metal songs also had Norwegian lyrics. This likely contributed to the understanding of this music as distinctly Norwegian.

music may be interpreted as an ancient, and hence authentic, expression of Nordic identity.

## Intentions and sticky associations

Composer intentions and motivations, while fundamentally unknowable, require some consideration. John Farrell, following Rita Felski's *The Limits of Critique* (2015), reconsiders literary theory's concept and treatment of the "intentional fallacy" and argues that "[authorial intention] is essential to the definition of human action" (Farrell, 2017, p. 11).<sup>9</sup> Intentions are as difficult to examine as experiences – their realm is the human consciousness or unconscious mind – and understanding them relies on *representations of intentions*, which are never wholly reliable. Nonetheless, intentions weigh in on interpretations of human actions and creations, along with interpreters' presumptions about those intentions. While critics may strive to liberate the text (or music) from its human creator, and their own interpretation from "intentional fallacy" (Farrell, 2017, pp. 8–10), fans and listeners tend not to do so. Composer intention is sought out or imagined, and it impacts understanding and value judgment (Farrell, 2017, pp. 10–11). Consider musicians' and musicological scholarship's obsession with composers, often long dead, and the multifarious speculations about the originators' intentions for their works, whether in terms of text (nourishing concepts such as *Urtext* and *Fassung letzter Hand*), performance and sound, ideology and politics, or status in the world. Studies of "religious music" are often based on composer intentions, as when a composer *intended* the work to be performed in a liturgical or ritual setting, or a composer used sacred text in the work. Consider, also, the obsessions of fans with artists' remarks about their artistic productions, personal lives, and worldviews. Regardless of whether they ought to, intentions matter a great deal to how music is perceived and experienced.

---

9 Winsatt and Beardsley in 1946 famously asserted that attempting to understand an author's intention was an "intentional fallacy," and argued that "the design or intention of the author is neither available nor desirable as a standard for judging the success of a work of literary art" (p. 468).

In regard to literary theory, Farrell distinguishes between varieties of authorial intention: “artistic intentions” concern the author’s attempt to provide a certain experience, evoking certain emotions or reactions in the audience (2017, pp. 6, 39); “practical intentions” refer to “the ambitions, either egotistical or idealistic, that motivate the work of art” (2017, p. 6); and finally, “communicative intentions,” reflect “how authors expect the audience to understand the sentences, symbols, stories, and other features that make up a literary work” (2017, p. 7). It is usually possible to know more about an author’s “communicative intentions” than those of a composer, simply because writers have sentences and language as their primary medium, whereas composers do not.<sup>10</sup> But these varieties are useful when thinking about composers and music as well, because, as Farrell demonstrates, our presumptions and understandings of the various intentions affect how we judge a work’s value and success (2017, pp. 10–11). Further, the distinctions can bring some clarity to an understanding of *authorial authority*: that is, to which degree a creator can (expect to) affect and control a work’s meaning and impact. Once in the world, after all, the work enters an interconnected realm of meanings and intentions, sometimes contesting, and sometimes assimilating. By relinquishing the role of composer, Selvik distances himself from the authorial position of artistic intentions. But what about the other kinds of intentions? Selvik’s utterances about the music are highly communicative, and while Wardruna continues to perform this music, it is fair to assume that it also has some practical intentions connected to it.

Selvik has attempted to protect Wardruna’s music from imposed meanings and associations. In a 2017 interview he said that Wardruna wanted to get away from “the ghost of Nazism” that he feels haunts Norse cultural heritage (Lunde, 2017, my translation). The unwanted association

---

<sup>10</sup> That is probably one of the reasons why the musicological tradition has tended to focus on artistic and aesthetic intentions. Another reason is the tendency to ascribe genius and super-human status to composers, who themselves sometimes claimed to not understand the intent behind their divine inspirations (Jacques, 1891, pp. 35–38). When more recent critical scholarship attempts to probe the (ultimately unknowable) intentions of composers, it can easily be accused of being speculative, ideologically motivated, overly critical, or oppressively negative.

between Wardruna and far-right ideology has been a vexation for Selvik, and he has sought to emphasize the far right's misrepresentation of Norse heritage (Ullebø, 2021; Lunde, 2017). In the wake of the German *Völkisch* movement, with Nazi appropriation and adaptation of Nordic symbols and mythology, including runes, Norse heritage seems to never fully have recovered from these (ab)uses. Today, the symbolic use of runes tends to bring up conflicting emotions and ignites debates about origin, ownership, and meaning (Lokna & Torvik, 2017). While some ideologues and groups of the far right continue to use runes as symbols of white supremacist views, many wish to reclaim Viking heritage and Norse culture from the sticky embrace of ethnonationalism. Neopagan, heathen, and other pre-Christian oriented cultural groups, for whom the runes are spiritually and symbolically significant, have attempted to distance themselves from far-right politics (Lokna & Torvik, 2017). Wardruna may be included among them. But, as Granholm observes, the relationship between the ideologically opposed groups and paganism is, historically, complicated:

[T]he romantic birth of paganism stems from both a fascination for nature and the ideas of nation and race—features which make it more understandable how the 'pagan frame of mind' has managed to manifest in both radical right-wing racist white power movements and antiracist, environmentalist and leftist groups. (2011, p. 521)

The idea of nature and rootedness are emphasized by groups on either side of this political divide. Both leftist and radical right-wing groups envision a more organic balance between nature and humans, which they see as undermined by contemporary culture, albeit in different ways. Studying the origins of the religious force of National Socialism, Karla Poewe has observed, "The fundamental human divide, the fault line of human antagonism, is that between culture and civilization" (2006, p. 14). She writes, "[T]he word civilization had negative connotations for Germans of the 1920s and 1930s and was commonly equated with a general Europeanization and Americanization... By contrast, culture was conceived as an organism" (Poewe, 2006, p. 10). This seems to echo sentiments in Selvik's utterances, such as



In Western society we're moved so far away from our roots and the core and pillars of what shaped our culture, so it's only natural that you'll see this counter reaction. Whether that's in historical reenactment, spiritual research or whatever, it comes in different forms. (Trendell, 2018)

That both far-right and environmental leftist groups – with their divergent views and ambitions – grasp for and lay claim to the same Norse symbols and mythology is indicative of the cultural and political forces of mythology. It also emphasizes the looseness of meanings and how these can easily stray from intentions.

Warduna's stance against cultural appropriation by far-right groups is complicated by their own history. Over the course of his musical career, Gaahl has fortified his menacing black metal image with controversial utterances, including anti-Semitic remarks (Dunn et al., 2005). Further, the former Gorgoroth band members and their music are associated with the satanic countercultural movement that caused a great deal of disruption in Norway during the 1990s. Many musicians and artists belonging to this milieu, including Gaahl, have publicly expressed antireligious sentiments and supported aggressive, sometimes destructive, activities, such as church arson (Mørk, 2011; Kahn-Harris, 2007). Black metal personas were built on public interviews, media coverage, and performances onstage and offstage. The documentaries *Satan rir media* (Satan rides the media) (Grude, 1998) and *Det svarte alvor*, (The black graveness) (Grøndahl, 1994) show how controversial views and commentary gleaned media attention and contributed to an image of Norwegian black metal as transgressive and violent. Though many musicians have attempted to dissociate from this image, it tends to stick. In today's online media environment, former statements are not easily erased. Such expressions and content are part of listening contexts and affect how music is perceived and interpreted by listeners, who negotiate meanings within their own social and cultural realities, whatever they be. These realities are continuously and rapidly changing, making it ever more difficult for artists to control the meanings of their music.

## Reinventing Norwegianness with popular culture

Norwegian black metal music has had a particular place in the popular cultural imaginary when it comes to the idea of nation and national music. Media coverage and critique, with terms such as “True Norwegian Black Metal” (Beste et al., 2007) and “one of Norway’s greatest cultural exports” (Fredriksen-Sylte & Brattland, 2007, my translation), have advanced the idea of this music as a distinctly Norwegian commodity. Scholarship is not immune to the idea of a music’s nationality, either. As Hans Weisethaunet remarks, “Music historiography often seems to take the validity of the ‘national’ category for granted” (Weisethaunet, 2007, p. 170). With Norwegian black metal, the notion of nationality is enhanced by the music’s special circumstances. The satanic scare that accompanied the public’s awakening to black metal in Norway led to discussions of moral decline and social problems which were in turn framed as national problems (Haugsbø, 1993; Hauge, 1993). Once the idea of *Norwegian black metal* was established, it seemed only to gain traction, and artists seemed to accept or sometimes even embrace it, though they might not have intended to create it.

Wardruna’s music is also thought of as Norwegian, or perhaps more precisely, Norse. Its black metal legacy might contribute somewhat to this idea. Certainly, it is in part due to its Norse references, Nordic themes, and rune composition, as discussed. As noted by Hobsbawm and Ranger, “invented traditions” and references to “a ‘people’s past’” are “highly relevant to that comparatively recent historical innovation, the ‘nation’, with its associated phenomena: nationalism, the nation-state, national symbols, histories and the rest” (2003, p. 13).

Wardruna not only creates music; its music and ideas are part of other media content and popular cultural productions that emphasize heritage and identity. Wardruna and Selvik have contributed incidental music to, among other productions, the television drama *Vikings* by the Canadian History Channel and the video game *Assassin’s Creed Valhalla* by Ubisoft Montreal (Gjestad, 2015; Trendell, 2018; Nilsson, 2020). In *Vikings*, Wardruna’s music can be heard as background music as well as diegetic music, with Selvik performing a role as shaman in the series, playing traditional instruments (Hirst & Girotti, 2016; TV Guide, 2017). Wardruna’s

music lends authenticity to the series, explains Selvik (Gjestad, 2015). According to Selvik, authenticity arises from the sounds of the ancient instruments, and from an engagement with Norse history, heritage, and mythology (Gjestad, 2015). *Vikings* emphasizes historical contestation over land and borders, kingdoms and earldoms, while portraying the lives and battles of “Norwegian” Vikings (Hirst et al., 2013). The show’s appeal must be attributed largely to the aesthetics and excitement it offers, but its popularity also indicates a broad curiosity and interest in these historical themes.

Popular culture both satiates such curiosity and contributes to contemporary conceptions of history, heritage, and identity. When young Norwegian black metal musicians in the early nineteen-nineties became fascinated with their Nordic heritage and Norse mythology, they may or may not have been reading the *Eddas*, but they were certainly reading J. R. R. Tolkien’s *Lord of the Rings*. Band names such as Gorgoroth and Burzum – both taken from Tolkien’s universe – are evidence of their fascination with this epic work of popular fantasy fiction. Tolkien drew liberally from Norse sagas and mythology in the construction of his heroic legends. Similarly, today, popular culture, including music, is a significant source for religion (Granholt, 2011, p. 539), heritage and history (de Groot, 2016), thus influencing people’s understanding of cultural identities. As such, popular cultural products continuously contribute to the processes of (re)inventing, revising, destabilizing, and effacing notions of identity, community, nationhood, and religion.

## Conclusion

Perhaps black metal’s aggression or its transgressive attitude somewhat obscured its inherent mournfulness, but it was always right there, from the primal screams and posturing to the black attire, in groups of youths dressed like a company in mourning. Norwegian black metal youth founded a musical milieu or connection that could offset the ache of loss and provide an outlet for emotional backlash against their contemporary reality. Wardruna inherited the mournfulness, along with the Norse mythologies that inspired black metal, and looked deeper into the distant past to inform their music. Discussing the popularity of Wardruna’s music,

Selvik explains that “Today, a lot of people have a longing for some sort of connection to something bigger than themselves – whether that’s spiritual or philosophical. [...] They want some kind of communion and they find that within our performances” (Trendell, 2018). Wardruna seems to acknowledge and validate this feeling of longing by drawing attention to elements of “lost” culture or traditions, such as Norse language and spirituality. Longing thus appears elementally linked with a sense of loss of, using Hobsbawm and Ranger’s term, “a ‘people’s past’” (2003). A loss of history, Robert Walser observes, “enables other constructions and connections to be formed” (2014, p. 160).

While transgressive Norwegian black metal drew much inspiration from pre-Christian heritage, Wardruna’s engagement with runes, as well as its romanticizing rhetoric and interpretations of meaning in ancient Norse culture and mythology, go further in implying and constructing a radical worldview. A view connected with modern myths and notions of heritage and national identity. The runes function both as spiritual elements and as symbolic “sites of memory”, which appear, in Nora’s words “by virtue of the deritualization of our world” (Nora, 1998, p. 12). Wardruna becomes a purveyor of a kind of ritual coherence lacking in contemporary society, emphasizing a pre-modern existence where nature and humans were part of the same organism. Though Selvik claims not to be inspired by romantic ideas (Ullebø, 2021), a current of romanticism and commemoration flows not only through the music of Wardruna, but also, and perhaps more so, through the image of Norse heritage and Norwegian identity that this music stimulates through popular culture.

By elevating its rune music to the realm of the spiritual and emphasizing its authenticity, and its own authority, Wardruna has positioned itself as a conveyer of Norse identity and a reviver of a spirituality that is distinctly Nordic. Its ritualistic creation of music, and its representations of a kind of primordial and sacred communion between nature, runes and composer, imply a transcendent or super-human knowledge. Through its rune music, Wardruna claims to establish a connection to cultural roots and the distant, previously lost, past. In this lies a vision and perceived potential not only of an alternative and, according to Wardruna, more authentic music, but also of a people’s spirituality and an alternative

(Nordic or Norwegian) identity. The allure of a vision of a spiritually, geographically and culturally rooted identity, and thus (more) authentic existence, is not new. What this study of Wardruna's rune music and representations hopes to help to bring to light, is how such a vision may be revived, developed, expressed, circulated, interpreted, desired, believed in, embraced, or contested through music and popular culture.

## References

- Applegate, C. (1998). How German is it? Nationalism and the idea of serious music in the early nineteenth century. *19th-Century Music*, 21(3), 274–296. <https://doi.org/10.2307/746825>
- Bennett, A. & Janssen, S. (2016). Popular music, cultural memory, and heritage. *Popular Music and Society*, 39(1), 1–7. <https://doi.org/10.1080/03007766.2015.1061332>
- Beste, P., Semmer, R., Berglin, I., Washlesky, M., Hampton, M. (Producers). (2007). *True Norwegian black metal* [Documentary film]. VPR/Vice Magazine.
- Bohlman, P. V. (2011). *Focus: Music, nationalism, and the making of the new Europe*. Routledge.
- Bohlman, P. V. (2017). Musical borealism: Nordic music and European history. In F. Holt (Ed.), *The Oxford handbook of popular music in the Nordic countries* (pp. 33–56). Oxford University Press.
- Botvar, P. K. (2010). Endringer i nordmenns religiøse liv. In P. K. Botvar & U. Schmidt (Eds.), *Religion i dagens Norge* (pp. 11–24). Universitetsforlaget.
- Bull, C. H. (2017). Monkey business: Magical vowels and cosmic levels in the discourse on the eighth and the ninth (NHC VI,6). *Studi e materiali di storia delle religioni* 83, 75–94.
- D'Elia, A. F. (2016). *Pagan virtue in a Christian world – Sigismondo Malatesta and the Italian Renaissance*. Harvard University Press.
- de Groot, J. (2016). *Consuming history: Historians and heritage in contemporary popular culture* (2nd ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315640754>
- Dorrell, C. (2022, March 19). *Wardruna: Norse music with global aspirations*. Varsity. <https://www.varsity.co.uk/music/23396>
- Dunn S., McFadyen, S. & Wise, J. J. (Directors) (2005). *Metal: A headbanger's journey* [Documentary film]. Banger Films.
- Elnan, C. (2016, November 1). *Norsk «runemusikk» topper Billboard-liste*. NRK. [https://www.nrk.no/kultur/norsk-\\_runemusikk\\_-topper-billboard-liste-1.13205815](https://www.nrk.no/kultur/norsk-_runemusikk_-topper-billboard-liste-1.13205815)
- FaceCulture (2009, November 11). *Interview Wardruna – Kvitrafn (part 1)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=o3XxA9COh8c>

- FaceCulture (2011, January 6). Interview Gaahl from Wardruna and Gorgoroth (part 5) [Video]. YouTube. (Interview conducted November 2008. First published January 2009). <https://www.youtube.com/watch?v=mVykrYtpKnI>
- Farrell, J. (2017). *The varieties of authorial intention: Literary theory beyond the intentional fallacy*. Palgrave Macmillan.
- Fredriksen-Sylte, A. & Brattland, J. E. (2007, March 14). *Norsk black metal uten arvtakere*. NRK. <https://www.nrk.no/kultur/utrydningstruet-eksportartikkel-1.2039242>
- Frith, S. (1981). "The magic that can set you free": The ideology of folk and the myth of the rock community. *Popular Music*, 1, 159–168.
- Frith, S. (1998). *Performing rites: On the value of popular music*. Harvard University Press.
- Frith, S. (2007). Towards an aesthetic of popular music. In S. Frith, *Taking popular music seriously* (pp. 257–273). Ashgate.
- Furseth, I. (2015). Et religiøst landskap i endring 1988–2013. In I. Furseth (Ed.), *Religionens tilbakekomst i offentligheten?: Religion, politikk, medier, stat og sivilsamfunn i Norge siden 1980-tallet* (pp. 21–37). Universitetsforlaget.
- Gjestad, R. H. (2015, February 20). Han er mannen bak musikken i «Vikings». *Aftenposten*. <https://www.aftenposten.no/kultur/i/jJrw/han-er-mannen-bak-musikken-i-vikings>
- Granholt, K. (2011). "Sons of northern darkness": Heathen influences in black metal and neofolk music. *Numen*, 58(4), 514–544.
- Grude, T. (Director). (1998). *Satan rir media* [Documentary film]. Kari Gjerde & TV 2.
- Grøndahl, G. (Director). (1994). *Det svarte alvor* [Television documentary]. NRK Television.
- Hagen, R. (2011). Musical style, ideology, and mythology in Norwegian black metal. In J. Wallach, H. M. Berger & P. D. Greene (Eds.), *Metal rules the globe: Heavy metal music around the world* (pp. 180–199). Duke University Press.
- Hansen, K. A. (2019). (Re)Reading pop personae: A transmedial approach to studying the multiple construction of artist identities. *Twentieth-Century Music*, 16 (3), 501–529. <https://doi.org/10.1017/S1478572219000276>
- Hartley, J. (2012). After Ongism: The evolution of networked intelligence. In W. J. Ong & J. Hartley, *Orality and literacy: The technologizing of the word* (pp. 205–221). Routledge.
- Hauge, K. M. (1993, August 27). Dette bør du vite om satanisme. *Verdens Gang*, 26–27.
- Haugsbø, F. (1993, March 4). Håper alle kirker brenner. *Verdens Gang*, 25.
- Hawkins, S. (2020). Personas in rock: "We will, we will rock you". In A. Moore & P. Carr, (Eds.), *The Bloomsbury handbook of rock music research* (pp. 239–254). Bloomsbury Academic.

- Hawkins, S. & Nielsen, N. (2020). Gaahl – monster or postmodern Prometheus?: Masculinity, class and Norwegian black metal. In I. Peddie (Ed.), *The Bloomsbury handbook of popular music and social class* (pp. 185–204). Bloomsbury Academic.
- Heyerdahl, G. H. (2019, May 30). Runer. Store norske leksikon. Retrieved 2021, January 7. <https://snl.no/runer>
- Hirst, M., O'Sullivan, M., Weber, J., Marsh, S., Gasmer, A., Flynn, J. & Hockin, S. (Executive Producers). (2013). *Vikings* [Television series]. Octagon Films & Take 5 Productions.
- Hirst, M. (Writer), & Girotti, K. (Director). (24 March 2016). What might have been (04, 06) [Television series episode]. In K. Thompson (Executive Producer), *Vikings*. Octagon Films & Take 5 Productions.
- Hobsbawm, E. & Ranger, T. (2003). *The invention of tradition*. First published 1983. Cambridge University Press.
- Jacques, E. F. (1891). The composer's intention. *Proceedings of the Musical Association*, 18, 35–54. <http://www.jstor.org/stable/765314>
- Jahr, M. (2017, May 6). Ekko helg – den svarte bølga: Kyrkjebrannane på nittitallet [Radio broadcast]. NRK. <https://radio.nrk.no/serie/ekko/sesong/201705/mdsp31001817>
- Johnsen, F. (2016, August 24). Det ble for mye lys. Jeg måtte tilbake til skyggen igjen. *Bergens Tidende*. <https://www.bt.no/kultur/i/Vovbr/det-ble-for-mye-lys-jeg-maatte-tilbake-til-skyggen-igjen>
- Kahn-Harris, K. (2007). *Extreme metal: Music and culture on the edge*. Berg.
- Klausen, A. O. (2021, January 7). *Gaahl i ulveklær*. Blikk. <https://blikk.no/gaahl-gaahls-wyrd-kultur/gaahl-i-ulveklaer/197521>
- Kramer, L. (2016). *The thought of music*. University of California Press.
- Lincoln, B. (2006). *Holy terrors: Thinking about religion after September 11* (2nd ed.). University of Chicago Press.
- Lokna, M. & Torvik, Y. G. (2017, August 17). Vil ta symbolet tilbake. *Klassekampen*. <https://arkiv.klassekampen.no/article/20170807/ARTICLE/170809969>
- Luhmann, T. M. (1989). *Persuasions of the witch's craft: Ritual magic in contemporary England*. Harvard University Press.
- Lunde, A. F. (2017, May 26). Lager musikk av norrøn historie. *Morgenbladet*. <https://www.morgenbladet.no/kultur/musikk/2017/05/26/lager-musikk-av-norron-historie/?R=hyetjqgfeF&subscriberState=valid&action=loggedin>
- Morra, I. (2014). *Britishness, popular music, and national identity: The making of modern Britain*. Routledge.
- Mykleset, K. (2015, March 14). *I denne skogen lager norske Einar (35) musikken til TV-suksessen «Vikings»*. TV2. <http://www.tv2.no/a/6681912/>

- Mørk, G. (2011). Why didn't the churches begin to burn a thousand years earlier? In T. Bossius, A. Hager & K. Kahn-Harris (Eds.), *Religion and popular music in Europe: New expressions of sacred and secular identity* (pp. 124–144). I. B. Tauris & Co Ltd.
- Næss, E. M. & Magerøy, H. (2020, October 4). *Balder*. Store norske leksikon. Retrieved 2022, February 2. <https://snl.no/Balder>
- Nilsson, Ø. (2020, May 13). Han lager musikken til storsatsing. *Bergensavisen*. <https://www.ba.no/han-lager-musikken-til-storsatsing/s/5-8-1297324>
- Nora, P. (1998). Introduction to realms of memory. In L. D. Kritzman & P. Nora (Eds.), *Realms of memory: The construction of the French past* (Vol. 3) (pp. ix–xii.). (A. Goldhammer, Trans.). Columbia University Press. (Originally published 1992).
- Nordbø, B. (2021, May 13). *Voluspå*. Store norske leksikon. Retrieved 2022, March. <https://snl.no/Voluspå>.
- Ong, W. J. (2012). *Orality and literacy: The technologizing of the word* (30th anniversary ed. with additional chapters by John Hartley.). Routledge.
- Parncutt, R. (2019). Pitch-class prevalence in plainchant, scale-degree consonance, and the origin of the rising leading tone. *Journal of New Music Research*, 48(5), 434–448.
- Patterson, D. (2013). *Black metal: Evolution of the cult*. Feral House.
- Poewe, K. (2006). *New religions and the Nazis*. Routledge.
- Robb, J. (2013, August 23). *Wardruna – an in-depth interview with brilliant Norwegian band with Viking roots music*. Louder than war. <https://louderthanwar.com/wardruna-an-interview-with-brilliant-norwegian-band-with-viking-roots-music-who-play-london-in-oct/>
- Selvik, E. (2016, December 7). *Ancient Norse instruments and music* [Presentation/workshop]. ByNorse, Kulturhuset, Oslo, Norway.
- Spiro, M. E. (1966). Religion: Problems of definition and explanation. In M. Banton (Ed.), *Anthropological approaches to the study of religion* (pp. 85–126). Routledge.
- Svendsen, R. H. (2009, August 17). *Gaahl gir seg med metal*. NRK. <https://www.nrk.no/vestland/gaahl-gir-seg-med-metal-1.6734905>
- Taves, A. (2009). *Religious experience reconsidered: A building-block approach to the study of religion and other special things*. Princeton University Press.
- Trendell, A. (2018, November 18). *Wardruna call on “the wisdom of the past” to soundtrack hit TV show “Vikings”*. NME. <https://www.nme.com/features/music-interviews/wardruna-vikings-season-5-music-interview-new-album-tour-2404500>
- TV Guide. (2017, January 17). *Vikings composer Einar Selvik on how he makes the show's authentic Nordic music* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=RKWmUNLaxZY>



- Ullebø, K. K. (2021, January 23). Han er blitt verdenskjent med musikk inspirert av eldgamle, nordiske tradisjoner. *Bergens Tidende*. <https://www.bt.no/kultur/i/gWL7PJ/han-er-blitt-verdenskjent-med-musikk-inspirert-av-eldgamle-nordiske-t>
- von Helden, I. (2017). *Norwegian native art: Cultural identity in Norwegian metal music*. LIT Verlag.
- Walser, R. (2014). *Running with the Devil: Power, gender, and madness in heavy metal music*. (2014 ed.). Wesleyan University Press.
- Wardruna (2009a). *Løyndomsriss. On Runaljod – Gap var ginnunga* [Album]. Indie Recordings/Fimbulljóð Productions.
- Wardruna (2009b). *Runaljod – Gap var ginnunga* [Album]. Indie Recordings/Fimbulljóð Productions.
- Wardruna (2011). *Løyndomsriss* [Music video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=54PpjOobKWI>
- Wardruna (2013). *Runaljod – Yggdrasil* [Album]. Indie Recordings/Fimbulljóð Productions.
- Wardruna (2016). *Runaljod – Ragnarok* [Album]. Indie Recordings/By Norse Music.
- Wardruna (2020). *About Wardruna*. Retrieved 2021, December, from <http://www.wardruna.com/about/>
- Weisethaunet, H. (2007). Historiography and complexities: Why is music ‘national’? *Popular Music History*, 2(2), 169–199.
- Winsatt, W. K. & Beardsley, M. C. (1946). The intentional fallacy. *The Sewanee Review*, 58(3), 468–488.
- Yamane, D. (2000). Narrative and religious experience. *Sociology of Religion*, 61(2), 171–189.

## KAPITTEL 18

# Musikkens rituelle betydning i samisk før-kristen tradisjon

*Ola Graff*

Norges arktiske universitetsmuseum

**Abstract:** This article is about the musical elements of the pre-Christian Sami religion. The sources must be handled with consideration, because they reflect the attitudes of the greater society. There were two important musical elements present, the yoik and the drum. Use of drums was widespread until missionaries either destroyed or confiscated them. There were two different ways of using a drum: The shaman would either fall into trance and release his soul to inquire into this world or the spiritual world (this is supposedly the oldest way), or the shaman would yoik and beat his drum until a brass ring landed on a symbol painted on the drum. Yoiking was probably the main ritual tool for the shaman. It opened a space for contact between man and the spirits. The shaman's yoik had its own aesthetics.

Certain rock carvings in Alta depict drums in different situations, and there is reason to believe that drumming traditions have been continuous, spanning thousands of years from the Stone Age to the present Sami traditions. There may also have been ritual singing that eventually developed into yoiking.

**Keywords:** ritual yoik, Sami drum, sources, shamans yoik, rock carvings, continuous traditions, oldest written source about the Sami drum, pressure from the greater society, hunting magical power

## Innledning

Børnene før End de kan talle eller raabe fader og Moder paa deris modersmaal, før kand de Runne og Joige, og om de icke ved ordene saa snart, saa kand de dog Melodien og Noderne paa Runne og Joige sangene, og ganviiþerne. (Qvigstad, 1910, s. 24)

Sitering: Graff, O. (2022). Musikkens rituelle betydning i samisk før-kristen tradisjon. I H. Holm & Ø. Varkøy (red.), *Musikk og religion: Tekster om musikk i religion og religion i musikk* (Kap. 18, s. 345–365). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.177.ch18>  
Lisens: CC-BY 4.0

Dette ble skrevet av misjonæren Isaac Olsen rundt 1715, og viser hvordan den religiøse sfæren ble uttrykt og formidlet gjennom joiking, og hvor rotfestet dette var i kulturen.

Joik er den gamle samiske folkemusikken. Ulike framstillinger legger ulik vekt på hvor stor betydning joiken har hatt i de før-kristne ritualene med bruk av tromma. I ettertid har det vært stort fokus på tromma, mens joiken har vært ansett mer underordnet (se avsnittet «Joikens betydning»). Jeg vil argumentere for at joiken må ha hatt en helt avgjørende plass. Når det gjelder joik som estetisk erfaring i før-kristen tid, finnes det svært lite kildemateriale. Men det er likevel mulig å avdekke noe.

Man møter flere steder påstanden om at joik er den eldste eller en av de eldste musikkformene i Europa. Slike påstander presenteres gjerne ubegrunnet.<sup>1</sup> Kildematerialet kan ved første øyekast synes for spinkelt til å kunne dra noen slutning om alder. Jeg vil likevel prøve å vise at det kildematerialet som finnes, gjør det både mulig og sannsynlig at joiken har en kontinuerlig historie mange tusen år tilbake i tid.

## Det skriftlige kildematerialet

På 1600- og 1700-tallet var den gamle samiske religionen ennå fullt levende mange steder. Det har vært påpekt mulighet for tidlig kristen påvirkning. Men i all hovedsak var det et eget samisk tenkesett, forskjellig fra det kristne. Fra denne tida finnes en rekke skriftlige kilder som forteller om dette.<sup>2</sup> Disse kildene er alle representanter for storsamfunnet. Ingen av kildene er fra samisk synspunkt, og de er ikke tilkommet som nøytrale observasjoner. Alt handlet om en til dels brutal kolonialistisk kamp mot det samiske for å oppnå makt og mydighet. Kirke og stat var sammenfallende i interesser, det var to sider av det samme (se Graff,

1 Se for eksempel Senter for nordlige folk: «Joiketradisjonen er en gammel tradisjon, og anses som en av de eldste vokaltradisjonene i Europa» (Gaup, 2009). Påstanden finnes til og med i *Store norske leksikon*: «Joiken hører til blant Europas eldste folkemusikkformer» (Gaski et al., 2021). Logikken er muligens at joik høres så særegent ut at den må være urgammel, uten at det argumenteres nærmere for dette.

2 Viktige kildesamlinger er bl.a. *Kildeskrifter til den lappiske mytologi* ved J. Qvigstad, Trondhjem 1903, *Källskrifter till Lapparnas Mytologi*, utgifna af Edgar Reuterskiöld, Stockholm 1910, *Kildeskrifter til Den lappiske mytologi* ved J. Qvigstad, Trondhjem 1910 og *Nordnorske samlinger V*, 1943–1945.

2012). Misjonering og kolonisering av samiske områder gikk ofte hand i hand; politisk makt og religion var begge måter å skaffe seg kontroll over samene og samiske områder på. «Som prof. Knut Bergsland for lenge siden har påvist, skjedde misjonsvirksomheten fra Danmark-Noreg og Sverige som et ledd i den gjensidige politiske og militære rivaliseringa om 'Sameland'» (Prof. Gjessings ord i foredrag på Norske Samers Riksforbund i 1969).

Kildematerialet har en dobbelthet ved seg. På den ene sida gir det verdifull dokumentasjon av samiske før-kristne tradisjoner. Uten disse kildene hadde det vært mye vi ikke hadde visst. Men kildematerialet er i overveiende grad dominert av de fremmedes blick, «skriftliga källor där författarna har kommit utifrån och skildrat något som i deras ögon var främmande och hedniskt» (Westman, 2005, s. 60). Interessen bak var ikke så mye å forstå kulturen, som det var å utrydde og undertrykke den, «ett material skapat av människor med en annan religiös åskådning, vars uppgift var att utplåna den samiske religionen» (Westman, 2006, s. 43). Misjonæren Thomas von Westen hentet samer til seg, og de som ikke ville følge med frivillig, «blev tagne med magt» (Kildal i Krekling, 1945, s. 124). Hvis misjonærene kom over ei tromme, ble den enten konfiskert eller ødelagt. De ødela også offerplasser. Misjonæren Jens Kildal beretter for eksempel at han i 1722 brente 40 offerplasser med trebilder i løpet av 14 dager.

Samtidig preges mye av materialet av fortielse og hemmelighold fra samisk side. I et anonymt manuskript fra 1700-tallet fortelles det for eksempel at samene sang en «Sang paa Finsk, som vel uden Tvil har været vantroende, efterdi ingen Fin vil give Meeningen tilkiende» (Qvigstad, 1903, s. 65). «Når de i blant ble grepet og tvunget til å fortelle misjonærene eller domstolene om dem,<sup>3</sup> fortalte de minst mulig, og helst ikke om det som var viktigst for dem» (N. Jernsletten, 1979, s. 16).

Det er stor forskjell mellom 1600-tallet og 1700-tallet. I 1609 ga den dansk-norske kong Christian IV i et brev til den kongelige embetsmannen på Vardøhus ordre om å henrette dem som dreiv med trolldom (se f.eks. Graff, 1993, s. 391). I Sverige ga kong Carl XI i 1685 ordre om rettslig granskning av trolldomsvesenet for å kunne utrydde det. Det finnes

---

3 Dvs. deres «gamle kunnskaper».

eksempler på samer som ble brent på bål på grunn av anklage om trolldom (se Graff, 2012).

På 1700-tallet, med blant annet Thomas von Westen i Norge, tok disse brutale fysiske overgrepene slutt. Da interesserte man seg mere for innholdet i den gamle religionen for derved lettere å kunne drive kristen misjonering. Jeg vil oppsummere de to hundreårene på følgende måte: På 1600-tallet ønsket man å utrydde trolldomsvesenet, på 1700-tallet ønsket man å omvende samene.

Kildene er varierende med hensyn til om de er originale eller avskrifter av andre kilder. De representerer også ulike områder av Sápmi. Rydving har gjennom flere arbeider redegjort for disse kildeproblemene (se bl.a. Rydving, 1995). En regionalisering av materialet er «nödvändig men den är inte alltid genomförbar» (Westman, 2006, s. 45). Tross alle kildekritiske problem, «finns det ett rikt och varierat källmaterial till samisk religion» (Westman, 2006, s. 48).

## Joik og tromme

Kildene forteller at det var to musikalske elementer som hadde en viktig plass i de religøse seremoniene: joiking og tromming.

Tromma var iøynefallende og særegen, så det finnes mange kilder som omtaler den.<sup>4</sup> Den ble brukt i en rekke sammenhenger. Ved sykdom kunne man rådføre seg med tromma for å finne botemiddel. Man kunne utforske fremmede steder ved at sjamanen (noaidi) gikk i transe og frigjorde sjela si slik at den kunne dra dit den ville, både i denne verden, i den åndelige verden eller i den underjordiske. Når man skulle på jakt, kunne man rådføre seg med tromma. For eksempel setter den svenske presten Samuel Rheen opp fire årsaker til bruk av tromma i sin *Relation* fra 1671 som beskriver Lule lappmark: utforske fremmede steder, utforske om lykke og helse, helbrede sykdommer og bestemme offer til gudene (Rheen, 1671/1897, s. 31).

---

4 I det såkalte Nærømanuskriptet av sogneprest Johan Randulf fra 1723 finnes det for eksempel en detaljert gjennomgang av alle figurene på ei tromme fra Rødøy (Randulf, 1723/1903, s. 6–24, 63–64).

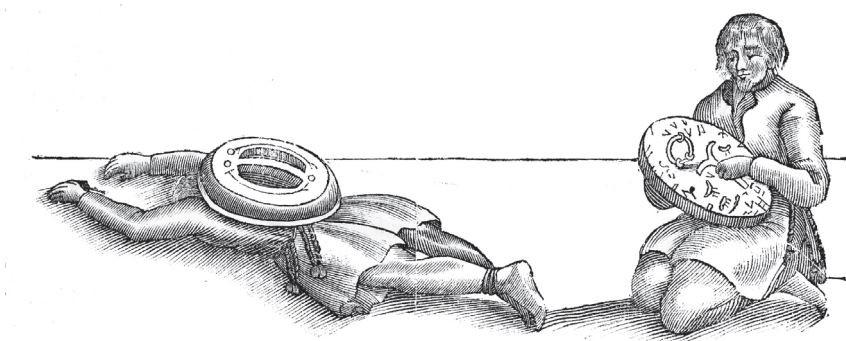
De trommene som er bevart, er for det meste fra 1600- og 1700-tallet. De viser at den samiske kulturen utviklet trommer med et rikt billedgalleri hvor ingen trommer var like. Alle malte figurene forskjellig, med til dels store både regionale og individuelle forskjeller. Dette er påpekt av mange, blant annet av Louise Bäckman, som skriver at «the drums expose conceptions of an individual character that makes it very hard to interpret them as expressing a common religious belief system» (Bäckman, 1987, sitert fra Rydving, 2010, s. 52). Likevel finner jeg det sannsynlig at det fantes en underliggende basis med mange fellestrekk i forståelsen av kosmologien over store deler av Sameland. Flere har tenkt slik: «Det fanns regionala skillnader, även om dessa inte berörde de väsentliga och centrala inslagen i samisk religion» (Mebius, 2003, s. 17). «... man kan inte bortse ifrån att det trots allt finns en gemensam grund för den samiska religionen» (Westman, 2006, s. 45). Ett slikt tegn, som er merkelig ensartet og som derved tyder på en grunnleggende felles kosmologi, er solfiguren midt på mange av de sørlige trommene. Det bemerkes allerede av misjonæren Hans Skanke i 1730: «Der ere at see eendeel almindelige characterer, som ere tilfælles og paa alle Runbommer findes» (Solberg, 1945, s. 181).

Kulturen hadde to ulike måter å anvende seremonitromma. Den ene var at sjamanen falt i transe etter å ha danset, trommet og joiket. Da kunne sjamanen utforske det man trengte å vite. Forskere antar at dette er den eldste formen med gamle røtter. Den andre måten var å la en mesingring vandre på trommeskinnet til den stoppet på et symbol, som da ble et svar på det man ønsket å vite. Det ble kalt «å spå». Dette var en yngre form. «Att trumman kom att bli ett redskap att spå med, tilgjengelig i många hem, är en senare utveckling» (Westman, 2006, s. 55).

Noen kilder omtaler joiking en del, andre er ganske sparsommelige. Én kilde utmerker seg. Det er lærer og misjonær Isaac Olsen, som rundt 1715 skriver *Om Lappernes Vildfarelser og Overtro* fra Finnmark. Han snakket samisk, bodde blant samene, og kom derved på innsida av kulturen på en måte som få av de andre misjonærene, «ingen har seet og hørt, og erfaret det saa som ieg» (Qvigstad, 1910, s. 10). Isaac Olsen omtaler den store plassen joikinga må ha hatt: «deris offer gilde bliver prydet med ijdelig sang og spill, Runen og Joigen, vers og digt og riim, som de kaller

luete<sup>5</sup>» (Qvigstad, 1910, s. 9). Jeg finner grunn til å tro at denne beskrivelsen gjaldt generelt, og at joiking hadde en svært framtrede plass i de gamle seremoniene.

Det finnes beskrivelser av rituelle tilstelninger i flere kilder. Alle skulle være til stede og joike, både kvinner og menn. På dette området finner man et likestilt samfunn. Noaidi kunne derimot normalt bare være en mann. Han kunne falle i transe gjennom å joike og tromme, gå barbeint gjennom ildstedet, drikke lut med mer. Da måtte alle fortsette å joike for at sjela hans skulle finne tilbake til kroppen. Vi vet ikke så mye om hva man joiket. Den samiske prestesønnen Nicolaus Lundius beskriver i et manuskript fra 1674 fra Ume og Lule lappmark at samene ble knyttet til sine hjelpeånder gjennom joiking (Lundius, 1674/1905, s. 5–6). En kilde fra 1659 gir også det som kan være ett av flere mulige svar: Man regnet opp ulike dyr, fisk, rein, fugl, til man kom til det dyret som noaiden brukte under sin sjelreise (Körningh, 1659/1956, s. 45).



**Figur 1.** Kobberstikk av noaidi med tromme, og noaidi i transe (Schefferus, 1674/1971, s. 56). Falt i det fri.

Selv om sjelereisa var bare individuell, var den fundamentert i en sosial kollektivitet. Den sosiale gruppa var det som ga det spesielle individet mulighet til utfoldelse, noe som igjen kom kollektivet til gode. «På grunn av sine overskridende evner var sjamanen den som satt med nøkkelen til løsning av samfunnets kriser, konflikter, sykdom, uår og ulykker» (Hansen & Olsen, 2004, s. 346).

5 Det nordsamiske ordet for joik er *luohti*.

## Joikens betydning

Å bruke tromme i religiøse seremonier, var fullstendig fremmed for stor-samfunnet og framsto derved antakelig som både eksotisk og hedensk. Tromma fanget interesse, ikke minst for forskerne i ettertid. I 1988 ble det holdt et eget symposium i Åbo om tromma, noe som resulterte i boka *The Saami Shaman Drum* (Ahlbäck & Bergman, 1991). De fleste vitenskapelige arbeider fokuserer på seremonitromma som det etnografisk mest spesielle: «Trommen, som var noaidens arbeidsredskap, kunne brukes på flere måter» (Pollan, 2005, s. 427). I boka *Samekulturen* står det lignende: «En hadde trang til å [...] komme inn i åndenes verden [...] Og dette oppnådde en i ekstasens oversanselige tilstand. Runebomma var det redskapet en hadde til å hjelpe seg med å komme i ekstase» (Vorren & Manker, 1958, s. 148). I mer populære framstillinger uttrykkes det samme synet: «Samiske medisinmenn (noaider) brukte tidligere runeбомme under sine seremonier, og trommelyden førte til at medisinmannen kom i ekstase» («Runeбомme», 1972).<sup>6</sup>

I flere slike framstillinger nevnes knapt joiken. Likevel mener jeg at joiken trolig har vært det viktigste kultiske redskapet. Slik jeg forstår det, var det joiken som åpnet opp en mulighet for kommunikasjon med de åndelige maktene. Trolig hadde hver guddom sin egen joikemelodi, og man henvendte seg til guddommen gjennom joiken som dens symboliske representant. I joiken kunne man så med ord formulere spørsmål om det man trengte å vite. Når for eksempel den norske misjonæren Jens Kildal i et manuskript fra 1730 skriver at man «gjør spørsmåal til [...] Runeбомmen» (Solberg, 1945, s. 137), mener jeg det må forstås som joiking. Den samme tolkninga gjør jeg av Erich Jessen når han i 1767 skriver at offergjestene falt på kne og «hylede og bade» (Jessen i Leem, 1767 s. 51). Jeg gjør lignende tolkninger av flere andre tilsvarende beskrivelser.

Man la en messingring (eller annet objekt) på tromma og slo slik at ringen beveget seg rundt på trommeskinnet. Til slutt stoppet ringen på et symbol. Dette ble tolket som et svar fra de åndelige maktene. Selv om ikke alle kildene omtaler det, tror jeg at man hele tida joiket mens man satt og trommet. Enkelt kunne man formulere det slik at gjennom joiken

6 Lignende framstilling også bl.a. i Aschehoug og Gyldendals *Store Norske Leksikon* fra 1985.



åpnet man opp en kanal mellom vår verden og den hinsidige, hvor det ble mulig å komme i kontakt med de åndelige kreftene og gudene. Da kunne man formulere det man ønsket å vite i joiken. Gjennom bevegelsen til messingringen på tromma fikk gudene en mulighet for å svare.<sup>7</sup>

Hvis det er rett, hvorfor fikk joiken en slik betydning? Jeg tror det har noe med musikkens grunnleggende vesen å gjøre. Musikk er en før-språklig kommunikasjonsform, på sett og vis mer grunnleggende enn ordene, og går dypere inn i oss enn språket. Sang er en uttrykksmåte som kan ivareta det kognitive innholdet i ord og setninger, men på en affektiv måte som er forskjellig fra dagliglivets språk. Musikken evner å berøre oss på en måte som knapt noe annet uttrykksmiddel makter. Uttrykt med moderne begreper snakker man om at musikken evner å nå inn til hjertet, at det er følelsenes språk, og lignende. Musikken har en estetisk og emosjonell kraft som mennesker antakelig alltid har erfart. I en av sine dialoger lar Platon Sokrates si at «rytme og harmoni trenger dypest inn i sjelen, griper den kraftigst» (Benestad, 1976, s. 5).

Melodien bringer ordene inn i en kultisk sfære. «Den musiske kunst er et handlingforløp, det muliggjør dens nære korrespondanse med den kultiske akt» (Sundberg, 1971, s. 239). Musikk kan være symbolsk meningsbærende på en måte som overskrider språkets uttrykksmuligheter, noe som gjør det velegnet i religiøse-rituelle sammenhenger.

Men joik går et skritt videre. Joikens iboende referansefunksjon (se nedenfor) gir musikken en mening som symbol som øvrig musikk ikke har. Slik jeg forstår joik, kombineres musikkens generelle estetiske og emosjonelle kraft med symbolets refererende kraft. Joiken blir derved ekstremt potent som kultisk redskap og som kommunikasjon, både overfor mennesker og guder. I tillegg kommer et sosialt moment, nemlig at sang og musikk både uttrykker sosialt fellesskap og er med å konstituere fellesskapet: «Musikken er med på å definere mennesker sosialt» (Ruud, 1997, s. 107).

Begrep om mening ligger som et mer immanent, ubevisst grunnlag under all musikk. Joikens meningsbegrep er helt forskjellig fra den

---

7 Dette er min teori som jeg la fram offentlig første gang på et seminar i Umeå i 1997. Den gang ble teorien møtt med kritikk fra en framstående samisk religionsforsker. Mitt inntrykk er at i de seinere årene har man lagt mer vekt på joikens betydning i disse ritualene.

nordiske sangen. En sang har en fast tekst med et innhold, og bæres av en melodi. En joik defineres derimot primært gjennom *referansefunksjonen*, det vil si hvem eller hva joiken tilhører (se Graff, 2004, kapittel 6: «Mening i joiken – en allmenn teoretisk basis»). Man trenger ikke tekst, eller teksten kan improviseres. Likevel formidler joiken flere lag av mening, men som en meningsfære som forutsetter innforståttethet. For et nordisk blikk vil joiken rett og slett kunne framstå som meningsløs. Slik er det flere som har beskrevet den, for eksempel den italienske reisende Acerbi i 1799: «Their music was without meaning» (Acerbi, 1802, s. 68). Denne manglende forståelsen fra det utenforstående blikket bidro nok til at joiken ble ansett både som primitiv og hedensk.

## Joiken som estetisk erfaring

Kildematerialet gir lite holdepunkter for å vite hvordan samene vurderte joiking og tromminga som estetisk erfaring. Men Isaac Olsen forteller om en virkelighet hvor blant annet det å joike ble ansett svært positivt: «thi finnerne holder det for Een glædsckab, lystighed og tidsfordrif, saa de ere saa lystige og glade naar saadant er forhaanden og paa færde, som de var udi Et paradis» (Qvigstad, 1910, s. 25). Han forteller også at «menniskene kand icke leve lenge, og beholde sin lycke, næring og biering, helpe og helbred, uden det sige de, som er Joigen og Runen» (Qvigstad, 1910, s. 36). Olsen viser en kultur hvor musikken gjennomsyrrer hele livet, og hvor musikken blir ansett som noe av det mest basale og livsnødvendige.

Trolig har det vært en egen musikalsk estetikk for de rituelle joikene, noe mer kraftfullt, sterkt og emosjonelt. I en beretning fra rundt 1670 heter det om den som bruker tromma at han «joiker alt fort medh högh stämman» (Graan, 1983, s. 59). Thomas von Westen forteller om et eget begrep, 'myre', for joiking mens man slo på tromma, «ved myren, paa kobdan» (Reuterskiöld, 1910, Thomas von Westens brev 1723, s. 2). Dette må være det samiske begrepet *meuvrit*, som er relatert til religiøs joiking i samband med bruk av tromma. Friis forklarer begrepet som «øve troldom, spaa, bruge Runebommen» (Friis, 1887, s. 428). Nils Jernsletten gjengir forklaringa «slå på trolltrumman och sjunga / stöna (om trollkarlen när han slog på trumman)» (N. Jernsletten, 1995). Begrepet har levd

inn i vår tid med betydninga «å lage stygge lyder» (muntlig informasjon fra professor Nils Jernsletten).

Det har trolig eksistert tre ulike kategorier joik (muntlig informasjon fra Nils Jernsletten): episke fortellinger, religiøse joiker og dagligdagse, verdslige joiker. At det fantes ulike kategorier joiking, har neppe vært forstått av misjonærene. Joiken ble fordømt i generelle ordelag. «I de tidigaste litterära källorna som härrör från svenska 1600-tallspräster finns överhuvudtaget få uppgifter om jojk, men långt in på 1700-talet kallades den 'trollsång' eller 'deras förbannade sång' och missionärerna reagerade kraftigt mot den» (Kjellström et al., 1988, s. 103). Det kan være flere grunner til dette. Den opplagte grunnen var selvsagt at noen joiker var knyttet til før-kristne religiøse ritualer, og ble derfor definert som hedensk, «sådan laula, som Gudi misshageligit och till förtörnelse är» (Nordberg, u.å., fra Rettsprotokoll Torneå lappmark 1671). Men det kan ha vært også andre momenter som blandet seg i sorsamfunnets forståelse. Som musikkform er joik ganske forskjellig fra den vestlige/nordiske musikken. Selv om man kan vise at all musikk har fellestrekk uavhengig av kultur, er det likevel store forskjeller i hvordan musikken bygges opp. Skalaene er forskjellige, formstrukturene er ulike. Ikke minst er idealene for stemmeklang svært ulike i de to kultursfærene. Joiken har en mer lukket klang som oppleves fremmed for et nordisk øre, som «fuhla Jåikande» (Nordberg, u.å., fra Rettsprotokoll Arvidsjaur 1703). En sang har en definert begynnelse og fast slutt. En joik derimot kan joikes så lenge man ønsker, om og om igjen, eventuelt i timesvis. Og måten man bruker musikken, er svært ulik. Joik er en direkte kommunikasjonsform mellom mennesker, og tidligere også mellom mennesker og åndelige makter. Både den religiøse joikinga og de episke fortellingene er stort sett helt forsvunnet. At den dagligdagse joikinga derimot overlevde dette presset fra både verdslige og religiøse myndigheter gjennom lang tid, er nesten utrolig.

## Urgamle røtter

Jeg finner grunn til å tro at joiken har urgamle røtter. Fra det store hellestningsfeltet i Alta finnes følgende figur:



**Figur 2.** Sjaman med tromme. Helleristning fra Alta (Helskog, 1988, s. 53). Gjengitt med tillatelse fra Helskog. Lisens: CC BY-ND.

Figuren er datert til mellom 4000 og 4800 f.Kr. Foran en gruppe jegere med et bytte står det som trolig er en sjaman med ei tromme i handa. Helskog skriver om denne figuren: «Bak går det et menneske som synes å holde ei tromme i den ene og en slagstokk i den andre handa. Kanskje er det en sjaman som utfører et rituale» (Helskog, 1988, s. 53). Sjamanen står med ansiktet vendt mot jegerne (fordi vedkommende mest sannsynlig er høyrehendt), med utstrakte armer. Posisjonen og gestene kan tolkes som at sjamanen på en måte omslutter jegerne i bevisstheta si. Figuren tyder på at sjamanen må ha hatt en viktig betydning for jakta. Vi må anta at ritualene ikke bare var for at den enkelte jeger skulle lykkes, men et ønske om at «jaktbyttet skulle finnas tillgängligt för alla», og at «Riter, där flera människor deltog, innebar också att gruppens gemenskap både inåt och utåt stärktes» (Westman, 2006, s. 50). Likevel synes figuren også å fortelle at det var skilt ut en samfunnsmessig rolle som hadde en åndelig funksjon i tillegg til den rollen jegerne hadde i den praktiske jakta. Kanskje har det vært en person som har veiledet eller beskyttet jegerne på jakt, kanskje var sjamanen der for å gjenopprette en balanse i naturen?

Kan bruk av tromme har vært en sammenhengende musikalsk kulturtradisjon gjennom 6000–7000 år fram til de samiske trommene som var i full bruk ennå på 1600- og 1700-tallet? Kildematerialet er svært spinkelt for å kunne påstå noe slikt. Likevel mener jeg at det er en sannsynlig mulighet. De samiske trommene kan ha hatt en lang forhistorie (se mer

nedенfor). Fra den samiske tradisjonen vet man også at tromma kunne spille en viktig rolle ved jakt, «att nåjden var viktig i samband med både jakt och jaktriter. Han sägs bland annat kunna påverkade jaktbytets beteende» (Westman, 2006, s. 55). Dette er trolig en alderdommelig tradisjon. Det kan «hypotetisk antas att nåjden tidigare haft en mer avgörande funktion som jaktmagiker. Louise Bäckman uttrycker en liknande uppfattning» (Mebius, 2003, s. 115). Helleristningsfiguren antyder den samme jaktmagiske funksjonen i steinalderen. Så også dette elementet kan ha en flertusenårig vedvarende tradisjon bak seg.

Menneskene på helleristningsfiguren var ikke samer, de var steinaldermennesker. Forskere i dag anser at samisk identitet oppsto langt seinere (jf. Hansen & Olsen, 2004). Men det synes rimelig å tenke disse menneskene som stamforelde til samene, og tradisjonen som disse steinaldermenneskene hadde, som forløper til de samiske tradisjonene.

Vi vet ingenting om hvordan tromma har vært brukt den gang. Men det er nærliggende å tenke at selve trommelyden har hatt betydning, en menneskelig frambrakt monoton lyd i stadig repetisjon. Ble det samtidig sunget? For det første må vi anta at steinaldermenneskene har sunget: «I alle kjente samfunn er bruken av musikalske ytringer like selvsagt og en like artstypisk egenskap ved menneset som talespråket» (Ledang, 2001, s. 13). Jeg anser det sannsynlig at sjamanen også har sunget på en eller annen måte, at tromming og sang hørte sammen. Ledang tolker også kildematerialet slik: «Det er derfor naturlig å tolke bergkunsten slik at den vitner om bruk av sang, spill og dans» (Ledang, 2001, s. 18). Trolig har da sangen hatt kraftfull funksjon. «Men hjälp av [...] sång innan jakt, försökte människan förbättra och bemästra utgången av sitt handlande» (Edström, 1979, s. 76). Kanskje var det en sang som ga krefter til jegerne og skapte en forbindelse mellom jeger og dyr? Kreftene som kan ha vært forbundet med sangen, kan igjen ha influert på hvordan man sang.

Å sette et begrep på et objekt, er å forstå objektet. «Begriff – gedankliche Widerspiegelung einer Klasse von Individuen» (Klaus & Buhr, 1972). En besvergende sang om dyret vil i tillegg kanskje kunne ha kraft til også å kontrollere dyret. Kanskje skapte sangen et herredømme, en økt styrke hos jegeren, og en slags åndelig forbindelse mellom jegeren og dyret som ga mennesket mulighet til makt?

Kanskje hadde det dyret man skulle jakte på, sin egen sang som ble brukt for å mane fram og/eller kontrollere dyret? Dette kan i tilfelle ha vært forløper for det vi kjenner som vanlige dyrejoiker i dag. Dyrejoiker har i dag ingen slik manende betydning. Men de kan ha hatt det i forhistorisk tid.

Knud Leem skriver i 1756 om joik til ulven: «En overtroesk grov Sang, hvormed Lapperne lode sig høre i adskillig Hensigt, iblant andet, dermed at fordrive Ulve, at de ej skulde skade Qveget» (Leem, 1756, s. 437). Dette viser at i hvert fall noen dyrejoiker hadde manende og besvergende elementer ved seg langt opp mot vår tid. Dette kan være trekk som har urgamle røtter, kanskje tilbake til steinalderen?

Vi vet ingenting om hvordan steinaldersangen lød. Men det er nærliggende å tenke at dette var forløperen til den samiske joiken. Sannsynligvis har sangen hørt helt annerledes ut, fungert annerledes og vært brukt annerledes enn slik vi kjenner joik. Man kan neppe hevde at man joiket i steinalderen. Men jeg finner det som en mulig antakelse at det har vært ei ubrutt utvikling fra steinaldersangen på bergene i Alta til joiken i våre dager.

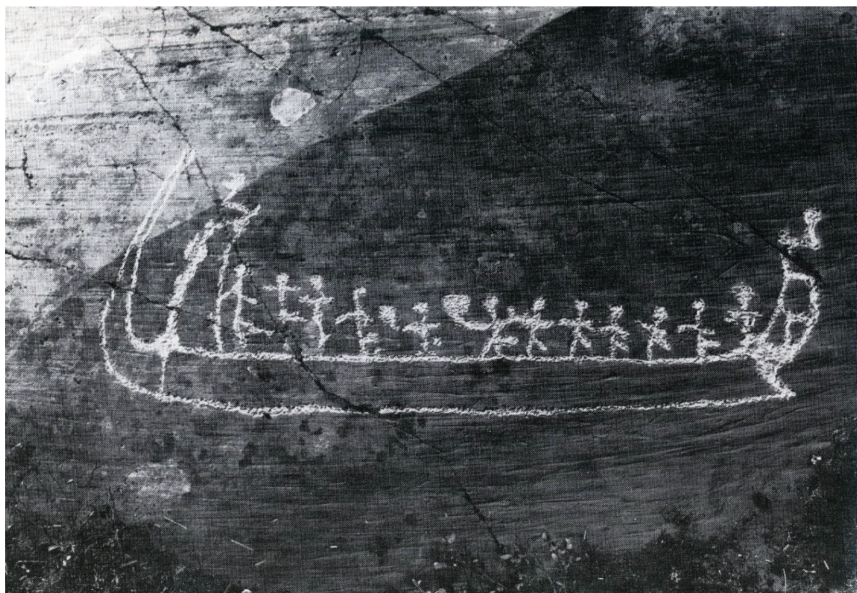
Slik vi kjenner verdslig joiking i våre dager, karakteriseres joik, som nevnt ovenfor, av å ha ei indre, iboende henvisning til en realitet utenfor seg sjøl, det som er kalt referansefunksjonen ved joik (Graff, 1985). Det betyr at en joik fungerer som et symbol for noe, som et musikalsk navn. Oftest er det mennesker, men det kan også være dyr eller natur. I prinsippet ser dette ut til å kunne forstås som et arbitrært forhold (se Graff, 2004, s. 147–177). Men i praksis er forholdet langt mer sammensatt og flersidig. Oppå det (arbitrære) symbolet kan man i noen tilfeller legge motivert musikalsk beskrivelse. Så legges også tekst til, samt eventuelt gester og bevegelse. Joiken som symbol kan derved ha flere lag av beskrivelse som viser til et objekt. Samtidig er det å joike å uttrykke sitt eget forhold til objektet, slik at joikinga også viser til subjektet. Alle disse elementene fungerer meningsbærende i en kompleks meningshelhet som uttrykkes gjennom et tidsforløp.

Det er mulig at referansefunksjonen kan ha urgamle røtter, tilbake til ei tid hvor det å synge kunne ha hatt en manende, kraftfull funksjon. Hvis de enkelte dyr hadde sin egen melodi, kan det ha vært sett som

betydningsfullt på en helt annen måte enn i dag. I våre dager sier man at ved å joike noen eller noe, bringer man objektet fram i bevisstheta, og det er som om man ser mennesket eller dyret for seg. Dette kan tenkes å være reminisenser av en urgammel tradisjon hvor det å synge dyrets sang, var kraftfullt, en måte å besverge og få kontroll over dyret. I løpet av årtusenene har det så skjedd en gradvis overgang hvor sangen har gått fra besverging til symbol.<sup>8</sup>

## Andre bruksområder

Det finnes helleristningsfigurer som antyder bruk av tromme i flere sammenhenger:



**Figur 3.** To sjamaner med tromme. Helleristning fra Alta (Helskog, 1988, s. 94). Gjengitt med tillatelse fra Helskog. Lisens: CC BY-ND.

8 Den ungarske forskeren György Szomjas-Sciffert mener at joik fortsatt har magiske trekk. Han skriver bl.a. om en spesiell type joiking, «mumbling», «its recognizable intent is to bewitch, cast a spell» (Szomjas-Sciffert, 1996, s. 64). Det kan ha vært slik tidligere. Men jeg ser lite eller ingenting som tyder på at det er slik i dag.

Figuren er datert til +/- 500 f.Kr. Helskog skriver:

De to i midten holder en rund gjenstand i høyre hand, kanskje er det en tromme for å slå rytmen til dansen og å kommunisere med det overnaturlige. Kan scenen forestille en mytologisk båt som frakter f.eks. de døde, eller er det et virkelig rituale som er avbildet? (Helskog, 1988, s. 94)

Jeg tror at figuren virkelig avbilder bruk av tromme. Figuren viser en helt annen situasjon og en helt annen bruk av tromma enn ved jaktscenen over. Det viser at tromma må ha hatt stor betydning og ha vært et kultisk redskap som utviklet seg til bruk over et større religiøst felt i steinalderen.

Helskog ser bare for seg trommerytme i denne scenen. Men også her bør man tenke at det trolig har vært sunget. Sjamanen kan ha sunget, og alle deltakerne kan ha sunget. Så både en kanskje monoton trommelyd sammen med (monoton?) rituell sang vil kunne ha hatt betydning for steinaldermenneskets opplevelse av kontakt med det åndelige. Muligens har sangen her vært noe annet enn jeger-sangen. Så man kan kanskje lese bildet som en indikasjon på at sangen må ha vært rik og kompleks allerede i steinalderen?

## Den første skriftlige kilden

Etter helleristningsavbildningene går det halvannet tusen år før vi igjen finner en dokumentasjon på tromme og sang, i en skriftlig, latinsk kilde fra 1100-tallet:

En gang da noen kristne som drev handel med finnene,<sup>9</sup> falt kona de bodde hos plutselig død om. De kristne begynte å sørge og klage, men finnene tok det ikke det minste alvorlig. Hun var ikke død, sa de, men var rammet av gand fra noen som ville henne vondt, og kunne lett bli bragt til live igjen. Dermed spredte en trollmann ut et klæde; under det hadde han forberedt seg til å synge de hedske tryllesangene sine. Så løftet han et lite kar høyt i været; det var av form som et såld og var fylt med forskjellige små figurer: hvaler, reinsdyr med seletøy og ski og til og med en liten båt med årer, alt sammen redskap som djevelen ville nytte for å komme seg fram. (Iversen, 1969)

---

9 Dvs. samene.



Kilden forteller ikke noe om hvor dette har vært. Ut fra innholdet må vi kunne tro at det har vært et sted på kysten av Nord-Norge. Her er tromma en utvetydig samisk kultgjenstand. Bildene på tromma var ganske få, og representerte sannsynligvis hjelpeåndene, eller de skikkelsene sjamanen kunne innta og hjelpemidlene han kunne bruke på sjelereisene.

Tromma ble brukt sammen med sang. Det nøyaktige forholdet mellom tromme og sang vet vi ikke. Men kilden kan tolkes slik at det var sangen som skapte det åndelige rommet som sjamanen trengte, hvor tromma derved kunne komme til nytte for åndereisene hans, på lignende måte som jeg tolker kildene fra 1600- og 1700-tallet. Vi kan ganske sikkert gå ut fra at «tryllesangene» har vært en form for joiking.

## Ei sammenhengende utvikling?

«Det har blitt antydnet at det var en mulig utvikling fra helleristningene fra før Kr. gjennom samisk jernalder og fram til trommekunsten» (Helskog, 2012, s. 224). Man må i denne sammenhengen egentlig vurdere to utviklingsløp, ikke bare ett. Det ene er det å bruke tromme, om det foreligger en ubrutt tradisjon med bruk av tromme. Det andre er spørsmål om figurene som er malt på trommeskinnet har sammenheng med steinalderkunsten.

Som vi har sett, tyder helleristningene på at det å bruke tromme rituelt, og på flere ulike måter, må ha eksistert allerede i steinalderen. «Shamanism is a complex of beliefs and rites closely connected with a very ancient hunting culture. My conviction is shared today by many of my colleagues» (Hultcrantz, 1991, s. 10). Forskere antar altså at noaidens virksomhet slik den kjennes fra de skriftlige kildene, kan strekke seg langt bakover i tid. Sjamanens jaktmagi gjenfinnes i den nevnte helleristningsfiguren. Det er derfor fristende å tenke seg en kontinuerlig tradisjon.

Det foreligger – som forskere har påpekt – et stort tidsgap hvor det ikke finnes noen dokumentasjon på bruk av tromme: «den kronologiske lakune har vært ansett for å være for lang» (Simonsen, 1979, s. 480). Det første tidsgapet er i selve steinalderen. De to trommebildene vi har sett, er hugget inn i berget i det samme området med rundt

4000 års avstand. Jeg ser likevel ingen grunn til ikke å anta at tromma har vært et anvendt kultisk instrument i hele denne tida, selv om bruken kan ha utviklet seg. Det neste tidsgapet er mellom bergkunsten og den første skriftlige kilden. Her er det en periode på rundt halvannet tusen år. Bruken avbildet på helleristningene kan ha vedvart i lang tid etter at avbildninga på berget tok slutt. Den skriftlige kilden på sin side omtaler en bruk som så ut til å være godt innarbeidet og kjent i miljøet. Slik bruk av tromma kan altså ha ei lang forhistorie. Det trenger ikke å ha vært noe brudd i tradisjonene. Simonsen understreker da også at «vi hverken har datert slutningen av bergkunsten eller begynnelsen av trommekunsten» (Simonsen, 1979, s. 480). Det blir derved en mulig antakelse at det har vært en ubrutt tradisjon med bruk av rituell tromme. Vi snakker da om en sammenhengende tradisjon gjennom 6000–7000 år eller mer.

Det andre spørsmålet er om bildene på de samiske trommene kan ha utviklet seg fra helleristningskunsten. Dette er et spørsmål som flere forskere har tatt opp. Tidligere var det generell skepsis mot denne tanken: «Det har hittil vært alminnelig antatt at kunstutøvelse på berg [...] forsvant helt, og at det ikke går noen linje derfra til Nordkalottens senere kunst (Simonsen, 1979, s. 481).

Men flere har påpekt at figurer på trommene har en unektelig likhet med helleristningsfigurer: «Sámi noaidi drum figures [...] and prehistoric rock paintings in Finland, a series of striking parallels between two aspects of cultural representation are recognizable» (Joy, 2017). Maja Dunfeld ser en klar sammenheng i sin bearbejdede doktorgradsavhandling: «en gjenkjenner uttrykksformen fra trommeskinnet i helleristninger» (Dunfeld, 2006, s. 33). I boka *Rock Art in Sápmi* foretas ei sammenligning mellom en del helleristningsfigurer og tilsvarende figurer på samiske trommer, blant annet av mennesker, rein, fugl og skiløpere. Likheta er slående (Cocq et al., 2014).

Når det tegnes med enkle grafiske streker, vil to uavhengige framstillinger av samme objekt kunne ha likheter. I forholdet mellom trommefigurene og helleristningsfigurene er det påpekt en rekke påfallende likheter. Det er derved ikke umulig at måten å tegne de ulike figurene også representerer en sammenhengende tradisjon. En eller annen

gang kan figurene ha gått over fra å bli hogd inn i berg til å bli malt på trommene. I steinalderen var det neppe behov for å male figurer på trommeskinnet, fordi figurene ble hogd i berget. Det er altså mulig at steinaldertrommene var umalte. Det å lage helleristninger opphørte for rundt 2000 år sida (Helskog, 2012, s. 224). Det kan ha vært på denne tida at man begynte å male figurer på trommeskinnet, og at man overførte stilen fra helleristningene til trommene. Hele tida – gjennom alle disse årtusenene – tror jeg som nevnt, at det ble sunget sammen med trommeritualene.

Jeg har prøvd å vise at joiken hadde en framtrødende – og antakelig helt avgjørende – plass i den gamle samiske før-kristne religionen, langt mer enn mange forskere har ansett. Jeg har også prøvd å vise at dette trolig har røtter tilbake til steinalderen, både ved å vurdere de skriftlige kildene samt hva man vet om joik, og ved å vurdere en del figurer fra det store helleristningsfeltet i Alta. Joiken må ha vært et kultisk redskap med kraft til å la menneskene få kontakt med de åndelige maktene. Slik kan også de skriftlige kildene fra 1600- og 1700-tallet tolkes. Dette synes har vedvart gjennom lang tid, gjennom skiftende historiske forhold. Mange former for joiking har forsvunnet på grunn av ytre press fra storsamfunnet, men joiken som sådan har overlevd. Det tyder på at joiken har hatt en stor indre kraft. Noe av den rituelle joikens gamle kraftpotensial kan ha levd vidare inn i den verdslige joikinga opp til vår tid. Noen forskere anser at joiken fortsatt besitter åndelige krefter: «The indirect and direct spiritual aspects of the yoik are numerous» (Domokos, 2006, s. 64). En beslektet tanke uttrykkes i den norske Grand Prix-sangen fra 1980, at «joik har større kraft enn krutt». Selv om joiken i dag er verdslig og uten manende eller religiøse krefter, kan reminiserer av joikens gamle kraftpotensial kanskje fortsatt finnes? Det har kanskje vært medvirkende til at joiken levde vidare? Som en kulturtradisjon med årtusener gamle røtter synes joiken å ha vært så rotfestet som en helt avgjørende og sentral del av den samiske kulturen, at den ikke lot seg utrydde til tross for at den ble ansett som både hedensk, stygg og primitiv, både fra storsamfunnets side og dels også fra interne krefter i det samiske samfunnet. Joiken har vist seg livskraftig og betydningsfull helt inn i moderne tid.

## Referanser

- Acerbi, G. (1802). *Travels through Sweden, Finland and Lapland to the North Cape*.  
Vol. II. Joseph Mawman.
- Ahlbäck, T. & Bergman, J. (Red.). (1991). *The Saami shaman drum*. Donner Institute for Research in Religious and Cultural History, Åbo.
- Benestad, F. (1976). *Musikk og tanke. Hovedretninger i musikkestetikkens historie fra antikken til vår egen tid*. Aschehoug.
- Cocq, C., Heinerud, J., Larsson, T. & Hyvönen, B. L. (2014). *Rock art in Sápmi*. Västerbottens museum.
- Domokos, J. (2006). Yoik for thousands of years. I A. Amft & M. Svonni (Red.), *Sápmi Y1K – livet i samernas bosättningsområde för ett tusen år sedan* (s. 61–74). Umeå universitet.
- Dunfeld, M. (2006). *Tjaalehtjimmie. Form og innhold i sørsamisk ornamentikk*. Saemien sitje.
- Edström, K.-O. (1979). Musikens ursprung – Fåglar – Människan. I *Skriffest. 19 uppsatser om musik tillägnade Martin Tegen på hans 60-årsdag den 28. April 1979*. Stockholms universitet.
- Friis, J. A. (1887). *Ordbog over det lappiske sprog*. Christiania.
- Gaski, H., Ledang, O. K. & Aksdal, B. (2021, 10. mai) Joik. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/joik>
- Gaup, L. S. (2009). *Joik*. Riddu Riddu Senter for nordlige folk. <https://www.minstemme.no/0211811124889/joik/>
- Graan, O. (1983). Relation Eller En Fulkomblig beskrifning om Lapparnas Vrsprung ... I *Berättelser om samerna i 1600-talets Sverige* (Faksimileutgave). Kungl. Skytteanska Samfundets handlingar.
- Graff, O. (1985). *Joik som musikalsk språk. Litt om nordsamisk joik ut fra Per Hætta som tradisjonsformidler* [Magistergradsoppgave]. Universitetet i Oslo.
- Graff, O. (1993). Den samiske musikktradisjonen. I B. Aksdal & S. Nyhus (Red.), *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (s. 384–432). Universitetsforlaget.
- Graff, O. (2004). *Om kjæræsten min vil jeg joike. Undersøkelser over en utdødd sjøsamisk joiketradisjon*. Davvi girji.
- Graff, O. (2012). Trolldomsransakingene i Sverige. En kamp for krone og katedral. *Ottar*, 5, 34–41.
- Hansen, L. I. & Olsen, B. (2004). *Samenes historie fram til 1750*. Cappelen Akademiske Forlag.
- Helskog, K. (1988). *Helleristningene i Alta. Spor etter ritualer og dagligliv i Finnmarks forhistorie*. Knut Helskog.
- Helskog, K. (2012). *Samtaler med maktene. En historie om verdensarven i Alta*. Tromsø Museum.

- Hultcrantz, Å. (1991). The drum in Shamanism. Some reflections. I T. Ahlbäck & J. Bergman (Red.), *The Saami shaman drum* (s. 9–27). Donner Institute for Research in Religious and Cultural History, Åbo.
- Ivesen, A. (Overs. og komm.). (1969). *Historia Norvegiæ. Norges historie*. Thorleif Dahls kulturbibliotek.
- Jernsletten, N. (1979). Religionen før kristendommen. *Hverdag*, 5–6, 16–17.
- Jernsletten, N. (1995). *Samiske ord om joik* [Notat]. Tromsø museums samlinger.
- Kjellström, R., Ternhag G. & Rydving, H. (1988). *Om Jojk*. Hedemora.
- Joy, F. (2017). *Noaidi drums from Sápmi, rock paintings in Finalnd and Sámi cultural heritage – an investigation*. The Artic Centre, Faculty of Art and Design, Rovaniemi.
- Klaus, G. & Buhr, M. (1972). *Philosophisches Wörterbuch. Band 1*. Das Europäische Buch.
- Krekling, M. (1945). Jens Kildals afguderiets dempelse. I *Nordlands og Troms finner i eldre håndskrifter*. Nordnorske samlinger. Etnografisk museum V.
- Körningh, J. F. (1956). *Berättelse om en missionsresa till Lappland 1659–60*. Acta Lapponica IX.
- Ledang, O. K. (2001). Forhistorisk tid. I A. O. Vollsnes (Red.), *Norges musikkhistorie. Tiden før 1814*. Achehoug.
- Leem, K. (1756). *En Lappesk Nomenclator*. Trondhiem.
- Leem, K. (1767). *Beskrivelse over Finmarkens Lapper 1767* (Faksimileutgave). Rosenkilde og Bagger.
- Lundius, N. (1905). *Descriptio Lapponiae. I. Bidrag till kännedom om De svenska landsmälen och svenskt folkliv. XVII. 5*. Uppsala. (Opprinnelig utgitt 1674)
- Mebius, H. (2003). *Bissie. Studier i samisk religionshistoria*. Studentlitteratur.
- Nordberg, E. (u.å.). *Trolldomsrannsakingarna i lappmarken 1649–1739*. 29528 Nordberg, SOFI-arkivet, Uppsala. [https://digital.ub.umu.se/resolve?urn=urn:eno\\_000056:0002](https://digital.ub.umu.se/resolve?urn=urn:eno_000056:0002)
- Pollan, B. (2005). Samisk religion i Norge. I A. B. Amundsen (Red.), *Norges religionshistorie* (s. 414–456). Universitetsforlaget.
- Randulf, J. (1903). Relation Anlangende Find-Lappernis ... («Næromanuskrriptet»). I J. Qvigstad, *Kildeskrifter til Den lappiske mytologi* (s. 6–64). Det Kgl. Norske videnskabers selskabs skrifter. (Opprinnelig utgitt 1723)
- Reuterskiöld, E. (1910). *Källskrifter till Lapparnas mytologi*. Edgar Reuterskiöld Stockholm.
- Rheen, S. (1897). En kortt Relation om Lapparnes Lefwarne och Sedher, wijd-Skiepellsser, samt i många Stycken Grofwe wildfarellsswer. *Bidrag till kännedom om De svenska landsmälen och svenskt folkliv. XVII*. Uppsala. (Opprinnelig utgitt 1671)
- Runebomme. (1972). I *Gyldendals store konversationsleksikon*. Gyldendal.

- Ruud, E. (1997). *Musikk og identitet*. Universitetsforlaget.
- Rydving, H. (1995). *Samisk religionshistoria: Några källkritiska problem*.  
Religionshistoriska forskningsrapporter från Uppsala 4. Uppsala universitet.
- Rydving, H. (2010). *Tracing Sami Traditions. In Search of the Indigenous Religion among the Western Sami during the 17th and 18th Centuries*. The Institute for Comparative Research in Human Culture.
- Schefferus, J. (1971). *The history of Lapland: Wherein are shewed the original, manners, habits, marriages, conjurations, &c. of that people* (Faksimileutgave).  
And are to be sold by George West and Amos Curtein. [http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digibok\\_2009090810001](http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2009090810001) (Opprinnelig utgitt 1674)
- Simonsen, P. (1979). *Veidemenn på Nordkalotten. Hefte 3: Yngre steinalder og overgang til metall tid*. Institutt for samfunnsvitenskap, Unversitetet i Tromsø.
- Solberg, O. (1945). Hans Skankes epitomes historiae missionis lapponicæ pars prima etc. I *Nordlands og Troms finner i eldre håndskrifter*. Nordnorske samlinger V. Etnografisk museum.
- Szomjas-Sciffert, G. (1996). *Singing tradition of lapp shamans*. Akadémia Kiadó, Budapest.
- Sundberg, O. K. (1971). *Musikk og liturgi*. Lutherstiftelsen.
- Vorren, Ø. & Manker, E. (1958). *Samekulturen. En oversikt*. Tromsø museum.
- Westman, A. (2005). Den heliga trumman. I Å. V. Kroik (Red.), *Efter förfädernas sed. Om samisk religion* (s. 94–109). Boska.
- Westman, A. (2006). Det rituella livet kring tusentalet. I A. Amft & M. Svonni (Red.), *Sápmi Y1K – Livet i samernas bosättningsområde för ett tusen år sedan* (s. 43–60). Samiska studier, Umeå universitet.
- Qvigstad, J. (1903). *Kildeskrifter til den lappiske mythologi*. Det Kgl. Norske videnskabers selskabs skrifter.
- Qvigstad, J. (1910). *Kildeskrifter til den lappiske mythologi II. Om Lappernes Vildfarelser og Overtro. Af Isaac Olsen*. Det Kgl. Norske videnskabers selskab skrifter.



# Mellom frihet og ansvar: Olivier Latry om orgelimprovisasjon som sentralt element i katolsk liturgi<sup>1</sup>

*Peder Varkøy*

Frilans musiker

**Abstract:** This chapter discusses modernistic organ improvisation in Catholic liturgy. The discussion raises some questions concerning the different roles an organist must combine in the meeting between organ improvisation's aesthetic tradition, theological legislation, and the congregation's understanding of music and liturgy. All of this, the feeling of responsibility for the artistic, theological and communicative aspects of organ improvisation, rests on the organist's shoulders in daily practice. My main research questions are: How can an improvisation with modernistic musical features relate to both its aesthetic tradition and Catholic liturgical thinking, and how can an organist combine the roles of artist, theologian and communicator? This chapter illuminates these issues through an interview with the influential and acclaimed French organist and improviser Olivier Latry at Notre-Dame in Paris.

**Keywords:** organ improvisation, modernism and church music, French tradition of liturgical music, Catholic mysticism and music discourse

---

1 Denne teksten er en lett revidert versjon av en artikkel med tittelen «Frihet, tillit og ansvar: – Olivier Latry om orgelimprovisasjon i katolsk liturgisk musikk» publisert i *Studia Musicologica Norvegica* 2016, s. 121–133. Den publiseres her med tillatelse fra tidsskriftet og Universitetsforlaget.

Sitering: Varkøy, P. (2022). Mellom frihet og ansvar: Olivier Latry om orgelimprovisasjon som sentralt element i katolsk liturgi. I H. Holm & Ø. Varkøy (red.), *Musikk og religion: Tekster om musikk i religion og religion i musikk* (Kap. 19, s. 367–383). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.177.ch19>

Lisens: CC-BY 4.0



## Innledning

Orgelet har i mange hundre år vært kristendommens viktigste instrument, og det har fått en sentral plass i de vestlige kirkenes liturgi. Spesielt har orgelet vært knyttet til akkompagnement og ledsagelse av menighetens eller korets liturgiske sang, men det har også fått egne «rom» hvor instrumentet får vist seg fram i all sin prakt. Disse instrumentale delene i liturgien har både vært benyttet til å spille komponerte orgelverk og såkalte orgelimprovisasjoner.

Som liturgisk element kan improvisasjon være en utfordring, og det er utvilsomt en del aspekter ved improvisasjonsfenomenet som synes å passe dårlig sammen med det man tenker er passende i en katolsk liturgisk sammenheng. Verdier som assosieres med improvisasjon, som individuell frihet, spontanitet, emosjonalitet og subjektivitet, står i et visst spenningsforhold til liturgisk tenkning. Her finner en klare forskrifter og lovgivninger, hvor hensikten er et universelt, sakralt og kontrollert uttrykk av troen og det hellige.

Hvordan da få improvisasjon til å passe inn i det liturgiske ønske om en musikk som er kontrollert i uttrykket, og tilpasset Kirkens ønske om en liturgisk musikk som er hellig, skjønn og universell? Finnes det et universelt uttrykk for det hellige og sakrale, og hva er eventuelt dette uttrykket? Og hvis dette uttrykket finnes, betyr det at man ikke kan søke musikalsk fornyelse og utvikling? Hvorfor er et kontrollert uttrykk så ønskelig – kan ikke også det spontane gi rikdom til liturgien? Når Kirken ønsker et slikt kontrollert uttrykk – er det ikke da et paradoks at orgelimprovisasjon er en naturlig del av den liturgiske praksisen?

## Modernistisk orgelimprovisasjon

I denne teksten settes disse spørsmålene på spissen ved å gå til den tilsynelatende mest utfordrende formen for orgelimprovisasjon: modernistisk orgelimprovisasjon. Temaet er altså modernistisk orgelimprovisasjon som element i katolsk liturgi. Sentrale spørsmål her angår de forskjellige rollene organisten må kombinere i møtet mellom orgelimprovisasjonens estetiske tradisjon, teologisk lovgivning og tenkning rundt den liturgiske

musikken, menighetens musikk- og liturgiforståelse, samt det kunstneriske, teologiske og kommunikative ansvaret som ligger på organistens skuldre i dette møtet. Hvordan kan en orgelimpromvisasjon med modernistiske musikalske trekk både forholde seg til sin estetiske tradisjon og til den katolske liturgiske tenkningen, og hvordan organisten kan kombinere rollene som kunstner, teolog og formidler? Denne tematikken belyses i det følgende gjennom et intervju med den svært kjente og anerkjente franske organisten og orgelimpromvisatøren Olivier Latty ved Notre-Dame i Paris.

Innenfor orgelimpromvisasjon kan man i all hovedsak improvisere på to forskjellige måter: forberedt improvisasjon eller fri improvisasjon, eller idiomatisk og non-idiomatisk improvisasjon (Bailey, 1992, s. xi–xii). Den forberedte improvisasjonen kan ofte være nærmest som en komposisjon å regne, da man her improviserer innenfor helt tydelige rammer. For eksempel kan man på forhånd ha planlagt ned i minste detalj hvilken stil, form og hvilket tonespråk man ønsker å benytte, samt hvor lang improvisasjonen skal være. Sett med liturgiske briller er ikke de nevnte problemområdene så tydelige i den forberedte improvisasjonen, da det kontrollerte uttrykket er lettere å opprettholde. De mulige problemområdene blir derimot synligere i den frie improvisasjonen. Dette er improvisasjon som oppstår i øyeblikket, enten gjennom et valg om å ikke forberede en orgelimpromvisasjon på forhånd, eller hvis organisten plutselig blir inspirert av noe den bestemte dagen, dropper det planlagte og gjør noe spontant. Den frie improvisasjonen kan lettere la seg farge av utøverens egne følelser akkurat der og da. Imidlertid er ikke fri et helt dekkende begrep når det gjelder improvisasjon, særlig når det gjelder liturgisk orgelimpromvisasjon. For improvisasjon er kanskje aldri helt fri – selv i den såkalte frie improvisasjonen bruker utøveren ofte «byggklosser» man allerede har i sin «musikalske verktøykasse». Jeg benytter derfor begrepet øyeblikksimprovisasjon om den improvisasjonen som ikke er forberedt på forhånd, men som oppstår i et øyeblikk av inspirasjon. Det er særlig denne øyeblikksimprovisasjonen som er i søkelyset her.

Jeg har valgt å se på modernistisk orgelimpromvisasjon som et element i katolsk liturgi. Dette har flere grunner. For det første spiller min personlige tilhørighet som katolikk inn. For det andre står

orgelimprovisasjonstradisjonen særlig sterkt i den katolske delen av Europa. Frankrike er det landet som tydeligst har holdt på sin orgelimprovisasjonskunst, og er også kanskje det viktigste orgelimprovisasjonslandet i dag og for vår improvisasjonstradisjon. Med «den franske orgeltradisjonen» menes her linjen fra César Franck til Olivier Messiaen, den franske orgelhistoriens gullalder, og særlig sentral i dagens standardrepertoar (Boysen, 2005, s. 76). Her finner vi et stort miljø av franske komponister og organister, som både komponerer orgelmusikk, er ledende (konsiterende) organister og stilskapende improvisatorer.<sup>2</sup>

## Intervjuet med Olivier Latry

I Notre-Dame de Paris finner man en helt særegen improvisasjonskultur. Min interesse for denne førte til at jeg for noen år siden reiste til Paris og intervjuet Olivier Latry. Dette intervjuet inngikk som en viktig del av arbeidet med min masteroppgave ved Norges musikkhøgskole (P. Varkøy, 2015). Intervjuet med Latry ble gjort 2. februar 2014. Det ble gjennomført på engelsk, som verken er Latrys eller mitt morsmål. Jeg har i denne teksten oversatt de engelske sitatene til norsk, mens den engelske originalteksten er lagt i fotnoter. De engelske sitatene bærer noen steder preg av at Latry ikke snakker sitt morsmål, og mine oversettelser til norsk kan dermed også preges noe av dette. Latry er – som man ser – ikke anonymisert, da et viktig poeng i denne sammenhengen er at det nettopp er ham jeg har intervjuet. Tematikken for intervjuet var altså orgelimprovisasjon som element i katolsk liturgi, med særlig vekt på modernistisk orgelimprovisasjon.

Det finnes ikke mange intervjuer med Latry der han snakker om improvisasjonskulturen i Notre-Dame og Frankrike generelt. Som en av

---

2 Fra César Franck ble ansatt som professor i orgel i 1872, følger i tur og orden Charles-Marie Widor (1890–1896), Alexandre Guilmant (1896–1911), Eugene Gigout (1911–1925) og Marcel Dupré (1926–1955). I tillegg kan man nevne Maurice Duruflé, som var professor i harmonikk, Charles Tournemire, som var professor i kammarmusikk og som underviste som privatlærer i orgelimprovisasjon, og Olivier Messiaen, som blant annet hadde stillinger som professor i harmonikk og komposisjon.

flere organister i Notre-Dame og gjennom sitt professorat ved konservatoriet i Paris er Latry selvfølgelig svært påvirket av den franske orgeltradisjon, både gjennom sin utdanning, sin undervisning og sitt virke. Han regnes som en av de største av våre nålevende organister, og er spesielt kjent som en fremragende improvisator.

Olivier Latry er født i 1962. Allerede som 23-åring i vant han i 1985 konkurransen om en av stillingene som organist i Notre-Dame-katedralen i Paris.<sup>3</sup> I 1990 ble han tilsatt som professor i orgel ved musikkhøgskolen i St. Maur-des-Fossés, før han i 1995 fikk stillingen som professor i orgel ved konservatoriet i Paris. Latry har holdt konserter i mer enn femti land over fire kontinenter. Selv føler han seg som en ambassadør for den franske orgelmusikken fra 1600- til 1900-tallet. Han brenner sterkt for samtidsmusikken, og har urframført flere orgelverk av nålevende franske komponister.

## Om orgelimprovisasjon som sentralt element i liturgisk musikk

Den liturgiske musikken i Notre-Dame preges av ett helt sentralt element: orgelimprovisasjon. I alle liturgiske sammenhenger er improvisasjon det bærende elementet. Først og fremst gjelder dette, ifølge Latry, for at ikke presten skal vente ved alteret på at musikken blir ferdig. Dette er et overordnet mål i katolsk liturgi, sier Latry – når presten er ferdig med det han gjør, så skal musikken også være ferdig, slik at presten kan gå rett videre til neste ledd i liturgien. Olivier Latry forteller at det kommer mange fra hele verden for å se og høre hvordan praksisen i Notre-Dame blir gjennomført.

Latry forteller videre om sin evne til å spille på tidsbegrensning ved å henvise til to konkrete eksempler. Det første eksempelet er fra prøvespillet Latry gjennomførte til stillingen i Notre-Dame i 1985. Her ble han bedt om å improvisere i nøyaktig 15 minutter. Juryen satte en stoppeklokke på, slik at han var nødt til å stoppe nøyaktig på sekundet. Det andre eksempelet, er den tidsbegrensningen organisten må forholde seg til i praksisen

3 «Olivier Latry», <http://www.concertorganists.com/wp-content/uploads/2015/04/Latry-bio.pdf>

ved liturgiske handlinger i Notre-Dame. Ved siden av hovedorgelet er det installert tre lypærer som indikerer når man skal starte å spille (et grønt lys), når man skal nærme seg en avslutning (et gult lys), og når man skal stoppe å spille (et rødt lys). Ifølge Latry gjør dette at det nesten blir som å spille på en direkte TV- eller radiosending. Samtidig medfører det selvfølgelig at det blir vanskelig å spille noe annet enn improvisasjoner, og det innskrenker også improvisasjonens frihet. Ikke desto mindre er dette noe som preger all liturgisk improvisasjon; start- og sluttidspunkt er som regel bestemt av andre faktorer enn musikken selv.

Dermed blir det eneste stedet man faktisk kan spille komponert musikk under postludiumet. Ellers er alt improvisert.<sup>4</sup> Og mye av denne improvisasjonen er øyeblikksimprovisasjon. Latry forteller:

Og improvisasjonen er også veldig fint å virkelig ... Du vet, for eksempel er det nøkkelen til offertorium som kommer etter prekenen. Det er også slik før offertorium når vi skal spille rett etter prekenen, så kan vi virkelig gjøre hva vi vil i forhold til det vi har hørt. Og vi kan virkelig ta en idé eller ta et ord eller noe, for å gjøre det til «levende» musikk. Og det er dette vi virkelig prøver å gjøre.<sup>5</sup>

Her sier altså Latry at improvisasjonen og friheten improvisasjonen gir (selv med tidsbegrensninger) gjør at han står helt fritt til å ta tak i et øyeblikks inspirasjon, og virkelig øyeblikksimprovisere. For som han sier senere i intervjuet:

Mange ganger med denne forrige erkebiskopen, som virkelig var en usedvanlig mann [...], holdt han en preken som var fin, og like før offertorium kunne han si noe, noen få ord, og i en frase eller setning kunne det være enda mer imponerende enn hele prekenen han hadde holdt før. Og mange ganger forberedte jeg

---

4 Et unntak er hvis koret synger en sats til et av ordinarieleddene (de fem faste messeleddene). For eksempel sang koret en firestemt Sanctus i høymessen den 2. februar 2014 (dagen for intervjuet), og da fortalte Latry at han selvfølgelig ikke kunne improvisere en sats under den. Men under de andre messeleddene improviserte han akkompagnementet til de gregorianske melodiene.

5 And the improvisation is also very nice to really ... You know, for example it's key to the Offertoire which comes after the sermon. It's also the case before the Offertoire when we have to play right after the sermon, so we can really do what we want in relation to what we've heard. And we can really take an idea or take a word or something, to make it into "living" music. And this is what we really try to do.

noe å spille ved offertorium, og så sa han det og så ... jeg kan ikke spille det på den måten, jeg må lage noe annet.<sup>6</sup>

Latry peker på øyeblikksimprovisasjonens beste egenskap – muligheten til å kaste vekk det du har forberedt da det rett og slett ikke passer til den aktuelle stemningen, energien, timingen eller noe annet uforutsett, og i stedet spille noe som du har latt deg inspirere til akkurat der og da. Det er i disse øyeblikkene at mange kan oppleve musikken som noe som ikke er underordnet ordene, men som supplerer, og til tider overskrider dem.

Latry forteller også om at slike øyeblikksinspirasjoner i de beste tilfellene kan gå begge veier – mellom liturg/prest og organist:

Ja, og noen ganger fungerer det også den andre veien. Fordi, jeg husker jeg en gang med den forrige erkebiskopen gjorde et improvisert preludium, og så før den første evangelielesningen sa han bare noe, bare fordi han var påvirket av improvisasjonen. Så dette går frem og tilbake. [...] Og han sa også noe om det store orgelet, introduserte oss i liturgien, og så videre. Ja, det var veldig fint.<sup>7</sup>

Dette kan være en annen positiv egenskap ved øyeblikksimprovisasjonen – den tilhører ikke kun organisten, men også alle de andre som deltar i liturgien. Sannsynligvis hadde Latry, i den situasjonen sitatet ovenfor henviser til, forberedt en improvisasjon til preludiet, mens det her var erkebiskopen som øyeblikksimproviserte og tok tak i det han hadde hørt.

## En eklektisk improvisasjonsstil

Men hvordan er det Olivier Latry improviserer i messen? Og hvorfor er denne praksis-situasjonen så interessant?

- 
- 6 Many times with this previous archbishop, who was really an extraordinarily man [...] he made a sermon that was fine, and then just before the Offertoire he could say something, a few words, and in one phrase or sentence it could be even more impressive than the whole sermon that he'd done before. And many times I prepared something to play at the Offertoire and then he said that and so ... I cannot play it in that way, I have to make something else.
- 7 Yeah, and sometimes it works also the other way. Because, I remember once with the previous archbishop I made an improvisation for the prelude, and then before the first gospel he just said something, just because he was influenced by the improvisation. So this goes back and forth. [...] And he said also something about the Great Organ, introducing us in the liturgy, and so on. Yeah, it was really nice.

I messen Latry spilte på formiddagen før jeg gjennomførte intervjuet med ham, som jeg overvar og observerte, benyttet han mange forskjellige stilarter – alt fra en offertorie-improvisasjon i tidlig, fransk barokkstil i tradisjonen etter Couperin, til en modernistisk improvisasjon etter prekenen som intonasjon til credo. Innenfor dette benyttet han seg også av mange andre stilarter, for eksempel spilte han et J. S. Bach-stykke som postludium – han benyttet seg altså av en eklektisk improvisasjonsstil. Selv sier Latry dette om stilvalg i sin liturgiske improvisasjon:

Så jeg tror det også er viktig å passe inn ... improvisasjonen egner seg veldig fint for å passe inn i forskjellige ting. Så det er det samme i liturgien. Jeg prøver bare å passe inn i riktig øyeblikk ... Svært ofte improviserer jeg i stilen til det vi hørte. Det er ikke lett å ... etter et motiv fra renessansen er det ikke veldig lett å improvisere i en, jeg vet ikke, 1800-tallsstil eller noe sånt.<sup>8</sup>

Latry forteller at han improviserer i den stilarten som passer best til den foregående eller kommende delen i liturgien – enten det er en tekstdel, en preken, eller noe annet. Han benytter seg av hele fargepaletten, så å si, alt fra stilimprovisasjoner til et helt modernistisk tonespråk:

Selv under messen, etter prekenen, kunne jeg på det store orgelet – som er veldig kraftig – spille noe som er veldig moderne, og avsluttet med en klusterklang eller noe sånt som dette ...<sup>9</sup>

Og hele tiden beveger han seg mellom å improvisere gjennom de to hovedkategoriene for orgelimprovisasjon: forberedt improvisasjon og øyeblikksimprovisasjon, idiomatisk og non-idiomatisk improvisasjon. Latry er påpasselig med å påpeke at han vet hvor privilegert mange organister ville mene at hans yrkessituasjon er:

Ja, vi er helt frie. Jeg er veldig heldig fordi jeg vet ... jeg snakket om USA, men jeg har noen tidligere studenter som er der, eller venner som improviserer noen

8 So I think it's also important to fit ... the improvisation is very nice to fit in different things. So, it's the same in the liturgy. I'm just trying to fit really in the right moment ... Very often I improvise on the style of what we heard. It's not easy to ... after a motif from the Renaissance it's not very easy to improvise in a, I don't know, 19th century style or something like that.

9 Even during the Mass, after the sermon, I could on the Great Organ – which is very loud – play something which is very contemporary, ending with the cluster or something like this ...

ganger eller spiller noe musikk. En gang spilte noen «L'apparition de l'église enternele» av Messiaen – som ikke er et forferdelig stykke – og dagen etter måtte han komme til dekanen som sa: «Du vet, du kan ikke spille den slags musikk her.»<sup>10</sup>

Men samtidig som han vet at han er heldig i mange kirkemusikerens øyne, er Latry også tydelig på at han mener at Notre-Dame-praksisen egentlig er den ideelle; alle burde ha muligheten til å benytte seg av alle alternativene musikkens forskjellige epoker har gitt oss:

Musikken er garantert ikke hovedsaken. [...] Men den er der for å følge liturgien. Og jeg tror det er veldig viktig å gi oss alle tingene vi trenger for å gjøre det – uten begrensninger. Det handler ikke om å spille i en moderne stil for alle tjenester eller hele tiden, men hvis vi trenger det, må vi kunne gjøre det.<sup>11</sup>

Latry framhever altså muligheten til å velge akkurat den stilen han mener er riktig til enhver tid, samtidig som dette ikke betyr at man alltid skal improvisere modernistisk og øyeblikksorientert, eller alltid improvisere stilhistorisk og forberedt. Latry mener at musikken er sekundær i liturgien, et akkompagnement til tekstene. Imidlertid viser han også et syn på at musikken er noe annet i det liturgiske uttrykket enn ordene, og at kunstneren ofte får inspirasjonen fra noe som føles som utenfor en selv:

Vel ... jeg er ... jeg håper at jeg er en kunstner ... Du vet aldri ... jeg tror at det å være kunstner betyr å være i relasjon med noe annet ... Jeg er sikker på at du har hatt denne opplevelsen av at du en gang spilte og sa: «Wow, gjør jeg det? Jeg visste ikke at jeg var i stand til å lage noe slikt?» Og siden det kommer gjennom deg, og du er akkurat som en forbindelse til noe annet for lytterne.<sup>12</sup>

10 Yes, we are totally free. I'm very lucky because I know ... I was speaking about the United States, but I have some former students who are there, or friends who improvise sometimes or play some music. Once someone played *L'apparition de l'église enternele* by Messiaen – which is not a terrible piece – and the next day he had to come to the Dean who said: «You know, you cannot play that kind of music here.»

11 For sure the music is not the main thing. [...] But it is there to accompany the liturgy. And it's very important I think to give us all the things that we need to do that – without restriction. It's not to play in a modern style for all services or all the time, but if we need it we have to be able to do it.

12 Well ... I am ... I hope that I'm an artist ... You never know... I think the artist means being in relation with something else ... I'm sure you've had this impression that sometime you play and said: "Wow, I'm doing that? I didn't know I was able to make something like this?" And since it comes through you, and you're just like a wire between something else to the listeners.



## Mystisk tilnærming

Her skimter vi det jeg velger å kalle en mystisk tilnærming til musikk og den øyeblikkelige inspirasjonen. I denne sammenhengen blir det også et sentralt spørsmål om all kunst i bunn og grunn er religiøs og sakral. Hvis du tar inn et sekulært kunstverk i det liturgiske uttrykket – er det fremdeles sekulært, eller er det da blitt sakralt? For Latry er dette helt klart:

Så for meg er kunsten generelt religiøs, er hellig ... Så for meg er det ingen tvil om kunsten skal være hellig når det kommer til liturgien. Det er allerede hellig ... Selv deler som er brukt ... jeg vil si ... Se på «Vårofferet», som egentlig ikke er hellig. Egentlig ikke ... Men til og med Stravinsky snakket om det ved å si at: «Det var utrolig da jeg komponerte det stykket, det virket som om jeg ble ledet av noen som ba meg skrive det og ikke noe annet.»<sup>13</sup>

Vi kan altså ane et mystisk musikkensyn hos Latry, der den musikalske inspirasjonen og motivasjonen kommer fra noe utenfor mennesket selv, som en gave. I en slik mystisk musikkdiskurs oppleves musikken som et uttrykk for «noe annet». Musikken ses som et slags bindeledd mellom det fysiske og det åndelige, mellom våre språk og det uutsigelige, det jordiske og det åndelige, våre ord og det guddommelige Ordet med stor O (Christensen, 2013, s. 315–316).<sup>14</sup>

Senere i intervjuet parafraserer Latry noe Salvador Dalí sa om sakral kunst:

Han snakket om den hellige kunsten. Og han sa at det er bedre å la folk uten tro lage veldig fin religiøs kunst, enn noen som har en sterk tro, men ikke vet noe om denne kunsten. Så jeg tror det er det samme med musikk, mesteparten av tiden.<sup>15</sup>

13 So for me the art in general is religious, is sacred ... So for me there is no question whether the art should be sacred when it comes to the liturgy. It is already sacred ... Even pieces which are used ... I would say ... Look at *The Rite of Spring*, which is not really sacred. Not really ... But even Stravinsky spoke about, that saying that: «It was incredible when I composed that piece, it seemed that I was guided by someone who told me to write that and not something else.»

14 Christensen (2013) drøfter det paradokset som ligger i kirkemusikerens profesjonsutøvelse: Musikken er ordløs. Samtidig er Kirken full av ord som skal fortolkes i noe ordløst. Men – musikken skal ikke tolke alle ordene, men «Ordet» med stor O.

15 He spoke about the sacred art. And he said it's better to let people without faith make very nice religious art, than someone who has an incredible faith but does not know anything about this art. So I think it's the same with music, most of the time.

I dette ligger Latrys perspektiv om at det rett og slett kanskje er bedre å overlate styringen av musikalske valg til en som kan dette, en musiker eller en kunstner, og ikke la teologene styre hva som er egnet og hva som ikke er egnet liturgisk musikk eller kunst – noe som kanskje av mange vil oppfattes som en temmelig radikal teologisk kunsttenkning.

Selv om Latty benytter seg av mange stilarter i sine liturgiske orgelimprovisasjoner, så er det ett element som nesten alltid er med: de gregorianske melodiene. På spørsmål om han benytter seg av de gregorianske melodiene i sine improvisasjoner, er svaret kontant: «Oh yes, of course.» Stemningen i gregorianikken er alltid til stede i all katolsk kirkemusikk, mener Latty, da den ligger i ryggmargen i den katolske kirkemusikerens bevissthet. Derfor er allerede gregorianikken i improvisasjonen, orgel-improvisasjonen ønsker alltid å gå i retningen av den akkompagnerte melodien, sier Latty. På samme tid forteller han om hvordan han kan benytte seg av temaer fra gregorianske melodier som utgangspunkt for improvisasjoner:

Men vi bruker absloutt denne gregorianske ... og jeg vil si at selv noen ganger hvis presten i prekenen vil snakke om noe ... jeg vet ikke ... noe om caritas<sup>16</sup> for eksempel, vil jeg bruke «Ubi caritas» eller noe som folk kan gjenkjenne umiddelbart [...] Selv om det ikke er noe som henger sammen med dagen, men hvis det er i forhold til ordet, så ville jeg i så fall brukt det i musikken.<sup>17</sup>

Omtrent alle katolske liturgiske lovgivninger presiserer at den gregorianske sangen er Kirkens sang i sin pureste form. Allikevel forteller Latty at den blir neglisjert i de fleste menighetene i Paris. Det er tydelig at han ser på gregorianikken som helt essensiell i den liturgiske musikken, og at den, både gjennom sin historie, sin posisjon i den kirkemusikalske tradisjonen, og den generelle stemningen i dens melodier, er det sentrale musikalske element i Kirkens liturgi. Dette er noe man virkelig kan ta tak

16 Caritas er betegnelse både for Guds kjærlighet til mennesker og for den kristne nestekjærlighet.

17 But for sure we use this Gregorian ... and I would say that even sometimes if the priest in the sermon will speak about something ... I don't know ... something about caritas for example, I will use Ubi caritas or something that people can recognize immediately. [...] Even if it's not something which is in relation with the day, but if it's in relation with the word, then in that case I would use it in the music.

i hvis man ønsker å legge premisser for hva den liturgiske orgelimprovisasjonen skal bygges på.

## Kunstnerisk ansvar og tillit

Spørsmålet om ansvar og tillit står helt sentralt for Olivier Latry. Organisten, som kunstneren og eksperten på musikk, må ifølge Latry bli gitt tillit av både Kirken og menigheten til å kunne ta de musikalske valgene som han/hun selv synes er best egnet i den aktuelle situasjonen. Men samtidig må organisten vise ansvar overfor denne tilliten og være seg sitt liturgiske ansvar bevisst; et ansvar både overfor kunsten, troen og de troende. Det er altså både et estetisk, et teologisk, og et moralsk ansvar.

På spørsmålet om Latry synes det burde bli vist større tillit til kirkemusikeren svarer han:

Ja, noe som ikke skjer så ofte. Men faktisk, her er det egentlig det motsatte av enhver form for annen kirke hvor som helst. Når presten, dekanen kommer til Notre-Dame, er det første spørsmålet erkebiskopen stiller: «Liker du musikk? Hvis ikke er det bedre å ikke dra dit» ... Du vet, jeg har noen studenter som er organister i Paris, ikke langt herfra. Og de har mange problemer fordi de faktisk er den eneste profesjonelle musikeren i kirken ... Og ingen vet noe, og det er veldig vanlig at man bare har organisten som kan noe og de sier: «Nei, nei. Du vet for mye, vi må gjøre noe for folket, ikke for deg.»<sup>18</sup>

Latry uttrykker her det mange vil oppfatte som en litt elitistisk holdning til hvem som bør ha ansvaret for musikken. I liturgiske miljøer vil de aller fleste kunne være enige om at man må forholde seg til menighetens forståelse av musikk, uansett om den er aldri så gammeldags og reaksjonær i kirkemusikerens øyne. Dette må imidlertid balanseres slik at musikeren faktisk får mulighet til å ta noen musikalske valg uten at det er godkjent

---

<sup>18</sup> Yeah, which does not come very often. But in fact, here it's really the opposite to any kind of other church anywhere. When the priest, the dean comes to Notre-Dame, the first question the archbishop asks is: «Do you like music? If not it's better not to go there» ... You know, I have some students who are organists in Paris, not far from here. And they have many troubles because in fact they are the only professional musician in the church ... And nobody knows anything and it's very common that to have only the organist who knows something and they say: «No, no. You know too much, we have to do something for the people, not for you.»

av prestene og menigheten. På spørsmål om hvordan Latry så forholder seg til menighetens forståelse av egnet liturgisk musikk når han improviserer, svarer han litt ironisk:

Jeg bryr meg ikke, jeg bare gjør det jeg vil! Nei, virkelig ... Vi er på et sted hvor vi virkelig kan gjøre hva vi vil ... Og faktisk er det også veldig viktig, for hvis vi gjør det bra, tror jeg vi kan være et eksempel for andre kirker i Paris, for eksempel, og da andre steder. Når folk kommer til ... er det mange mennesker som kommer til orgelloftet som er veldig imponert ikke bare over orgelet, men også over liturgien, måten vi har dialog med kororganisten på og alt det der, og hva de hører. Fordi vi virkelig prøver å lage noe på høyeste «nivå».<sup>19</sup>

Argumentet til Latry for å målbære det som kan oppfattes som en elitistisk holdning, er altså et ønske om å skape et liturgisk uttrykk av aller høyeste kvalitet. Da benytter man seg av de ekspertene man har tilgjengelig – som at kirkemusikeren har hovedansvaret for musikken, presten for å preke, billedkunstneren for å utsmykke kirkens vegger, arkitekten og ingeniøren for å bygge kirken, og så videre. Dette kan muligens karakteriseres som en relativt høykirkelig tilnærming til det liturgiske uttrykket. Samtidig besitter Latry en av de absolutt mest sentrale organiststillingene i verden, og han er derfor med på å etablere toppnivået innenfor liturgisk musikk. Da blir dette kanskje allikevel ikke en elitistisk, men snarere en nødvendig holdning? Gjennom en slik «høykirkelig» tilnærming til det liturgiske uttrykket, mener Latry nemlig at man paradoksalt nok gjør Kirkens liturgi mer forståelig for vår tids mennesker, som ikke alltid har et helt avklart forhold til hva det hellige er, hvis noe slikt i det hele tatt eksisterer for dem:

Men jeg tror, du vet, dette er en del av den nye stemningen i vår tid. Folk kan komme inn i bygningen som Notre-Dame bare for å besøke med ... kledd som de vil uten problemer, snakke, ta bilder og alt det der. Og jeg tror det ville være

---

19 I don't care, I just do what I want! No, really ... We are in a place where we really can do what we want ... And in fact it's also very important 'cause if we do that well I think we could give some examples to other churches in Paris, for instance, and then other places. When people come to the ... there are many people who come to the organ loft who are very impressed not only by the organ but also by the liturgy, the way how we dialogue with the choir-organist and all of that, and to what they hear. Because we really try to make something at the highest «niveau».

bedre å si til de menneskene: «Hei! Du går inn på et hellig sted. Prøv å endre holdningen din. Det er ikke mulig å være her akkurat som du er utenfor» ... Og i stedet for det prøver alle mennesker i Kirken å gjøre det motsatte. Så de prøver å: «Å, kom, kom! Vi vil komme til deg i stedet for at du kommer til oss» ... Og det er en stor forskjell.<sup>20</sup>

## Sakral stemning

Latry ønsker altså å gjenninnføre den sakrale stemningen i kirkene, gjennom det uttrykte ønske om å skape et liturgisk uttrykk på høyeste nivå, hvor orgelimprovisasjon er det ledende musikalske elementet. For å gjennomføre dette må kirkemusikeren imidlertid bli vist tilliten til å kunne gjøre musikalske valg, ofte på et øyeblikks varsel, og gitt muligheten til å kunne benytte seg av hele den musikalske fargepaletten. Og kirkemusikeren har et ansvar til å vise seg denne tilliten verdig. Denne ansvarsforståelsen ligger i det man kan kalle kirkemusikerens liturgiske bevissthet.

Ovenfor lanserer jeg termen mystisk musikkdiskurs – for å kontekstualisere og forstå Latrys tenkning og argumentasjon omkring orgelimprovisasjonen som element i katolsk liturgi. Dette er en måte å tenke og tale på om musikk vi finner hos en rekke katolske musikktenkere, teologer og andre (se f.eks. Haram, 2004; Ratzinger, 2001; Ø. Varkøy, 2004). Kort sagt dreier det seg om en tenkemåte hvor musikken anses å peke ut over språkets grenser, og kunne peke på «det uutsigelige». Den franske nonnen Elisabeth-Paule Labats bok *The Song that I Am. On the Mystery of Music* er et godt eksempel på en slik mystisk musikktenkning. Her sier hun for eksempel: «It [the music] knows that it constitutes, by itself, a language that transcend all other» (Labat, 2014, s. 8). Denne måten å tenke om musikk på er en del av en bredere mystisk orientert tenkning om kunst generelt. Jon Fosse er et godt norsk eksempel på dette – og han trekker

---

20 But I think, you know, this is part of the new vibe of our time. People can come in the building like Notre-Dame just to visit with the ... dressed like they want with no problem, speaking, taking pictures and all of that. And I think it would be better to say to those people: «Hey! You enter in a sacred place. Please try to change your attitude. It's not possible to be here like you are outside» ... And instead of that, all the people in the Church try to do the opposite. So they try to: «Oh, come, come! We will go to you instead of you coming to us» ... And it's a big difference.

også blant annet fram musikken: «Eg trur at Bach for mange er ein betre veg til Gud enn all slags preiking. Og god kunst elles, det og» (Fosse i Skjeldal, 2015, s. 110).

Kunsthistorikeren og teologen Ståle Johannes Kristiansen vier mer eller mindre hele sin ph.d.-avhandling *Avdekning og tilsløring* til dette temaet. Kristiansen (2014) viser hvordan en mystisk kunsttenkning forholder seg nært til den såkalte apofatiske eller negative teologien som blant annet vektlegger språkets begrensninger i møte med det guddommelige. Ifølge Kristiansen drøfter allerede Dionysius Areopagiten (på 600-tallet) at mennesket alltid nærmer seg «det over-sanselige og guddommelige gjennom det sanselige» (Kristiansen, 2014, s. 81). I en slik tankeverden kan altså musikken si oss noe om oss selv og virkeligheten som ikke ordene kan. Som den norske dominikanermunken Arnfinn Haram sier, er musikken «eit vegstykke av menneske og skapningar si vandring mot Gud» (Haram, 2004, s. 183). Eller som filosofen Simone Weil uttrykker det: «The soul's natural inclination to love beauty is the trap God most frequently uses in order to win it and open it for the breath from high» (Weil, 2009, s. 103).

Også hos den irske benediktinermunken og musikkfilosofen Cyprian Love (2003) finner vi et uttrykk for den mystiske musikkdiskursen. For å koble sin improvisasjonstenkning på den tenkningen som har preget det tyvende århundres filosofi, drøfter Love musikalsk improvisasjon i lyset av Martin Heideggers Væren-begrep. Musikalsk improvisasjon, som Love ser på som den mest menneskelige musikalske uttrykksformen, er der hvor Væren taler (Love, 2003, s. 99). For Love har musikken, og særlig den improviserte musikken, en mystisk karakter som avdekker noe av dette uforklarlige. Med dette får selv en improvisasjon med modernistiske trekk plass, fordi en slik type musikk, der man søker «inspirasjonens engel», er en musikk som søker å peke mot det guddommelige. Og kanskje, i de beste øyeblikk, kan den gi oss et lite innblikk i noe ordene ikke kan si noe om, det uforklarlige, selv om dette øyeblikket, dette utvidede nå-et, blir borte gjennom musikken og improvisasjonens forgjengelige øyeblikkeligs karakter – for øvrig helt i tråd med all mystisk erfaring.

Dermed står spørsmålet om tillit fra Kirkens side overfor musikeren/kunstneren tilbake. Kirken må gi kunstneren frihet til å velge det

kunstneren mener er best egnet ved enhver anledning, samtidig som kunstneren er seg bevisst ansvaret denne tilliten og friheten medfører. Dette er Olivier Latrys argument for praksisen i Notre-Dame. I balansen mellom tillit og ansvar, kan man kombinere det å være tro mot kunsten, samtidig som man er forpliktet overfor det teologiske ansvaret og ansvaret overfor menighetens forståelse av egnet liturgisk musikk. I dette møtet mellom frihet gjennom tillit, ansvar overfor denne tilliten, sett i relasjon til den mystiske musikkdiskursen, kan man ane en mulighet for å kombinere de tre rollene kirkemusikeren må beherske: kunstner, teolog og formidler. Nettopp i møtet mellom tillit, ansvar og mystikk, kan kirkemusikeren velge å øyeblikksimprovisere med modernistiske virkemidler, samtidig som man er innenfor de liturgiske lovgivningene, gjennom å ta utgangspunkt i for eksempel gregorianikken eller den umiddelbare inspirasjon fra en eventuell situasjon i liturgien. Gjennom ansvaret kirkemusikeren må ta inn over seg, må dessuten de troendes forforståelse av egnet liturgisk musikk tas inn, og være med på å forme improvisasjonen. Dermed er kirkemusikeren både kunstnerisk fri, en teologisk fortolker og en god formidler overfor de troende, slik at liturgien blir et fellesuttrykk for alle disse tre, både kunstneren, teologen og de troende.

## Referanser

- Bailey, D. (1992). *Improvisation: Its nature and practice in Music*. British Library National Sound Archive.
- Boysen, B. (2005). Orgelhistorie. En oversikt over utviklingstrekk i den europeiske orgelhistorie og de viktigste historiske orgeltyper [Kompendium i faget orgelkunnskap]. Norges musikkhøgskole.
- Cathédral Notre-Dame de Paris. (u.å.). *Olivier Latry*. Hentet 13. april 2015 fra <http://www.notredamedeparis.fr/Olivier-LATRY,405>
- Christensen, S. (2013). *Kirkemusiker – kall og profesjon. Om nyutdannede kirkemusikers profesjonelle livsbetingelser* [Doktorgradsavhandling]. Norges musikkhøgskole.
- Haram, A. (2004). Sursum corda. Om musikkens liturgiske karakter. I E. E. Gulbrandsen & Ø. Varkøy (Red.), *Musikk og mysterium* (s. 177–191). Cappelen Akademisk Forlag.
- Karen McFarlane Artists, Inc. (u.å.). *Olivier Latry*. Hentet 13. april 2015 fra <http://www.concertorganists.com/wp-content/uploads/2015/04/Latry-bio.pdf>

- Kristiansen, S. J. (2014). *Avdekning og tilsløring. Dionysius Areopagitens symboltenkning og Jean-Luc Marions ettermoderne kunstfilosofi* [Doktorgradsavhandling]. Universitetet i Bergen.
- Labat, E.-P. (2014). *The song that I am. On the mystery of music*. Liturgical Press, Cistercian Publications.
- Love, A. C. (2003). *Musical improvisation, Heidegger and the liturgy: A journey to the heart of hope*. Edwin Mellen Press.
- Ratzinger, J. (2001). *Liturgiens ånd. En innføring*. St. Olav forlag.
- Skjeldal, E. (2015). *Mysteriet i trua. Jon Fosse i samtale med Eskil Skjeldal*. Samlaget.
- Varkøy, P. (2015). *Frihet og ansvar. En studie av modernistisk orgelimpromvisasjon som element i katolsk liturgi* [Masteravhandling]. Norges musikkhøgskole.
- Varkøy, Ø. (2004). En stille susen. Tre musikalske erfaringer i en kristen kontekst. I E. E. Gulbrandsen & Ø. Varkøy (Red.), *Musikk og mysterium* (s. 192–208). Cappelen Akademisk Forlag.
- Weil, S. (2009). *Waiting for God*. Harper Perennial Modern Classics.





# Et ikon av lyd: John Coltranes *A Love Supreme* som liturgisk praksis

Carl Petter Opsahl

MF vitenskapelige høyskole

**Abstract:** John Coltrane's 1965 album *A Love Supreme* stands as one of the most iconic and transformative statements in the recorded history of jazz. Capturing the "classic Coltrane quartet" at its peak, this album became widely popular and also reached listeners who otherwise were not interested in jazz. This is undoubtedly "religious" music: Coltrane described it as a musical prayer and offering to God. As the album also is central to worship in the Saint John Will-I-Am Coltrane African Orthodox Church in San Francisco, it opens unique avenues for exploring the relation between "religious experience" and music.

This chapter will draw on insights from liturgical thinkers such as Ansgar Chupungco, Aidan Kavanaugh and Gordon Lathrop, resonance theory as developed by Hartmut Rosa, and music theology. The author proposes a liturgical exploration of Coltrane's music with three lines of study: *A Love Supreme* as *anamnesis* and *thanksgiving*, as *liturgical text* and as an *icon of sound*. In addition to the album, a recently issued live recording and Coltrane's manuscript will be discussed, as well as the worship practices of the Saint John Will-I-Am Coltrane African Orthodox Church.

**Keywords:** *A Love Supreme*, John Coltrane, liturgy, music and religious experience, Saint John Will-I-Am Coltrane African Orthodox Church, Hartmut Rosa, Jeremy Begbie, music and spirituality, religious practice

## En gudstjeneste i San Fransisco

Høsten 2019 reiste jeg på en slags pilegrimsreise til USA. Målet var å oppleve så mange gudstjenester i så forskjellige kirker som mulig i løpet av tre uker. Jeg var på gudstjenester i katolske, lutherske, baptistiske og pentekostale kirker, samt en bat mitzwa. Jeg opplevde alt fra gatenære gudstjenestefellesskap og messer i pomp og prakt til meditative musikaliske uttrykk som tangerte stillheten og fullt gospeltrøkk. Siste stopp og reisens hovedmål var San Fransisco og Saint John Will-I-Am Coltrane African Orthodox Church, en menighet der John Coltranes musikk er bærende element i gudstjenesten. Gjennom sin over 50 år lange eksistens har menigheten holdt til i mange lokaler. Da jeg besøkte dem holdt de til i St. Cyprian's Episcopal Church, en kirkebygning malt i friske gule og grønne farger som lyser opp i nabolaget.<sup>1</sup> Vi kommer tidlig og blir ønsket velkommen av Wanika Stephens, prest, DJ og datter av kirkens grunnleggere, Franzo W. og Marina King.<sup>2</sup> Hun gjør i stand rommet og henger opp ikoner av John Coltrane på veggene. Ikonene er malt av kirkens egen ikonmaler, diakon Mark Dukes. Så setter Stephens brød og vin på alteret og rigger til en ring av stoler i koret. På gulvet i midten lager hun til et nytt alter der hun plasserer forskjellige gjenstander rundt et mindre Coltrane-ikon. Her er skjell, små flasker med eteriske oljer, krystaller, trefigurer, krusifikser, stearinlys og en liten blåtann-høytaler. Bandet rigger seg til og setter opp trommer, elgitar og harpe. En mann som viser seg å være erkebiskop Franzo W. King kommer inn i rommet. Han pakker opp en tenorsaksofon, går bort til oss og spør hvem vi er og hvor vi kommer fra. Når han hører at jeg er prest og jazzmusiker fra Norge lurar han på hvorfor jeg ikke tok med instrumentet. «You gotta play and preach», sier han med et befalende blick. Benkeradene har etter hvert blitt fylt opp av mennesker, vi blir invitert til å sitte i sirkelen i koret. Gudstjenesten er klar til å begynne.

1 Etter to år med kun digitale overføringer gjennom koronapandemien har menigheten nå flyttet til Magic Theater ved marinaen i Fort Mason-distriktet.

2 Jeg vil gjerne takke Kitti Homme som viste meg San Fransisco fra innsiden, i et opphold som foruten kirkebesøk inkluderte graffititurer i The Mission District og overnatting i mytiske Big Sur. Vi besøkte Saint John Will-I-Am African Orthodox Church 1. desember 2019.

Det er den første søndagen i måneden og «First Sunday Music Meditation». Wanika Stephens er dagens liturg. Hun tar frem mobilen, kobler den til blåtannhøytaleren og vi lytter gjennom hele Coltranes *A Love Supreme*. Når musikken toner ut, inviterer erkebiskopen til en delerunde. Hvordan har musikken berørt oss, hvilke spirituelle erfaringer manifesterte seg i musikken? Deretter holder han en preken, der han blant annet snakker om hvordan Jesus, Den hellige ånd og John Coltrane er virksomme i menneskers liv. Etter preken går liturgen bak hovedalteret, løfter opp brød og vin, fremsier de tradisjonelle innstiftelsesordene og inviterer alle til nattverd. Så er det tid for mer musikk. Erkebiskopen tar opp saksofonen og spiller et repeterende molltema. Liturgen tar av seg messehagelen, plukker opp en elbass og legger seg på det samme tema. Resten av bandet følger på, og musikken holder på en halvtimes tid. Gudstjenesten avsluttes med fellesskapsmåltid i benkeradene: gryteretter, sandwicher, kaker og drikke som frivillige har tatt med seg. Så forlater vi kirken og det er tid for meg å reise hjem.

\*\*\*

I et bokprosjekt som vil undersøke musikk både som estetisk erfaring i religiøse sammenhenger og musikk som religiøs erfaring utenfor tradisjonelt religiøse kontekster er John Coltranes *A Love Supreme* spesielt interessant. I tekster om såkalt klassisk musikk har man tradisjonelt vært opptatt av «verk» og lokaliserer gjerne muligheter for religiøs erfaring i selvet «verket» (Brown & Hopps, 2018; Varkøy, 2020). Selvfølgelig må man lytte til verket, og noen fremføringer og innspillinger kan man tenke seg er bedre enn andre. Men det er komponisten og verket slik hen komponerte det som er kilden. I tilfellet *A Love Supreme* er det først og fremst snakk om et *album*, innspilt med John Coltranes kvartett en desemberkveld i 1964 og gitt ut året etter på plateselskapet Impulse. Albumet regnes som en av de mest sentrale innspillingerne i jazzhistorien og passerte nylig over 1 million solgte eksemplarer (Bloom, 2021). Albumets resepsjons- og fortolkningshistorie viser at det har blitt oppfattet som et spirituelt verk, noe som også forklares som bakgrunn for dets popularitet. Coltranebiografen Lewis Porter skriver for eksempel: «Coltrane reached the soul of many listeners with *A Love Supreme* [...] Many bought it because of its

spirituality, not because they were jazz fans» (Porter, 1998, s. 232). Slik kan albumet være eksempel på religiøs erfaring utenfor tradisjonelt religiøse kontekster. Når albumet brukes liturgisk og er med å forme et kirkesamfunns liturgiske praksis og teologi, som i Saint John Will-I-Am Coltrane African Orthodox Church, gir dette dessuten nye perspektiver på erfaring av musikk i en religiøs kontekst.

I dette kapitlet vil jeg se på hvordan religiøs erfaring i relasjon til musikk kan undersøkes ved å nærme meg musikken liturgisk. Her vil jeg hente perspektiver fra liturgisk teologi samt sosiologen Hartmut Rosas tenkning om resonans (Chupungco, 1997; Kavanagh, 1984; Lathrop, 1993; Rosa, 2021). Innledningsvis drøfter jeg hva som kan menes med «religiøs erfaring» og hvordan dette kan relateres til musikk. Deretter presenterer jeg Coltranes «A Love Supreme» i tre versjoner: albuminnspillingen, det som er funnet av Coltranes manuskript samt et nylig utgitt konserteropptak, *A Love Supreme. Live In Seattle* (2021). Med bakgrunn i dette materialet og gudstjenesteerfaringen fra Saint John Will-I-Am Coltrane African Orthodox Church vil jeg drøfte «A Love Supreme» som liturgisk praksis.<sup>3</sup>

## Religiøs erfaring og musikk

I tidligere arbeid har jeg benyttet begrepet *spiritualitet* fremfor *religiøsitet* i relasjon til musikk (se f.eks. Opsahl, 2016). Dels av praktiske grunner, for å knytte meg til et forskningsfelt (se f.eks. Helaas & Woodhead, 2005; Hense & Maas, 2010). Dels fordi religiøsitet gjerne knyttes til en bestemt religion, bestemte tankesett og ritualer, mens spiritualitet har en videre betydning som også kan omfatte a-teistiske livsanskuelser (Opsahl, 2016, s. 31–45). På samme måte vil jeg her bruke «religiøs» og «religiøs erfaring» så åpent som mulig, men avgrenset til kontekster som forutsetter en guddommelig virkelighet. I en kristen kontekst vil denne erfaringen kunne tolkes i lys av kristen tradisjon og teologi. For eksempel kan man fortolke erfaringen ut fra tilsvarende erfaringer beskrevet i bibelske tekster

---

3 *A Love Supreme* i kursiv viser til studioalbumet, «A Love Supreme» (med anførselstegn) til andre eller alle utgaver av verket.

og senere mystikere, eller i lys av dogmatiske konsepter som treenighet, sakrament, inkarnasjon, oppstandelse og lignende. Man kan også tenke seg religiøs erfaring som proto-religiøs eller pan-religiøs. Det vil si erfaring av en guddommelig virkelighet som enten ikke knyttes til et fortolkningsapparat definert av en bestemt religion, eller som noe felles for alle religioner, som en slags essens.

Religiøs erfaring kan være opplevde møter med en guddommelig virkelighet, en mystisk erfaring av «noe større», en «plutselig innsikt», noe ekstraordinært som griper inn i tiden. Fra kristen tradisjon kjenner vi fortellingen om apostelen Paulus, som på vei til Damaskus så et strålende lys fra himmelen og hørte Jesus sin stemme (Apg 9). Eller Hans Nielsen Hauge som opplevde et varmenne gudsnærvær en dag han arbeidet under åpen himmel og sang «Jesus din søte forening å smake» (se f.eks. Elseth, 1998, s. 36). Men religiøs erfaring kan også omfatte erfaringer av religiøs praksis, slik som deltagelse i ritualer, bønn, meditasjon og lovsang. Dette er erfaringer som i seg selv ikke nødvendigvis oppleves som ekstraordinære, men som over tid kan forme ens livsfortolkning.

I musikkteologisk faglitteratur ser jeg tre hovedlinjer i hvordan religiøs erfaring lokaliseres i relasjon til musikken:

- 1) *I verket*, det vil si at man tenker seg egenskaper i musikken som åpner for religiøs erfaring eller fortolkning
- 2) *Hos lytteren* og i lytterens åpenhet for eller erfaring av guddommelig nærvær i musikken
- 3) *Gjennom musikkens skapelsesprosess*, det vil si ved komponering eller fremføring av musikk

Som jeg alt har vært inne på er den første tilnærmingen utbredt i teologisk tenkning om musikk. Et klassisk eksempel er Karl Barths lange fotnote i sin kirkelige dogmatikk Her søker han å vise hvordan Mozart i noen av sine verk makter å gi uttrykk for fylden i Guds skaperverk på en måte han ikke hører for eksempel i verkene til Bach eller Beethoven (Barth, 1960, s. 297–299). Fra nyere tid kan nevnes Jeremy Begbie, som i *Theology, Music and Time* (2000) søker å vise hvordan bestemte verk korresponderer med kristne forestillinger om tid, evighet og fellesskap.

For eksempel kan han ta utgangspunkt i en repetert figur i førstesatsen av Ludwig van Beethovens 6. symfoni. Han viser hvordan denne figuren til tross for hyppige repetisjoner ikke oppleves som lik hver gang. Denne erfaringen av forskjellighet i gjentakelse kan åpne vår forståelse og erfaring av nattverden. Nattverden forrettes på samme måte hver søndag, men den fremstår likevel som ny hver eneste gang (Begbie, 2002, s. 165–173).<sup>4</sup> Også Coltrane-forskere søker å forstå *A Love Supreme* som religiøs erfaring. I en presentasjonsvideo beskriver Ashley Kahn verket som en blanding av moderne jazz og «the extatic energy of the black gospel». Første satsen ligner han med en gudstjeneste i en landsens kirke, med «A warm benediction, a preachers fiery sermon and a call and response from the pulpit» (Verve, 2021). Den grundigste musikalske analysen står kanskje Lewis Porter for, som fant at Coltrane spiller hovedtemaet i første del i alle tonearter før han gjentatte ganger synger temaet med ordene «A Love Supreme» (se nedenfor, figur 1). Dette som for å understreke at Gud finnes overalt, i alle tonearter. Og lytteren må gjennom denne prosessen – «you can't just hit someone on the head by chanting right at the outset» – først når lytteren har vært gjennom temaet i alle tonearter er lytteren klar for Coltranes sang og den religiøse dimensjonen i musikken kan folde seg ut (Porter, 1998, s. 242).

I senere tid har også musikkteologer begynt å interessere seg for forhold utenfor verket, blant annet lytterens kontekst og rolle i fortolkningen. Gavin Hopps er en av flere musikkteologer som har utfordret Jeremie Begbie og det de opplever som en ensidig og dels dogmatisk opptatthet av «verket» (se Brown & Hopps, 2018). Hopps foreslår en tilnærming han kaller en «hospitality to possibilities», der lytteren nærmer seg verket med «a maximum of openness». Først da kan musikkens religiøse og moralske verdi tre frem, i relasjon til lytterens åndelige, religiøse og moralske erfaringer (Hopps, 2019, s. 348–352). Blant medlemmene i Saint John Will-I-Am Coltrane African Orthodox Church finner vi flere fortellinger

---

4 Begbie henter i all hovedsak eksempler fra europeisk klassisk tradisjon, men er så vidt innom Coltranes *A Love Supreme*, som med sine rytmiske, melodiske og harmoniske spenninger og utsatte forløsninger gir eksempler på bibelske fortellinger om løfter som innfris en gang i fremtiden (Begbie, 2000, s. 99).

om religiøse erfaringer i møte med Coltranes musikk. Mark Dukes hadde verken møtt Coltrane eller hørt musikken da han kom til kirken på slutten av 1980-tallet. Etter å ha deltatt i gudstjenesten og hørt musikken fikk han et «experiential and conceptual breakthrough, and I was ‘baptized in sound’» (Aveling, 2019, s. 46).

Å skape musikk kan i seg selv oppleves som en religiøs erfaring, enten det gjelder komposisjon eller fremføring. Med en metafor hentet fra Lukasevangeliets fortelling om Maria og engelen (Luk 1,26–32), fremstiller den engelske komponisten James MacMillan komposisjonsprosessen som en form for bebudelse (*annunciation*). Her finner han en parallell mellom Maria og komponisten som blir et redskap, en kanal for guddommelig vilje. Som han skriver: «Mary opens the door to the very heart of God, and in the silence of my own contemplation, in that necessary stillness where all composers know that music mysteriously begins» (i Corbett, 2019, s. 33).

Alice Coltrane forteller om tilblivelsen av «A Love Supreme» i lignende metaforer. Når Coltrane etter noen dagers isolasjon vender tilbake, er det som «Moses coming down from the mountain, it was so beautiful. He walked down and there was that joy, that peace in his face, tranquility». Og John sier til henne at dette var første gang «I have received all of the music for what I want to record, in a suite. This is the first time I have everything, everything ready» (Kahn, 2002, s. xv).

## Liturgisk lytting

Min interesse her er å undersøke erfaring i feltet mellom musikalsk og religiøs praksis, som ikke nødvendigvis skjer i øyeblikket, som en plutselig og uventet åpenbaring. Snarere erfaring som blir til, formes og omformes over tid. Øivind Varkøy fremhever relasjonen mellom lytter og verk: «Eksistensielle møter oppstår imidlertid ikke automatisk ved at jeg utsettes for bestemte kunstverk. Et eksistensielt møte er en relasjon – et møte mellom musikken og det lyttende sinnet som mottar den» (Varkøy, 2020, s. 30). I boka *Resonans. En sosiologi om forholdet til verden* (2021) fremstiller sosiologen Hartmut Rosa mennesker som grunnleggende relasjonelle vesener. Relasjonene til omverdenen kan være fremmedgjorte: stumme,



indifferente, endog fiendtlige. Eller – fremmedgjøringens motsats – de kan være *resonante*, der individ og omgivelser er i samklang. Han undersøker resonans langs tre akser: en *horisontal* akse i relasjon til andre individer, en *diagonal* akse i relasjon til fysiske omgivelser og ting, og en *vertikal* akse i relasjon til noe ut over en selv, en høyere virkelighet, en guddom, naturen, livet (Rosa, 2021, s. 226). Rosa fremhever *ritualers* mulighet til å skape sosiokulturelt etablerte resonansaksler, «langs hvilke man kan erfare *vertikale* (til guder, til kosmos, til tiden og evigheten), *horisontale* (i det sociale fællesskab) og *diagonale* (relateret til tingene) resonansrelasjoner» (Rosa, 2021, s. 202). Resonans er noe som erfares i øyeblikket og kan ikke kontrolleres, hevder han, og man må være disponert for resonante relasjoner til omverdenen. Men nettopp fordi ritualer etablerer resonansaksler over tid gir de muligheter for stabile resonansrelasjoner (i Lister & Celikates, 2019, s. 73). Gudstjeneste og nattverdfeiring er et ritual der alle resonansaksene settes i spill. Ellers kan også ikke-religiøse ritualer som fotballkamper og rockekonsserter gi muligheter for resonansopplevelser (Rosa, 2021, s. 202).

Tid, gjentakelse og rytme er sentrale begreper i liturgisk teologi og gudstjenestetenkning. Dette kommer blant annet til uttrykk i begrepet *ordo*. Opprinnelig viser det til et strukturert, ordnet tidsforløp, en rekke av foreskrevne ledd som utgjør en gudstjeneste: kyrie, gloria, preken, nattverd og så videre. Samtidig kan *ordo* vise til en underliggende struktur, et grunnmønster som gir gudstjenesten bevegelse og dypere sammenheng (Schmemmann, 1966, s. 33–47). Selv om Rosa hevder at resonans er noe som oppleves i øyeblikket, påpeker han at det også bidrar til en utvidelse av tidshorisonten,

it extends; it is the co-presence of the past and the future. Once you are in resonance with something it is like the past speaks to you and through you into the future. (I Lister & Celikates, 2019, s. 74)

En tilsvarende forståelse av tid kan vi finne i liturgisk teologi, for eksempel knyttet til gudstjenesten som *anamnese*, «the act of recalling, of calling to mind, of making present». Ved anamnesen blir Guds gjerninger «recalled by the liturgical assembly and are made present in their midst» (Chupungco, 1997, s. 7).

Ikoner er en viktig del av gudstjenestelivet i Saint John Will-I-Am Coltrane African Orthodox Church. I luthersk teologi og liturgi spiller ikoner en beskjedne rolle. Annerledes i katolsk og ortodoks tradisjon. I ortodoks tenkning er et ikon ikke bare et bilde som viser til en guddommelig virkelighet. Denne virkeligheten lar seg selv vise, kommer til syne i ikonet, «hence the icon as depiction [is] at once of the eschatological transformation of soul and body, and of the mystical experience available in the present life» (Tsakaridou, 2013, s. 28). Et ikon, som en gjenstand, malt av en kunstner, kan selvsagt tenkes som et objekt, et verk. Samtidig er det også et subjekt, slik filosofen Jean-Luc Marion skriver, «the icon is not seen, but appears» (Marion, 2012, s. 17). Selv om et ikon per definisjon er knyttet til blikket og ikke hørselen, kan også lyd og musikk fremtre som en form for ikon. Paul Hillier skriver om en dyp sammenheng mellom ikon og musikk i middelalderen: «The task of the musician and the painter was not self-expression [...] but the comprehension and reproduction of heavenly songs, the recreation of divine images that were transmitted by means of ancient religious archetypes». Ikonene og hymnene ble skapt ut fra en samling grunnmønstre, prototyper (Hillier, 1997, s. 4). Slik kan han omtale Arvo Pärts musikk som «sounding icons» (Hillier, 1997, s. 1–23).

Resonans, ordo, anamnese og ikon er viktige begreper i min liturgiske tilnærming til «A Love Supreme». Men før jeg kommer så langt trengs en kort presentasjon av verket. Albumet *A Love Supreme* er grundig analysert andre steder (se f.eks. Kahn, 2002; Porter, 1998, s. 231–249). Porter undersøker melodiske, harmoniske og strukturelle sammenhenger i verket og antyder mulige religiøse fortolkninger. Kahn har viet en hel bok til albumet, og beskriver blant annet albumets tilblivelse og resepsjonshistorie. I kapitlet om musikken gir han en delvis fortolkende beskrivelse av musikalske forløp – hva Jean-Jacques Nattiez omtaler som ikke-formell analyse – understøttet av intervju materiale med gjenlevende medvirkende (Kahn, 2002, s. 97–127; Nattiez, 1990). Her skal jeg først og fremst gi en kort introduksjon til musikken og strukturen i verket. Samtidig ønsker jeg å fremheve egenarten og kompleksiteten i verket ved også å undersøke Coltranes manuskript og en konsertversjon.

## Tre versjoner av «A Love Supreme»

*A Love Supreme* ble spilt inn i løpet av 3–4 timer før midnatt 9. desember 1964 i Rudy van Gelders studio. Et par måneder senere, i februar 1965, var albumet ute. Foruten John Coltrane på tenorsaksofon medvirket McCoy Tyner, piano, Jimmy Garrison, bass og Elvin Jones, trommer. Dette blir gjerne kalt den «klassiske» Coltrane-kvartetten, en svært samspilt kvartett med mange album og konserter bak seg. Albumet regnes i dag blant Coltranes beste og som en hel sentral utgivelse i jazzhistorien. Lenge var dette også den eneste kjente versjonen av komposisjonen der Coltrane medvirket. I ettertid har det kommet en del nytt materiale. Sommeren 1965 fremførte kvartetten verket på jazzfestivalen i Juan-Les Pins. Opptak fra konserten har sirkulert i uoffisielle versjoner inntil det ble inkludert i en Deluxe-utgave av albumet (Coltrane, 2002). Av tidligere uutgitt materiale fra selve innspillingen inkluderer denne utgaven også to versjoner av første sats gjort dagen etter med to ekstra musikere. 40 år etter innspillingen fant sted, dukket Coltranes håndskrevne manuskript opp på en auksjon. Manuskriptet, som består av til sammen seks sider, er nå bevart i en mappe og digitalisert på Smithsonian Institute (Coltrane, 1964; Huck, 2021). Høsten 2021 utga selskapet Impulse et nylig oppdaget konsertopptak fra oktober 1965, *A Love Supreme. Live in Seattle* (Coltrane, 2021). Her hører vi «A Love Supreme» i en klubbsetting, med tre musikere i tillegg til kvartetten.

*A Love Supreme* skiller seg ut allerede med albumomslaget. Dette er et av svært få album i Impulse-katalogen som er holdt helt i svart/hvitt. Selv ikke Impulse-logoens karakteristiske oransje-farge er med. Coltrane er portrettert fra siden, uten instrument. Slik gir omslagets utforming et nøkternt, innadvendt, nærmest asketisk inntrykk. Her er heller ikke lange, forklarende albumtekster skrevet av jazzkjennere. For første og eneste gang skrev Coltrane selv tekst til albumet. En kort tekst er henvendt til lytteren. Her forteller han om en spirituell oppvåking:

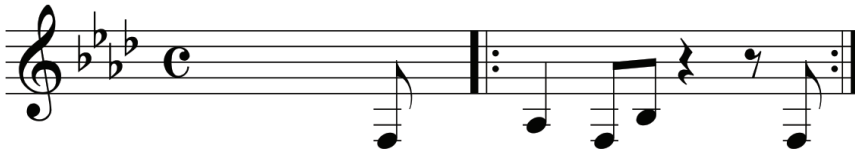
During the year 1957, I experienced, by the grace of God, a spiritual awakening which was to lead me to a richer, fuller, more productive life. At that time, in gratitude, I humbly asked to be given the means and privilege to make others happy through music. I feel this has been granted through His grace. ALL PRAISE TO GOD [...] This album is a humble offering to Him. An attempt

to say «THANK YOU GOD» through our work, even as we do in our hearts and with our tongues. (Coltrane, 2002)

Den andre teksten, med overskriften «A Love Supreme», er henvendt til Gud, formet som en bønn. Her er noen linjer fra åpningen:

I will do all I can to be worthy of Thee O Lord.  
 It all has to do with it.  
 Thank you God.  
 Peace.  
 There is none other.  
 God is. It is so beautiful.  
 Thank you God. God is all.  
 (Coltrane, 2002)

Musikken er en suite i fire deler som går sømløst over i hverandre, bundet sammen av bass- eller trommesolo. Den første satsen, «Acknowledgement», åpner med et slag på en gong og et fanfarelignende tema. Deretter introduseres det som gjerne blir kalt «A Love Supreme»-temaet som bassostinat. Dette er et enkelt motiv på fire toner (figur 1):



**Figur 1.** «Acknowledgement», bassostinat, «A Love Supreme»-tema av John Coltrane. Fra *A Love Supreme. Deluxe Edition* (2002).

Coltrane starter sin solo med et totakters motiv med en oppadstigende linje som repeteres med rytmiske variasjoner (figur 2):



**Figur 2.** «Acknowledgement», melodisk figur av John Coltrane. Fra *A Love Supreme. Deluxe Edition* (2002).

Så flettes et annet totakters motiv inn i improvisasjonen, med ulike rytmiske og tonale varianter (figur 3):



**Figur 3.** «Acknowledgement», melodisk figur av John Coltrane. Fra *A Love Supreme. Deluxe Edition* (2002).

I siste del av improvisasjonen henter Coltrane inn ostinatmotivet (figur 1) og spiller det 37 ganger, modulert gjennom alle tolv tonetrinn mens bass og piano holder et relativt stabilt tonalt senter. Deretter synger han motivet – eller snarere messer – med ordene «A Love Supreme», til sammen 19 ganger.

Andre sats, «Resolution», har en lengre melodilinje, et 8-takters motiv som spilles tre ganger med små variasjoner.



Som vi ser – og kanskje enda lettere hører – ligner dette på motivet i figur 3 fra første sats. Det dukker sporadisk opp i både piano- og saksofonsolo, men blir ikke like fremtredende brukt som i førstesatsen. Etter solodelene kommer tema tilbake før en tromme- og bass-solo avslutter og går over i fjerde sats.

«Psalm» er rubato og virker helt improvisert. Elvin Jones spiller pauker og symbaler og følger sammen med McCoy Tyner og Jimmy Garrison Coltranes meditative linjer. Et tre-toners motiv med rytmiske og tonale variasjoner korresponderer med ordene «Thank You God» i bønne på omslaget (figur 6).



**Figur 6.** Eksempler på tre-tonemotiv som korresponderer med «Thank You God» av John Coltrane. Fra *A Love Supreme. Deluxe Edition* (2002).

Coltrane skriver at satsen er en musical «narration of the theme, 'A LOVE SUPREME' which is written in the context; it is entitled 'PSALM'» (Coltrane, 2002). Lewis Porter har sammenlignet Coltranes improvisasjon med teksten, og skriver: «You can follow his solo along with the poem, and you will find that he plays right to the final 'Amen'» (Porter, 1998, s. 247).

Noteeksemplene gjengitt ovenfor utgjør i all hovedsak det tematiske materialet som kjennetegner «A Love Supreme». Det er svært sparsomt. Det samme gjelder det som er funnet av Coltranes manuskript. Til sammen utgjør det tre blad, hvert med trykte notelinjer på den ene siden og tekst og tegninger på baksiden (Coltrane, 1964). Kun to av notesidene har musikalske instruksjoner knyttet til «A Love Supreme». Den første viser strukturen i verket, hvem som skal ha solo når, noen rytmiske figurer og akkordprogresjoner. «A Love Supreme»-temaet (figur 1) er den eneste melodiske figuren på denne siden. Coltrane har skrevet at det skal spilles i alle toneartene og at ordene «A Love Supreme» skal messes av to mannlige stemmer. På innspillingen er dette løst ved at Coltrane dubber seg selv. I øverste høyre hjørne har han antydnet en besetning som

interessant nok involverer flere instrumenter ut over kvartetten, med flere perkusjonister og «other horns» i tillegg til tenorsaksofon. Nederst på siden har han skrevet instruksjoner til den fjerde satsen, «musical recitation by horn of prayer entitled ‘A Love Supreme’ in C-minor. (Make ending) attempt to reach transcendent level. Horn ends on ‘Thank You God’. Rising harmonies to a level of blissful stability at end».<sup>5</sup> «A Love Supreme»-temaet finner vi igjen på den andre notesiden. Denne gangen er temaet angitt for tenorsaksofon og et annet instrument som skal spille temaet i kanon. Her er også en noteoppskrift for «Resolution» (figur 4).<sup>6</sup> På baksiden er et utkast til den poetiske teksten, sammen med en tegning. I den grad manuskriptet har vært omtalt tidligere har man vært opptatt av de musikalske anvisningene og det tekstlige som utkast til albumtekstene (se Huck, 2021). Men i tegningen får vi et helt unikt innblikk i Coltranes åndelige visjon. Den har overskriften «God’s index file» og fremstiller et ansikt i profil, med bølgende linjer som går på kryss og tvers. I nederste venstre hjørne har han skrevet «words, sounds, speech/men, memory, thoughts, tears & emotions / Time all related, all made from one all made in one / Blessed Be His name». Inne i tegningen er en referanse til en salme fra barndommen, «How Great Thou art sung from ma». Øverst til venstre, står «avenues of awareness (buy reeds in San Fransisco)» – som om han i sin åndelige tilstedeværelse også plutselig kommer på å kjøpe saksofonfliser når han er i San Fransisco (Coltrane, 1964).<sup>7</sup> Det kan se ut som om Coltrane i denne tegningen, slik han gjør i musikken, søker å visualisere hvordan Gud, mennesker og menneskelige erfaringer er bundet sammen i et vev.

*A Love Supreme. Live in Seattle* (Coltrane, 2021) er det siste av to kjente konsertopptak der Coltrane fremfører suiten. I tillegg til kvartetten medvirker bassisten Donald Rafael Garrett samt saksofonistene Pharoah Sanders og Carlos Ward som sammen med Coltrane også spiller perkusjon. Denne besetningen er med andre ord nokså lik den som angis

5 Bilde 1 i Smithsonians nettarkiv, med manuskriptnavn NMAH-AC0903-0000001-01 (Coltrane, 1964). Bildeavspilleren i nettarkivet gir ikke manuskriptene en unik nettadresse.

6 Bilde 3, med manuskriptnavn NMAH-AC0903-0000002-01 (Coltrane, 1964).

7 Bilde 6, med manuskriptnavn NMAH-AC0903-0000002-02 (Coltrane, 1964).

i manuskriptet. Opptaket er fra jazzklubben The Penthouse i Seattle 2. oktober 1965, åtte måneder etter studioinnspillingen. Mye har skjedd på den tiden. Coltranes interesse for samtidens frijazzbevegelse ble stadig mer merkbar, med impulser fra yngre musikere som saksofonkollega Albert Ayler. Sommeren samme år spilte han inn *Ascension* for et stort, fritt improviserende ensemble (Coltrane, 1966). Hans kanskje mest kontroversielle utgivelse, *Om*, er spilt inn bare et par dager før klubbkonserten i Seattle, og med samme besetningen. Musikken her er preget av til dels intense lydforløp, innledet og avsluttet med resitasjon fra *Bhagavad Gita* (Coltrane, 1968). *A Love Supreme. Live in Seattle* bygger på samme hovedstruktur og melodiske materiale som studioversjonen. Hele suiten spilles i ett strekk, med noen improviserte mellomspill. «Acknowledge» har en lengre og friere introduksjon. Coltrane spiller to soloer. Den første bygges opp med særlig vekt på motivet i figur 3. Den andre er bygget opp rundt «A Love Supreme»-temaet (figur 1) med en rekke modulasjoner. «Psalm» har visse tematiske likhetstrekk med studioversjonen. For eksempel kommer tre toners-motivet «Thank You God» (figur 6) flere ganger. Men ellers er det ikke mulig å følge diktets ordrytme i improvisasjonen. Selv om det ikke er vanskelig å kjenne igjen dette som «A Love Supreme», er uttrykket svært ulikt albumversjonen. Kvartetten i studio spiller innadvendt, kontrollert, nærmest asketisk. Konsertopptaket gir derimot opplevelsen av en slags ekstatiske utfoldelse, med rå og intens energi. Musikkerne spiller hverandre opp i lydforløp som får karakter av å være kraftfulle vibrasjonssoner. Et eksempel er Coltranes solo på «Resolution», der særlig Elvin Jones bygger opp under et ekstatiske høydepunkt fra rundt 7:55 og utover. Coltrane overblåser og utforsker instrumentets ekstreme klangregistre. I tillegg er klubbversjonen over dobbelt så lang, noe som forsterker opplevelsen av overflod.

I det foregående har jeg undersøkt tre versjoner av «A Love Supreme» som John Coltrane selv har vært med på å skape: manuskriptet, studioinnspillingen og en konsertversjon. Avslutningsvis skal jeg også bringe inn igjen gudstjenesteerfaringen fra Saint John Will-I-Am Coltrane African Orthodox Church i drøftingen av musikk og religiøs erfaring. Her vil jeg nærme meg «A Love Supreme» som 1) en *liturgisk handling*, 2) som en *liturgisk grunntekst* og 3) som et *ikon av lyd*.



## «A Love Supreme» som liturgisk handling

Mye tyder på at Coltrane selv så på sin musikk som en form for religiøs erfaring, der musikk, tro og religiøs praksis er tett sammenvevd. I et intervju sier han: «My goal is to live the truly religious life and express it in my music [...] My music is the spiritual expression of what I am – my faith, my knowledge, my being» (Porter, 1998, s. 232). Slik kan man nærme seg *A Love Supreme* som en musikers personlige gudstjeneste, et takkoffer til Gud. Det er slik Coltrane selv presenterer musikken, som «a humble offering to Him. An attempt to say ‘THANK YOU GOD’ through our work, even as we do in our hearts and with our tongues». Teologen Jonathan Rowlands tolker den avsluttende satsen «Psalm» som en form for tungetale (Rowlands, 2019). Han viser til hvordan apostelen Paulus beskriver menighetens nådegaver i 1 Kor 12–14. Her heter det blant annet at «en får ulike slag av tungetale, og en annen kan tyde tungetale» (1 Kor 12,10). Riktignok forutsetter Rowlands at Coltranes improvisasjon er tungetale og teksten tydning (Rowlands, 2019, s. 98–100). Ifølge Coltrane selv forholder seg omvendt. Rowlands forutsetter også at Coltranes utgangspunkt er spesifikt kristent, mens Coltrane gir uttrykk for en form for universalistisk, transreligiøs spiritualitet. Det gir likevel mening å forstå musikk som en form for tungetale, en formidling som overskrider språkets grenser. Det gjør også erkebiskop Franzo W. King, som vokste opp i pinsebevegelsen (NPR, 2021).

Under «First Sunday Music Meditation» i Saint John Will-I-Am Coltrane African Orthodox Church er lytting i fellesskap til *A Love Supreme* en liturgisk handling hele menigheten tar del i. Den etterfølgende delerunden er en form for anamnese, en ihukommelse av hva Gud og helgenen John Coltrane har gitt gjennom musikken og i livet. Etter nattverden er det levende musikk. Bandet denne gangen består av erkebiskopen på tenorsaksofon, liturgen på elbass samt gitar, trommer og harpe. Harpe er et uvanlig instrument i jazzsammenheng, men ble blant annet spilt av Alice Coltrane. Folk som har med instrument inviteres til å delta. Slik blir det en «call and response»-bevegelse mellom Coltranes musikk og musikere som har blitt berørt, inspirert og formet av musikken hans. Også dette kan forstås som anamnese, takkoffer og feiring av gudstjenestens fellesskap.

## A Love Supreme som liturgisk grunntekst

Som jeg har vært inne på, viser ordo både til en rekke av foreskrevne ledd og en dypereliggende struktur i en gudstjeneste. Strukturen og leddene har en lang historie og er gjerne nedfelt i en normativ tekst – en *missale* eller alterbok. I Saint John Will-I-Am Coltrane African Orthodox er ordo ikke en tekst, men en innspilling som samtidig har status som åpenbaring, John Coltranes *A Love Supreme*. Liturgien – og teologien – i denne kirken har endret seg gjennom de 50 årene den har eksistert. I begynnelsen samarbeidet kirken med Alice Coltrane og var mer inspirert av hinduistisk praksis. Etter at den sluttet seg til African Orthodox Church (AOC) ble kirkens teologi og liturgi mer i tråd med kristen tradisjon (NPR, 2021). Når det ikke er «First Sunday Music Meditation» feirer de gudstjeneste etter «The Divine Liturgy of the Saint John Will-I-Am Coltrane». Her er musikerne med gjennom hele gudstjenesten. Menigheten er med i musikkskapingen, enten de spiller på medbrakte instrumenter, danser, klapper eller chanter (NPR, 2021). Her ser vi at også andre av Coltranes komposisjoner kan inngå i det liturgiske ordo, som når «Lonnie's Lament» blir spilt til introitus og «Attaining» til syndsbejennelsen.<sup>8</sup> Den månedlige «First Sunday Music Meditation» viser likevel hvordan menigheten forstår *A Love Supreme* som en særskilt åpenbaring. Albumet er ikke en død tekst, men lar seg høre på stadig nye måter, slik Wanaka King sier: «There is always something new that you get from it. It's a living entity, always evolving.» Som del av gudstjenesten blir *A Love Supreme* del av et nytt ordo: felles lytting og meditasjon, deling, preken, nattverd, fellesskap i musikk og måltid. De ulike lagene er i gjensidig, fortolkende samspill, et eksempel på hva den liturgiske teologen Gordon Lathrop kaller «juxtaposition». Liturgisk mening skapes ved sammenstilling av liturgiske elementer og samspillet mellom dem (Lathrop, 1993, s. 33). Coltranes musikk, nattverden, ikonene, vitnesbyrdene i delerunden, preken, etterfølgende musikk og måltidsfellesskap er i gjensidig fortolkende relasjon. Her ser vi også hvordan Rosas resonansakser er i spill. Det er rimelig å anta at mange i menigheten har en relasjon til Coltranes

8 Kilden her er en gudstjenesteagenda jeg fikk av erkebiskop Franzo W. King. «Lonnie's Lament» er fra albumet *Crescent* (1964), «Attaining» fra *Sun Ship* (1971).

musikk, enten de er medlemmer av kirken og går der regelmessig eller er tilreisende. Slik er de disponerte for resonante relasjoner i forhold til det som finner sted (Rosa, 2021, s. 40, 49). Den horisontale resonansaksen får en ny dimensjon ved en kommunion i musikken så vel som i nattverden. Musikken tar del også i den diagonale resonansaksen, ikke som ting, men som en helt bestemt lyd, som noe deltagerne relaterer seg til sammen med ikoner, nattverdselementene og gulvalter. Og som et ikon av lyd klinger «A Love Supreme» med i den vertikale resonansaksen.

Musikken er ikke bare en del av ordo, et av flere elementer i en gudstjeneste. Musikken er ordo i seg selv, med sine egne bevegelser og strukturer. I «A Love Supreme» antyder satsenes navn en liturgisk bevegelse: «Acknowledgement», «Resolution», «Pursuance» og «Psalm». Først «Acknowledgement», en anerkjennelse og ihukommelse av «A Love Supreme», en guddommelig virkelighet. Så «Resolution», en bestemmelse, kanskje en omvendelse. «Pursuance» antyder et ønske om etterfølgelse, som avsluttes med lovsang og takksigelse i «Psalm». I den klingende musikken finner vi andre mønstre, andre ordo – i harmoniske bevegelser, improvisasjoner, samspillet mellom musikerne og spenningskurver. Vi kan gå inn i albumets ordo og meditere over de ulike versjonene dette ordo får i liveinnspillingene. «A Love Supreme» kan også være liturgisk grunntekst for andre musikere og inngå i nye liturgiske praksiser.<sup>9</sup> Kanskje er det impulser i denne grunnteksten som skaper helt ny musikk, helt nye liturgier.

## **A Love Supreme som ikon av lyd**

Erkebiskop Franzo W. King viser til et intervju Coltrane gjorde under en turne i Japan, der intervjueren spør ham hva han gjør om ti år. «Well, maybe I'm a saint», svarte Coltrane (NPR, 2021). Saint John Will-I-Am Coltrane African Orthodox Church har tatt ham på ordet. I begynnelsen av kirkens historie ble Coltrane forstått som en manifestasjon av Gud,

---

9 «A Love Supreme» er brukt som liturgisk musikk ved flere anledninger også i Norge. Flere har spilt inn hele eller deler av «A Love Supreme», blant dem Carlos Santana, John McLaughlin og Mahavishnu Orchestra (*Love, Devotion, Surrender*, 1972), Alice Coltrane (*World Galaxy*, 1972), Branford Marsalis (*Footsteps of Our Fathers*, 2002) og Robert Glasper (*Black Radio*, 2012).

eller en avatar i hinduistisk forstand. Etter tilknytningen til African Orthodox Church er han nå å forstå som kirkens «patron saint», skytshelgen. Dette kommer til uttrykk i hvordan de lytter til og bruker musikken i forkynnelsen – og ikke minst gjennom Coltrane-ikoner som henges opp i rommet før gudstjenestene. Mark Dukes, kirkens ikonmaler, lærte ikonkunsten i et ortodoks kloster. Han maler også ikoner med tradisjonelle motiver som Jesus og Maria med barnet på fanget, men også av vår tids martyrer, som ofre for rasisme og politivold. Coltrane er gjerne avbildet med glorie i sittende positur. I den ene holder han en skriftrull, i den andre holder han en tenor- eller sopransaksofon. Ut av saksofonen kommer flammer, en visuell representasjon av Den hellige ånd. På skriftrullen kan det for eksempel stå «Let us sing all songs to God to whom all praise is due ... Praise God» eller «God breathes through us so completely ... so gently we hardly feel it ... yet it is our everything. Thank You God». Dukes beskriver Coltrane som «the patron saint of modern artists» (i Aveling, 2019, s. 46).<sup>10</sup> I Coltrane-kirken er de visuelle ikonene er del av gudstjenesten. Samtidig får musikken gjennom ikonene en visuell representasjon. Som jeg har argumentert for, kan også musikken oppleves som ikon. Dette blir tydelig i hvordan kirken forholder seg til musikken og ikke albumet som fysisk format, i det den blir avspilt fra en mobiltelefon koblet til en blåtannhøytaler. Det er ingen fysisk representasjon av albumet. Et ikon er et ikon om det henger i en kirke eller i et privat hjem, om de er malt på tre og belagt med bladgull eller er avbildet på postkort eller en magnet til å henge huskelapper på kjøleskapsdøren. Slik kan man som lytter nærme seg – eller bli tilnærmet – av albumet *A Love Supreme* som et ikon av lyd. For å omskrive Marion (se over); i lyttingen kan du ikke høre ikonet, det fremtrer for deg i det vibrasjonene i musikken vibrerer sammen med kosmiske vibrasjoner. Men det er helt uavhengig om du lytter til det fra vinyl eller strømmet via mobilen, om du lytter til det hjemme eller på bussen eller i butikken eller hvor som helst ellers, alene eller sammen med andre.

---

<sup>10</sup> Se kirkens nettside for eksempler på hans ikoner: <https://www.coltranechurch.org/>

## Acknowledgement

Det går fint an å ha glede av Coltranes ulike versjoner av «A Love Supreme» uten å forholde seg til noe religiøst. John Coltrane er en av jazzens fremste utøvere og stilskapere, med innovative tilnærminger til improvisasjon som har påvirket senere generasjoner av jazzutøvere. Studioversjonen viser Coltrane-kvartetten på sitt mest samspilte, og klubbkonserten er en studie i klang og energi. I all sin enkelhet gir notemanuskriptet et sjeldent innblikk i Coltranes skapelsesprosess. På mange kan det kanskje virke fremmed å bygge en kirke rundt Coltranes musikk og dyrke ham som helgen. Men Saint John Will-I-Am Coltrane African Orthodox Church kan uansett forstås som en del av Coltrane-resepsjonen. Samtidig er «A Love Supreme» utvilsomt et «religiøst» verk, noe både Coltranes egne tekster og musikkens resepsjonshistorie vitner om. Coltrane knytter egne religiøse erfaringer til verket, andre forteller om religiøse erfaringer i lyttingen. Jeg har i dette kapitlet forsøkt å vise hvordan musikk kan bære religiøse erfaringer gjennom å engasjere seg i den over tid, i en rituell, liturgisk relasjon. Når musikken berører og forandrer, blir den også en del av lytteren, og musikken innveves i lytterens liv og spiritualitet.

Selv tenker jeg på *A Love Supreme* som ett av mange Coltrane-ikoner av lyd, eller som ett av flere album der Coltranes musikk manifesterer seg som ikon av lyd. Men kanskje er det først og fremst Coltranes *tone* jeg relaterer meg til som ikon, uavhengig av album. Lyden av Coltrane i samspill med forskjellige musikere, et ikon som manifesterer seg, fremtrer i forskjellige former gjennom ulike utgivelser. Ikonet har manifestert seg i utallige varianter, også gjennom en blåtannhøytaler i en kirke i San Fransisco. Lyden av Coltrane har vevd seg inn i mitt liv og religiøse praksiser, formet og omformet musikalske og religiøse erfaringer jeg ikke har ord for, men som fremtrer som en form for anamnese i lyttingen: «*A Love Supreme, a Love Supreme, a Love Supreme ...*»

## Referanser

- Aveling, M. (Red.). (2019). *A Love Supreme. 50 years of the Coltrane church*. Press M9.
- Barth, K. (1960). *Church Dogmatics, vol III.3*. T. & T. Clark.

- Begbie, J. S. (2000). *Theology, music and time*. Cambridge University Press.
- Bloom, M. (2021, 10. november). *John Coltrane's A Love Supreme goes platinum 56 years after its release*. Pitchfork. <https://pitchfork.com/news/john-coltranes-a-love-supreme-goes-platinum-56-years-after-its-release/>
- Brown, D. & Hopps, G. (2018). *The extravagance of music*. Palgrave MacMillan.
- Chupungco, A. (1997). A definition of liturgy. I A. Chupungco (Red.), *Handbook for liturgical studies, Vol. 1: Introduction to the liturgy* (s. 3–10). The Liturgical Press.
- Coltrane, J. (1964). *A Love Supreme*. John Coltrane Music Manuscript, Archives Center, National Museum of American History. Hentet 21. september 2022 fra <https://sova.si.edu/record/NMAH.AC.0903>
- Coltrane, J. (1964). *Crescent* [Album]. Impulse! Records.
- Coltrane, J. (1966). *Ascension* [Album]. Impulse! Records.
- Coltrane, J. (1968). *Om* [Album]. Impulse! Records.
- Coltrane, J. (1971). *Sun Ship* [Album]. Impulse! Records.
- Coltrane, J. (2002). *A Love Supreme. Deluxe Edition* [Album]. Impulse! Records.
- Coltrane, J. (2021). *A Love Supreme. Live in Seattle* [Album]. Impulse! Records.
- Corbett, G. (2019). Mary as a model for creative people: Establishing theologian-composer partnership with James McMillan. I G. Corbett (Red.), *Annunciations: Sacred music for the twentieth century* (s. 31–43). Open Book Press.
- Elseth, E. (1998). *Biografien om Hans Nielsen Hauge. Bondegutten som satte Norge på ende*. Gyldendal Tiden.
- Helaas, P. & Woodhead, L. (2005). *The spiritual revolution: Why religion is giving way to spirituality*. Blackwell Publishers.
- Hense, E. & Maas, F. (2011). *Towards a theory of spirituality*. Peeters.
- Hillier, P. (1997). *Arvo Pärt*. Oxford University Press.
- Hopps, G. (2019). Music and theology: Some reflections on «the listener's share». I G. Corbett (Red.), *Annunciations: Sacred music for the twentieth century* (s. 337–352). Open Book Press.
- Huck, O. (2021). (Re-)Writing jazz: The manuscripts of John Coltrane's A Love Supreme. I J. B. Quencer (Red.), *Exploring written artefacts. Objects, methods and concepts* (s. 989–1004). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110753301-048>
- Kahn, A. (2002). *A Love Supreme. The creation of John Coltrane's classic album*. Granta Books.
- Kavanagh, A. (1984). *On liturgical theology*. Pueblo Publishers.
- Lathrop, G. (1993). *Holy things: A liturgical theology*. Fortress Press.
- Lister, T. & Celikates, R. (2019). Beyond the echo-chamber: An interview with Hartmut Rosa on Resonance and Alienation. *Krisis. Journal for Contemporary Philosophy*, 1, 63–78.
- Marion, J.-L. (1995). *God without being: Hors-texte*. University of Chicago Press.

- Nattiez, J.-J. (1990). *Music and discourse: Toward a semiology of music*. Princeton University Press.
- NPR. (2021). *Saint John Coltrane. The Church built on «A Love Supreme»*. *Jazz Night in America* [Videodokumentar]. NPR. <https://www.npr.org/2021/02/02/961773250/saint-coltrane-the-church-built-on-a-love-supreme>
- Opsahl, C. P. (2016). *Dance to my ministry. Exploring hip hop spirituality*. Vandenheuck & Ruprecht.
- Porter, L. (1998). *John Coltrane. His life and music*. The University of Michigan Press.
- Rosa, H. (2021). *Resonans. En sosiologi om forholdet til verden*. Eksistensen.
- Rowlands, J. (2019). John Coltrane's *A Love Supreme* as prayed glossolalia. *Journal of Pentecostal Theology*, 28, 84–102. <https://doi.org/10.1163/17455251-02801007>
- Schmemmann, A. (1966). *Introduction to liturgical theology*. St. Vladimir Seminary.
- Tsakiridou, C. A. (2013). *Icons in time, persons in eternity. Orthodox theology and the aesthetics of Christian image*. Routledge.
- Varkøy, Ø. (2020). Kunstverkets nødvendighet. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster: Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (s. 27–39). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.115>
- Verve Records (2021). John Coltrane – «A Love Supreme» Deep Dive. Written by Ashley Kahn, narrated by Greg Tate [Video]. YouTube. <https://youtu.be/APgpUs2gzRs> (30.09.22)

## KAPITTEL 21

# «You want it darker». Leonard Cohen: Populærkulturens jødiske mystiker<sup>1</sup>

Øivind Varkøy

Norges musikkhøgskole og OsloMet – storbyuniversitetet

**Abstract:** This article discusses Leonard Cohen as a Jewish mystic of popular culture. It focuses on darkness and seriousness as concepts related to interpretation of Cohen's songs, Cohen's Jewish identity, and mystical aspects in Cohen's song texts. While other publications about Cohen's songs often are limited to discussions of his lyrics, this text also includes reflections on his music and voice as fundamental elements in his artistic production.

**Keywords:** Leonard Cohen, religion, Jewish traditions, mysticism

Jeg måtte gå etter ti sanger fordi  
jeg var redd jeg skulle bli religiøs.

—Henriksen, 2014, s. 40

## Introduksjon: Mørke og alvor

Låtskriveren og sangeren, poeten og romanforfatteren, gitaristen og maleren, mystikeren og vismannen Leonard Norman Cohen døde 7. november 2016, 82 år gammel. En strøm av minneord og kommentarer fulgte i norske medier de påfølgende dagene. Naturlig nok ble mye av oppmerksomheten

---

<sup>1</sup> Dette er en lett revidert versjon av en tekst tidligere publisert i *SEGL – Katolsk årsskrift for religion og samfunn*, St. Olav forlag, 2017. Artikkelen publiseres med tillatelse fra St. Olav forlag.

Sitering: Varkøy, Ø. (2022). «You want it darker». Leonard Cohen: Populærkulturens jødiske mystiker. I H. Holm & Ø. Varkøy (red.), *Musikk og religion: Tekster om musikk i religion og religion i musikk* (Kap. 21, s. 407–418). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.177.ch21>  
Lisens: CC-BY 4.0



rettet mot Cohens siste plate, *You Want It Darker*, som ble sluppet 21. oktober 2016. Åpningssangen på denne platen har samme tittel som platen som helhet; «You Want It Darker». Med meningstungt bidrag fra koret i Shaar Hashomayim Synagogue Choir fra hjembyen Montreal og synagogens kantor, melder Cohen at han er klar til å møte sin skaper: «Hineni, hineni. I'm ready, my Lord.» Som helhet kan platen lyttes til som Cohens oppgjør med sin Gud og med seg selv, med sine kvinnehistorier og sin tro – noe som for øvrig ikke alltid er så lett å skille fra hverandre.

Gjennom hele sitt kunstnerskap kretset Cohen omkring tilværelsens eksistensielle dimensjoner; død, sårbarhet og ensomhet. Dette «mørke» blir ofte oppfattet som et uttrykk for en pessimistisk, dystert og melankolsk, ja til dels depressiv livsfølelse. Jeg vil imidlertid hevde at «mørket» først og fremst er et uttrykk for eksistensielt alvor: «Det er forskjell på depresjon og alvor – personlig liker jeg alvorets toneart» (Cohen sitert etter Nadel, 2008, s. 7). Det er viktig å skille mellom alvor og mørke på den ene siden, og tungsinn og dystert på den andre, om vi ikke skal havne i en situasjon hvor alt alvor og alt som har tyngde, vurderes som truende. For – som den tsjekkisk-franske forfatteren Milan Kundera skriver: «Det eneste som har noen verdi, er det som har tyngde» (Kundera, 1984, s. 39). Til *tyngde* hører ofte *langsomhet*. Dette er også et trekk ved Cohens sanger. Og igjen som Kundera sier: «Det finnes et hemmelig bånd mellom langsomheten og hukommelsen, mellom farten og glemselen» (Kundera, 1996, s. 33). «I always liked it slow», sier Cohen på platen *Popular Problems* (2014).

Det er altså ikke slik at «mørke» alltid må ses som noe «tungt» i negativ forstand, som noe depressivt. I sammenheng med det mange Cohen-kommentatorer ofte fremhever som Cohens hang til det religiøse og mystiske, gir «mørke» ganske andre assosiasjoner, det peker i helt andre retninger – om vi vurderer det i relasjon til de mystiske trekkene som preger kunsten hans.

## Jødisk identitet

Leonard Cohen vokste opp i et jødisk hjem i Montreal, med irsk katolsk barnepike som ofte tok ham med i kirken. Selv har han uttrykt at han slik fikk en dels katolsk oppdragelse: «Jeg er jøde, født som jøde, det er min

opplæring, det er min tradisjon, men jeg er en jøde som alltid har vært åpen for Jesu nærvær» (Cohen sitert etter Rem, 2015, s. 118). Et eksempel på Cohens klare jødiske identitet er den manglende direkte bruk av navnet *Gud*. Som kjent uttaler eller skriver man ikke Guds navn innenfor en jødisk tradisjon. Gud omtales vanligvis som *Navnet*. Cohen selv bruker *Gud* (med stor 'G') for første gang i 1992. I sangen «Closing Time» (fra platen *The Future*) synger han «a voice that sounds like God to me». På platens tekstark bokstaveres dette imidlertid G-d. Cohen skriver altså Gud i en hebraisk, gammeltestamentlig tradisjon, uten vokaler (Kvalvaag, 2016).

I tillegg til *Talmud* forholder Cohen seg til den jødiske mystikken, slik vi blant annet kjenner denne fra den hasidiske kabbala-tradisjonen. Et sentralt element i Cohens religiøse livsreise er dessuten zen-tradisjonen. I august 1996 ble han ordinert til zenmunk. Zenengasjement gikk imidlertid aldri på bekostning av Cohens judaisme. I årtier var sidestillingen av zen og jødedom Cohens metode for å oppnå klarhet i sitt profesjonelle så vel som sitt åndelige liv. Cohen identifiserer seg hele veien med jødisk tradisjon og med det jødiske folket: «I am the little Jew who wrote the Bible», som han sier i sangen «The Future» (fra platen ved samme navn, 1992).

Håvard Rem (2015) gjør et poeng ut av Cohens nedslag i Norge blant mennesker med bakgrunn i en sterk kristentro. Den 27 år gamle Tor Edvin Dahl var for eksempel mannen bak den første omfattende artikkelen om Leonard Cohen i norsk presse (*Aftenposten*, 4. februar 1971). To år senere fikk Dahl sitt gjennombrudd med romanen *Guds tjener* – fra sin oppvekst i pinsemenigheten Salem på Grünerløkka i Oslo. Videre var oversetteren av Cohens romaner *Yndlingsleken* og *Skjønne tapere* forfatteren Kaj Skagen. Selv om Skagen vel i dag er mest kjent som en antroposofisk orientert forfatter, var han etter det han selv har sagt en wonderboy-evangelist i indremisjonen og metodistkirken som tenåring. Rem antyder noen momenter som kan kaste lys over den unge Cohens sterke nedslag hos nordmenn med en bakgrunn i kristentro: det handler blant annet om den bibelske klangbunnen, Alvoret, utenforskapet, frafallet og ekstasen. Ikke minst utenforskapet og frafallet, kanskje. Cohens tanker om utenforskap på den ene siden, og frafall på den andre, finnes i

mange tekster. Det som kjennetegner det religiøse frafallet er at det skaper et utenforskap til det religiøse miljøet som i første omgang skapte et utenforskap til den omgivende, sekulære verden. Som frafallen lever man altså i et dobbelt utenforskap. Cohens utradisjonelle tilnærming til det religiøse kan illustreres ved at han på 1960-tallet studerte den svenske mystikeren Emanuel Swedenborg, samtidig med at han, på den greske øyen Hydra, sammen med blant annet Axel Jensen, satte seg inn i og diskuterte så vel Johannes' åpenbaring som *Den tibetanske dødeboken*. Da han nærmet seg 50, kan det synes som om Cohen følte et behov for å bli en «ordentlig jøde». Boken *Book of Mercy* (fra 1984, først med tittelen *The Name*) inneholder for eksempel 50 salmer, en for hvert år han har levd. På samme måte som Bibelens salmer, handler Cohens salmer om lengsel og selvforsakelse.

## Tekster og mystikk

Cohens sanger er gjennomgående preget av religiøs tematikk og religiøse begreper og metaforer knyttet til jødedom, kristendom og zenbuddhisme. Den religiøse tematikken utvikles og endres underveis i kunstnerskapet, og de senere produksjonene preges av salmer, bønner og meditasjoner. På mange måter fremstår han som en populærkulturens mystiker som skaper sin kunst ut fra en opplevelse av skillet mellom sant og falskt liv, med stadige referanser til overskridelse og forvandling av selvet, og delaktighet i «den egentlige virkelighet, det som i den kristne mystikken kalles livet i Gud» (Hansen, 2005, s. VIII). La oss se litt nærmere på noen få av alle Cohens sangtekster som preges av religiøse allegorier (se Kvalvaag, 2015, for videre fordypning i Cohens tekster).

## Hallelujah

«Hallelujah» er utvilsomt Cohens mest kjente sang. Sangen er knyttet til den aller første fortellingen om musikk som helbreder; «en hemmelig akkord», med referanser til den unge David som spiller på harpe for å bringe lys inn i kong Sauls mørke sinn. Og det går fra moll til dur:

Now I've heard there was a secret chord  
 That David played, and it pleased the Lord  
 But you don't really care for music do you?  
 It goes like this: the fourth, the fifth  
 The minor fall, the major lift;  
 The baffled king composing Hallelujah!

Videre blander Cohen etter hvert David-figuren med Samson. Et poeng her er at både David og Samson hadde problematiske forhold til kvinner (hhv. Batseba og Dalila). Samtidig som kvinnene ofte speiler det guddommelige i Cohens tekster, er de også sentrale i Davids og Samsons fall. Cohen insisterer imidlertid på at den skrøpelige og falne har like stor rett til å synge ut sitt «broken hallelujah» som den vellykkede og rettroende (Rem, 2015, s. 15–16. Se også Rygg, 2015).

## Suzanne

En annen av Cohens mest kjente sanger, «Suzanne» (fra debutplaten *Songs of Leonard Cohen*, 1968) inneholder referanser til både Jesus og Jomfru Maria. Den kvinnelige hovedpersonen i sangen knyttes til Jesus, som først går på vannet, men som på korset opplever seg forlatt: «And Jesus was a sailor / When he walked upon the water / And he spent a long time watching / From his lonely wooden tower.» Suzanne bor ved en elv hvor solen «pours down like honey on Our Lady of the Harbour», det vil si kirken Notre Dame de Bon-Secours i Montreal. Her finnes på toppen en Maria-figur; hun vender ut mot vannet og velsigner sjømennene. På samme vis blir Suzanne en velsignelse for den som besøker henne (Kvalvaag, 2015).

## Anthem

Teksten i sangen «Anthem» (fra platen *The Future*, 1992) er basert på kabala. Da Gud skapte mottakere eller kar som kunne ta del i guddommens vesen og oppbevare lyset som utgår fra Gud, sprakk noen av karene. Dette utløste en kosmisk katastrofe, også guddommen ble splittet, og verden befinner seg i en tilstand av ubalanse og kaos (Kvalvaag, 2015). Bristen

er imidlertid ikke bare noe negativt, det er også der lyset kan komme inn: «There is a crack in everything / That's how the light gets in.» I det perfekte og vellykkede slipper intet lys inn. «Forget your perfect offering» synger Cohen, og linjene kan trekkes til Sal 51,19: «Offer for Gud er en sønderbrutt ånd. Gud, du forakter ikke et knust og nedbrutt hjerte.»

## Born in Chains

I sangen «Born in Chains» (fra platen *Popular Problems*, 2014) møter vi en såret Gud, hvis navn er brutt i stykker. Men nettopp derfor er Navnet til stede i verden: «But then you showed me / Where you had been wounded / In every atom / Broken is the Name». Det å hele verden ved gode handlinger er en utbredt tanke i og utenfor kabbalas tilhengerskare (Kvalvaag, 2015). Cohen sier det slik i sangen «Come Healing» (fra platen *Old Ideas*, 2012):

The splinters that you carry  
The cross you left behind  
Come healing of the body  
Come healing of the mind

[...]

O let the heavens falter  
And let the earth proclaim:  
Come healing of the Altar  
Come healing of the Name

## En uren mystiker

Cohens mystikk må kunne sies å være av det utfordrende slaget. På den ene siden finner vi stadige referanser til religiøs tematikk. På den andre siden går disse ofte hånd i hånd med henvisninger til menneskelige kjærlighetshistorier og seksuelle erfaringer, ordorgier av «sæd, blod og vievann. Høyt og lavt, Gud og kjønn» (Aadland, 2003, s. 25). Sangen «Ain't No Cure For Love» (fra platen *I'm Your Man*, 1988) er for eksempel på ett nivå en eksistensiell kjærlighetssang:

I'm aching for you baby, I can't pretend I'm not.  
I need to see you naked in your body and your thought.

Men så skiftes det gir i refrenget hvor det lyder: «The holy books are open wide.» Og videre:

It's written in the scriptures, it's written there in blood  
I even heard the angels declare it from above  
There ain't no cure, there ain't no cure, there ain't no cure for love.

I Cohens univers gir det åndelige føde til det fysiske, og det fysiske nærer det åndelige:

Det handler om eksistensiell lærdom sopt opp fra de velbrukte madrasser, eller om poetisk selvinnsett presset ut av disse emosjonelle og erotiske vers, ofte i form av paradokser og antiteser. (Aadland, 2003, s. 21)

Kanskje kan det ses i lys av hvordan vi som dødelige, endelige vesener har et begjær etter at dette forgjengelige skal vare, vi lengter etter en tapt kontinuitet. Både på det fysiske, det sjelelige og det åndelige planet dreier det seg om å erstatte vår isolasjon, vår diskontinuitet, med en erfaring av dyp kontinuitet (jf. Bataille, 1996).

Kanskje kan Cohens kjærlighetsmystikk ses som en moderne parallell til *Salomos høysang*, en tekst som i den vestlige kristenheten, med utgangspunkt i Bernhard av Clairvaux og den såkalte brudemystikken blant annet har blitt tolket som en allegori over den enkelte sjel som lengter etter og til slutt forenes med Kristus som sin brudgom, hvor *unio mystica* kan skildres med sterke erotiske metaforer. Men – som Simone Weil sier: «Gud kan ikke være til stede i skaperverket som annet enn fravær» (Weil, 2001, s. 130). Dette fraværet kan oppleves som et mørke, slik det sies av Dionysios Areopagiten: «Da ser vi det mørke som er over alt som er til, som er gjemt i lyset av det værende» (Hansen, 2000, s. 58). Et slikt perspektiv kaster unektelig et annet lys (!) over Cohens «mørke» univers og tekstlinjer som «You Want It Darker».

Leonard Cohen, etter sigende intim med et tresifret antall kvinner, erfarer at kjærligheten har et annet opphav enn biologisk forankrede drifter. Det som skimtes i den elskede er allikevel den fulle og grenseløse eksistensen. Det går en linje i den sene Cohens utvikling fra det konkrete

i retning av noe oversanselig og knapt fornembart, samtidig som han aldri fraskriver seg den sanselige verden: «Transcendensen er *her*, det er her den tildrar seg, i eksistensen, i det poetiske språk, ikke i en annen verden» (Aadland, 2003, s. 146). Vi finner en parallell i hovedkarakteren Ask Burlefot i Agnar Mykles roman *Sangen om den røde rubin*, som er «på en mystisk søken, og søker mysteriet i det sanne, personlige møte med én bestemt kvinne, som han beskriver som ‘skjæret av det indre lys’» (Skagen, 2018, s. 224). Den mystiske foreningen med guddommen, er blitt flyttet fra det transcendent til det dennesidige. I dette ligger en forvirring som preger Cohens mystikk. Om slik forvirring sier Simone Weil:

Det er en vesentlig forskjell mellom mystikeren som vender sin kjærlighetsevne mot Gud [...] og den falske etterligningen av mystikeren som lar dette begjæret få beholde sin naturlige retning [...] og kaller den ved Guds navn. (Weil, 2001, s. 79)

Muligvis fremstår Cohen da som en «uren mystiker». Men iblant viser vel også Gud sin visdom gjennom en sangers svakhet? En slik tanke er i pakt med det som kan kalles Cohens anti-estetikk, hans aversjon mot fullkommenhet og flinkhet. Cohen representerer ikke bare en *bristens estetikk*, men også en *bristens etikk* – med gyldighet både i kjærlighet og religionsutøvelse (Rem, 2015, s. 168–169; se også Kvalvaag, 2015). Den knuste lovsangen eller bønnen er like gyldig som den fullkomne. Og som Cohen sier i «Song of Bernadette»: «But there were sorrows to be healed. And mercy, mercy in this world.»

## Stemmen og musikken

Leonard Cohen er en syngende poet. La oss derfor konstatere et banalt faktum: Alle sanger inneholder to hovedelementer – tekst og musikk. Videre har en sanger alltid en stemme – som også bidrar til å skape kunstnerisk mening. Leonard Cohen har en særegen stemme, og selvрони: «Det er blitt fastslått som utvilsomt at jeg ikke kan synge, men akkurat som humlen utfordrer aerodynamikkens lover, gir jeg meg ikke» (Cohen sitert etter Nadel, 2008, s. 264). Som med Bob Dylan og vår egen Ole Paus har Cohens stemme vært gjenstand for vittigheter og imitasjoner.

I sangen «Tower of Song» (fra platen *I'm Your Man*, 1988) la han kritikken død ved gravalvorlig å syngje: «I was born like this / I had no choice / I was born with the gift of a golden voice.» Nok en påminnelse om at det nettopp er gjennom sprekkene at lyset kommer inn.

I et essay om Laurie Anderson skriver Karl Ove Knausgård at en stemme er mye rikere enn ordene den sier:

Det er alltid også en klang i stemmen, en klang av noe annet, av følelser – glede, sorg, lyst, irritasjon, sinne, sjenanse, selvsikkerhet, kjærlighet, hat. Alt menneskelig finnes i stemmen [...] Hver eneste menneskelige stemme er unik. Men det de uttrykker, er det samme: menneskelighet. (Knausgård, 2016, s. 12)

Cohens stemme ble dypere og dypere ettersom årene gikk, eller mørkere og mørkere som noen kanskje vil foretrekke å si – med en talemåte som også kan peke henimot det cohenske «mørke». Etter hvert ble stemmen så dyp, ru og buldrende at den nesten forsvant fra området av hørbare frekvenser, slik vi heller ikke egentlig hører de aller dypeste tonene på de største kirkeorglene, men bare kjenner dem som rystelser i kirkebygg og kropp. Det er motstand i Cohens stemme. Og godt er det. For – som maleren Håkon Bleken sier: «Det er nemlig ingen fordel bare å være virtuos – nei tvert imot. Se på van Gogh, se på Cezanne, klossete og ubehjelpelige, men med noe på hjertet» (Bleken, 2012, s. 160).

Mye av det som er skrevet om Cohen handler om ordene han synger, det vil si tekstene hans. Det er lettere å snakke om tekst enn om musikk. Språklige beskrivelser av klingende musikk havner lett i rent tekniske beskrivelser; tonalitet, melodikk, harmonikk, styrke, lydbilde, arrangement og så videre. Vi kan for eksempel si at mange av Cohens sanger er relativt enkle; med melodier som ikke spenner over mange toner, basert på noen få akkorder, like tilrettelagt for det vi forbinder med liturgisk messesang som med kunstsang. Vi kan snakke om at Cohens musikk er eklektisk; den blander melodier og rytmer fra middelhavslandene, folkelige ballader, country and western, blues, jazz og gospel. Og vi kan påpeke åpenbare musikalske referanser til jødisk kulturtradisjon i forskjellige sanger; for eksempel mannskor og kantor fra en jødisk synagoge i «You Want It Darker», og jødiske melodier i sangene «Who by Fire», basert på melodien i bønnen «Mi Bamayim, Mi Ba Esh» som synges ved



middagsbønnen under Yom Kippur, samt «If It Be Your Will» som også er et lån fra en jødisk bønn, og stammer fra en frase i Kol Nidre-messen på Yom Kippur-kvelden (Kvalvaag, 2015).

Vi kan videre drøfte hvorvidt melodien understreker tekstens innhold, eller om forholdet mellom tekst og musikk mer er av kontrapunktisk art, slik tilfellet er i tittelsangen fra platen *The Future* (1992) – hvor tekstbudskapets dystre scenarier fremstår i et rom av relativt skikkelig dansemusikk. Gjennom et til de grader gjennomført kontrapunktisk forhold mellom musikk og budskap, oppnår Cohen noe han ikke oppnår i de tilfeller der musikk forholder seg til tekst som hånd til hanske. I en profets skikkelse synger Cohen sine visjoner av hva som kommer: «I've seen the future, brother, it is murder.» Teksten formidler en kulturs undergang. Men det skjer til dansemusikk. Det går til helvete, men på første klasse. I tillegg til spriket mellom budskapets og musikkens karakter, eksisterer det også interne musikalske spenninger i «The Future» – for eksempel ved at en danselåt gjør noe så uvanlig som å hovedsakelig bevege seg i et moll-landskap, og at koret til tider minner om et gospelkor fra en svart amerikansk baptistkirke.

De fleste av oss tolker ulike musikalske signaler i bestemte retninger. Musikken, uavhengig av tekst, oppfattes som bærer av et meningsinnhold. Til grunn for dette ligger våre sondringer mellom dur og moll, harmoni og disharmoni, ulike tempi, klangfarger, styrkegrader, ulike bruk av instrumenter og så videre. Dette er ting vi får inn med den kulturelle morsmelken. En komponist som setter musikk til en tekst benytter seg av denne kodefortroligheten vår, bevisst eller ubevisst. Det er når vår forståelse av musikkens «mening» kolliderer med vår forståelse av det tekstlige budskapet, at vårt problem oppstår. I en sang der tekstens dystre budskap står i kontrast til musikkens karakter av danselåt: Hva kommuniserer en slik sang dermed som helhet? Tar Cohen brodden av sitt dystre budskap ved å ufarliggjøre det i popmusikkens bekymringsløse diskotekverden? Nei, jeg vil heller mene at musikken gir den ironiske distanse til teksten Cohen er ute etter.

La oss avslutningsvis vende tilbake til tittelsangen på Cohens aller siste plate, *You Want It Darker* (2016) – hvor tekst og musikk på en helt annen måte gir et enhetlig uttrykk. Den mollstemte og lavmælte sangen innledes

med en ordløs mannskor-introduksjon (koret fra Shaar Hashomayim Synagogue Choir fra Montreal). Så kommer et dempet rytmisk motiv inn, før Cohen, ledsaget av mannskoret og et diskre hammondorgel, presenterer sangens første vers; «jeg er ute av spillet»:

If you are the dealer, I'm out of the game  
 If you are the healer, it means I'm broken and lame  
 If thine is the glory then mine must be the shame  
 You want it darker  
 We kill the flame

Deretter kommer et vers (med en annen melodi) hvor det siteres direkte fra *Kaddish*, den jødiske lovprisningen som tradisjonelt resiteres av mannlige slektninger ved foreldres og nære slektningers begravelse og på årsdagen for dødsfallet:

Magnified, sanctified, be thy holy name  
 Vilified, crucified, in the human frame  
 A million candles burning for the help that never came  
 You want it darker

Og så refrenget da – et beskjedent musikalsk løft blant annet ved hjelp av kvinnelige korister; «her er jeg» (naturligvis en referanse til historien om Abrahams vilje til å ofre Isak): «Hineni, hineni» synger koret. «I'm ready, my Lord» svarer Cohen fra en avgrunnsdyp kjeller. Han er gammel og innser at han må vende hjem:

Et avkledd, nakent og sårbart med-menneske – i et overlys av sorg og skjønnhet, ensomhet og alvor, selvforakt og sensualitet, gi faen-holdning og gudsfrykt, avmakt og autoritet, suicidalitet og sex. (Rem, 2015, s. 58)

Avslutningsvis løfter Montreal-synagogens kantor Gideon Zelmeyer både sangen og Cohen inn i synagogen: «Hineni.» Her er han, i det han synes å kunne gjøre Ingmar Bergmans ord til sine: «Alt dette tøvet, det er over nå, det har gått sin vei, jeg har liksom ingen ressurser til å bable om vantro og mistro og sånne ting» (Bergman sitert etter Ullmann, 2015, s. 145). Men – på tross av at vi bør ta ham på alvor, bør vi huske at han *ikke* hadde noe ønske om å være noens Moses, kun deres Leonard ... Eller

som det heter i den siste sangen på den posthumt utgitte CD-en *Thanks for the Dance* (2020):

Listen to the hummingbird

Don't listen to me

[...]

Listen to the mind of G-d

Don't listen to me

## Referanser

- Bataille, G. (1996). *Erotismen*. Pax forlag.
- Bleken, H. (2012). Motstandens estetikk. I Ø. Varkøy (Red.), *Om nytte og unytte* (s. 159–162). Abstrakt forlag.
- Hansen, J. E. E. (Red.). (2000). *Den levende flammen. Kristen mystikk fra Augustin til vår tid*. Gyldendal.
- Hansen, J. E. E. (Red.). (2005). *Verdens hellige skrifter. Vestens mystikk*. De Norske Bokklubbene.
- Henriksen, L. (2014). *Harpesang*. Gyldendal.
- Knausgård, K. O. (2016, 19. november). Letthetens nådegave. *Klassekampen*.
- Kundera, M. (1984). *Tilværelsens uutholdelige letthet* (K. O. Jensen & M. Konupek, Overs.). Aventura.
- Kundera, M. (1996). *Langsomheten* (K. O. Jensen, Overs.). Aventura.
- Kvalvaag, R. W. (2015). Det er en brist i alle ting. Leonard Cohen og det knuste hjertets metafysikk. *Kirke og Kultur*, 120(3), 229–249. <https://doi.org/10.18261/ISSN1504-3002-2015-03-04>
- Kvalvaag, R. W. (2016). «Velsignet er Navnet». Leonard Cohen og Nådens bok. *Kirke og Kultur*, 121(3), 272–286. <https://doi.org/10.18261/issn.1504-3002-2016-03-06>
- Nadel, I. B. (2008). *Leonard Cohen – en tolerert biografi* (P. E. Fosser, Overs.). Libretto.
- Rem, H. (2015). *Leonard Cohen. Liv og karriere*. Küenholdt forlag.
- Rygg, K. (2015). The broken hallelujah: The super hit as sacred space. I S. Aa. Christophersen, G. Hellemo, L. Onarheim, N. H. Petersen & M. Sandal (Red.), *Transcendence and sensoriness. Perceptions, revelation, and the arts* (s. 326–345). Brill. [https://doi.org/10.1163/9789004291690\\_013](https://doi.org/10.1163/9789004291690_013)
- Skagen, K. (2018). *Norge vårt Norge*. Dreyer Forlag.
- Ullmann, L. (2015). *De urolige*. Oktober Forlag.
- Weil, S. (2001). *Tyngden og nåden* (C. Amadou, Overs.). Gyldendal.
- Aadland, E. (2003). *Love itself. Et essay om Leonard Cohens sanglyrikk*. Spartacus.

# Forfatterbiografier

**Kristina Socanski Celik** er stipendiat ved Universitetet i Oslo, hvor hun jobber med et doktorgradsprosjekt som utforsker klassisk samtidsmusikk og åndelighet. Celik har bakgrunn som utøvende pianist med en bachelorgrad fra Norges musikkhøgskole (2014) i Oslo og mastergrad fra Det Kongelige Danske Musikkonservatorium i København (2016, solistdiplom 2019). I 2018 var hun *visiting scholar* ved Aaron Copland School of Music, Queens College, New York, hvor hun drev med kunstnerisk utviklingsarbeid med emnet *American Sound*, et prosjekt som vekket stor interesse for videreutvikling innen musikkvitenskap og forskning. Hun har to kritikerroste innspillinger bak seg, *A new world* (Sheva, 2019) med musikk av Philip Glass, Edward Smaldone, George Crumb og Missy Mazzoli, hvor resultatet av utviklingsarbeidet ble presentert og *Philip Glass: Piano Solo* (Oclassica, 2022).

**Svein Aage Christoffersen** er seniorprofessor i etikk og religionsfilosofi ved Det teologiske fakultet, Universitetet i Oslo. Han ledet i 2007–2011 prosjektet *Sanselighet og transcendens. Det hellige og det sublime i religionsestetisk perspektiv*, finansiert av Norges forskningsråd. Christoffersen har skrevet en rekke artikler om religionsestetiske spørsmål i et fenomenologisk perspektiv, og sammen med kollegaer utgitt boken *Transcendence and Sensoriness – Perceptions, Revelation, and the Arts* (Brill, 2015). Artikkelen «Cross and Creation: Rethinking the Aesthetic Foundations of Luther's Theology of Music» kommer i en artikkelsamling på Brill i 2023.

**Fader Damaskinos (Olkinuora) av Xenofontos** er prestemunk i munkerepublikken Athos (Hellas) og universitetslektor i systematisk teologi og patristikk ved Östra Finlands universitet. Hans forskningsinteresser omfatter bysantinsk hymnografi og homiletikk. Hans bakgrunn i

bysantinsk og vestlig musikk gjør at han er spesielt interessert i bysantinske idéer om musikk og teologi.

**Torbjørn Eftestøl** er stipendiat ved Norges musikkhøgskole. Han har hovedfag i klaver fra Barratt Due og Norges musikkhøgskole med Jiri Hlinka og Håvard Gimse som lærere, og har en mastergrad i filosofi fra *Centre for Research in Modern European Philosophy* i London. Han har publisert i flere tidsskrift og antologier om kunst, filosofi og meditasjon. Fra høsten 2022 er han ansatt ved Steinerhøyskolen i Oslo.

**Mathias Gillebo** er sanger, teolog, stipendiat ved Norges musikkhøgskole og seniorrådgiver i Kirkerådet. Som sanger arbeider Gillebo jevnlig med ledende orkestre og dirigenter i inn- og utland, med verker som Bachs Juleoratorium, Johannes- og Matteuspasjon, Händels Messias og Mozarts Requiem. På scenen har han gjort flere roller ved Den Norske Opera & Ballett og andre scener i Norge, særlig innen samtidsopera. Han har tidligere vært prest i Kampen kirke og Oslo domkirke, og er nå seniorrådgiver innen musikk og teologi i Kirkerådet. Ved Norges musikkhøgskole tar han doktorgrad om sang, etikk og politikk med prosjektet *To Sing Reality – Singing as Ethical Demand and Public, Political Discourse*.

**Ola Graff** er professor emeritus ved Norges arktiske universitetsmuseum (Tromsø museum) hvor han har vært bestyrer av Nordnorsk folkemusikksamling. Han har arbeidet med både norsk, samisk og kvensk musikktradisjon. Han tok doktorgraden på ei avhandling om sjøsamisk joik, publisert som *Om kjæresten min vil jeg joike* (Davvi girji, 2004). Han har også publisert blant annet *Av det raudaste gull. Tradisjonsmusikk i nord* (Orkana, 2005). I 2022 fikk han årets pris fra Norsk senter for folkemusikk og folkedans.

**Henrik Holm** er førsteamanuensis i pedagogikk på Institutt for estetiske fag, OsloMet, og professor i filosofi på Steinerhøyskolen, hvor han tidligere også arbeidet som forskningsleder. Han har doktorgrad i filosofi (Teknisk universitet Dresden, 2010) og doktorgrad i musikk (Norges

musikkhøgskole, 2017), og er utdannet som filosof, teolog og musikkviter fra Kunstuniversitetet i Berlin og Humboldt-universitetet i Berlin. Han har publisert en rekke bøker, vitenskapelige og populærvitenskapelige på norsk, tysk og engelsk innenfor filosofi, musikk, litteratur og pedagogikk. Senere utgivelser på norsk er blant annet *Ved livets slutt. Filosofiske perspektiver* (Gyldendal Norsk Forlag, 2019) og *Musikkfilosofiske tekster* (sammen med Øivind Varkøy, Cappelen Damm Akademisk, 2020). For tiden holder han på med bokprosjekter om Nietzsche og fortvilelse (på tysk, sammen med Christina Kast, Nomos Verlag) og en monografi i pedagogikk om lærerens arbeid med seg selv (på engelsk, sammen med Lise Lotte Ågedal, Nomos Verlag). Han er leder av Norsk musikkforskerlag.

**Christina Kast** er forsker og dosent i filosofi på Otto von Guericke-universitetet i Magdeburg. Hun har doktorgrad i filosofi med en avhandling om Nietzsche fra Universitetet i Passau. Hun har publisert en rekke vitenskapelige artikler innenfor kunstfilosofi, eksistensfilosofi og politisk filosofi, og utgitt to antologier: *Pessimistischer Liberalismus. Arthur Schopenhauers Staat* (Nomos Verlag, 2021); *Algorithmen und Autonomie. Zum Verhältnis von Selbstbestimmung und Datenpraktiken* (Verlag Barbara Budrich, 2022).

**Christine Mohn** er utdannet psykolog med doktorgrad fra Universitetet i Oslo (UiO) og er medlem av Det mosaiske trossamfund (DMT) i Oslo. Hun arbeider som psykolog og forsker ved Institutt for klinisk medisin, UiO. Faglige interesseområder er hjernefunksjon ved kroniske smertetilstander og alvorlig psykopatologi, samt musikkpsykologi. Hun har en lang rekke publikasjoner innenfor disse områdene.

**Karin Nelson** er professor i orgel og kirkemusikk ved Norges musikkhøgskole i Oslo. Hun har en internasjonal konsertvirksomhet og har gjort flere CD-innspillinger. Hun har en doktorgrad i musikkvitenskap med en avhandling om Heinrich Scheidemanns Magnificatkomposisjoner. Som forsker har hun publisert tekster om liturgisk musikk og 1600-talls improvisasjonspraksis.

**Nina Urholt Nielsen** er ph.d.-stipendiat ved Norges musikkhøgskole. Hun arbeider flerfaglig innen områdene populærmusikk, filmmusikk, kultur, kommunikasjon og media. Hennes avhandling dreier seg om musikk og nasjonal identitet, som hun utforsker gjennom en studie av norsk svartmetalls utvikling og representasjon i media. Hun er opptatt av spørsmål om hvordan kultur virker og påvirkes, og hvordan kulturelle uttrykk er knyttet til minner, identitet, ideer og samfunn. En av hennes avhandlingsartikler, skrevet med professor Stan Hawkins, er inkludert i *The Bloomsbury Handbook of Popular Music and Social Class* (2020). Nielsen er norsk-kanadier og har undervist i medievitenskap, filmmusikk og musikkhistorie ved universiteter i Norge og Canada. Hun er også skribent og komponist.

**Carl Petter Opsahl** er førsteamanuensis i liturgikk og hymnologi ved MF vitenskapelig høyskole, og er musiker. Opsahl har tidligere vært gateprest for Kirkens Bymisjon. Han har skrevet lærebok i jazzhistorie, *En fortelling om jazz* (Unipub, 2001) og *Dance To My Ministry. Exploring Hip Hop Spirituality* (Vandenhoeck & Ruprecht, 2016). Opsahl har også gitt ut flere album med egne komposisjoner, deriblant *Kyrkja* (2022).

**Hanne Rinholm** (tidl. Fossum) har vært ansatt som førstelektor i musikk i lærerutdanningen ved OsloMet – storbyuniversitetet siden 2011. Før dette har hun blant annet arbeidet som klaverpedagog, korleder, tekstforfatter, komponist og produsent i Norge og Tyskland. For tiden leder hun forskningsgruppen *Lærerutdanning som danningsspross* ved OsloMet og deltar i to NFR-finansierte forskningsprosjekter om henholdsvis kritisk tenkning i musikk lærerutdanningen og mangfoldskompetanse for lærere. Hennes spesialfelt er musikkpedagogisk filosofi. Blant hennes nylige publikasjoner er «Et forsvar for kunstverket. Re-romantisering av musikkpedagogisk tenkning» (medforfatter Øivind Varkøy) i *Verden inn i musikkutdanningene: Utfordringer, ansvar og muligheter*, redigert av Sidsel Karlsen og Siw Graabræk Nielsen (Cappelen Damm Akademisk, 2021) og «Musikalsk-estetisk erfaring som tilsynekomsthendelse» i *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* redigert av Øivind Varkøy og Henrik Holm (Cappelen Damm Akademisk, 2020).

**Ragnhild Strauman** er kantor, musikk- og korpedagog, samt ph.d. i musikkpedagogikk. Hun forsker på salmer og salmesang, og er seniorrådgiver for kultur og kirkemusikk ved Sør-Hålogaland bispedømme (Den norske kirke). Hun har tidligere vært domkantor i Bodø domkirke (1998–2009) og førstelektor i kirkemusikk ved VID vitenskapelige høyskole/KUN (2009–2019). Strauman er medredaktør av *Sang for livet! Salmene og sangen i Den norske kirkes trosopplæring* (IKO-Forlaget, 2020).

**Nils H. Sødal** er professor ved Universitetet i Agder og forskningsleder ved Kunsthøgskolen i Oslo. Han har vært fast ansatt solist på Den Norske Opera & Ballett en årrekke hvor han gjort flere større roller. Internasjonalt fikk han sitt gjennombrudd da han i 2011 debuterte ved den verdenskjente Semperoper i Dresden. I 2020 disputerte Sødal med en doktorgrad i prestasjonspsykologi ved Kunsthøgskolen i Oslo, og er i dag en populær kurs- og foredragsholder innenfor ulike høypresterende felt. Ved siden av et utstrakt faglig samarbeid med toppidrettsmiljøet, kunstfeltet og næringslivet er han knyttet opp til lederutviklingen i Utenriksdepartementet og andre statlige institusjoner. Sødal har utgitt tre kritikerroste skjønnlitterære romaner og har også hovedfag i statsvitenskap fra Universitetet i Oslo.

**Lasse Thoresen** er komponist og professor emeritus i komposisjon ved Norges musikkhøgskole. Han har vært gjesteprofessor ved Escola Superior de Música de Catalunya, Barcelona i 2007, og ved McGill universitetet i Montreal 2013–2015. Flere av hans verker har oppnådd stor anerkjennelse både i Norge og internasjonalt, og han har mottatt bestillinger fra norske symfoniorkestre og ledende utøvere og ensembler. Thoresen har mottatt en rekke priser, blant annet Nordisk råds musikkpris i 2010 og Prix Jacques Durand de l'Institut de France. Han har gjort et pionerarbeid innen auditiv analyse av klangkvalitet og form («Aural Sonology»). En samlet fremstilling ble publisert i *Emergent Musical Forms. Aural Explorations* (University of Western Ontario, 2015). Prosjektet har oppnådd internasjonal anerkjennelse, og er benyttet i atskillige doktorgradsavhandlinger (Sorbonne, McGill, Norges Musikkhøgskole o.a.). Blant hans nylige publikasjoner er «Energy in Music: An Inventory of



Observations and Ideas» publisert i *International Journal of the Dutch-Flemish Society for Music Theory* (2022) og «Stillheten er lydsinnets himmelhvelving» i *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* redigert av Øivind Varkøy og Henrik Holm (Cappelen Damm Akademisk, 2020).

**Erik Varden** er katolsk biskop av Trondheim. Han fikk sin utdannelse i Cambridge, hvor han skrev doktoravhandling om Pierre de Bérulle. I 2002 trådte han inn i cistercienserklosteret Mount Saint Bernard. Her melket han kyr og brygget øl innenfor rammen av kontemplativt liv; i tillegg underviste han i noen år ved benediktinernes høyskole Sant'Anselmo i Roma. Varden har oversatt bøker fra flere språk til både norsk og engelsk. Blant hans egne utgivelser er *The Shattering of Loneliness* (Bloomsbury, 2018), *Påsketro i pesttid: En provokasjon* (St. Olav forlag, 2021) og *Entering the Twofold Mystery* (Bloomsbury, 2022). Han arbeider for tiden med en bok om kyskheter.

**Peder Varkøy** er utdannet kirkemusiker, musikkhistoriker og musikkpedagog fra Norges musikkhøgskole. Han har tidligere arbeidet som organist i St. Johannes katolske kirke i Oslo. Han arbeider nå som frilans musiker, musikalsk ansvarlig og komponist, blant annet ved Oslo Nye Teater, Nationaltheatret, Det Norske Teatret, Folketeateret/Scenekvelder, og Kruttårnteatret.

**Øivind Varkøy** er professor i musikkpedagogikk og musikkvitenskap, med doktorgrad i musikkvitenskap fra Universitet i Oslo (2001). Han er ansatt ved Norges musikkhøgskole, og er også professor II ved lærerutdanningen på OsloMet. Han har publisert en lang rekke artikler, bøker og antologier innenfor musikkpedagogisk filosofi og musikkfilosofi, nasjonalt og internasjonalt. Senere utgivelser på norsk er *Musikk – dannelse og eksistens* (Cappelen Damm Akademisk, 2017) og *Musikkfilosofiske tekster* (sammen med Henrik Holm, Cappelen Damm Akademisk, 2020). Varkøy er en av redaktørene for *SEGL – Katolsk årsskrift for religion og samfunn*. Han er også komponist, og står blant annet bak CD-utgivelser med Morten Harket og Solveig Slettahjell.

---

Musikk spiller en stor rolle i ulike religioner og ulike religiøse sammenhenger. Med denne antologien setter vi søkelyset på møtepunkter mellom musikk og religion. Det handler dermed om *musikk i religion og religion i musikk*. Mennesker erfarer religion i musikken, og i religionen møter mennesket i musikalske uttrykk. Selv om musikken og religionen utvilsomt gjennomtrenger hverandre, kan vi også støte på gap mellom dem: Er det mulig å overskride en musikalsk erfaring henimot det religiøse uten å måtte hoppe over dette gapet? Og finnes det en vei fra religionen direkte inn i musikken som klangfenomen? Forblir det ikke bare en religiøs fortolkning av musikk? Det finnes mye forskning på musikk og religion, men lite om hvordan de møtes. Foreliggende antologi forsøker å gjøre noe med dette.

*Musikk og religion* retter seg mot alle med interesse for møter mellom disse to livsfenomener. Den vil være særlig aktuell for studenter innenfor utøvende, skapende og vitenskapelige musikkutdanninger, teologi og religionsvitenskap.

Boken er redigert av Henrik Holm (førsteamanuensis i pedagogikk, OsloMet, og professor i filosofi, Steinerhøyskolen), og Øivind Varkøy (professor i musikkpedagogikk og musikkvitenskap, Norges musikkhøgskole, og professor II i musikk, OsloMet).

ISBN 978-82-02-79027-1



9 788202 790271

[www.cda.no](http://www.cda.no)