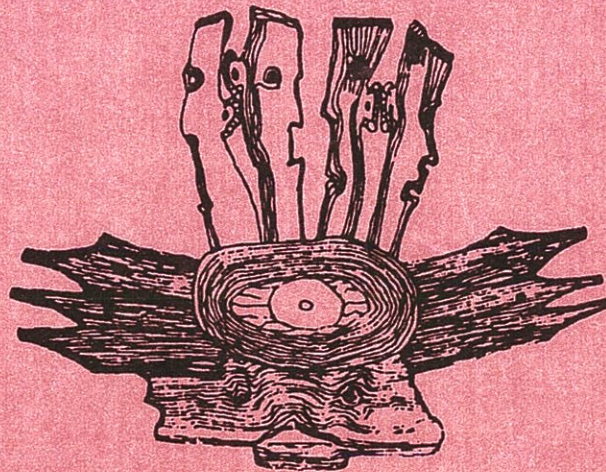


MUSIKKPRODUKSJONEN HOS KIRKELIG  
KULTURVERKSTED

Tradisjonsformidling i en pluralistisk samtid

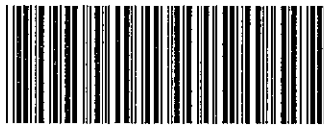


HOVEDOPPGAVE I MUSIKK  
MUSIKKVITENSKAPELIG INSTITUTT  
UNIT - AVH  
VÅREN 1992

ANDERS DALANE





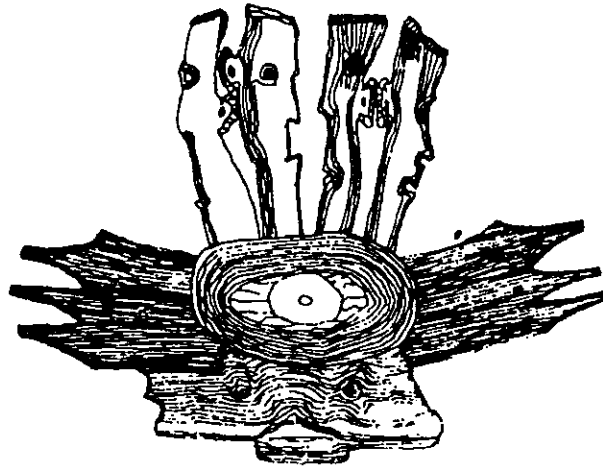


93KA12064

1

# MUSIKKPRODUKSJONEN HOS KIRKELIG KULTURVERKSTED

Tradisjonsformidling i en pluralistisk samtid



HOVEDOPPGAVE I MUSIKK  
MUSIKKVITENSKAPELIG INSTITUTT  
UNIT - AVH  
VÅREN 1992

ANDERS DALANE



## FORORD

Å gi seg i kast med et prosjekt som dette, er en ting. Å gjennomføre det er noe ganske annet. Uten deres hjelp, som her får sine blomster, hadde dette ikke latt seg gjennomføre.

Takk til:

- Erik Hillestad for imøtekommenhet og interesse.
- Iver Kleive og Knut Reiersrud for et spennende møte.
- Ola Kai Ledang og Kjell Oversand for tips og engasjement.
- Venner og kjente som har lest og gitt oppmuntring.
- De som kjenner meg best og har savnet meg mest.

Til Heidi



**INNHold:****Tittelside.**

<b>Forord</b> .....	2
<b>Innhold</b> .....	3
<b>1. Innledning</b> .....	5
1.1.1 Motivasjonen bak prosjektet - og mitt eget ståsted.....	5
1.1.2 Mot en problemstilling.....	6
1.1.3 Problemstillingen.....	8
1.2 Metode og arbeidsprosess.....	8
1.2.1 Metodologisk utgangspunkt.....	8
1.2.2 Arbeidsmetoden - om innsamling og bearbeidelse.....	9
<b>2. Teorikapittel</b> .....	11
2.1 Tradisjon og kultur - en tilnærming og en tolkningsmodell.....	11
2.2.1 En ekskurs om tidsånden.....	18
2.2.2 Tidsånden som mentalitet.....	22
2.3 Autentisitetetsbegrepet.....	23
<b>3. Hva skapte Kirkelig Kulturverksted?</b> .....	29
3.1 Innledning.....	29
3.2.1 Musikalsk fornyelse i kirken - 20.century light church music.....	29
3.2.2 Ten Sing.....	34
3.2.3 Forum Experimentale.....	37
3.2.4 Inspirasjonen fra Sverige.....	41
3.3 KKV som et resultat av tidsånden rundt 1970.....	43
<b>4. Plateproduksjon</b> .....	47
4.1.1 Innledning.....	47
4.1.2 Estetikk - en presisering.....	47
4.2 KKV og plateinnspilling - kommunikasjonskjeden slik den ser ut hos KKV.....	47
4.3 Plateinnspilling - mulige perspektiver og konsekvenser.....	51
<b>5. Blå Koral</b> .....	59
5.1 Innledning.....	59
5.2.1 Innhold Blå Koral - en oversikt.....	61
5.2.2 En hypotese om tradisjoner.....	62
5.3.1 Musiker I - Knut Reiersrud.....	62
5.3.2 En stilmessig karakteristikk av Reiersrud - personalstil og formalstil.....	64
5.3.3 Musiker II - Iver Kleive.....	65
5.3.4 En stilmessig karakteristikk av Kleive - personalstil og formalstil.....	66
5.4 Overmåde full av nåde	

	- et utgangspunkt og en analyse.....	68
5.4.1	En innfallsvinkel.....	68
5.4.2	Innspillingsprosessen	
	- hvordan spontanarrangementet tok form.....	70
5.4.3	Form.....	73
5.4.4	Instrumentenes fortelling	
	- gitaren og orgelet .....	75
5.5	Oppsummering.....	79
<b>6.</b>	<b>Dans med oss Gud.</b> .....	80
6.1	Innledning.....	80
6.2	Debatten og reaksjonene.....	81
6.3	Konteksten.....	85
6.3.1	Kirkerommets sakralitet	
	- og litt om kirkekritikk.....	85
6.3.2	Dans og drama som medium. ....	87
6.3.3	Musikk i kirkerommet	
	- og i kirken som institusjon. ....	89
6.4	Analysen	
	- med vekt på 4.scene. En innledning.....	94
6.4.1	Idé, innhold, handling	
	- libretto(se appendix I) .....	94
6.4.2	Virkemidler	
	- litt om det dramatiske og musikken .....	96
6.4.3	Guds fangevoktere, 4.scene.....	98
6.4.4	Musikken	
	- med utgangspunkt i 4.scene.....	99
6.4.5	Estetikken	
	- 4.scene og verket som helhet. ....	102
6.4.6	Massemedia	
	- om motiver og intensjoner. ....	107
7.1	<b>Konklusjon og ettertanke</b> .....	111
7.2	Et siste perspektiv. ....	113
	<b>Litteratur</b> .....	115
	<b>Appendix</b> .....	121



## 1. INNLEDNING

Utenfor det kirkemusikalske drivhus, hvor Bach, Buxtehude og andre pryddplanter voktes døgnet rundt av nidkjære gartnere, står blomsterenga, Vårherres grenseløse konsertsal. Et villniss av tistler og markblomster i uhørte dissharmonier, med jazz, gammeldans, folketonar og vekkelser-sanger i skjønn forening.

Forståegpårerne kommer helst til drivhuset for å fotografere pryddplantene. Humler og bier og folk flest slår seg ned i blomsterenga. Noen leter etter vakre eksemplarer til herbariene sine. Blant disse er Kirkelig Kulturverksted....<sup>1</sup>

### 1.1.1 MOTIVASJONEN BAK PROSJEKTET -og mitt eget ståsted

Dette innledningssitatet fra et plateomslag, har allerede sagt mye om hvilket objekt vi har med å gjøre. Hva er det som gjør dette plateselskapet så spennende? Hva er det med denne musikken og sangene som gjør at du kanskje spisser ørene litt ekstra når du hører en plate fra Kirkelig Kulturverksted (heretter KKV)? Dette var begynnelsen - nyskjerrighet og forelskelse.

KKV har gjennom mange år gitt et frodig bidrag til norsk plateproduksjon. Og nettopp denne frodigheten - hva er den? Kan det finnes et, eller flere samlende begrep som kan beskrive helt sentrale sider ved det dette plateselskapet står for?

Dette er meg og mitt utgangspunkt. For andre vil kanskje bare klangen av dette ordet "Kirkelig Kulturverksted" virke uinteressant - for ikke å si nærmest frastøtende. Uansett holdninger og meninger kan en med rimelig grunn spørre; har dette selskapet, og den musikken det representerer, noe i et musikkvitenskapelig arbeid å gjøre? Mitt svar må rimeligvis bli ja. Men spørsmålet er viktig fordi det musikkvitenskapelige forskningsfelt i all hovedsak har konsentrert oppmerksomheten omkring den "seriøse" musikkulturen, og i noen grad folkemusikkforskning. Forskingen innen jazz, rock og beslektede musikkformer har hatt tungt for å bli akseptert som seriøst forskningsfelt. Det er viktig for meg å understreke betydningen av at mangfoldet i vår samtids musikkultur bør få anerkjennelse som seriøs forskning. Det bør likevel føyes til at det på tross av det ovenfor nevnte, idag produseres avhandlinger på dette feltet, på alle forskningsnivå både i utlandet og her hjemme.

Min interesse for musikk, og mitt ståsted som forfatter av herværende prosjekt, har klare røtter i folkelig musikkultur. Med folkelig mener jeg på den ene siden, musikk som har røtter i, og er aktivt i bruk, der mennesker lever sitt sosiale liv. Det kan omfatte former som folkemusikk, rock, jazz, blues, gospel, viser, og musikk og sang slik vi finner den i f.eks. bedehus og kirker. På den andre siden omfatter det

<sup>1</sup>Fra plateomslaget til en samleutgave, *Markblomster i Vårherres hage*, 1984.

musikk som i hovedsak er gehørstradert og formidles videre på den måten. Som organist i den norske kirke har jeg også hatt et relativt nært forhold til det som rører seg innenfor den kirkemusikalske rammen. Fra det ståstedet har KKV eksponert mye av det behovet jeg selv har kjent på, nemlig en utvidelse av et kirkelig kulturbegrep. Dette omtales senere i oppgaven. Den musikalske uttrykksformen jeg idag er mest opptatt av, er jazzen.

### 1.1.2 MOT EN PROBLEMSTILLING

Om KKV er det brukt metaforer som "Kaktus og tusenfryd" og "Markblomster i Vårherres hage." Dette beskriver på den ene siden et musikalsk mangfold og på den andre siden et ståsted - kirken. Med dette som utgangspunkt skal vi forsøke å finne tilnæringsmåter og brukbare problemstillinger. Men hvilke muligheter har vi?

KKV har under sin levetid ikke drevet bare med musikk og plateproduksjon, men også med drama, vev, leire og ulik brukskunst til kirkelig bruk. I dette prosjektet skal vi utelukkende konsentrere oss om musikken. I sin plateproduksjon har selskapet i tillegg til ForEx-serien,<sup>1</sup> også gitt ut en egen serie på seksten nummer som har betegnelsen Ny Kirkemusikk.<sup>2</sup> Denne delen er ikke med under dette prosjektet. Grunnen er at denne serien fikk en relativt kort levetid, først og fremst av økonomiske grunner. Den føyer seg på mange måter inn i den naturlige sammenheng, men en rettferdig behandling av serien krever flere og andre problemstillinger, og ville derfor komplisere innholdet ytterligere. Det refereres likevel til denne serien i oppgaven der konteksten gjør det relevant.

Opgaven har fått til undertittel; *Tradisjonsformidling i en pluralistisk samtid.* Utgangspunktet for å finne relevante problemstillinger er de platene som er gitt ut under FX-serien, pr. februar 1992, 112 nummer. Ut fra den tittelen som er valgt, vil vi finne fire ulike komponenter. Den første er tradisjon. Dette er et av de mulige begreper som kan beskrive et slags felles ståsted for disse utgivelsene. Det andre er formidling. Platemediet er vår tids viktigste kanal for å spre tonende kunst. Selve formidlingssiden blir derfor en sentral del for et plateselskap. Det tredje er pluralismen. Mangfoldet og det forskjelligartede, er et av de mest sentrale kjennetegn på den kulturen vi lever i. Det fjerde er samtiden. Dette konstituerer dimensjonen i oppgaven - på den ene siden er det snakk om tradisjon, på den andre siden om vår samtid.

<sup>1</sup>Forkortelse for Forum Experimentale, forløperen til KKV. Alle plater fra denne serien betegnes heretter med initialene FX+ nummer.

<sup>2</sup>Forkortet NK-serien.

Dersom vi går inn i produksjonen hos kirkelig kulturverksted og forsøker å danne oss et helhetlig bilde av den, er mangfoldet noe av det første som slår en. På den måten reflekterer produksjonen vår samtid, ikke bare i form av vår samtids tonespråk, men som en refleksjon av pluraliteten i vår samtdiskultur. Dette sier noe om at dette selskapet muligens er i stand til, på en særlig måte å reflektere vår tids ånd. KKV har gjennom mange år også markert seg med utgivelser som særpreges av originalitet og dristighet, både i form av artistvalg, instrumentering og arrangementer. Svært mange av produksjonene er nominerte til spelemannsprisen opp gjennom årene, og i de fleste tilfeller har den også blitt tildelt. I tillegg har kritikere og andre gitt selskapet anerkjennelse utover det en kan forvente av et enkelt plateselskap. Denne markeringen gir grunn til å stille seg spørsmålet om *hva* denne anerkjennelsen bunner i? Det ligger snublende nær å antyde at dette kan ha noe med autentisitet å gjøre.

Avspeiling av tidsånden og autentisitet uttrykker likevel bare sider ved, eller er karakteristika på, denne produksjonen. Det som har vært mitt hovedsiktemål, er spørsmålet om å finne en metode og en modell som kan fungere for å beskrive hva dette selskapet gjør, og i hvilken grad den konteksten en kan sette KKV i, har hatt betydning for den profil og funksjon det har i dag. Ser vi igjen på hele produksjonen, ser vi at svært mye av musikken og sangen kan knyttes til ulike tradisjoner. Derfor blir selve tradisjonsbegrepet svært sentralt med tanke på hva selskapet formidler. De tradisjoner som vi kan si er representert hos KKV er: 1] *Den kirkelige tradisjon*, både som en videreføring av en fornyelsesbevegelse i kirken, og som en aktiv kirkekritisk bevegelse. 2] *Folkemusikktradisjon*, som formidling av folkekultur generelt og folkemusikk spesielt og som retter oppmerksomheten mot vår nasjonale musikkultur. 3] *20. århundres musikktradisjon*, som legger hovedvekten på jazz-, rock-, blues- og gospeltradisjonen. Denne representerer en global musikkultur. Dette er en måte å avgrense eller systematisere produksjonen på, som kan antyde en fruktbar tilnærming.

I tillegg til det som er nevnt som særlige karakteristika på KKV, kommer en ikke utenom selve innspillingsteknikken - måten dette selskapet for en stor del har valgt å spille inn platene sine på. Det refereres her til alternative opptaksmetoder versus studioopptak. Dessuten får dette sammenheng med arbeidsmetoden KKV har, som et verksted. Det innebærer at de knytter til seg en stab som er fast, og ivaretar kontinuiteten, både kunstnerisk, ideologisk og metodisk. Med utgangspunkt i denne staben trekkes aktuelle musikere, komponister og artister inn til de ulike prosjekt. Som vi skal se har *Erik Hillestad*, daglig leder, en svært sentral posisjon i selskapets daglige virke.

Slik det begrunnes i avsnittet om det metodiske arbeidet med dette prosjektet, er to av selskapets 112 produksjoner valgt for å representere produksjonen. Det er *Dans med oss Gud*(FX36) og *Blå Koral*(FX106). Derfor vil arbeidet som her er gjort i all hovedsak dreie seg om disse. Andre produksjoner fra FX-serien vil opptre som referanseobjekter der konteksten gjør det naturlig.

### 1.1.3 PROBLEMSTILLINGEN

Foregående avsnitt leder oss fram til de mest sentrale problemstillingene for dette prosjektet. Hovedhypotesen kan formuleres slik:

*En nøkkel til å forstå KKV's produksjon er tradisjonsbegrepet.*

For å belyse ulike sider ved tradisjonsbegrepet, er disse delhypotesene aktuelle:

*Kirkelig Kulturverksteds hovedsiktemål utfra kirke tradisjonen er en kirkekritikk.*

*Mange av produksjonene representerer en søking etter autentisitet.*

*Flere av utgivelsene har trekk som på en egen måte kan være et uttrykk for tidsånden.*

*Spontanarrangement i innspillingsprosessen gir særlige muligheter for et eget uttrykk.*

## 1.2 METODE OG ARBEIDSPROSESS

Dette avsnittet har som siktemål, ikke bare å beskrive det metodiske arbeidet, men også den arbeidsprosess som la grunnlaget, både for den endelige problemstilling, og for de avgjørelser som er tatt med hensyn til kriterier og utvalg.

### 1.2.1 METODOLOGISK UTGANGSPUNKT

Mitt første møte med spørsmålet om metode, var da jeg hadde hele platesamlingen foran meg, og stilte meg følgende spørsmål: Hvordan gå fram for å si noe systematisk om dette? Her hadde jeg et metodisk problem.

I utgangspunktet har vi ingen konkret metode som lar seg anvende på et slikt problemfelt. I musikkvitenskapen er det i hovedsak stilanalyse - analyse av musikk



som klingende fenomen, og metoder rettet mot historisk kildemateriale om musikk, vi rår over. Derfor må en lete etter andre muligheter. Grunnlagsmaterialet i dette tilfellet kjennetegnes av kompleksitet, ved at vi har mange enheter og mange typer data å forholde oss til. Dette aktualiserer et behov for bruk av både *kvantitativ* og *kvalitativ metode*.<sup>1</sup> Ved en samfunnsvitenskapelig tilnærming vil det i hovedsak eksistere et dialektisk forhold mellom disse. Det primære i mitt tilfelle er en analyse av strukturen kontra konteksten, altså sammenhengen mellom musikkens interne og dens eksterne relasjoner. I første omgang dreier det seg om å finne få objekter som kan representere helheten, for i neste omgang å samle mange nok opplysninger og observasjoner om de utvalgte objekter til å kunne si noe om hvilke sammenhenger og strukturer som eksisterer.

### 1.2.2 ARBEIDSMETODEN -om innsamling og bearbeidelse

Det materialet som danner grunnlaget for dette prosjektet kan oppsummeres slik:

- Plateproduksjonen, det klingende materialet
- Skriftlige kilder - herunder argusarkiv, platecover, og andre kilder hos KKV
- Egne skriftlige kilder - utklipp, plateomtaler o.l.
- Vitenskapsteoretisk og annen relevant litteratur

I tillegg til det skriftlige og klingende kildematerialet, er anvendt:

- Intervjuer
- Feltstudie ved innspilling av Blå Korall.

Det har vært naturlig å dele arbeidsprosessen i to. Første fase gikk i hovedsak ut på å lytte gjennom hele plateproduksjonen. Til dette arbeidet utarbeidet jeg et eget skjema med utgangspunkt i discografien der det ble foretatt en grovkategorisering av produksjonen. Samtidig ble det foretatt innsamling av skriftlig materiale, hovedsakelig fra argus hos KKV. Noen intervjuer ble også foretatt i denne fasen. I forbindelse med intervju, inviterte Hillestad meg med på en feltstudie ved innspilling av nevnte produksjon. I denne forbindelse ble også mer sporadiske

---

<sup>1</sup>*Kvantitativ metode*: Mange enheter, men få opplysninger. Interesse for det felles, gjennomsnittlige og representative. Her inngår også beskrivelse og forklaring. Upersonlig relasjon subjekt - objekt. *Kvalitativ metode*: Få enheter, men mange opplysninger. Interesse for det spesielle og avvikende. Interesse for sammenhenger og strukturer. Her inngår beskrivelse og forståelse. Personlig relasjon subjekt - objekt. (Etter Madsen hos Weisetaunet 1989:28.)

samtaler/intervjuer foretatt. Dette viste seg imidlertid vanskelig på grunn av en hektisk innspillingssituasjon.

Over i andre fase ble det avgjort hvilke produksjoner som skulle representere hele produksjonen. Denne avgjørelsen ble tatt, delvis på bakgrunn av det arbeidet som var gjort i første fase, og delvis på bakgrunn av intuisjon. For valg av Blå Koral som case-studie, var tilbudet om en feltstudie sterkt avgjørende. Utfra en helhetsvurdering av prosjektet fant jeg denne innspillingen godt egnet. I forbindelse med case-studiene, har den sentrale del av det analytiske arbeidet vært relatert til konteksten og vitenskapsteoretiske referanser.

## 2. TEORIKAPITTEL

### 2.1 TRADISJON OG KULTUR - en tilnærming og en tolkningsmodell

Dette prosjektet har tradisjon og tradisjonsformidling som et sentralt tema. KKV har i sin musikkproduksjon tatt utgangspunkt i flere ulike musikktradisjoner - deltradisjoner. Den første, og nok mest sentrale, er den *kirkelige musikk/sang-tradisjon*. Denne tradisjonen omfatter et spekter der alt fra arkaiske musikkformer til moderne musikk med sterkt globalt preg er med. Den andre tradisjonen representerer folkemusikken, eller den *folkelige musikktradisjonen*. Den tredje tradisjonen har jeg kalt det *20-århundrets musikktradisjon*.

Som en raskt vil se her, griper disse tradisjonene inn i hverandre. Inndelingen kan derfor virke kunstig og ikke helt hensiktsmessig. Hver av de nevnte deltradisjonene representerer likevel på en egen måte de sentrale elementene i KKV sin musikkproduksjon og kan derfor kategoriseres innenfor disse. Det begrepet som står i sentrum for denne beskrivelsen er tradisjonsbegrepet. Men hva ligger i det? Dersom en begynner å lete etter kilder for en mulig presisering av tradisjon som betegnelse på kulturelle uttrykk møter en problemer. Spesielt gjelder dette musikkforskningen. Her brukes tradisjon i første rekke som betegnelse på musikk hvis opphav kan føres tilbake til en bestemt person. F.eks. "tradisjon etter Myllarguten." Eller som benevnning på en bestemt retning inne folkemusikken, slik som "folkevisetradisjonen" eller "stevtradisjonen." Innen klassisk musikk er det også helt vanlig; f.eks. "Bach-tradisjonen" eller "romantisk musikktradisjon." Hvordan legitimere bruken av tradisjonsbegrepet på musikkproduksjonen hos KKV som reflekterer musikk fra svært ulike tidsperioder og stilarter?

Innen humanistisk forskning er begrepet tradisjon i første rekke knyttet til folkloristikken eller folkeminnevitenskapen. Opprinnelig var det historiske elementet i tradisjonen det sentrale. Men etter at funksjonalismen fikk internasjonal gjennomslag i 1920 - åra ble det mulig for forskerne å se tradisjon som "funksjonelle elementer i levende kultur."<sup>1</sup> Dette kan stå som en første presisering av begrepet. *Reimund Kvideland* skriver i tidsskriftet *Tradisjon* om tradisjonsbegrepet:

I sjølvle tradisjonsbegrepet ligg det ein historisk dimensjon. Men dei nye aspekta har ført til at folkloristikken har retta søkjelys mot samtidskulturen og delvis mot nye kulturytringar. Det er

---

<sup>1</sup>Kvideland 1985:2

på den andre sida også eit resultat av større samfunnsengasjement, og ønske om å drive samfunnsrelevant forskning.<sup>1</sup>

Dersom en anvender denne forståelsen av begrepet på musikktradisjonen, vil det åpne for en videre tolkning som vil gjøre det mulig å bruke begrepet for å beskrive musikalske kulturytringer med røtter langt tilbake på den ene siden, og for å beskrive musikalsk samtidskultur på den andre. Kvideland fortsetter:

..., den historiske dimensjonen i tradisjonen er brukt for å forstå utviklinga som har ført fram til dagens kultur.

Interessa for dagens situasjon har ført til studium av korleis tradisjonen endrar seg og tilpassar seg endra sosiale strukturar, og korleis nye kulturytringar oppstår som ei følge av samfunnsendringar. Ein konsekvens av samtidsperspektivet er ei erkjenning av kor viktig det er å sjå kulturen som ein heilskap.<sup>2</sup>

Dette viser, at en konsekvens av samtidsperspektivet, er å betrakte tradisjonens utvikling som prosess. Innen tradisjonsforskningen har det kulturantropologiske aspekt vært viktig. Interessen har vært sentrert omkring ulike kulturytringer. Det har vært viktig ikke bare å beskrive selve kulturytringene, men like mye de prosessene som ligger bak. I denne sammenhengen blir denne måten å se tradisjon på helt avgjørende. Som det blir understreket over er samtidsperspektivet særlig viktig fordi det gjør det mulig å se på kulturen som helhet. Utfra mitt perspektiv vil jeg sterkt understreke det dynamiske aspektet ved tradisjonsbegrepet. Dette at tradisjonen representerer en bevegelse - en stadig utveksling av kulturelle uttrykk og erfaringer framover i historien. Ut fra Kvidelands betraktning kan en godt si at tradisjonsbegrepet inneholder tre elementer:

- en *historisk* dimensjon
- prosessene* bak kulturytringene
- samtids-* dimensjonen.

Det ser ut til at folkloristikken i synet på tradisjon er kommet lenger enn folkemusikkforskningen. Sistnevnte har i stor utstrekning stirret seg blind på det historiske aspektet. Folkemusikkforskningen har tradisjonelt vært opptatt av å benytte metoder og problemstillinger som har sterke røtter i nasjonalromantikkens forskningstradisjon. Denne tradisjonen har lagt vekten på innsamling av arkaiske folkemusikkformer, og skapt et bilde av folkemusikk som en statisk kulturytring.<sup>3</sup> Dette ser ut til å stå i motsetning til det synet folkloristikken lenge har hatt; nemlig å trekke inn det funksjonelle element som en sentral del av tradisjonsbegrepet. Det kan se ut til at folkemusikkforskningen, og musikkforskning generelt, har vært lite

<sup>1</sup>Ibid.

<sup>2</sup>Ibid.

<sup>3</sup> Bygger på Ledang 1985



opptatt av tradisjon som begrep. Det finnes likevel konstruktive forsøk innen musikkforskningen på en fruktbar problematisering av folkemusikk som tradisjon. Dette har ikke relevans bare til folkemusikkbegrepet, men til møtet med hele vår samtids globale musikkultur. *Ola Kai Ledang* skriver om folkemusikk-forskningen:

Ei folkemusikk-forskning som heng att i nasjonalromantisk tankegods kan i verste fall stenge for innsikt i vesentlige sider ved det kulturelle landskapet innafor både folkemusikken og andre sektorar av musikklivet. Det er et vesentlig mål for forskinga å peike på grunnleggjande samanhengar mellom vår tids folkemusikk og dei eldre formene og ytringane. Likeeins er det ei utfordring å klargjera sentrale drag i dagens folkemusikk og peike på dei verdiar som ligg i ein livskraftig folkemusikk med rotfeste ikkje bare i fortiden, men også i dagens røyndom.<sup>1</sup>

Dersom vi sammenligner Kvideland og Ledang sine synspunkter er der to viktige felles trekk som kommer fram; nemlig vektleggingen av samtidsperspektivet og synet på tradisjonenes utvikling som en prosess. Men prosessen må og kan ikke være et mål i seg selv. Tradisjonen er hele tiden noe i tilblivelse. Tradisjonsbegrepet er ikke et entydig begrep som inneholder klare og entydige aspekter. Dette kommer tilsyne når helhetsperspektivet settes på tradisjon som begrep. Hvordan skal for eksempel forholdet mellom det nasjonale og internasjonale aspektet i tradisjonen vektlegges? Kvideland har dette synspunktet:

I dag står vi i den paradoksale situasjon at tradisjon blir brukt som argument for nasjonal og lokal identitet, mens spesielt moderne tradisjon i høg grad sluttar opp om internasjonaliseringa.<sup>2</sup>

Her møter vi en interessant problemstilling knyttet til tradisjonsbegrepet. I hvilken grad uttrykker begrepet tradisjon virkelig et paradoks? Er denne problemstillingen relevant? Eller er det slik at dette synspunktet faktisk avdekker det som er hele problemet med denne måten å definere tradisjonsbegrepet på? Vi skal her være klar over at folkloristikken og musikkforskningen er to ulike felt som ikke uten videre lar seg sammenligne. Men formuleringen nasjonal versus internasjonal uttrykker vår klassiske, dualistiske måte å tenke på. Vi føres inn i en type svart - hvitt tankegang; lokal vis a vis global, ren vis a vis uren, ekte vis a vis uekte, god vis a vis dårlig, osv. Slik jeg ser det, er dette en svært problematisk sammenstilling innen musikkforskningen generelt og samtidsforskning spesielt. Hele vår norske musikkhistorie er en beretning om hvordan nordmenn har mottatt impulser utenfra og sammen med den lokale tradisjon skapt sin musikkultur. Den dualistiske tenkemåten tilslører den dynamikk som etter mitt syn har preget utviklingen. Den har vært en prosess der former og tradisjoner har vært i stadig forandring. Tar vi utgangspunkt i dagens musikkultur og forsøker å se vår norske musikktradisjon som helhet, vil vi finne både lokale og globale, nasjonale og internasjonale trekk ved

<sup>1</sup>Ledang 1985:3

<sup>2</sup>Ibid. s.2

musikken. Å si hva som representerer det "rene norske" eller "ekte lokale" blir svært problematisk, for ikke å si umulig.

Det kunne være fristende med ett eksempel på hvordan det internasjonale blir sett på som truende for vår norske nasjonale identitet. Går vi til 1800-tallet da runddansene inntok landet, såg mange dette som en alvorlig trussel for springar og halling - ja mot vår nasjonale identitet. 100 år senere, nærmere bestemt 1932, gjør *Noregs Ungdomslag*(NU) på sitt årsmøte et vedtak om å forby runddans på møtene sine. *Klara Semb*, danseinstruktør og forgrunnsfigur i NU gjennom en årrekke, sier dette om nyere danseformer i et foredrag i 1931:

I Amerika, der han er komen i frå, der hev dei no fått augo opp for at det på ingen måte høver seg for kvite sivilisera folk å dansa negerdans. . .<sup>1</sup>

Jazz ( i betydningen amerikansk underholdnings - og dansemusikk) og moderne dans ble ikke akseptert i NU, noe som vel egentlig ikke er så rart utfra den målsettingen dette laget hadde (har) med arbeidet sitt. Men det som er interessant er å se, er hvordan en samtid stiller seg til nye kulturytringer som kommer utenfra. Det kunne trekkes fram utallige eksempler på at forsvaret for den norske identitet har følt seg truet. Den intense kontakten nordmenn bakover i historien har hatt med det internasjonale samfunn, har sørget for det. Dette renslighetskomplekset på norsk nasjonal identitets vegne, kan Klara Semb få stå som en representant for.

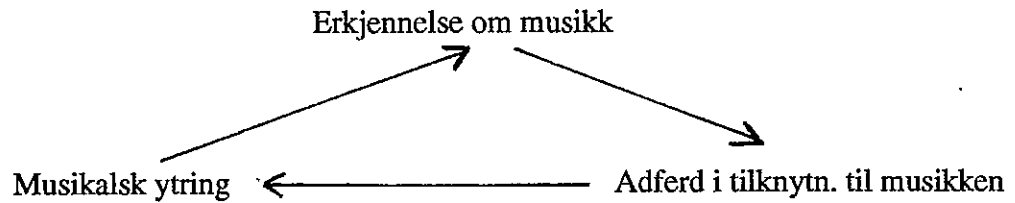
Den disiplinen innen musikkforskningen som har presentert nye og spennende tanker om dette, er etnomusikologien. Innen dette feltet har problemet lenge vært, og er framdeles, å finne modeller som er fleksible og dynamiske nok til å beskrive musikk som ikke bare er forskjellig, men som har totalt ulik opprinnelse. *Timothy Rice* presenterer i en artikkel i *Ethnomusicology* en mulig revisjon av eksisterende modeller på dette feltet. Han karakteriserer problemfeltet slik:

Modeling is an attempt to imagine the shape - however hazy - of the metaphorical anthill that we are building.<sup>2</sup>

Dette er et utgangspunkt jeg i stor grad kan slutte meg til med tanke på mitt prosjekt, KKV, og hvordan de ulike musikkformer, tradisjoner og stilarter kan betraktes som et problemfelt. Rice tar i sin artikkel utgangspunkt hos *Alan Merriam* og hans klassiske innføringsbok i etnomusikologi, *Anthropology of Music*, der han presenterer en tredelt modell om forholdet mellom musikk og den kulturelle kontekst. Modellen er sirkulær og fleksibel og ser i korthet slik ut:

<sup>1</sup>Hoksnes 1988:95-96

<sup>2</sup>Rice 1987:472

Fig.1] <sup>1</sup>

Rice argumenterer for denne modellen utfra tre perspektiv. For det første at det er en enkel modell som er grei å huske. For det andre at den dekker et omfattende problemfelt og er inklusiv. For det tredje relaterer og koresponderer de tre "nivåene" til hverandre på en overbevisende måte. Han mener de samme argumentene kan benyttes for den modellen som blir presentert i det følgende og som har sitt utgangspunkt hos *Clifford Geertz* i boken *The Interpretaton of Cultures*. Geertz' modell er også tredelt og er ikke analog bare til Merriam's modell, men også til Kvidelands "modell" eller definisjon av tradisjonsbegrepet. Analogien mellom de tre modellene ligger ikke bare i Rice' argumentasjon, men også i det faktum at de alle er prosessorienterte. Geertz' modell for hvordan kulturprosesser utvikles ser slik ut, sitert etter Rice:

symbolic systems.....are historically constructed, socially maintained and individually applied.<sup>2</sup>

Rent allegorisk er det mulig å se på utviklingen av musikkultur som:

- historisk* konstruert
- sosialt* opprettholdt
- individuell* anvendt og variert.

Denne modellen hos Geertz er egentlig en nærmere beskrivelse av hvordan den kulturelle utviklingsprosessen går. Rice går i sin artikkel noe nærmere inn på de ulike delene i Geertz' modell. Den historiske skapelsesprosessen inneholder to viktige sider. Den ene er den kontinuerlige forandringsprosess som skjer over tid og den andre er hvert øyeblikk av nyskapelse eller gjenskapelse av tidligere musikkformer. Geertz bruker uttrykket "music generates music"<sup>3</sup> om denne skapelsesprosessen og Rice understreker betydningen av dette slik:

<sup>1</sup>Ibid. s.470

<sup>2</sup>Geertz i Rice 1987:473

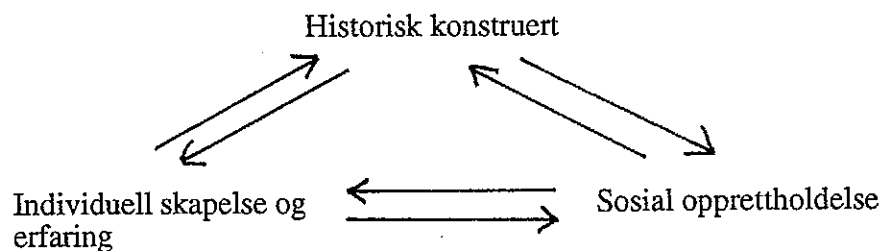
<sup>3</sup>Rice 1987:478

I prefer this model's claim that people generate music at the same time that it acknowledges the formative power of previously constructed musikal forms.<sup>1</sup>

Dette understreker noe svært vesentlig, nemlig at verdien i tidligere musikkformer ikke nødvendigvis ligger i den ytre form, men i den "skaperkraften," identiteten eller frigjørende krefter de måtte være i besittelse av. Det er det samme som *Herbert Marcuse* kaller kunstverkets "vesen," som er drøftet i avsnittet om autentisitetsbegrepet (jf. s. 26).

Et annet viktig trekk med denne modellen, som også Rice poengterer, er den muligheten det individuelle aspektet gir. Han nevner blandt flere områder for den individuelle kreativitet, ting som; komposisjon, improvisasjon og hvordan musikere kan blande musikalske erfaringer med andre, beslektede erfaringer. Rice mener forøvrig at denne modellen har sin styrke i at den reflekterer forskningsfeltet innen etnomusikologien på en ballansert måte.<sup>2</sup> Den kanhende viktigste forskjellen og styrken ved Geertz' modell (fig.2) i forhold til Merriam sin (fig.1), er at den ikke bare er sirkulær, men også reversibel. Det vil i praksis si at alle nivå i modellen kan relateres til hverandre i den rekkefølge en måtte ønske. Som Rice sier: "It is a rich model allowing for a variety of perspectives, not a narrow model with a single perspective."<sup>3</sup> Med denne modellen er en kommet enda et stykke nærmere en dynamisk og helhetlig betraktningmodell som anvendt på KKV's produksjoner, vil kunne kaste et interessant lys på disse.

Fig. 2]<sup>4</sup>



Hvordan kan denne modellen anvendes i dette prosjektet? Meningen er i første rekke å gi begrepet *tradisjon* et innhold og en dimensjon som gjør oss istand til å forstå utviklingen og mangfoldet hos KKV. Denne modellen kan være en fruktbar

<sup>1</sup>Ibid.

<sup>2</sup>Ibid. s.477

<sup>3</sup>Ibid. s.479

<sup>4</sup>Ibid. s.480



tilnæringsmåte i dette prosjektet. Undertegnedes intensjon er å belyse noen mulige perspektiver på bakgrunn og utvikling til et plateselskap som utmerker seg ved å reflektere musikk som er mangfoldig, både med hensyn til opprinnelse, utførelse og stilmessig variasjon. Jeg ser muligheten i Geertz`modell for å finne perspektiver og sammenhenger på tvers av historiske, sosiale, kulturelle og etniske grenser. Å anvende denne modellen, eller tenkemåten med et moderne plateselskap som objekt, kan derfor begrunnes utfra flere perspektiver:

- 1] KKV har gitt ut musikk med røtter i flere ulike kulturer med klar hovedvekt på norsk folkelig kultur. Dette knytter mange utgivelser til gammel tradisjon.
- 2] Utgivelsene er i stor grad preget av stilblandinger og gjenspeiler de diffusjonsprosesser<sup>1</sup> som har preget vår nasjonale musikkultur, spesielt de siste 15 årene. De gjenspeiler også hvordan utveksling av kulturelle og musikalske uttrykk har utvidet rammene for ulike delkulturer. Dette gjelder i første rekke hvordan KKV selv har definert begrepet "kirkelig," og utvidet dette på en original måte.
- 3] Selskapets plateproduksjoner er i stor grad et uttrykk for enkeltpersoners kreativitet, og individuelle erfaringsbakgrunn. Det vil si at enkeltpersoner har styrt og formet prosessen, innenfor rammer definert av få personer.

Vår samtidskultur er i høyeste grad pluralistisk. Det vil si at vi ikke lever i en enhetlig kultur, men i en kultur som består av mange ulike delkulturer og kulturytringer - et mangfold som baserer seg på ulike verdigrunnlag og tradisjoner. Dette er en konsekvens av vår kulturelle utvikling, som har vært en kontinuerlig prosess med stigende grad av tverrkulturell kontakt. *Arild Hoksnes* forteller hvordan gammeldansen, eller mer korrekt runddansen, inntok landet i løpet av 1800-tallet. Han gir en interessant beretning om hvilken betydning ikke minst valsen kom til å ha for dansetradisjonene i både bygd og by.<sup>2</sup> I kirken og andre kristne forsamlinger har også denne prosessen vært kontinuerlig. Fra et prosjekt om sangen i kristne forsamlinger nevner Ledang gitarens inntog på bedehuset og hvordan dette var et nytt element som var med på å forandre deler av den kristne sangtradisjonen.<sup>3</sup> Den afro-amerikanske pop og rock revolusjonen som for alvor kom på 60 - tallet førte til de mest radikale forandringer på kort tid i de fleste musikk - delkulturer. Ledang har

<sup>1</sup>Diffusjon vil si spredning av kulturelementer geografisk og brukes oftest om noe som har funnet sted.

<sup>2</sup>Hoksnes 1988:15 f.

<sup>3</sup>Ledang 1980:129 f.

anvendt en *innovasjonsmodell* for å beskrive den fornyelsesprosessen som skjer, når nye kulturelementer utenfra gradvis blir adoptert og til slutt får en selvskrevet plass i kulturen.<sup>1</sup>

Forandringsprosesser og fornyelsesprosesser er et fenomen som vi hele tiden må forholde oss til. Enkelte prosesser skjer raskere enn andre og med større og mer radikal effekt. Den "afro-amerikanske bølge,"<sup>2</sup> som er Ledang sin term, er kanskje det mest radikale forandringen vår musikkultur har vært gjennom. Et sentralt spørsmål med tanke på den innovasjonsprosessen som pågikk rundt 1970 er; hva skjer med tradisjonen? Nye og flere former blir skapt, nye tradisjoner blir etablert og får sin selvskrevne plass. Pluraliteten forsterkes. Denne flerheten stiller tradisjonsformidleren overfor en vanskelig men viktig oppgave: Hvordan bevare/formidle en nasjonal/lokal identitet i en samtid der moderne tradisjon med et sterkt globalt preg spiller en så sentral rolle? Som vi har sett over har vi lang tradisjon på å sette ulike kulturytringer opp mot hverandre. Vi har med andre ord en arena der ulike tradisjoner og kultursyn kjemper om plassen. Ikke minst synligjøres denne kampen i moderne massemedier - radio, fjernsyn, video og platemediet. I prinsippet finner vi de samme strukturer i vår samtidskultur som for 60 år siden, men kompleksiteten og pluraliteten er mye større. Den tekniske utviklingen på de fleste områder, har skapt en helt annen situasjon, både for tradisjonsforskeren og tradisjonsformidleren.

### 2.2.1 EN EKSURS OM TIDSÅNDEN

Hvordan betrakter jeg musikken? I dette prosjektet har jeg valgt å beskjefte meg med et plateselskaps utgivelser og hvordan disse, på sin måte, er et uttrykk for den tiden vi lever i. Kan tidsånden beskrives?

Den som i første rekke har beskrevet åndsbegrepet som et filosofisk begrep, er *Georg W.F.Hegel*. Han er i sin tenkning opptatt av å kunne beskrive sammenhengen - det som binder alle ting sammen. Hegel utvikler en ontologi(læren om det som kjennetegner virkeligheten) som ender opp med det han kaller den *absolutte ånd*. Den er en forening, på det høyest tenkelige plan, av den *subjektive* og den *objektive ånd*.

---

<sup>1</sup>Ledang 1985: 7-8

<sup>2</sup>Ibid.

Virkeligheten er ikke en genstand(ting eller substans)bag ved erfaringen, men derimot den omfattende sammenheng, der viser sig i erfaringen." ..... "Men Hegels gjennomgående betegnelse for den overgripende sammenheng er "ånd"(ty. Geist) .<sup>1</sup>

Hegel mener denne sammenhengen kan avdekkes på tre ulike måter, - gjennom filosofi, religion og kunst. Hegel mener klart at musikkens innhold er ånd, sjel. Men hva legger han mer i musikken? *August Steinkrüger* siterer Hegel om musikkens indre vesen:

Det er altså ikke den bestemte følelses(stemnings) bevegelse som sådan, kjærlighet, lengsel, munterhet osv., som blir hovedsaken, men det indre, det som står over denne følelse, som brer seg ut i lidelse eller i glede og fryder seg over seg selv.<sup>2</sup>

Tidsåndsbegrepet kan føres tilbake til Hegels tanker om ånden. Hans metafysiske ontologi viser hvordan han forklarer den bakenforliggende sammenheng. Han hadde stor forkjærlighet for musikken til Mozart og Haydn, mens Beethoven antakelig ble for sterk for ham. *Finn Benestad* skriver:

Musikken bør begrenses til de moderate ytringsformer og ikke rives med i lidenskapens bakkantiske hvirvler, slik det kunne skje i eldre tid. Kunsten er i bevegelse, og musikkens bevegelse ytrer seg bl.a. i dens ferd mot frigjøring fra det konkrete livs former. Hegel beundrer storheten i både Bachs og Händels komposisjoner, Men den "ideale musikk" finner han først og fremst hos Palestrina, Durante, Pergolesi, Lotti, Glück, Haydn og Mozart. I deres musikk går nemlig "sjelens ro aldri tapt." Beethoven blir aldri nevnt med et eneste ord.<sup>3</sup>

Hva ville Hegel sagt om det meste av dagens musikk, - avantgarde-musikken, bluesen, rocken, jazzen, for ikke å nevne jazzmessen eller gospelmusikken? Hegel hadde nok mistet "sjelens ro." Nå er det ikke hans subjektive mening om hva god musikk er, som er interessant i denne sammenheng, men derimot hans betraktningmåte og hvordan han lar åndsbegrepet få et innhold - også i musikalsk sammenheng.

Dersom det i det hele tatt skal ha noen mening å snakke om tidsånden som et analytisk begrep, mener jeg det er viktig å forutsette to ting. For det første: At jeg erkjenner en virkelighet bakenfor den fysiske virkelighet - det metafysiske - den åndelige, religiøse dimensjon. For det andre: At denne virkeligheten eksisterer som en levende kraft . Med tanke på Kirkelig Kulturverksted, og den konteksten dette står i, ser jeg det som viktig å klargjøre det ovenfor nevnte.

Den kjente religionsforsker *Mircea Eliade* beskriver menneskets forhold til, og opplevelse av det sakrale, hellige. Han viser til at det hellige og det profane konstituerer to ulike måter å forholde seg til verden på. Mennesker forholder på

<sup>1</sup> Politikens filosofileksikon 1983:171

<sup>2</sup> Steinkrüger i Benestad 1976:256

<sup>3</sup> Benestad 1976: 255

begge disse måter, men Eliade understreker at en fullstendig profan eksistens ikke finnes.

Uansett hvor meget et menneske som har besluttet seg til et profant liv, har avsakralisert verden, - det vil aldri greie å avlegge den religiøse adferd fullstendig.<sup>1</sup>

Det fører for langt her å beskrive de ulike måter det sakrale, hellige, manifisterer seg på utfra Eliades betraktninger. Et sentralt poeng for ham er å vise at mennesket må ha et fast punkt som "bryter rommets homogenitet." <sup>2</sup> Jeg vil plassere tidsåndsbegrepet inn i det "sakrale rom" som Eliade beskriver. Det er viktig å understreke at ordet "hellig" hos Eliade ikke er ensbetydende med "hellig" slik det forekommer i den kristne tradisjon, der ordet er knyttet til det kristne gudsbegrep. Det er hos Eliade et allmenreligiøst begrep for å beskrive opplevelsen av det ikke-profane, det religiøse.

Den første definisjon man kan gi på det hellige er at det er motsetningen til det profane.<sup>3</sup>

Og videre om hans definisjon av det hellige:

Det hellige er, som vi har sett, det reale rett og slett; det er makt, virkningskraft, livets kilde og fruktbarhet.<sup>4</sup>

Det hellige er ifølge Eliade det basale i tilværelsen. Sentralt i hans betraktning om den hellige verden, står menneskets opplevelse av den åndelige, ikke-profane verden. Han nevner f.eks at bestemte områder som det kan knyttes spesielle opplevelser til, slik som hjemstedet, stedet for den første kjærlighet osv, er hellige steder og gir menneskene en religiøs romopplevelse. Etter min oppfatning blir f.eks spesielle musikalske opplevelser, harmonier, melodilinjer, bestemte klangfargeopplevelser osv, tillagt den samme religiøse, åndelige betydning - som opplevelse. Det skapes et hellig sted i menneskets eget private univers - et sakralt rom. Eliade skriver:

Det er som om også det areligiøse mennesket på slike steder blir var en realitet av et annet slag enn den virkelighet vi lever i til daglig. <sup>5</sup>

Det er ikke meningen her å gi en fyldig beskrivelse av den sakrale realitet og opplevelse, men betrakte det ovenstående som en slags antydning av et tilgrunnliggende meningsinnhold i tidsåndsbegrepet. Men det er etter mitt syn behov for en liten drøftelse av hvordan "tid" og tidsbegrepet kan oppfattes i tidsåndsbegrepet. Eliade tar opp tidsbegrepet og skiller mellom det han kaller profan

---

<sup>1</sup>Eliade1976:14

<sup>2</sup>Ibid.. s.13

<sup>3</sup> Ibid.. s.6

<sup>4</sup> Ibid.. s.17-18.

<sup>5</sup>Ibid.. s. 15

varighet og hellig tid. Han tar ikke for seg tidsbegrepet i moderne filosofi eller vitenskap, men stiller opp to ulike måter å forholde seg til tid på.

Like lite som rommet er tiden homogen og vedvarende for det religiøse menneske. Det finnes på den ene siden intervaller med hellig tid, festenes tid (for størstedelen periodiske fester), og på den annen side den profane tid, den alminnelige varighet hvor begivenhetene inntreffer uten religiøs betydning. Det er naturligvis et brudd i kontinuiteten mellom disse to tidsarter, men ved ritenes hjelp kan det religiøse menneske "gå over" fra den alminnelige varighet til den hellige tid." ..... "Det religiøse menneske lever altså i to tidsarter. Den viktigste av dem, den hellige tid, har det paradoksale ved seg at den er sirkulær, reversibel, reaktualiserbar og representerer en slags evig mytisk samtidighet som man ved ritenes hjelp periodisk kan føyes inn i igjen og igjen.<sup>1</sup>

Slik jeg velger å oppfatte dette begrepet - tidsånden - er det umulig å si at den representerer den ene eller andre typen tid. En kommer sansynligvis nærmest ved å si at den ligger i skjæringspunktet, i overgangen mellom den hellige og den profane tid. Den forekommer samtidig, både som det ene og det andre. Da er vi også inne på den helt folkelige oppfattelsen av tidsånden som det samtidige, "det som er i tiden." Dette er heller ikke nødvendigvis ensbetydende med det som skjer akkurat idag. Det kan være det som skjer - "nå for tiden"- d.v.s. en nærværende ubestemmelig tidsperiode uten avgrensning i uker, dager eller timer. Vi snakker da om en opplevd tid, eller hellig tid. Samtidig kan vi avgrense denne type tid, ved hjelp av f.eks. bestemte hendelser, til å gjelde fra en bestemt dato eller årstall, for på den måten å plassere den inn i den profane tid. Når vi snakker om tidsånden i dagligtalen, tar vi fram de trekk ved en samtid (dagens eller en tidligere historisk tidsperiode) som er tidstypiske eller som på en egen måte karakteriserer samtiden eller bestemte trekk ved den. Tidsånden er ingen personlig makt eller kraft dvs. identifiserbar som Gud. Den representerer en metafysisk størrelse, en tilgrunnliggende ånd som kommer til overflaten eller ytrer seg gjennom menneskelige handlinger i møtet med filosofi, religion og musikk. Tidsånden eksisterer uavhengig - er der alltid - men på samme tid avhengig av menneskers samhandling og eksistens for å kunne manifestere seg, - som en metamorfose.

For et øyeblikk å komme tilbake til Hegel og hvordan han tenker seg skillet mellom det han kaller den subjektive og den objektive ånd.

Gennem sine handlinger præger individet sine omgivelser, og ånden går derved over fra at være en indre, subjektiv ånd til at være en ydre, objektiv ånd. Medens den subjektive ånd er individuel, er den objektive ånd et socialt fænomen, idet flere individer indvirker på hinanden og den fælles, ydre verden. Den objektive ånd viser sig derfor igennem udviklingen af fællesmenneskelige institutioner og gennem framkomsten af en stat.<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Ibid.. s.40-41

<sup>2</sup>Politikens filosofileksikon 1983:468

Det er dette den franske post-moderne filosof Gilles Deleuze ville kalle dannelsen av et territorium eller et platå,<sup>1</sup> eller som Eliade ville kalle dannelsen av et sakralt rom. Tidsånden konstituerer framover i historien nye typer samfunn, menneskelige sosiale felleskap på alle nivå, nye organisasjoner og institusjoner. Den tidsperiode som kommer i fokus i dette prosjektet, er tiden rundt 1970. Den tidsånd som preget denne tiden danner utgangspunktet for det som blir beskrevet her. Samtidig er det viktig å se på tidsånden som et dynamisk begrep - som det som manifesterer seg uavhengig av tid og sted. Tidsånden favner vidt og kan som begrep brukes til å beskrive strømninger innen alle livets områder. Her handler det om musikk og musikkens plass i vår kulturelle samtid. Det handler om musikalske ytringer som på en egen måte er et uttrykk for en tidsånd - en tidsånd som på flere måter kan karakteriseres som en brytningstid eller vendepunkt (jf. s.43).

## 2.2.2 TIDSÅNDEN SOM MENTALITET

Det ligger nært å ta i bruk begrepet mentalitet som en analogi til tidsåndsbegrepet. Det kunne derfor være interessant i denne sammenheng å se på en definisjon, her med utgangspunkt i begrepet *mentalitetshistorie*:

Mentalitetshistorie er historien om folks forestillinger, oppfatninger, ideer holdninger, tradisjoner osv. , kort sagt om hele det sett av mentale forutsetninger som menneskene møter virkeligheten med og styrer sine handlinger etter. Mentalitetshistorien er opptatt av det kollektive framfor det individuelle.....<sup>2</sup>

Her velger jeg å se bort ifra siste del av ordet "mentalitetshistorie," slik at jeg sitter igjen med begrepet *mentalitet*. "På den ene siden velger jeg å oppfatte dette begrepet som en konstituering av en bestemt side ved tidsånden, altså en type avgrensing eller presisering av tidsåndsbegrepet. Mentaliteten uttrykker mer konkret hvilke handlinger og hendelser tidsånden fører med seg. Mentaliteten kan godt være, og er svært ofte, et uttrykk for *bad taste* eller *kitsch*.

Kitsch would seem to be some sort of artistic hoax, or, as Herman Broch puts it, "the element of evil in the value system of art." As an easily digestible substitute for art, Kitsch is the ideal food for a lazy audience that wants to have access to beauty and enjoy it without having to make too much of an effort.<sup>3</sup>

Mentaliteten kommer til uttrykk på alle plan der mennesker organiserer seg og danner sine kulturer - og motkulturer. I denne sammenhengen anvender jeg

<sup>3</sup>Oversand 1991. Se forøvrig side 52 der dette omtales nærmere.

<sup>1</sup>Sandnes 1989 :565

<sup>2</sup>Eco 1989:183

begrepet mentalitet delvis som en analogi til tidsåndsbegrepet og delvis som en betegnelse på ulike gruppers identitetsformidling.

## 2.3 AUTENTISITETSBEGREPET

Hva er autentisk? Det er god grunn til å stille seg spørsmålet. I vitenskapelig sammenheng er, og har vært, et problematisk begrep, fordi det i stor grad har sammenheng med verdibakgrunn, kunstsyn, musikkens syn o.s.v. Begrepet autentisitet blir derfor problematisk å anvende som normativt begrep. Den vanlige betydningen av *autentisk* er "det som er ekte"<sup>1</sup>. Det kan refereres til dokumenter, komposisjoner, malerier etc. Det kan også refereres til framføringsmåte, tradisjonsbinding, tradiseringsform eller bestemte personer.

Slik jeg delvis kommer til å anvende begrepet her, kan det lett innvendes at det framsettes selvbekreftende påstander; - at det er autentisk som jeg definerer som autentisk. Til mitt forsvar vil jeg si at begrepet på en særlig måte blir knyttet til tradisjonen - som en konstituering av denne. Hillestad sier i intervju:

Vi sloss mot tradisjonen. Noen flagger ut, forlater den. Andre jobber med tradisjonen, men går under - som for eksempel selskapet Heilo. Det samme gjelder Mai. Det er viktig å jobbe mot tradisjonens tvangstrøye.<sup>1</sup>

Det Hillestad forsøker å si er at tradisjonen i seg selv ikke kan overleve som tradisjon uten at den stilles i et kritisk lys. Skal en tradisjon formidles, holdes levende for en samtid nytter det ikke å isolere den. Tradisjonen må ses i lys av den samtid vi lever i (jf. s. 11f.). Det autentiske ligger i frigjøringen fra den tvangstrøyen tradisjonen måtte være i besittelse av. Det blir som forholdet mellom foreldre og barn. Skal barnet få sin autonomi som voksen må der en frigjøring til - en frigjøring fra den delen av tradisjonen som hører fortiden, barndommen til. Samtidig blir denne frigjøringen en forutsetning for å kunne bevare sjelen/substansen i den tradisjonen en tilhører. Å bevare en tradisjons autentisitet betyr ikke å fryse de ytre skall, trekk eller former, men å bevare/uttrykke tradisjonens identitet. Denne identiteten er her knyttet til det folkelige, - folketoner, salmer, spirituals, blues og rock. Men på den andre siden kan det altså knyttes til det som sprenger det folkelige, - skapelsen av nye uttrykk med det folkelige som inspirasjonskilde. Å bevare autentisiteten kan derfor være nettopp å sprengre de tradisjonelle grenser for en tradisjons identitet.

<sup>1</sup>Referranse til ordbok.

<sup>1</sup>Dalane, Intervju, 13.11.91



Men autentisiteten hos KKV knytter seg i tillegg til det som kan sies å være et produksjonsprinsipp - *spontanarrangementet* (jf. s. 59f.), selve skapelsesprosessen av den produserte musikken. For å kunne si noe mer om denne måten å skape musikk på, har jeg valgt tidsåndsperspektivet. Som det blir understreket i analysen av Blå Koral (s. 59f.), bygger spontanarrangementet på flere forutsetninger. Blandt annet stiller det store krav til aktørene i denne skapelsesprosessen. Situasjonen hvor musikken skal skapes blir et møtested mellom fortid og nåtid, tradisjon og tidsånd. Det er det kreative øyeblikk. Det intellektuelle kommer i bakgrunnen. Øyeblikkets inspirasjon, dristighet og hengivenhet er det avgjørende.

Marcuse gav i sin siste bok et viktig bidrag til en forståelse av kunstens rolle som en frigjørende instans i samfunnet. Han gir i første rekke en kritikk av ortodoks marxistisk estetikk med hovedvekt på litteratur, men med relevans for kunsten generelt. Blandt de hypoteser innen marxistisk estetikk som drøftes av Marcuse er:

Det er en bestemt forbindelse mellom kunsten og sosiale klasser. Den eneste autentiske, sanne, progressive kunsten tilhører den stigende klassen. Den progressive kunsten uttrykker denne klassens bevissthet.<sup>2</sup>

Det fører for langt å drøfte de prinsipper som ligger til grunn for en marxistisk forståelse av samfunnet, men det kan være fruktbart å antyde en tilnæringsmåte for å finne et mulig ståsted for en forståelse av autentisitetsbegrepet. Jeg ønsker ikke å binde meg opp i en marxistisk forståelse, men finner interessante sider ved den måten Marcuse drøfter autentisiteten på. Jeg mener også å kunne se likhetstrekk mellom deler av den ideologiske basis KKV bygger på, og Marcuses betraktninger om kulturens posisjon i samfunnet. Det er ikke umulig at den tidsånd vi fikk i kjølevannet av 68-opprøret - studentopprøret, som Marcuse også var en ivrig talsmann for, kan representere det ideologiske møtested.

Det som likevel best identifiserer det ideologiske hos KKV er frigjøringsteologien. Denne teologien er på samme tid politisk handling og kristen tro. Den tar utgangspunkt i de undertrykte og fattiges hverdag og knytter kristendommen ikke bare til spørsmålet om omvendelse og tro, men til et spørsmål om frigjøring og kamp for rettferdighet og frihet. I boken *De fattiges kirke* presenterer *Kjell Nordstokke* latin-amerikansk frigjøringsteologi.<sup>1</sup> Boken er forøvrig utgitt på KKV. Den peruanske teologen *Gustavo Gutiérrez*<sup>2</sup> definerer frigjøring med betydning på tre nivå. Det første har med forholdet til økonomiske, politiske og sosiale konflikter å gjøre. Det andre har med historien forstått som en

---

<sup>1</sup>Nordstokke 1987

<sup>2</sup>Ibid. s.128

frigjøringsprosess. Det tredje gjelder det bibelseke budskap om Kristi frigjøring fra all urett, synd og undertrykkelse. Denne radikale frigjøringsteologien har med det grunnleggende konfliktforholdet mellom europeisk og latin-amerikansk teologi å gjøre - og ikke minst med spørsmålet om menneskets frihet. Kant satte et grunnleggende skille mellom ren og praktisk fornuft som gjorde fornuftens frigjøring fra teologiens dogmatiske formynderi mulig. Et stort problem for europeisk teologi etter Kant er imidlertid spenningen mellom tro og fornuft. Marx gav på samme tid et annet svar på spørsmålet om menneskets frigjøring. Som Nordstokke sier det: "Han gav ikke bare fornuften, men hele den menneskelige eksistens autonomi overfor fremmedgjørende krefter."<sup>1</sup> Problematikken frigjøringsteologien tar opp, er ikke tro og fornuft, men lidelse og menneskeverd. I det hele tatt setter denne teologien vår vestlige religiøse og politiske virkelighet i et lite flatterende lys og stiller seg svært kritisk til vår legitimering av vestens politiske og religiøse praksis. Eller slik det sies et sted:

Vi har ønsket å gjøre det helt klart at de kristne som tar parti med imperialistene, undertrykkerne og utbytterne av folket tar parti med avgudsdyrkerne som tilber penger, makt, privilegier og nytelse.<sup>2</sup>

Det samarbeidet som KKV har innledet med Ecuador og med ecuadorianske musikere kan være et praktisk og konkret utslag av sammenhengen mellom ideologisk tilknytning og troen på at kulturell kontakt og kunst kan være et skritt i riktig retning. Innvendingen er likevel at kontakten lett tar form av popularisert folklorisme, og får få andre resultater enn høyere salgstall, der hvor lydproduktene gis ut. I sammenheng med spørsmålet om autentisitet, frigjøring og tverrkulturelt samarbeid, kan samarbeidsprosjektet *Slipp mine fløyter fri*<sup>3</sup> være et fristende eksempel. Utgivelsen har flere interessante aspekter. Den ble for eksempel svært godt motatt av *Oktober*-bokhandlere som til sine kunder har solgt mange eksemplarer av denne platen. *Klassekampen* på sin side karakteriserte prosjektet som - "å være noe av det mest spennende og livgivende som har skjedd i norsk musikkliv på lenge, når en tar med i betrakning platas mangfold av kulturelle aspekter."<sup>4</sup> Hillestad og dirigenten for *Skruk*, Per Oddvar Hildre, var i Ecuador på et langt forprosjekt til det som ble en plateinnspilling. Forprosjektet gikk på innsamling av ulike folkemusikktradisjoner og genre over hele landet, i stor grad med båndopptager som hjelpemiddel. Sett fra musikkvitenskapelig og etnomusikologisk synspunkt gav sikkert denne reisen mye interessant dokumentasjon det kunne være fristende å se nærmere på. Ecuadorianske tekster ble gjendiktet til norsk, men spilt av

<sup>1</sup>Ibid. s.122

<sup>2</sup>*Kirkens Nødhjelp og Kirkens U-landsinformasjon*, 1990:31

<sup>3</sup>FXCD 98

<sup>4</sup>*Klassekampen* 11.11.90

ecuadorianske musikere og sunget av norske korsangere. I denne sammenheng kunne det vært naturlig å trekke inn albumet *Graceland* av *Paul Simon*. Den amerikanske musikkforskeren *Louise Meintjes* har foretatt en analyse av denne som også kunne ha relevans til herværende plateprosjekt.<sup>1</sup> En komparativ analyse av disse kunne være en mulig innfallsvinkel - også for å verifisere, evt. falsifisere autentisiteten i KKV's produksjon. Det som i første rekke utgjør det radikale aspektet på platen, *Slipp mine fløyter fri*, er tekstenes kompromissløshet og de øvrige premisser som ligger til grunn for produksjonen. Platen er et dokument som synliggjør KKV's engasjement for frigjøring og tverrkulturellt samarbeid på likeverdig grunnlag. Den er også et uttrykk for hvordan kunsten, musikken er et middel i kampen for fred og frihet. Da får det heller være at platen ble innspilt separat med henholdsvis instrumenter i Quito og kor i Volda, med de kommunikasjonsmessige problemstillinger det måtte indikere.

Marcuse påpeker kunstens radikale egenskaper og dens bidrag til "kampen for frigjøring:"<sup>3</sup>

Jeg vil påstå at kunstens radikale egenskaper, dvs. dens anklage mot den foreliggende virkelighet og påkallelsen av frigjøringens skjønne bilde(*schöner Schein*), nettopp har sitt grunnlag i de dimensjoner hvor kunsten *overskrider* sine sosiale vilkår og frigjør seg fra det gitte språk- og adferdsunivers samtidig som dette univers bibeholder sitt overveldene nærvær. Dermed skaper kunsten et rom hvor kunstens særegne undergraving av erfaringene blir mulig: den verden som kunsten skaper, gjenkjennes som virkelighet som undertrykkes og forvrenges av de faktiske forholdene.<sup>4</sup>

For å beskrive, eller nærmere definere kunstens autentisitet sier Marcuse dette:

Kunstens kritiske funksjon, dens bidrag til kampen for frigjøring, ligger i den estetiske formen. Et kunstverk er ikke autentisk eller sant i kraft av sitt innhold (dvs. den "riktige" fremstillingen av sosiale forhold), og heller ikke i kraft av sin "rene" form, men ved å være et innhold som er blitt form.<sup>5</sup>

Hva mener han med at et kunstverk er autentisk ved at innhold er blitt form? Han definerer "estetisk form" som følgen av å omforme et gitt innhold til et selvtilstrekkelig hele. Det kan gjerne gjelde et musikkverk - eller et fonogram. Opplevelsen og forståelsen av verket får ny skikkelse "slik at virkelighetens vesen trer fram bak det ytre skinn: menneskets og naturens undertrykte muligheter," som Marcuse sier. Dette "innholdet" er i denne sammenhengen kunstverkets identitet eller "vesen" for å bruke Marcuse' term. De undertrykte mulighetene er tradisjonens tvangstrøye. Autentisiteten ligger i frigjøringen av de mulighetene tradisjonen er bærer av.

Spørsmålet blir da i hvilken grad denne frigjøringen og dermed autentisiteten er mulig? Dette spørsmålet er særlig aktuelt fordi det er snakk om et plateselskap og

<sup>1</sup>Meintjes 1990

om tradisjonsformidling gjennom et medium tilsynelatende forbeholdt kulturindustrien, massekulturen og markedskreftenes spill. Dette er problemer flere har tatt opp og gitt interessante bidrag til. Det gjelder i første rekke *Frankfurterskolen* og de filosofer som regnes til den.<sup>1</sup> *Walter Benjamin*, teolog og filosof, er i sin filosofi opptatt av spørsmålet om det han kaller brudd, eller diskontinuitet i den klassifiserte virkelighet. For Benjamin er all abstraksjon om virkeligheten en måte å skaffe seg makt over den på. Han tar i sin samfunnsfilosofi opp spørsmålet om det kapitalistiske samfunns forsøk på å underordne hele virkeligheten under varebyttet som det høyeste klassifikasjonsprinsipp.<sup>2</sup>

*Max Horkheimer* og *Theodor Adorno* drøfter kunstens og kulturens vilkår i et samfunn der mer eller mindre planmessig fremstilte produkter skal tilfredstille massenes behov for konsum. Et helt sentralt element i kulturindustrien er fornøyelsen. Den er selve drivkraften bak - hele poenget med, den fremstilling kulturindustrien driver. Bedraget, løynen, ligger i at tilfredstillelsen aldri får skje. Fornøyelsen er og blir en illusjon. Boken *Kulturindustri*<sup>3</sup> kom ut før fjernsynets inntreden i vår vestlige kultur. Det slår en da hvordan dette mediet kan sees på som en bekreftelse av bokens innhold:

Fornøyelse vil bestandig si: å ikke skulle tenke på det, glemme lidelsen, endog når den blir vist. Avmakt ligger til grunn for den. Den er faktisk flukt, men ikke som den påstår flukt fra den slette virkelighet, derimot fra den siste tanke på motstand som denne har levnet. Den befrielse fornøyelsen lover, er friheten fra å tenke, dvs. fra negasjon.<sup>4</sup>

Drivkraften bak fornøyelsen er parringen av begjæret."- parringen av det man ikke får - demonstrert i menneskelig-private forhold, det være seg på lerretet eller i pressen."<sup>5</sup> Fra dagens fjernsyns meny med tilbud over 99 kanaler er det fristende å trekke fram en kanal som MTV (Music Television). Her selges musikkvideoen til fornøyelse, men ikke til tilfredstillelse. Parringen av det man ikke får - den vuggende, ekshibisjonistiske madonna - er drivkraften som selger produktet. Det samme blir gjentatt, i uendelighet. Dette er blant de mest åpenbare tilfeller av fornøyselsens bedrag i kulturindustrien - som demonstrerer minst utilsjørt dens bedrag.

På denne måten blir mennesket under kulturindustrien egentlig et offer for undertrykkelse. Eller som *Jean Baudrillard* sier det i Marcuse' terminologi: "repressive affluence and consumption" - undertrykkende overflod og konsum.<sup>6</sup>

<sup>1</sup>De mest sentrale her var Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Max Horkheimer og Eric Fromm.

<sup>2</sup>Politikens filosofileks. 1990:50

<sup>3</sup>Horkheimer & Adorno 1991:23f

<sup>4</sup>Ibid. s 36

<sup>5</sup>Ibid. s 39

<sup>6</sup>Baudrillard i Gane 1991:28

Reproduksjonen av det skjønne som "tjener det reaksjonære kultursvermeriets metodiske forgudelse av individualiteten."<sup>1</sup>

Begrepet kitch er blitt mye anvendt for å karakterisere kunst under kulturindustrien. I denne sammenhengen er det behov for å få finne en måte å karakterisere tilstanden - klarlagt strukturen, spesielt med henblikk på delen av kulturlivet som har med musikk og salg av dette å gjøre. *Umberto Eco* har beskrevet kitch fra en rekke ulike perspektiv, og satt inn i et dialektisk forhold til avant-garden (jf. s. 22). Med tanke på musikkproduksjonen hos KKV kan dette begrepet være en god hjelp til å kunne finne brukbare karakteristika. Faren er, som så ofte ellers, fristelsen til forenkling - å gi enkle og kategoriske karakteristikk på komplekse problemstillinger.

---

<sup>1</sup>Horkheimer&Adorno 1991:30

### 3. HVA SKAPTE KIRKELIG KULTURVERKSTED ?

#### 3.1 EN INNLEDNING

Utfra dette prosjektets perspektiv er det behov for å trekke opp de tradisjonslinjer KKV står i. Den delen som jeg har kalt "den kirkelige tradisjon" er en samlebetegnelse på flere deltradisjoner. Den kirkelige kulturtradisjon i vårt land er både mangeartet og frodig med mange ulike vekster. Vi har en katolsk arv fra før-reformatorisk tid. Vi har den lutherske tradisjon som det bærende element i dagens norske kirkeliv. Vi har en rikholdig lekmanns- og frikirketradisjon som har vokst fram gjennom tverrkulturell kontakt de siste 100 til 200 årene. Men det er utviklingen de siste 30 årene som i avgjørende grad har hatt betydning for det materialet KKV har gitt ut.

Folkemusikktradisjonen er ved siden av den kirkelige, selve plattformen for KKV. Den representerer basis for vår kulturelle utvikling. Den religiøse folketonen vokser fram som selve nerven i tradisjonenes kronglete vei mot samtiden, på en måte fellesnevneren for de to nevnte tradisjoner.

Det 20. århundredes musikktradisjon har vært innfallsvinkelen til svært mange av de produksjonene KKV har kommet med. Moderne tradisjon, samtidsdimensjonen ser ut til å stå sentralt i KKV's tenkning omkring tradisjonsformidling. Som vi har sett, er denne måten å se tradisjon på, viktig utfra helhetsperspektivet. Vi har også sett hvilken betydning den sosiale opprettholdelsen og diffusjon (jf. s. 17) har hatt for utviklingen av ulike musikalske tradisjoner. Samtidig vil jeg understreke bestemte individers betydning og forutsetning for ulike tradisjoners form og utvikling. Jeg vil i det følgende forsøke å samle de viktigste hendelsene som har skapt grunnlaget for KKV.

#### 3.2.1 MUSIKALSK FORNYELSE I KIRKEN - 20.century light church music

Forsøkene på å fornye kirkens musikalske innhold har vært mange. I europeisk sammenheng ser det ut til at tysk og engelsk innflytelse har spilt en dominerende rolle. *Emil Otto Syvertsen* har i sin hovedoppgave om kristen sang og musikk,<sup>1</sup> tatt for seg den bevegelsen som kalles *20. century light church music* som en opptakt til

---

<sup>1</sup> Syvertsen, 1975:38 f.

Ten-Sing bevegelsen. Han gir en relativt fyldig beskrivelse av hvordan denne fornyelsesbevegelsen tok form, spesielt i Tyskland men også i Holland og Italia. Men de viktigste direkte impulser som fikk konsekvenser her i Norge, kom fra den anglikanske kirken. Min fremstilling vil jeg avgrense hit. Syvertsen har som sentral kilde brukt en artikkel skrevet av E. Hillestad<sup>1</sup> i tidsskriftet *Vår kirke* i 1973.<sup>2</sup> Denne artikkelen har flere sider det er verd å merke seg. Den er en refleksjon over 60-tallets musikalske utvikling på bakgrunn av den anglikanske påvirkning. Hillestad skulle ha et kroppsnært forhold til det han her snakker om. Både fordi hans far, *Olaf Hillestad*, var pioneren som bragte vesentlige deler av den nye kirkemusikken til landet, og fordi han selv var sentral leder i *Crossing*.<sup>3</sup> Poenget med denne artikkelen er å antyde/begrunne en mulig retningsendring for det han kaller "kristen ungdomsmusikk." Den uttrykker et behov for å avklare ulike stilretninger som har utviklet seg gjennom 10 år, og er et forsøk på å sette spørsmålsteget ved den musikalske fornyelsen i kirken. Artikkelen er skrevet på det stadium at KKV er under planlegging. Den forbereder generasjonsskiftet mellom far og sønn - Forum Experimentale og KKV. Den er derfor et viktig dokument som kan fortelle noe om den estetikken som danner bakgrunnen for KKV.

I 1963 var O.Hillestad i England i den hensikt å studere på nært hold den musikalske fornyelsen som fant sted i den anglikanske kirken. Om denne fornyelsen skriver hans sønn, Erik, i 1973:

For snart 15 år siden begynte en bevegelse ved navn "20. century light church music" å gjøre seg gjeldene innenfor engelsk kirkemusikk. Bevegelsens formål var å forkynne kirkens budskap på en ny og folkelig måte, slik at folk lettere skulle forstå og ta til seg evangeliet. .... I begynnelsen var det bare musikken man tok fatt på. Man ville ikke budskapet en musikalsk språkdrakt som folk flest forsto.<sup>4</sup>

Denne hensikten er av god gammel oppskrift. Luther skrev tidlig på 1500-tallet salmer på folkets eget språk, i stedet for latin, delvis til folkelige melodier for at menneskene skulle komme nærmere evangeliets budskap. Frelsesarmeens stifter, *William Booth*, tok den vanlige manns enkle melodier og skapte en type åndelig sang som representerte en radikal fornyelse; "- det gamle og det nye fløt sammen til en for religiøse estetikere jammerlig blanding."<sup>5</sup> Mange andre eksempler på det samme kunne nevnes.

E.Hillestad skriver videre om den anglikanske fornyelsen:

<sup>1</sup>I dette kapittelet bruker jeg fornavnsinitialer for å skille far og sønn.

<sup>2</sup>Hillestad 1973

<sup>3</sup>"Crossing" var navnet på Ten-sing koret i Asker der Erik Hillestad var en sentral person.

<sup>4</sup>Hillestad 1973

<sup>5</sup>Kristen sang og musikk 1962:662



Opptakten til det hele var en plateinnspilling som ble gjort i slutten av 50 - åra av en messe ved navn "20.century folk mass". Messen var komponert av Geoffery Beaumont, en prest i den anglikanske kirke i England. Før han ble prest, hadde han vært musiker og komponist. Han hadde bl.a. komponert en del operetter, og som prest og kirkemusiker tok han i bruk musikk som man vanligvis hører når man overværer en gigantisk amerikansk musikal.<sup>1</sup>

Dette er interessant først og fremst av to grunner. Det ene er at det benyttes amerikansk - inspirert underholdningsmusikk for å ikle kirkens budskap ny drakt. Det andre er at formen som er valgt er messen. Operettekomponisten har tenkt funksjonelt. Ligger der i dette ikke bare et forsøk på å komponere salmer og sanger med tidsriktig musikk, men et forsøk på å skape en alternativ musikalsk helhetlig messeform? På denne tiden ble det skrevet flere slike alternative messer, men som tok utgangspunkt i den folkemusikalske tradisjon i de respektive land. *Misa Luba*, en afrikansk messe, så dagens lys på slutten av 50-tallet<sup>2</sup> En annen afrikansk messe var *Messe de Savanne*. Noen år senere, på midten av 60-tallet kom den latin-amerikanske messen *Misa Criolla*,<sup>3</sup> som kanskje er den mest kjente av disse messene. Den er en "syntese av liturgisk og populær musikkstil," som det står i en konsertpresentasjon av denne messen.<sup>4</sup> Musikken til denne messen er skrevet av Argentineren *Ariel Ramirez*. Han har studier på sentral-europeisk folkemusikk bak seg. samtidig som han har spesialisert seg på folkloren i sitt hjemland. Messen har spansk liturgisk tekst, mens det til hvert messeledd blir benyttet rytmiske stilarter fra ulike deler av Argentina som med sin forskjell i karakter uttrykker det liturgiske innhold.

Som et norsk svar på denne måten å bruke messeformen på, laget *Harald Olsen* og *Ola Kai Ledang* en norsk folketonemesse i 1979. Messen hadde tittelen *Vær trøstig mitt hjerte*, og var for kor, liturg og solist. Orkesteret bestod av norske folkeinstrument: hardingfele, langeleik og sjøfløyte, i tillegg til kontrabass, harpe og orgel. Messen var ikke gjennomkomponert, men bestod av innsamlede norske folketoner som ble arrangert og satt inn i den liturgiske rammen.

Det er overveiende sansynlig at den afrikanske og latin-amerikanske messetradisjonen også var med på å legge grunnlaget for, og inspirere til, de eksperimentene *O.Hillestad* skulle gjøre med rene jazzmesser her i landet. Likedan den legitimeringen av jazzen i kirkerommet som *Duke Ellington* la grunnlaget for med sine *Sacred concerts* på 60-tallet.

---

<sup>1</sup>Hillestad 1973

<sup>2</sup>Arkivet på Mus.vit.inst.,Dragvoll

<sup>3</sup>Ibid.

<sup>4</sup>Sørlandske korverksted, turné m/norske musikere,. Bl.a. denne messen som repertoar, februar 1992.

*Geoffery Beaumont* skal ha skrevet en rekke nyere melodier på 50- og 60-tallet. Av Beaumonts melodier O.Hillestad hadde med seg fra England i 1963, er det bare en som har fått plass i den norske kirkes salmebok fra 1985, salmen "Kristus konge du regjerer."<sup>1</sup> Det er den eneste konkrete etterlevning fra *20. century folk mass*. Ifølge *Sindre Eide*, en av pionerene innen Ten-Sing bevegelsen, har denne salmen gjennomgått en betydelig forandring i forhold til originalversjonen. Opprinnelig var den rikholdig utstyrt med synkoper, mens den i norsk salmebokversjon har fått en usynkopert rytme, helt i tråd med den rytmiske koral.<sup>2</sup>

.....hovedretningen i den nye bevegelsen forlot snart den svulmende, kommersielle filmmusikken og gikk over til å benytte den tradisjonelle engelske jazzens uttrykksformer.<sup>3</sup>

Hvorfor skjer denne retningsendringen? Som en forklaring mener E.Hillestad dette skyldtes at de fleste mennesker bedre ville akseptere og forstå jazzen. Med utgangspunkt i Hillestads artikkel kan argumentene for å anvende jazz som liturgisk musikk oppsummeres slik: 1. Den har et tidløst preg. 2. Påstander om at musikken er kommersiell og banal kan lett tilbakevises. 3. Den inneholder i kirkemusikalsk sammenheng et viktig moment, nemlig tematisk behandling som muliggjør melodisk og harmonisk variasjon. På denne måten kunne jazzen legitimeres som alternativ til den tradisjonelle kirkemusikken. O.Hillestad kom tilbake fra England til Bergen i 1963 og arrangerte den første "rytmegudstjeneste" eller jazzmesse der. Som senere generalsekretær i Oslo Indremisjon fortsatte han med sine jazzmesser gjennom *Forum Experimentale*<sup>4</sup> - en institusjon vi skal komme tilbake til.

Når denne eksperimenteringen med nye musikkformer først er kommet igang begynner ting å utvikle seg fort og det oppstår raskt ulike oppfatninger om hvordan dette nye skal behandles videre:

Ettersom man passerer 1960 og skrider inn i beatmusikkens decenium og man for alvor oppdager generasjonskløftens utvidelse og skjønner at ungdommen er i ferd med å lage sin egen musikalske verden, en verden som stort sett utelukker det meste av både jazzen og den "tradisjonelle" kirkemusikken, begynner en del av kirkens folk å slappe av på kravene til tidløshet og musikalsk oppdragelse. Man begynner å arrangere egne ungdomsgudstjenester der man tar i bruk beatmusikk og i større grad lar de unge selv råde over liturgien både musikalsk og tekstmessig.....Til Norge kom de første avleggere av denne kirkemusikalske vekkelsen i 1963/64. Også her begynte man med jazz etter Engelsk mønster. Man hadde allerede fra starten av som siktepunkt å nå ungdom, og regnet ikke med å bruke denne musikken til annet enn ungdomsgudstjenester. Etterhvert gikk man også her mer og mer over til bruk av beatmusikk etterhvert som man nærmet seg årene 67 og 68.<sup>5</sup>

Utviklingen var på full fart mot den bevegelsen som på en enestående måte fikk rotfeste i Norge, nemlig *Ten Sing*. I dette siterte avsnittet uttrykker E.Hillestad klart

<sup>1</sup>Norsk salmebok 1985: Nr430

<sup>2</sup>Dalane, Intervju, *Eide* 1991

<sup>3</sup>Hillestad 1973

<sup>4</sup>Bl.a Kristiansen 1984:2

<sup>5</sup>Hillestad 1973

sin skepsis til at tradisjonell kirkemusikk og jazz skal fortrennes til fordel for det han her kaller "beatmusikk." <sup>1</sup>Han avrunder sin artikkel fra 1973 med følgende manifest:

Personlig tror jeg progressiv pop og jazz bør prioriteres som forkynnesmedium framfor stilarter som ligner på Carmichaels. Kristendommen inneholder et ytterst kontroversielt budskap som etter min mening ikke bør dulles inn i musikkformer som best egner seg som bakgrunnsmusikk for parties og store supermarkeder. . . . Den vil presentere kristendommen som en annen salgsvare og stille den på like linje med de øvrige, falske ideologier i vår tids massekultur.<sup>2</sup>

Han tar her øyensynlig et definitivt oppgjør med det meste av det 20. century light church music stod for og den anglo-amerikanske lette underholdningsgenre. Han presenterer et synspunkt på forholdet mellom kirkens budskap og den musikken budskapet skal presenteres/forkynnes gjennom - et synspunkt som muligens kan bringe oss et stykke nærmere den estetikken som danner grunnlaget for KKV. Begrep som "progressiv" og "massekultur" blir brukt av Hillestad. Dette er begreper som kan gi oss en fruktbar innfallsvinkel til KKV's estetik. Før en legger for stor vekt på at disse begrepene er trukket fram i denne sammenhengen, er det viktig å huske at dette var moteord for 68-generasjonens samfunnsengasjerte unge. Ikke desto mindre ligger det et meningsinnhold i disse begrepene som var alvorlig ment, og som Hillestad uten tvil ønsket å stå for. I et intervju med ham 13. november 1991 uttalte han dette på spørsmålet om KKV idag har en radikal profil:

I begynnelsen ønsket vi å være en parallell til Mai. Det lå en sterk drivkraft i å vise at kirken også var radikal - kunne være det. Tanken på, at uten kristendommen var all ideologi et blindspor, stod sentralt. I dag er ikke bevisstheten rundt det radikale slik det var den gangen. Mye er forandret.<sup>3</sup>

Dersom vi går ut fra at han hadde et engasjement for en radikal og progressiv profil i sine holdninger - på hvilken måte kan dette ha kommet til syne i de musikkproduksjonene som er gitt ut? Dette skal vi komme tilbake til, spesielt under analysen av "Dans med oss Gud"(heretter DMOG).

Begrepet massekultur blir her altså innført av Hillestad selv - som noe han ønsker å ta avstand fra. Utfra den måten han anvender det på er det i første rekke en advarsel om ikke å la kirken og kristendommen bli fanget inn i de samme markedsføringsmekanismer som mye av moderne kultur forøvrig er fanget inn i. Samtidig tolker jeg det som uttrykk for en grunnholdning i spørsmålet om en kirkelig musikkestetikk. Som det er drøftet i forbindelse med autentisitetetsbegrepet, er dette et sentralt spørsmål for KKV. At Hillestad tok temaet opp på dette stadium

<sup>1</sup>Betegnelsen "beatmusikk" anvendes her av E.Hillestad som en fellesbetegnelse på musikk i spilt med slagverk og elektrisk/akustiske instrument. Betegnelsen kan være anvendelig fordi den samler i seg et utall varianter og stilnyanser. Jeg anvender den i det følgende som en sekk-betegnelse på stilarter i grenselandet pop/rock/underholdningsmusikk.

<sup>2</sup>Hillestad 1973

<sup>3</sup>Dalane, Intervju, 13.11.91

er interessant, men har det fått de konsekvenser for KKV's musikkproduksjon som en kanskje kunne forvente? Ligger der ikke en resignasjon i forholdet til det progressive engasjementet utfra det siterte intervjuavsnittet?

Det som i 1963 startet i Bergen, inspirert av 20. century light church music, utviklet seg i to ulike retninger. Den ene var Ten Sing, den andre Forum Experimentale.

### 3.2.2 TEN SING

Something young, something fresh, something defiant has erupted onto the modern scene. A new heartbeat has quickened the pulse of an age. A new generation has risen up to shoulder the tasks of world building and to face the adventures and challenges of the century.

It is not only American - it's global. It is linking up a generation worldwide. It is not just youth. It is people, all people. It's an attitude, not an age group. It is not simply a new form of entertainment - though performed as a show. It is a new education for a new era. A fresh style of living. A new communication.<sup>1</sup>

Dette kunne godt vært en presentasjon av en New Age gruppe anno 1990, men er den Amerikanske ungdomsbevegelsen *Up with people* sin beskrivelse av seg selv. Denne bevegelsen hadde sin bakgrunn i, og sto tilsluttet *Moralsk Opprustning* (MRA) mellom 1965 og 1967. Disse gruppene har også gått under navnet *Sing Out*-grupper. På samme måte som med 20. century light church music var hensikten "å helle gammel vin i nye sekker" - å gi et gammelt budskapet en ny og mer tidsriktig drakt.<sup>2</sup> Men denne bevegelsen inneholdt nok, i tillegg til den åndelige dimensjon, en sterk betoning av utviklingen av hele mennesket - "It is seeking new ways of learning that combine all the senses, all experiences and all the mind."<sup>3</sup> *Up with people* hadde en kristen-etisk grunnholdning, men med et ellers nokså allmenreligiøst budskap. Derfor var det særlig presentasjonsformen som skulle vise seg å appellere sterkt til initiativtakerne her i landet. Syngende og smilende ungdom i blandet kor, akkompagnert av moderne beat-komp, var en fasinerende form for ungdomsarbeid - som også skulle vise seg å slå an. Daværende ungdomssekretær i NKUF<sup>4</sup> i Bergen, *Kjell Grønner*, var i Tyskland og hørte en *Sing Out* - gruppe der. Disse ble invitert til Norge for å holde et "show," og høsten 1967 ble *Ten Sing, Bergen*, stiftet. *Ten Sing*-sekretær *Odd Bjørnsen* skriver om dette i 1973:

<sup>1</sup>Christensen&Rasmussen i Syvertsen 1975

<sup>2</sup>Cappelen 1980:6.307

<sup>3</sup>Ibid. s3

<sup>4</sup>Forkortelse for Norges Kristelige Ungdomsforbund, Luthersk organisasjon med gode internasjonale kontakter gjennom YMCA og YWCA.

Man fikk konkret hjelp til å møte de unge i deres verden. Ten Sing har imidlertid hele tiden vært noe helt annet enn Sing Out, og dette til tross for at en del av deres repertoar ble brukt i begynnelsen. Da Ten Sing, Bergen, som den første gruppen i landet, sto fram med sitt program, var det under tittelen: "Et show med mål og mening."<sup>1</sup>

Dette med presentasjonsformen var for Grønner og den første Ten Sing - gruppen det sentrale. Grønner ønsket å holde dette koret og beat-musikken utenfor kirken og gudstjenesten. Noen fornyelse av kirkens musikk og liturgi var ikke hensikten. Målet var å lage fengende show med en ramme og form som appellerte til de unge. Men her var oppfatningene delte. Eide, som på samme tid var ungdomssekretær i NKUF, Stavanger, og startet TenSing koret *Sky sing* med orkester, mente det var viktig å lage alternative ungdomsgudstjenester - i kirken, med beat-musikk.<sup>2</sup> Forøvrig adopterte dette koret også det meste av Sing Out's presentasjonsform.

Disse ungdomsgudstjenestene fikk senere på 70-tallet ifølge Eide et ganske progressivt preg, i forhold til hvordan ungdomsgudstjenester stort sett fungerer idag. Dette har nok mye sammenheng med at dette virket mer radikalt den gangen fordi formen var helt ny og fremmed for norske menigheter, men har nok også andre årsaker vi ikke skal komme nærmere inn på her. Orkesteret til Sky Sing gav ut en egen plate<sup>3</sup> som er en god dokumentasjon på hvordan denne stilen hørtes ut i relativt profesjonell utførelse. At Ten Sing orkestrene har hatt en viktig funksjon som øvings- og opplæringssted for mange av dagens musikere kan også Sky Sing orkesteret være et konkret eksempel på. En av våre unge komponister, *Håkon Berge* var leder og musikalsk drivkraft i orkesteret til Sky sing i flere år.

Omtrent samtidig med Sky Sing ble *Crossing* i Asker startet. Dette var et ungdomskor med samme konsept som de ovenfor nevnte. Dette koret ønsket en mer direkte tilknytning til kirken og var lite begeistret for den show-formen Sing-Out stod for, og spesielt det musikalske. *Holm W.Holmsen*, musikalsk leder i Crossing - og andre sentrale personer i dette miljøet, ønsket en musikalsk stilmessig tilknytning som lå nærmere rock og jazz enn hva Ten Sing ønsket. Crossing ville utgi plater, og flere kom ut på plateselskapet LU-MI. Men en av platene ble refusert med den begrunnelse at musikken var for kontroversiell.<sup>4</sup> Dette satte fart i tankene om et eget plateselskap som kunne gi ut den musikken en ville.

Hillestad refererer i sin artikkel om kristen ungdomsmusikk, til det han kaller "Carmichael linja."<sup>5</sup> Han mener *Ralph Carmichael*, amerikansk komponist i lett

<sup>1</sup>Bjørnsen 1973:92

<sup>2</sup>Eide 1991

<sup>3</sup>Under navnet *Keryx*. Platen finnes i mitt private arkiv. Mangler nummer. Utgitt antakelig 1973.

<sup>4</sup>Kristiansen 1984:2

<sup>5</sup>Hillestad 1973

pop/soul inspirert stil, står som idealet for mye av Ten Sing - bevegelsen og også innenfor Indremisjonen.<sup>1</sup> Sentral musikalsk leder i denne organisasjonen var, og er fortsatt, *Trond Andersen* som uttalte dette i 1973:

Vi er åpne for Charmichael-stilen, for mye av det som Hillestad kaller "den meget vide og diffuse betegnelsen gospel", dessuten har vi sett mye verdifullt i den kristne visesang som blomstrer i dag, og gjennom vårt forlag vært med å gjøre den kjent. ... Vi kan i Indremisjonsselskapet ikke på noen måte se at den progressive pop og jazz representerer noen vinning for den kristne sang og musikk. Vi tar avstand fra den fordi vi ikke finner den egnet i våre sammenhenger. Personlig har jeg ved flere anledninger hørt Crossing, som Hillestad dirigerer, presentere denne musikkform, og det har bare styrket min oppfatning. Den funksjonerer dårlig, sammen med forkynnelsen av evangeliet, som i alle ting er vårt hovedsikte.<sup>2</sup>

(At samme Andersen 8 år senere spiller inn plate med Arne Domnérus får en kanskje tilskrive utviklingsprosessen og den vente-og-se-holdning bl.a. Indremisjonen har stått for.)

Ten Sing bevegelsen fikk altså i sin første fase tre ulike kor/grupper med hver sin oppfatning, ikke primært av målet, men av midlet. Arbeidet med jazzmesser/rytmegudstjenester som O.Hillestad startet i Bergen i 1963, og senere fortsatte i Oslo korresponderte klart med den linja Crossing la seg på. O.Hillestad uttaler følgende om forholdet mellom Ten Sing bevegelsen generelt og Forum Experimentale:

Forum Experimentale er et arbeidsfellelskap av mennesker som ønsker å skape nye ting, prøve dem og formidle dem videre til menighetene. Lignende skapende kraftsentra kan man si at mange av Ten Sing - gruppene utgjør. Nye toner og nye tekster ser dagens lys. Alt dette er overordentlig oppmuntrende og lover godt for årene som kommer!<sup>3</sup>

Arbeidet i Crossing var klart beregnet på ungdom og skulle fungere på de unges premisser. I likhet med de øvrige Ten Sing-korene var det de unge selv som spilte og delvis komponerte/arrangerte den framførte musikken. Den institusjonen vi skal se litt nærmere på nå, Forum Experimentale, med bl.a. sine jazzmesser, fikk en noe annen målgruppe preget av eldre ungdom og studenter.

---

<sup>1</sup>Ibid.

<sup>2</sup>*Vår kirke* 12.10.73:3

<sup>3</sup>*Moment* 02.03.70 :47

### 3.2.3 FORUM EXPERIMENTALE

Fra O.Hillestads menighet i Bergen ble det i 1965 gitt ut en plate med tittelen "Den unge menighet." Den inneholdt bl.a. komposisjoner av den tidligere nevnte Beaumont og en australsk, katolsk, musiker og komponist som het *Malcolm Williamson*.<sup>1</sup> Denne platen ble ikke nådig mottatt av enkelte kirkemusikere, noe følgende brev, stilet til Pastor Olaf Hillestad, skulle vise:

Vi har hørt deres plate "Den unge menighet," og vi fant at den melodiform som især benyttes i Deres nadverdsalme er svært støtende og høyest upassende. Dette gjelder også de andre melodier som er benyttet. Å bruke slike melodier og harmoniseringer virker på oss blasfemisk og lite i overenstemmelse med den stemning man oftest forbinder med Gudstjenesten. Dette som de her presenterer er heller ikke på noen måte i overenstemmelse med vår kirkes tradisjoner. Martin Luther satte som første krav til de melodier som skulle benyttes at de skulle være av høyest mulig kvalitet. Etter vår mening er det viktig at kirken får kontakt med ungdommen, men skal de skje på denne måte, bør det heller være.<sup>2</sup>

Sterke ord tas i bruk når det nye skal karakteriseres. Dette er et godt eksempel på hvordan følelsesmessige reaksjoner tar seg ut på trykk. Men at underskriverne, bl.a. *Audun Ringkjøb*, *Ragnar Söderlind* og *Trond Kverno*, var alvorlig bekymret, viser brevets siste setning:

Vi tør ikke tenke på hva som vil skje dersom Deres stil skulle begynne å utbre seg i våre kirker.<sup>3</sup>

O.Hillestad svarer dagen etter på brevet der han polemiserer mot utsagn skriverne har kommet med:

Hva er "høyest mulig kvalitet?" Det er et interessant spørsmål. Gjelder det bare en stilart? Kan bare de hittil tradisjonelt brukte stilarter tenkes i kirken for all framtid? Kan bare disse stilarter tenkes å frambringe ting av høy kvalitet? Videre: Dere skriver at melodiene og harmoniseringen på dere virker blasfemisk. Det tviler jeg ikke på. Men er de derfor blasfemiske? Og hva er egentlig "blasfemisk?" Hvem avgjør disse ting?<sup>4</sup>

Her reises det svære problemstillinger det ikke er mulig å gå inn på her. Det røres ved helt fundamentale og gjennomgripende spørsmål for musikkens rolle og funksjon i kirken. De grunnleggende fenomenologiske problemer blir her løftet fram. Denne diskusjonen har siden fortsatt på ulike plan, og i ulike sammenhenger. Det viser vel at kirken er av de institusjoner der tradisjonen står sterkest. Ikke minst fordi en i tillegg til de musikalske og allmenkulturelle verdier, skal forvalte en sakral tradisjon. Dette kommer ikke minst sterkt til uttrykk i DMOG, og den debatten som fulgte i kjølevannet av den (jf. s. 80f.). Det O.Hillestad ønsket, var å sette

<sup>1</sup>O.Hillestad 1965

<sup>2</sup>Kverno m.fl. 1965

<sup>3</sup>Ibid.

<sup>4</sup>O.Hillestad 1965



spørsmålstegn ved flere sider ved den liturgiske og kirkemusikalske tradisjonen og i tillegg eksperimentere med mulige alternativer. Dette var tidsånden. De lutherske organisasjoner og ikke minst andre kirkesamfunn hadde lenge tatt i bruk både nye instrument, f.eks. gitar og trekkspill, og gradvis et nytt repertoar. Den internasjonale påvirkningen hadde vært betydelig, ikke minst fra amerikanske frikirkesamfunn og vekkelsene på 1800-tallet. Et eksempel på dette er den svenske misjonsforbundspastor og sangdikter, *Nils Frykman*, som gjennom sitt opphold i USA rundt 1890 leverte mange nye bidrag til svensk - og senere norsk vekkelses-sang-repertoar.<sup>1</sup> Den europeiske koraltradisjonen og kirkeorgelets monopolstilling i den norske kirke, var totalt enerådende, noe den også er i dag. Her har vi et vesentlig motsetningsforhold mellom kirken på den ene siden og de frie organisasjoner og menigheter på den andre. Det er viktig å understreke at det her snakkes om to helt ulike kirkelige og liturgiske tradisjoner.

Men tidsånden på 60-tallet var helt dominert av en annen bevegelse - rocken, og den afro-amerikanske bølgen. Hvordan møter kirken 60-tallets ungdomsgenerasjon og den nye ungdomskulturen med rock, sleik og dongeri? I sitt svarbrev til de bekymrede kirkemusikere skriver O.Hillestad videre:

Men sann konservatisme består i at det som egentlig skal bevares til enhver til presenteres i en slik form at det blir tilegnet av den oppvoksende slekt. Blant disse kan det meget vel være en god del som f.eks. ikke opplødes særlig ved de salmetoner og den salmesang de vanligvis presenteres for. For meg er det da ikke vesentlig å bevare en bestemt slags kirkemusikk eller salmesang, men å finne fram til en form som disse unge kan tilegne seg og uttrykke seg gjennom. Uten å gi avkall på det åndsinnhold som disse salmer har. Det er nemlig det som skal bevares! Jeg vet ikke om den form vi har prøvet har særlig meget for seg, men jeg vet at der er adskillig behov for fornyelse!<sup>2</sup>

O.Hillestad forsøker her å tale 60 - talls ungdommens sak. Om han egentlig hadde forstått dybden og rekkevidden av rockens - og den nye populærmusikkens makt og funksjon blandt de unge, kan nok diskuteres. Hans hjertesak var å gjenskape den autentisitet og friskhet som kirkens budskap i realiteten er i besittelse av, men som tradisjonen etter hans syn i stor utstrekning har greid å kvele. Som tidligere nevnt er ikke dette anliggende noe nytt - å forandre formen for å bevare innholdet. Denne tilsynelatende uendelige prosessen for å gjenskape autentisiteten i en tradisjon. Om han med sine eksperimenter har lykket med å gjenskape det som måtte være av autentisitet, kan diskuteres, men han satte igang en prosess og et reformarbeid som har hatt stor betydning.

Dette brevet er interessant, ikke bare fordi det avdekker et grunnleggende motsetningsforhold til den fornyelseslinjen O.Hillestad stod for. Det er et innblikk i

<sup>1</sup>Kristen sang og musikk 1962:686f.

<sup>2</sup> O.Hillestad 1965

den aktuelle debatt som på en klar måte forteller mye om hvilket kirkemusikksyn ledende kirkemusikere hadde på dette tidspunkt - og om holdningen til musikktradisjoner som ikke var deres egne. Det bør nevnes at Kverno noen år senere samarbeider med O.Hillestads arvtager, E.Hillestad, gjennom KKV bl.a. med flere plateutgivelser.<sup>1</sup> Det kan i denne sammenheng være interessant hvilket synspunkt vår kanskje mest betydningsfulle kirkekomponist, *Egil Hovland*, hadde, her i en uttalelse fra 1974:

Mitt eget standpunkt er at alle kategorier musikk prinsipielt kan tjene en kirkelig funksjon. Erfaringsmessig har det vist seg at en kan få så vel avanserte seriøse former som venstrefløyens jazz- og pop-genre til å fungere i en kirkelig sammenheng.<sup>2</sup>

Forum Experimentale ble opprettet våren 1969. Formålet med denne institusjonen var ".....å fremme kirkens gudstjenesteliv og styrke kirkens forkynnelse."<sup>3</sup>

Videre samme sted sies det hvordan en skal oppnå denne målsettingen:

- forsøksvirksomhet
- inspirasjon til fortsatt kirkemusikalsk fornyelse og økt interesse for samtidsmusikk.
- oppmuntring til ny salmediktning
- arbeid for utvidet bruk av dramatik i kirkens liturgi.
- tiltak som fører nevnte interesseområder inn i et konstruktivt samarbeid.<sup>4</sup>

At Forum Experimentale hadde som målsetting å øke interessen for samtidsmusikk er verd å merke seg. I det hele tatt ser denne målsettingen ut til å favne et bredt spekter av nye stilarter og en romslighet som ikke har vært vanlig i kirkelig sammenheng tidligere. Her kan det passe å nevne en annen bevegelse som også har jobbet mye med kirkemusikalsk fornyelse, *Musica sacra*,<sup>5</sup> men som ikke kan sies å være preget av den samme romslighet. Denne bevegelsen ble startet i 1952 og hadde bl.a. som formål en "fornyelse av reformasjonstidens rytmiske salmesang, utbredelse av nyere salmemelodier som holder kirkemusikalske mål,....."<sup>6</sup> Ved siden av dette har bevegelsen også arbeidet med "kirkelig bruksmusikk i samtidsstil," som Grinde kaller det.<sup>7</sup> *Musica sacra* og Forum Experimentale har hatt et felles anliggende i noe av arbeidet med samtidsmusikken og gjennom komponister som f.eks. Hovland, Nystedt og Kverno. I noen av KKV's

<sup>1</sup>Bl. a. NKLP 2 "Tu solus Domino" og NKLP 11 "Lovsang fra to sider"

<sup>2</sup>*Vår Kirke* 04.10.74

<sup>3</sup>ForEx -arkivet hos KKV, i Syvertsen 1973:49

<sup>4</sup>Ibid..

<sup>5</sup>Cappelen 1979:4:634

<sup>6</sup>Grinde 1981:347

<sup>7</sup>Ibid.

første plateutgivelser fra "Rikssangerfestene"<sup>1</sup> er dette samarbeidet konkretisert i første rekke gjennom arbeidet til *Norges Kirkesangforbund*.<sup>2</sup> Dette er forøvrig det eneste tilknytningspunktet mellom Forum Experimentale og Musica sacra - så langt jeg kjenner til. De representerer to ulike syn på tradisjonen. Musica sacra har hatt vekten på gammel tradisjon, med reformasjonstidens rytmiske koral som utgangspunkt, mens Forum Experimentale tok utgangspunkt i samtidsdimensjonen med en åpen holdning til nyere stilarter på fritt grunnlag. Muligens kan det refererte brevet, stilet til O. Hillestad i 1965, være et konkretisert uttrykk for denne motsetningen ?

Hovland og Nystedt fikk fra rundt 1970 og utover, anledning til flere førsteoppføringer av sine verker i regi av Forum Experimentale. Samtidig med dette, arbeidet forumet med den lette ungdommelige genre gjennom samarbeid med Oslo Ten-Sing og Crossing. Som E.Hillestad understreker i sin artikkel(jf. s. 32) var arbeidet med jazz som liturgisk musikk en direkte konsekvens av de erfaringene som ble gjort i England. I arkivet til Forum Experimentale finner en at det i 1970 ble holdt 12 gudstjenester i "moderne stil"(alt vesentlig med jazz som liturgisk musikk, med alternativ plassering av alteret, bruk av keramikk i stedet for sølv - en ny og eksperimentell form). Hvordan noe av den musikken som ble brukt hørtes ut, finnes det flere lydseksempler på. Ensemblet som ble fast brukt i Bogstadveien kapell og bar navnet *Thats Why*, gav bl.a. ut en plate med musikk resitasjon og sang.<sup>3</sup> Denne musikken var jazz som til gudstjenestebruk utvilsomt måtte virke radikal. At plateselskapet LU-MI kunne forsvare å gi ut denne platen er nærmest ufattelig for undertegnede, men det er en annen sak. Interessen for disse gudstjenestene var svært høy. Fra rapporten for 1971 siteres følgende:

Etterhvert som vi vinner erfaring med bruken av jazz og moderne visesang, synes vi å komme til den konklusjon at denne musikk er meget vel egnet som liturgisk musikk. Man kan ikke tenke seg slike gudstjenester arrangert hvor som helst i landet, men i de større byer, særlig byer med universitet og høyskoler, burde slike gudstjenester regelmessig finne sted.<sup>4</sup>

Denne jazzmessetradisjonen fikk en kort glansperiode og opphørte etter relativt kort tid. Dette hadde nok flere årsaker. For det første var disse gudstjenesteesperimentene sterkt knyttet til O.Hillestad som person. Etter hans død i 1974 var disse gudstjenestene så og si borte. Denne persontilknytningen var etter mitt syn også en vesentlig årsak til at denne gudstjenesteformen ikke spredte seg til andre deler av landet - noe som jo var en del av målsettingen. For det andre var en avhengig av i stor grad å leie profesjonelle musikere. Dette skapte en økonomisk

<sup>1</sup>Ibid.:348 -Innspillinger: FxLp 2(1974) og FxLp 6(1976)

<sup>2</sup>Ibid.

<sup>3</sup>Lu-Mi, LU 200/29 Antakelig 1972.

<sup>4</sup>Fra arkivet til ForEx, i Syvertsen 1975:51f.

situasjon det ikke var holdbart å leve med.<sup>1</sup> For det tredje var denne trangen til eksperimentering og den kreative visjonære holdningen, etter undertegnede mening et særlig uttrykk for tidsånden rundt 1970, og ble derfor et forbigående fenomen. Denne tiden og den tidsånd som preget den, blir omtalt noe nærmere annet sted (s. 43f.)

O.Hillestad satte spor etter seg på flere måter. Som salmeforfatter er han ikke ubetydelig, og vil bli husket for sine 9 salmer (i tillegg 8 oversettelser) som har fått plass i Norsk salmebok(1984).<sup>2</sup> Hans betydning for Ten Sing-bevegelsen og banebrytende arbeid gjennom eksperimenter med alternative gudstjenester er også stor. Men i denne sammenheng er det hans arbeid gjennom Forum Experimentale som er det viktigste. Han ryddet vei gjennom en tradisjonssterk,prestisjetung og lite reformvillig institusjon, den norske kirke, og gjorde det mulig å etablere det som skulle hete KKV.

### 3.2.4 INSPIRASJONEN FRA SVERIGE

Det svenske kirke- og kulturliv har hatt stor betydning for utviklingen i Norge på samme område. De har på mange felt vært tidligere ute enn oss, og på den måten hatt noe å gi. Men å skulle ta for seg den svenske betydningen på bred og generell basis faller utenfor min ramme. Det er nødvendig i denne sammenheng å avgrense fremstillingen til å omhandle de mer direkte impulsene som fikk betydning for opprettelsen av KKV.

Det primære mål for den "kulturreisen" en del idealister, med E.Hillestad i spissen, foretok til Sverige i 1974, var å se nærmere på den svenske kirkekunsten og det nyskapende arbeid som var igang der.<sup>3</sup> Her møtte den norske delegasjonen, anført av Hillestad, institusjoner som *Stigtunastiftelsen* og *Folket i bild*.<sup>4</sup> Stigtunastiftelsen var en, ifølge E.Hillestad, høykirkelig institusjon der biskop Martin Lønnebo presenterte møtet med ikonenes rike verden. Denne institusjonen har i Norge fått sin parallell i *Kirkelig fornyelse*, som bl.a. legger stor vekt på sakramenter og symboler. Folket i Bild var et svensk kulturtidsskrift som hadde et nokså intellektuelt preg, men likevel stod for et folkelig kulturbegrep som klart har hatt betydning for det kultursyn KKV står for. Det er nok riktig å si at denne direkte svenske impulsen gikk mer på den delen av KKV's virksomhet som har med

<sup>1</sup>Dalane, Intervju, 13.11.91

<sup>2</sup>Norsk Salmebok 1984:Nr.24,233,234,290,292,651,652,685 og 716.

<sup>3</sup>Kristiansen 1984

<sup>4</sup>Ibid. s.2

kirkekunst å gjøre enn plateproduksjon. Sammen med det kirkekultursyn O.Hillestad stod for, utgjør dette svenske, plattformen for KKV's kultursyn.<sup>1</sup>

Med hensyn til svensk påvirkning, er det ikke mulig å se bort fra den betydningen den svenske folketonetradisjon og svenskenes tidlige arbeid med jazz og folkemusikk har hatt. Den svenske jazzpianisten *Jan Johansson*, spilte i 1963 inn platen *Jazz på svenska* sammen med bassisten *Georg Riedel*.<sup>2</sup> Dette var på gjeldene tidspunkt en ny måte å presentere folkemusikk og folkelige viser på. Etter dette er kombinasjonen jazz/folkemusikk blitt en svært viktig del av den musikktradisjon som skapes, både i Sverige og Norge. Riedel har senere samarbeidet fast med *Arne Domnérus* og *Bengt Hallberg* m.fl., som har utviklet en egen svensk folke-jazz stil. Domnérus har samarbeidet med f.eks *Eric Ericson* og *Leif Strand* med et korrepertoar som også har hatt stor betydning her i landet. Domnérus og hans musikere har med ulike prosjekter, gitt ut plater på KKV, sammen med norske sangere og musikere. Som eksempler på dette kan disse platene nevnes: *I himmerik ei borg* (FX 20) m/Buen, Domnérus og Sommerro, *Evergreens fra Kanaan*(FX29) m/Domnérus, Hallberg, Gustavson og Riedel, *Feelin Spirit* (FX35) m/Marit Carlsen og Domnérus med et sammensatt norsk/svensk band. Den siste utgitte platen i Norge for KKV, var *Blåtoner fra Trollhaugen* (FX65) m/ Domnérus kvartett, der Griegmusikk blir tolket på særegent vis. Domnérus har spilt en sentral rolle med alle sine kirkekonsserter og "Jazz i kyrkan"-prosjekter. Dette har utvilsomt betydd mye for både svensk og norsk kirkelivs aksept av jazz i kirken.

På tross av den positive effekt en kan anta dette har hatt, er det likevel ikke til å unngå at det stilles spørsmålstejn ved enkelte sider av denne konsertkulturen som i økende grad har blitt vanlig. Hvorfor har man tillatt å gjøre kirkerommet til en ren konsertsal, der penger og underholdning tar plassen til fordel for musikk som fungerer som et funksjonelt element i messen, og der menigheten blir tilhører og ikke deltager? Er dette et nytt eksempel på at idealismen har sprukket? Eller har f.eks *Ytre Suløen* og *Skruk* (Sunnmøre Kristelige Ungdomskor) med sitt New Orleans-gospelrepertoar bidratt til å øke kjennskap og forståelse til en type kirkemusikk vi ellers ikke hadde fått oppleve?

Som en avrunding på dette kapittelet om de faktorer som var med på å skape KKV, er det nødvendig å si litt om den mentaltet - tidsånd, som preget årene rundt 1970. En idealistisk institusjon som KKV oppstår ikke i et kulturelt vakum. Den er,

<sup>1</sup>Kristiansen 1984:2 og Dalane, Intervju, 05.02.91

<sup>2</sup>Cappelen 1979:3:628

i tillegg til andre årsaker, ikke minst et resultat av de strømninger og kulturelle faktorer som preger denne aktuelle tiden.

### 3.3 KKV SOM ET RESULTAT AV TIDSÅNDEN RUNDT 1970

I dette avsnittet er det snakk om slutten av 60-tallet og begynnelsen av 70-tallet. Videre vil jeg konsentrere meg om det jeg mener representerer hovedtrekkene ved tidsånden - og som i sterkeste grad har hatt betydning for opprettelsen av KKV. Den tidsånd som preget årene rundt 1970 har flere trekk som kan tyde på at vi opplevde et markert vendepunkt i vår musikk - kultur. I det følgende skal jeg forsøke å vise at dette kan være riktig.

Innen den seriøse musikkulturen blir mange komponister i denne perioden gjerne karakterisert som neo-romantikere(ny-romantikere), andre som neo-ekspresjonister.<sup>1</sup> Folkemusikken fikk i disse årene en enorm renessanse. I 1972 blir den første plata med gammeldans på hardingfele presentert. Folkemusikken blir salgsvare, og folkloristene står fram på rekke og rad. At det er snakk om en neonasjonalromantisk strømning kan dette sitatet fra *Arild Hoksnes* vise:

Plateomslaga frå 70 - åra er ein studie verd. Det er utruleg mange stabbur og gamle uteløer som har fått liv på plateomslaga til gammaldans i slåttetil.<sup>2</sup>

Folkemusikk var i skuddet og nye uttrykksformer skulle testes. Den norske hardingfelepioneren, *Sigbjørn Bernhoft Osa*, spilte inn slåtten *Fanitullen* sammen med gruppen *Christiania Fusel&Blågress* i 1972(Bl.a. m/Øystein Sunde).<sup>3</sup> Dette medførte at denne slåtten ble populær-musikk, og kan stå som et godt eksempel på 70-års folkemusikkvekkelse. Etter hva undertegnede husker, ble denne slåtten spilt i radio utrolig mange ganger de første åra etter innspilling. Som en understrekning av denne slåtten "slager-effekt" er det naturlig å nevne at KKV har presentert denne slåtten på plata *Annbjørg*(FX88), med den unge hardingfelespiller *Annbjørg Lien*.. I denne versjonen er det benyttet synthesizere og sequenser i tillegg til andre instrument. En komparativ analyse av disse innspillingene hadde sikkert åpnet for mange spennende perspektiver på den utviklingen de 17 åra mellom har medført. I prinsippet er oppskriften den samme; koplingen av gammel slåttetradisjon og samtidstradisjon med moderne instrumenter og stilarter. Mange ting kunne nevnes i sammenheng med dette, men et viktig poeng kan gjerne understrekes her; etter Osas

<sup>1</sup>Grinde 1981:391f

<sup>2</sup>Hoksnes 1988:130

<sup>3</sup>Cappelen 1979:2:447

innspilling i -72 er Fanitullen blitt kjent av nye grupper og har gjort slåttetradisjonen attraktiv for unge mennesker. Å blande nytt og gammelt slik det er gjort i de nevnte innspillinger, finnes det flere synspunkt på, men det har trolig hatt den positive effekt at tradisjonen er holdt ved like på bred basis.

Innovasjonsmodellen hos Merriam som Ledang har anvendt for å beskrive den afro-amerikanske musikkens vei inn i norsk kultur (jf. s. 18), førte fram til en interessant hypotese nemlig at - :

...tiden kring 1970 markerer et vendepunkt, der klingande ytringar innafor afro-amerikanske musikkformer og former avleidd av desse går over frå å vera kulturelle importartiklar til å bli produkt av norsk kultur.<sup>1</sup>

Dette er i seg selv en ganske dristig hypotese, men som Ledang forsøker å vise kan verifiseres gjennom å vise til mange eksempler på afro-amerikansk innflytelse i norsk kultur fra rundt 1920 og framover. Hans fremstilling ender opp med å argumentere for at "trønder-rocken" er en ny, egen norsk folkemusikkform, som forøvrig også har paralleller i andre europeiske land.<sup>2</sup> Han bruker bl.a. Ten-Sing fenomenet som eksempel på det samme.<sup>3</sup> Det jeg finner spesielt interessant i dette er at tiden rundt 1970 blir karakterisert som et vendepunkt. Det skjer en forandring fra det som har vært før. En forandring av dimensjoner. Som Ledang sier:

I eit historisk perspektiv er det ikkje urimelig å sjå framvoksteren av norsk rock som den mest gjennomgripande nyskapinga sidan innføringa av fele og hardingfele.<sup>4</sup>

Denne innovasjonen, eller nyskapingen, kan argumenteres for utfra et rent historisk perspektiv, slik Ledang gjør. Men bak denne historiske prosessen ligger der også en tidsånd som på sin måte er med å styre og påvirke utviklingsprosessen. Prosessen som er referert til over, gikk over en periode på rundt 50 år, før det virkelige vendepunktet.

Nå nevner også Ledang sentrale trekk ved tiden rundt 1970. Han nevner tradisjonskrise i ungdomskulturen som en viktig årsak til dannelsen av motkulturer sammen med den internasjonale rockebølgen. Musikalsk mobilisering på den politiske venstrefløy var også et resultat av motkulturer, spesielt fra USA, med Vietnamkrigen og borgerrettskampen som sentrale motiv. Han nevner også medierevolusjonens rolle i denne sammenheng.<sup>5</sup> En mulighet for å beskrive den tidsånd som preget disse årene, er å ta utgangspunkt i to konkrete begivenheter, 68-

<sup>1</sup>Ledang 1985:8

<sup>2</sup>Ibid. s 16f.

<sup>3</sup>Ibid. s.15

<sup>4</sup>Ibid. s 19

<sup>5</sup>Ibid. s.13-14



opprøret i Paris og Woodstock-festivalen i USA i 1969. Disse to begivenhetene utløste og frigjorde krefter av en slik karakter, at en av de gav navnet til en hel generasjon, "68-generasjonen" eller "68'erne." Politisk, sosial og økologisk bevissthet, er stikkord i denne sammenheng. Å gå inn i en analyse av denne progressive, radikale opprørsbevegelsen, er på ingen måte innenfor min ramme, men det er viktig å stadfeste den betydning opprøret har hatt som mentalitet og som uttrykk for den tidsånd vi har merket etterdønningene av mange år etter. Engasjementet - ut på barrikadene, med frigjøringsstanken som det ledende motiv slik bl.a. Marcuse har understreket.<sup>1</sup>

Woodstock-festivalen ble på en måte en kulminasjon av hippiebevegelsen, men konstituerte samtidig denne bevegelsens musikalske uttrykksform. Festivalen ble en modell for lignende friluftsfestivaler i vesten de neste 20 årene. Den musikalske generen som i første rekke uttrykte hippie-bevegelsens identitet, er den psykedeliske musikken ("psykedelis" - utvidet sjelsliv), eller acid rock ("acid"-det hallusinogene narkotika LSD). De mest utpregede ingrediensene i denne kulturen, var influensen fra østens filosofi/religion og narkotika - ved siden av rock og mer visepreget musikk, der opprøret er det sentrale.<sup>2</sup> Et annet viktig trekk ved hippie-kulturen, var framveksten av nye religiøse bevegelser. Det vi idag kjenner som *New Age*<sup>3</sup> har sin opprinnelse her. "Jesus-power" bevegelsen, som her i landet fikk betegnelsen "Jesus-vekkelsen," begynte som gatemisjon blandt hippie-ungdommen. Disse adopterte den samme musikalske uttrykksform - gav den bare et annet innhold. Bevegelsen "Guds Fred" med tilhold i Oslo-området, markerte seg sterkt på begynnelsen av 70-tallet. De ytre kjennetegn på protesten var klart til stede; - langt hår og barbente, med gitaren som fast følgesvenn.

Verden ble i løpet av kort tid liksom så mye mindre. Ikke minst på grunn av kommunikasjonenes eksplosive utvikling. I denne sammenheng vil jeg framheve musikken og elektronikkens utvikling og muligheter. Platespillere, kassettpillere og fjernsyn begynte å bli allemannseie. Ny teknikk bante også veien for bedre musikkinstrumenter. Rock, politiske protestviser og sanger med religiøst innhold ble disse bevegelsers sterkeste uttryksmiddel. Teknikken åpnet ikke bare muligheten for de store plateselskaper til å spy ut massenes musikk, men også muligheten for alternative plateselskaper på et idealistisk grunnlag. Vi fikk en ny mentalitet hos den unge generasjon. En mentalitet med en fellesnevner: - protesten mot det bestående, tradisjonskrise og brudd med fortiden - og en lengsel etter

---

<sup>1</sup>F.eks. Marcuse 1980

<sup>2</sup>Cappelen 1979:6:562/3:383/5:387

<sup>3</sup>Se f.eks Romarheim 1990. "New Age er en folkelig kulturstrømning i 1980-årene med bakgrunn i hippie-kultur og nyreligiøsitet.

felleskap , fred og kjærlichkeit. Velkjente slagord fra hippie-bevegegelsen som "flower power" og "peace &love," er klare uttrykk for dette.

Av idealistiske plateselskap som så dagens lys i vendepunktets kjølevann, kan selskap som Heilo, Zarepta, Mai og KKV nevnes. Heilo satset på folkemusikk på idealistisk grunnlag. Zarepta delvis på Jazz. Mai ble opprettet "som en reaksjon på de store internasjonale og norske plateselskapenes dominans i norsk musikkliv."<sup>1</sup> Som E.Hillestad sier (s. 33), ønsket KKV og være en paralell og et alternativ til Mai. De delte store biter av den samme idealismen - den samme tidsånd.

---

<sup>1</sup>Cappelen 1979:4:452

## 4. PLATEPRODUKSJON

### 4.1.1 EN INNLEDNING

De estetiske verdier som preger innspillingene aktualiserer behovet for å se litt nærmere på tilblivelsesprosessen. Det er mange mulige tilnæringsmåter til et slikt felt. Fenomenologisk, psykologisk, kommunikasjonsmessig og teknisk. Spørsmål om "sound" og lydbilder er svært aktuelle tama hos mange som er opptatt av dette. Skulle disse spørsmålene behandles tilstrekkelig i anledning KKV's plateinnspillinger, ville det kreve et helt eget prosjekt. Likevel er det riktig i denne sammenheng å presentere, i kortfattet form, en skisse for hvordan selve innspillingsprosessen i KKV's produksjoner kan foregå. I tillegg ønsker jeg å presentere noen interessante, og litt kontroversielle, synspunkter på dette med plateinnspilling og mulige perspektiver med bakgrunn i vår tids musikkteknologi. Det er viktig fordi musikkteknologien har hatt voldsom innflytelse på tilgjengeligheten og informasjonen om musikk, og mulighetene for formidling av musikk.

### 4.1.2 ESTETIKK - en presisering.

Både i dette kapittelet og i analysene blir estetikkbegrepet anvendt i større eller mindre grad. Det er derfor behov for å avklare forståelsen av begrepet. Det blir ikke her brukt i streng filosofisk forstand, som en "teori" om sansingen, om "dømmekraftens" virkemåte overfor det skjønne og sublime i Kants forstand. Begrepet brukes her på den ene siden for å beskrive kvalitative verdier i forbindelse med produksjonsaktivitet, og på den andre siden som de oppfatninger som måtte oppstå på mottaker-siden i den musikalske kommunikasjonskjeden.

I spørsmål om estetikk i denne sammenheng, dreier det seg altså ikke nødvendigvis om et gjennomreflektert og begrepsmessig stabilt system av verdier, men like mye om intuitivt oppfattede kvaliteter ved de objekter estetikkbegrepet anvendes på.

## 4.2 KKV OG PLATEINNSPILLING - om kommunikasjonskjeden slik den ser ut hos KKV.

En utgave av en musikalsk kommunikasjonskjede, har *Ingemar Bengtsson* presentert i sin bok, *Musikvetenskap*.<sup>1</sup> Det tas her utgangspunkt i en modifisert versjon av kjeden slik den kan se ut hos KKV. Det kan stilles spørsmål om der er

---

<sup>1</sup>Bengtsson 1977.

vesentlig forskjell på kommunikasjonskjeden hos dette plateselskapet versus andre i samme bransje. Til det er å si at formidlingsprosessen hos KKV er spesiell med hensyn til flere faktorer. Det tas her forbehold om manglende kjennskap til plateprodusenter det er naturlig å sammenligne med. De faktorer som kan nevnes er: 1] Forholdet til tradisjon. 2] Produsentens valg av musikere og kodeforholdet mellom disse. 3] Innspillingstekniske løsninger. 4] Produsentens og selskapets forhold til media. 5] Produsentens spesielle rolle som produsent hos KKV.

Bengtsson tar utgangspunkt i en 6-leddet kjede som for såvidt er å betrakte som et særtilfelle, men representerer likevel en mal. Kommunikasjonskjeden kan innskrenkes og utvides alt etter behov og etter objektet kjeden skal beskrive. Kort skissert ser denne kjeden slik ut: Komponist(1), noterer eller skriver ned (2); utøver eller eksekutør(3) leser noten og spiller eller synger(4) det som blir et lydforløp(5), noe som igjen når en tilhører eller mottager(6). Videre blir denne kjeden brukt som et utgangspunkt for å beskrive hvordan sosiale, psykologiske og fysiologiske prosesser spiller inn. Bengtsson deler denne, og alle andre mulige kjeder i to ulike hoveddeler, nemlig de ledd i kjeden som er menneskelige ledd og alle andre ledd som kan betraktes som koder i formidlingen. Den menneskelige delen består av flere ulike komponenter, så som reaksjoner, inkluderende fysiologiske prosesser, adferd og opplevelser. De øvrige ledd deles i to ulike typer; fysiske objekt og hendelser (ledd 4 og 5) og notert musikkstruktur (ledd 2). Sist men ikke minst snakker en om ulike feed-back prosesser i denne kommunikasjonskjeden.<sup>1</sup>

Med tanke på en modifisering av førstnevnte modell til å passe for vårt objekt, KKV, er det flere forandringer som må foretas. På avsendersiden i modellen (1 - 3) kommer spørsmål om gehørstradisjon og hvordan eksekutøren mottar informasjon om hva han skal spille. Forøvrig vil forandringen med tanke på KKV, være en utbygging av 5. ledd ved viderebehandling av lydforløpet (innspilling, klipping, mixing etc.) Dessuten er produsentens rolle i kommunikasjonskjeden særegen i dette tilfellet. Produsentrollen hos KKV er spesiell fordi produsenten har svært stor innflytelse hele veien fra unnfangelse av en idé, til skriving av tekster, utvelgelse av musikere, medvirkning i arrangement og utførelse, svært nært samarbeid med teknikker - i studio og ved mixing, og til slutt solide kontakter i media. For å lage en representativ kommunikasjonsmodell for KKV er det derfor viktig å gi produsenten en sentral plass i kjeden. Det er etterhvert lite tvil om at Hillestad som produsent og leder av KKV, har hatt en helt avgjørende betydning for selskapet totalt sett. En mulig kommunikasjonskjede modifisert med tanke på KKV kan se ut som vist på fig.3 (s. 50).

<sup>1</sup>Bygger på Bengtsson 1977:16f.

Slik denne modellen/skissen er konstruert, vil vi se at plasseringen av produsenten er svært sentral. Denne kjeden har i første rekke til hensikt å vise hans rolle og plassering i forhold til de andre leddene i kommunikasjonskjeden. Grunnen til at dette er såvidt sentralt, er at en persons rolle og innflytelse i dette tilfellet er spesiell. Det er også rimelig å anta at selskapet hadde sett vesentlig annerledes ut med en annen person i Hillestads sted.

Som vi ser, fungerer produsenten i denne skissen som en type "sil" eller sanksjoneringsfaktor vis a vis de andre leddene i kjeden. Dette er en grei måte å se hvilken innflytelse produsenten i dette tilfellet har muligheten for å ha. Hvordan denne innflytelsen utøves sier modellen selvfølgelig ingenting om. Den kan derimot gi oss tanker om hvilke forutsetninger en person må ha, som skal fungere i en slik posisjon. Ting som utpregede samarbeidsegenskaper, faglig fleksibilitet, lidenskapelighet i forhold til jobben o.s.v., kan kanskje antyde noen av disse.

Hillestad er alltid selskapets navn utad og spiller en aktiv rolle i debatten om aktuelle tema om kultur og samfunn. Han er også en flittig portrettert person i pressen, alene, eller i forbindelse med produksjoner.<sup>1</sup> I kommunikasjonskjeden er, som nevnt over, bl.a. psykologiske og inkluderende fysiologiske prosesser sentrale. Det ligger utenfor rammen i denne sammenheng å gå nærmere inn på disse. En mulig innfallsvinkel på dette feltet - som forøvrig virker meget interessant - kunne være å gå inn i innspillings situasjonen slik den ofte forekommer hos KKV. Her kunne en se på de menneskelige fysiologiske, mentale og psykologiske prosesser. Med utgangspunkt i den spontane, kreative situasjon, kunne en innfallsvinkel være å forsøke og finne ut hvilken betydning dette kan ha for det musikalske resultat .

---

<sup>1</sup>F.eks i Dagbladet 02.02.92 og i A-magasinet jan.-92 med pres. av ny plate.

KOMMUNIKASJONSKJEDEN HOS KIKV

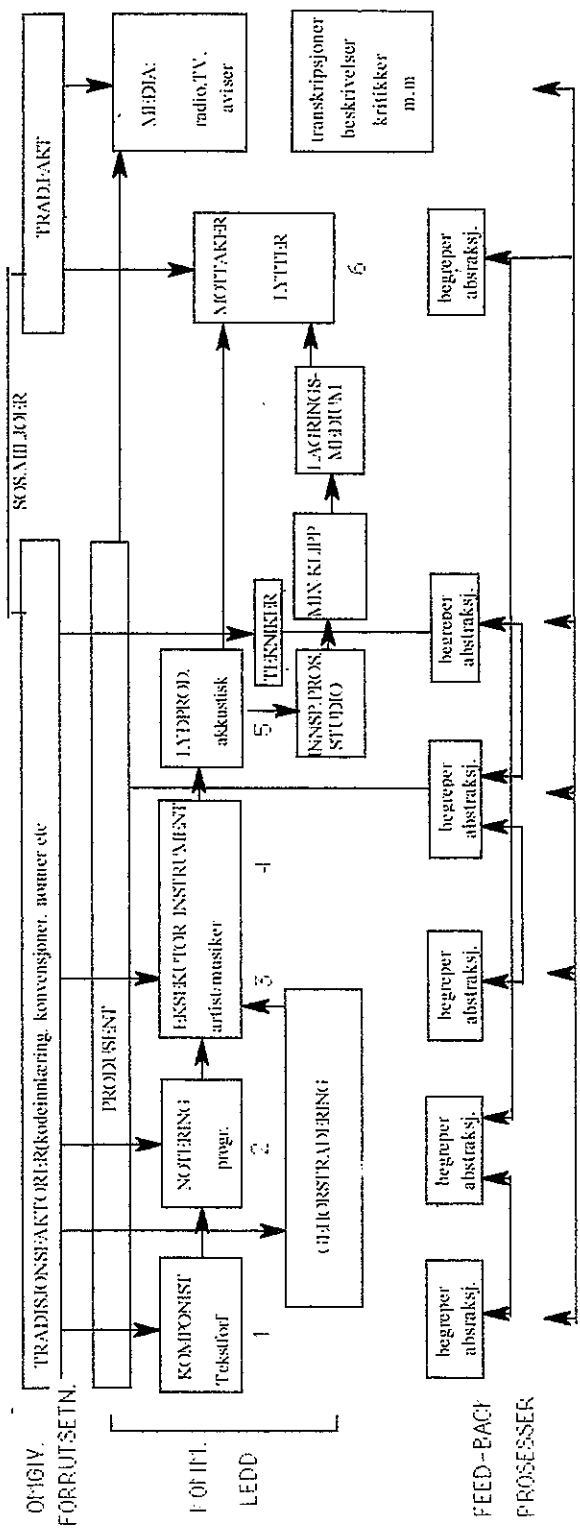


fig. 3

### 4.3 PLATEINNSPILLING - om mulige perspektiver og konsekvenser

I musikken - som i så mye annet siden den annen verdenskrig - synes det å ha oppstått et dilemma som følge av at vi lever i en splintret virkelighet som stadig blir mer forvirrende og der alle faste holdepunkter tilsynelatende er skyllet bort. Musikken synes å ha gitt slipp på det organiske, det biologiske behov for sensuell tilfredsstillelse og vårt åndelige behov for det metafysiske.<sup>1</sup>

*Curtis W. Davis* gir her uttrykk for et synspunkt på musikkens posisjon i vår vestlige verden, som kan gi grunnlag for en smule ettertanke. Er det noe i det han sier? Som hypotese betraktet er dette vagt og vanskelig å hankses med. Det tangerer mange ulike felt og problemer knyttet til den industrielle og tekniske utviklingen i den vestlige verden. Men som grunnlag for noen refleksjoner er dette interessant. Siste setning i *Davis*-sitatet kan muligens være et uttrykk for en allminnelig oppfatning av situasjonen. Uansett er det en allmen oppfatning at levende musikk - framført av spillende og syngende mennesker, rent fenomenologisk gir det rikeste utbyttet. Det *Davis* i fortsettelsen retter oppmerksomheten mot er den elektroniske musikkens erobrede plass i vårt musikalske univers. Han sier dette om denne musikken:

Elektronisk musikk er en abstraksjon, en forflytning vekk fra det organiske til det anorganiske, som gir oss universet som begrep redusert til avstander, pulseringer og strukturer.<sup>2</sup>

Dette rører ved nye problemstillinger knyttet til musikk som fenomen. En vitenskapelig tilnærming til dette kunne gjøres på mange måter og ville åpne for interessante perspektiver på et svært aktuelt tema. Det er ikke min ambisjon her. Likevel har perspektivet *Davis* presenterer, relevans til det dette avsnittet skal handle om - plateinnspilling som formidlingsmedium.

Det skulle være unødvendig å si mer om hvilken posisjon vinylplaten, musikk-kassetten og nå ikke minst CD-platen, har fått som formidlingsmedium. Lydkvaliteten på gjengivelsene er blitt utrolig god. Dette gjelder den analoge gjengivelsen, men ikke minst den digitale.<sup>3</sup> Spørsmål om analog vis a vis digital gjengivelse, åpner også for aktuelle problemstillinger i forbindelse med reproduksjon av lyd. Så og si all teknikk som idag brukes ved behandling av lyd, f.eks. ved plateinnspilling, er basert på den digitale elektronikken. DAT(Digital Audio Tape)-spilleren har betydd svært mye for opptaksteknikken til bl.a. KKV(se s. BK) Den har ikke minst gjort opptaksprosessen enklere, rimeligere og raskere. Lydmessig

<sup>1</sup> *Davis/Menuhin* 1980:272

<sup>2</sup> *Ibid.* s.273

<sup>3</sup> *Analog* gjengivelse vil si at hele svingningsforløpet til en tone blir gjengitt. Analog toneproduksjon skjer ved manipulasjon av elektriske spenninger. *Digital* gjengivelse vil si at marginalpunkter på svingningsforløpet til en tone gjengis, og gir bare et inntrykk av hele svingninger. Digital toneproduksjon kan en si er computermanipulering av tall.

topp produksjoner kan gjøres med enkelt og bærbart utstyr. At mobil lydteknikk gjør det mulig å lage produkter med høy lydmessig kvalitet, har betydd svært mye for KKV, og har gjort det mulig å skape konsepter med en egen karakter.

Dagens elektronikk gir oss muligheter for å manipulere, fragmentere og lage stadig nye synteser av lyd i en tilsynelatende uendelig variasjon. Det gis mulighet for stadig å skape nye sammenhenger, nye musikalske landskaper. Elektrofonien er med andre ord den største *detrterritorialisering*sfaktor musikken kjenner til, for å bruke termenologien til Gilles Deleuze og *Felix Guattari*. De er i sin tenkning bl.a. opptatt av spørsmål som går på fragmenteringer, forskyvninger og skapelse av nye sammenhengsnivå, eller det de kaller *territorier*. En splitting eller oppdeling kan tenkes som en detrterritorialisering. Dette kan gjennom utvikling være med å skape et annet sammenhengsnivå, en *reterritorialisering*.<sup>1</sup> (Se også s.9)

Går vi tilbake til synthesizeren, fungerer den slik, at lyder og musikk fra ulike deler av verden kan fanges inn - settes sammen igjen, og skape et helt nytt territorium - en reterritorialisering. Dette er fasinende og spennende, men aktualiserer samtidig mange motforestillinger i tråd med tanker om fremmedgjøring. Synthesizeren er det instrumentet som i størst grad har bidratt til å forandre det musikalske lydbildet de senere årene. Den har også gjort det mulig å reprodusere alle tenkelige lyder i denne verden ved hjelp av samplingsteknikk. All verdens lyder kan fanges inn av denne maskinen. Edgar Varése drømte om den - for dagens komponister er dette blitt virkelighet. *Yehudi Menuhin* tar opp denne hansen:

Ikke bare har teknologien lært å manipulere elementene i abstrakt lyd og notasjon, - den kan også syntetisk reprodusere så og si all musikalsk lyd som vi lager på naturlig vis. Men selvfølgelig kan teknologien ikke ettergjøre det viktigste element: tonenes vitale kraft.<sup>2</sup>

Tonenes vitale kraft, musikkens vesen som Marcuse ville kalle det, eller musikkens ethos som pytagoreerne ville si - er et stadig tilbakevendende tema når det snakkes om musikkformidling. Menuhin mener den menneskelige stemme og fiolinens fortrefelighet foran klaviaturinstrumentene, ligger i den stadig skiftende impuls. Han tenker seg en optimalisering av den musikalske formidlingskraft i disse instrumentene. For Menuhin er musikk "gjenlyden av sinn og hjerte og de to forbundet i en viljesakt."<sup>3</sup> Dette er helt på linje med de tanker *Schopenhauer* har om musikken; nemlig som en direkte avbildning av viljen selv (jf. s.103). Musikken står i en særstilling blandt kunstartene. Annen kunst "taler bare om skyggen", mens musikken taler om essensen.<sup>4</sup> Her kunne det vært på sin plass å ta opp problemer

<sup>1</sup>F.eks. Deleuze/Guattari 1982. Oversand 1991.

<sup>2</sup>Davis/Menuhin 1980:274

<sup>3</sup>Ibid. s. 278

<sup>4</sup>Schopenhauer i Kjerschow 1988:62



omkring begrepet "essens" som står sentralt i postmoderne estetikk, men la oss stoppe her, for å slippe å bevege oss ut i uendelige sirkler.

I forbindelse med plateinnspilling dukker kommunikasjonsproblemet opp. Lar tonenes vitale kraft seg formidle via mikrofon og avspillingsutstyr? Og hva med kommunikasjonen mellom utøver og tilhører? Går der ikke tapt noe vesentlig ved denne prosessen? Menuhin gjorde et intervju med Gould om dette med opptaksteknikk og fortolkning. Dette intervjuet kunne godt refereres i sin helhet fordi det gjenspeiler to ulike holdninger fra to meget dyktige instrumentalister på sine instrument, men det er nok å overdrive saken i denne sammenheng.

Gould representerer uten tvil nokså kontroversielle synspunkter på dette med formidling via teknisk bearbeiding. I 1966 skriver Gould om ulike perspektiver ved innspilling,<sup>1</sup> - han åpner med denne satsen:

For nogle måneder siden kom jeg i et ubevogtet øjeblik til at forudsige, at den offentlige koncert som vi kender den idag ikke mere ville eksistere om hundrede år, og at dens funktioner ville være overtaget fuldstændigt af de elektroniske medier. Jeg havde ikke forestillet mig denne udtalelse som nogen særlig radikal ytring. Faktisk oppfattede jeg det som en næsten selvindlysende sandhed, og under alle omstændigheder kun som en framhævelse af en af de mere perifere virkninger af udviklingen i den elektroniske tidsalder. Men aldrig før en af mine ytringer blevet citeret så meget - eller diskuteret så ophedet.<sup>2</sup>

Grunnen til at dette ble reagert slik på, mener Gould må være den allminnelige menneskelige motvilje mot å akseptere konsekvensene av ny teknologi. LP-platen (og nå CD-platen) har i vår tid stått fram som selve den musikalske virkelighet og fra nå av er ikke lenger konserten den aksent som musikkens verden beveger seg omkring. Gould blir av mange (ikke alle) regnet som kanskje verdens fremste Bach-tolker. Han beskriver i sin fremstilling hvordan f.eks. klipping av gjennomførte opptak - her fra *Das wohltemperierte Klavier*, gjør det mulig for en utøver å påvirke det ferdige resultat på en overveldende måte. Han mener opptaksteknikken gjør det mulig å få fram sider ved tolkningen som langt overskrider det som går an i en konsertsituasjon. Fra intervjuet med Menuhin kan følgende svar være representativt for Goulds syn på opptaksteknikkens fordeler framfor konsertsituasjonen (stykket det henvises til er en Bach-gigue som er innspilt og som de har lyttet til):

Poenget er at hvis jeg skulle spille det stykket i en konsertsal, noe jeg forøvrig har gjort mange ganger - ja, det var faktisk et av mine glansnummer, - da kunne jeg ikke fritt ha valgt det perspektivet vi nettopp hørte. Det gir et fast, klinisk, røntgenstråleaktig syn på musikken. Det er presist og på samme tid intimt. Det gjør det mulig for meg å dissekere det på en spesiell måte. På podiet ville jeg ha vært nødt til å godta et kompromissperspektiv som skulle være mer eller mindre like tilfredsstillende for tilhøreren i parkett som for tilhøreren med ståplass oppe under

<sup>1</sup>Bifald 1988:77f.

<sup>2</sup>Gould i Bifald 1988:77

taket. Jeg kan forsikre deg at til slutt har man et perspektiv som i grunnen bare er velegnet for tilhøreren i rad L i orkesterplass.<sup>1</sup>

Et annet sentralt poeng som Gould peker på, er den muligheten profesjonelt innspilt musikk gir for en musikkforsker, til raskt å nærme seg musikk fra f.eks renessanse og før-renessanse - i motsetning til å mer sporadisk å måtte overhøre mer tvilsomme tolkninger i konsertsalen. Med andre ord gir lagringen av den enorme mengden høy kvalitetsmessig musikk-informasjon vi etterhvert har fått, enorme muligheter. I min sammenheng med hensyn til KKV, er lagringen av musikk å betrakte som dokumentasjoner på ulike tradisjoners identitet - dens røtter, hvordan tradisjonen er sosialt opprettholdt og ikke minst hvordan denne er individuelt variert. På den måten kan disse f.eks . fremstå som et særlig uttrykk for en tidsånd. Det elektroniske mediet blir et kommunikasjonsmessig medium som kan fungere som bilder eller beretninger - som kunst. Mulighetene for å kunne anvende mediet som et middel til frigjøring, er avgjort til stede. Men Menuhins påpeking av elektronikkens artikulering av den anorganiske natur kan i seg selv indikere en rolle dette mediet kan spille som en faktor til fremmedgjøring.

Gould finner grunn til å påpeke et paradoks med den elektroniske overføringen av musikk, nemlig at;

-muligheden for at nå et i teorien ubegrenset publikum i praksis er muligheden for at nå et ubegrenset antal enkelte lyttere. På grund af de forhold som defineres i dette paradoks, er lytteren i stand til at inddrage sine præferencer og, ved hjælp af de elektroniske manipulasjoner hvormed han udsmykker sin lytteoplevelse, at påføre værket sin egen personlighed. Og mens han gør det, ændrer han værket, og sin relation til det, fra en oplevelse med kunst til en oplevelse med sine omgivelser.<sup>2</sup>

Han antyder her etter mitt syn en nesten utopisk mulighet, ikke teknisk, men praktisk - nemlig å kunne sitte med sitt eget miksebord i sin egen stue og gjøre alle tenkelige manipulasjoner med musikken som ligger elektronisk lagret. Dette er forsåvidt spennende og setter lytteren i en helt ny posisjon som lytter og mottager. Skulle en snakke om etikk i denne sammenheng - hva med komponistens og utøverens intensjoner med verket? Hva med respekten for kunstverket? Dette handler om tolkning og opplevelse av musikk. I det hele tatt er det snakk om en ganske radikal forandring i forholdet mellom lytter og utøver. Vi beveger oss i retning av enda større kompleksitet og demokratisering av kommunikasjonskjeden. Gould er av den formening at musikken i den elektroniske tidsalder vil få enda større betydning i menneskers liv enn noen gang. Et av hans helt sentrale poeng er at vi som lyttere kan være med å skape, forme og komponere på en måte vi ikke tidligere har hatt muligheten til. Vi får sjansen til å nærme oss stor kunst, mer intenst og nærgående

<sup>1</sup>Davis/Menuhin 1980:291

<sup>2</sup>Gould i Bifald 1980:98

enn noen gang. Som Gould sier om den beste av alle mulige verdner: "Publikum ville være kunstneren og dets liv ville være kunst."<sup>1</sup> Dette er Goulds variant av *Homo ludens*.

Disse perspektivene på vår tids elektroniske behandling og lagring av musikk er spennende, og vil sikkert danne utgangspunkt for mange behandlinger av spørsmålene i årene som kommer. Disse er i høyeste grad aktuelle for KKV, som har valgt platemeditet som sin hovedformidlingskanal - med sine tolkninger av musikk av ulik opprinnelse. I forbindelse med Blå Koral er det relevant å peke på noen momenter som kan være med å karakterisere den estetikken som preger mange av KKV's produksjoner. Spontanarrangementet (jf. s. 59) er et av disse. Et annet element er de innspillingstekniske løsninger som er valgt. I Blå Koral har den tekniske bearbeiding etter innspilling vært liten. Den har begrenset seg til klipping. Kriteriene som ble lagt til grunn for denne klippingen kan oppsummeres slik: 1] Bakgrunnsstøy fra omgivelser og instrumenter (f.eks. trafikkstøy fra utsiden av kirken) 2] Subjektive vurderinger fra produsent i samarbeid med musikerne, om hvilket kutt som var det *beste* (Se forøvrig analysen s. 59f.).

Nå hadde ikke produsenten under denne innspillingen, mange kutt å velge i. Dette både på grunn av tidsbegrensningen og på grunn av at uttrykket skulle være spontant og direkte. Slik arrangementene tok form i løpet av den relativt korte tiden, slik skulle de også fremstå på platen. Produsenten hadde her en klar mulighet til å gå inn og teknisk påvirke det endelige resultatet gjennom mixing, men dette ble ikke gjort i dette tilfellet. I vanlige studioproduksjoner blir f.eks. romklangen lagt på elektronisk under miksing. På denne produksjonen er den naturlige romklangen bevart nøyaktig slik den er i Odense domkirke. Moderne opptaksteknologi gir muligheter for å fjerne elementer av risiko og fare, slik Gould sier det; "Jeg synes ikke at man med øynene åpne skal oppsøke situasjoner med innebygde elementer av risiko og fare, ikke hvis disse kan fjernes med overlegen teknologi."<sup>2</sup> Dette er ikke i overenstemmelse med det synet f.eks. Iver Kleive forfekter, at de er nettopp det å kaste seg utpå, ta sjansen - risikere noe, som kan skape stor musikk. Noe av det sentrale i KKV's opptak er nettopp dette å formidle den spontanitet og grad av risiko som ligger i møtet mellom musikere og artister som ikke har møtt hverandre tidligere eller med sine ulike tradisjoner møtes for å skape et nytt felles rom. Produksjonene til Sondre Bratland kan være et godt eksempel på dette. Av disse bør *Mysteriet* (FX 95)<sup>3</sup> trekkes fram spesielt. Her møttes to jazzmusikere, *Gunnar*

---

<sup>1</sup>Ibid. s.105

<sup>2</sup>Davis/Menuhin 1980:293

<sup>3</sup>Denne platen er også nylig omtalt i en hovedoppgave ved Mus.vit.inst. Trondheim, om *Sondre Bratland*. Skrevet av Ragnhild Skjæveland.

*Andreas Berg* og *Nils Petter Molvær*, som hver for seg kan sies å representere nyere norsk jazz, og en sanger med røtter i folkemusikktradisjon - i den hensikt å formidle en tolkning av påskemysteriet. Det som oppstår på et gitt tidspunkt innenfor klart definerte rammer av tid og sted blir her et viktig element i det musikalske uttrykket. Teknikken gjør det mulig å fange inn øyeblikkets spontanitet, spenning - avspenning. Det bør her legges til at på sistnevnte produksjon, er de elektronisk mulighetene med f.eks. romklang, utnyttet fullt ut.

Det er her viktig, tror jeg, å peke på at Gould og Kleive nok snakker om to ulike ting. Først og fremst fordi det her snakkes om to ulike musikalske tradisjoner. Gould snakker om tolkninger av en sterk kunstmusikalsk tradisjon, mens Kleive snakker om en folkemusikalsk tradisjon der gehørstradering og improvisasjon står sentralt. Med andre ord, to tradisjoner som estetisk står langt fra hverandre. Men samtidig snakker de om den samme teknologien og bruken av den.

Gould mener at meningen med teknologien "er å gi *inntrykk* av liv."<sup>1</sup> Med andre ord, musikkopptak eller plateinnspillinger kan aldri bli levende - kan aldri bli annet en et inntrykk av noe som egentlig er noe annet. Man kan være enig eller uenig med Goulds betraktninger, men han har utvilsomt et poeng i at teknikken innehar muligheter i formidlingen som konserten ikke har. Blir den tanken som ligger bak *Mysteriet*(FX 95), *Blå Koral*(FX 106), *Salmer på veien hjem*(FX 105) o.a., om å formidle øyeblikkets inspirasjon og de krefter som utløses gjennom det spontane møtet, bare en halvhjertet bruk av teknologien - sett fra Gould's perspektiv? Overvurderer Hillestad og KKV egentlig muligheten til å formidle gjennom teknologien? Blir kanskje alle disse platene bare et blekt skinn av det som egentlig er intensjonen? Muligens burde det være slik, at enten framføres verkene live,<sup>2</sup> eller så underlegges musikken teknikkens muligheter hundre prosent. Enten gjør man den ene, eller så gjør man det andre. Noen mellomting finnes ikke? Blir dette å f.eks. bruke opptaksrommets egen akustikk i stedet for miksebordets fleksible romklang, bare en måte å reservere seg mot teknologien på? En måte å demonstrere sin motvilje mot å underkaste seg teknologiens premisser?

Eller har dette med autenticitet å gjøre? Er mange av Hillestads plateinnspillinger rett og slett eksempler på at man bruker teknikken til det den kan og så lar man resten fremstå så naturlig og autentisk som mulig, uten noe særlig teknisk triksing? Med hensyn til lydmessig og kunstnerisk kvalitet ligger KKV høyt oppe. Dette understrekes av kritikere, musikere og andre. Utfra mine analyser mener også jeg det

---

<sup>1</sup>Ibid. s.294

<sup>2</sup>Begrepet forutsettes anerkjent i betydningen; levende framføring

kan være dekning for en slik konklusjon. Henger så dette sammen, at KKV på den ene siden ser ut til å reservere seg mot teknikken, mens de på den andre siden fremstår med teknisk sett svært gode produkter? Kan det være mulig at forklaringen ligger et annet sted, f.eks. i valg av musikere og artister, lang rutine i faget og slike ting? Det er viktig å understreke at KKV ser ut til å beherske det tekniske i stor grad. Det tenkes her på to ting. Det ene er at teknikerne KKV har brukt på de fleste produksjonene er svært dyktige i sitt fag, f.eks. *Alf Christian Hvidsteen* og *Jan Erik Kongshaug*. Dette gjelder ikke minst sistnevnte, som sammen med tyskeren *Manfred Eicher* står bak den etterhvert mye omtalte *ECM-sound* eller *ECM-lyd*.<sup>1</sup> Det andre er produsentens faglige ærgjerrighet som gjenspeiles i den holdningen at ethvert produkt skal være helhetlig og være uttrykk for en identitet. Alle prosjekter har en klar hensikt og en målsetting og ingenting overlates tilfældighetene - tilsynelatende. Går vi tilbake til kommunikasjonskjeden (s.50), kan en utfra den se at produsenten vil ha et ord med i så og si alle ledd i kjeden. Hillestad fungerer også på en del produksjoener som tekniker selv. Dette har flere fordeler. F.eks. representerer det en forenkling av kommunikasjonskjeden som igjen effektiviserer innspillingsprosessen. I tillegg kan den forenklede kommunikasjonskjeden skape en tettere og mer intens situasjon ved innspilling.

Innspillingen av *Mysteriet (FX 95)* i Røldal stavkirke, er det beste eksemplet på denne situasjonen, selv om *Blå Koral* også har mange fellestrekk. Men særlig denne innspillingen (*Mysteriet*) gjenspeiler på en klar måte både idé og metode hos Hillestad og KKV. 1] Valg av innspillingssted er bevisst. Stavkirken med sin helt spesielle atmosfære har flere funksjoner. Møte mellom middelalder og nåtid skaper et spenn i tid og rom. Dette er et viktig element i KKV's estetikk. Denne stavkirken har også en folkelig mytisk beretning knyttet til seg som plasserer kirken og rommet inn i mysterietradisjonen.<sup>2</sup> 2] Hovedaktøren, *Sondre Bratland*, hører med til det kjente og faste hos KKV. Valget av akkompagnatører representerer denne gangen et nytt og fremmed element - og en uvanlig instrumentering, trompet og el.gitar. *Gunnar Andreas Berg* og *Nils Petter Molvær* har heller ikke deltatt på andre innspillinger for KKV. Valget av disse er også bevisst. Begge er musikere som behersker improvisasjon og kan musisere innenfor definerte rammer der det spontane er et sentralt element. Dessuten er disse musikerne i besittelse av den åpenhet og kunstneriske fordomsfrihet som kan gjøre dem istand til å fange inn tidsånden og gi den et musikalsk uttrykk.<sup>3</sup> Det musikalske spennet oppstår i møtet mellom folketonene og moderne elektronikk( synthesizer og effektmaskiner koples

<sup>1</sup>Disse er kjent gjennom produksjoner med f.eks. Jan Garbarek, Keith Jarrett m.fl.

<sup>2</sup>Krusifikset i Røldalskirken. Gjengitt etter Tor Kielland, 1920, på CD-omslaget.

<sup>3</sup>Se også omtalen av Kleive og Reiersrud fra s.....flg.

til instrummentene). Et spenningsmoment ligger også i møtet mellom musikere og sanger - ukjente for hverandre rent menneskelig. I dette rommet skapes nye klanger. Tradisjonen framviser her sine muligheter som både samtidimensjonen og den individuelle variasjon er et uttrykk for. 3] Moderne teknikk og elektronikk gjør mobilitet mulig. Gode musikkopptak kan gjøres uavhengig av studioenes innretninger. I den grad stemninger og "dåm"<sup>1</sup> kan fanges inn av mikrofoner, skulle dette være den ideelle situasjon. Nettopp denne måten å anvende teknikken på er typisk for KKV. En stor del av innspillingene som er gjort under Hillestad som produsent, er gjort i kirkerommet. Av de 13 siste produksjonene (fra og med nr.100) er 5 helt eller delvis innspilt i kirker. Dette er nokså representativt for hele produksjonen. De første årene (fra 1974) var kirkeopptak det mest vanlige. Dessuten ble serien med Ny Kirkemusikk i sin helhet innspilt i kirkerommet. Vi kommer heller ikke her utenom DMOG - som også ble innspilt i en kirke. Dette med å gjøre innspilling i kirkerommet konstituerer derfor en måte å forholde seg til kirken på - både som rom og institusjon. Slik konkretiseres motivene fra DMOG om å åpne kirkens dører for menneskers mangfoldighet gjennom tvil, tro og kunst. Fødestedet, hjemstedet, blir på mange måter kirken.<sup>2</sup> Samtidig blir den arnestedet for livets skaperglede.

Den nevnte analogi mellom Mysteriet og Blå Koral har et element til i seg som er verd å nevne. Valg av kirkerom til innspillinger er ofte basert på praktiske og geografiske forhold. Men de to nevnte innspillingene er gjort i to kirkerom som er ytterpunkter, hver på sin måte. Blå Koral er innspilt i en stor domkirke mens Mysteriet er innspilt i en stavkirke. Som en allegori uttrykker dette KKV's tradisjonsbegrep og kulturbegrep. De enkelte kirkeroms estetikk og den musikken som skapes der, fungerer i begge tilfeller som kontrasterende elementer. Hva har bluesgitar i en domkirke å gjøre eller synth-gitar i en stavkirke? Er ikke dette å tøyne grensene for hva kirkerommets estetikk og sakralitet kan tåle (jf. s. 89f.)? Kontraster blir et sentralt begrep på beskrivelsen av KKV. På nytt møter vi her en deterritorialisering. Forskjellene utmales, men rives fra hverandre. Kontrastene møtes og vi får en reterritorialisering i uttrykket. Et nytt rom, et nytt territorium er skapt (jf. s.52).

<sup>1</sup>Begrepet "dåm" brukes for å beskrive det utsigelige, vanligvis innen folkemusikk og malerkunst.

<sup>2</sup>Denne påstand likner mye på den Platon ytrer i "Timaios" om "Chora", hjemstedet som skapelsens "beholder"- eller livmor. Dette er noe som filosofen Derrida arbeider med idag, i forbindelse med nasjonalisme.

## 5. BLÅ KORAL - en analyse

### 5.1 INNLEDNING

All den musikk som til daglig omgir oss, er opp gjennom historien forankret i kirken eller andre fora for menneskers religiøse liv. Musikk har røtter i menneskets behov for å fornemme og kommunisere med det som har gitt oss livet og tanken. Den europeiske orgelmusikken, de gamle norske religiøse folketonene og korsangen i de svarte baptistkirkene i sørstatene, er alle utømmelige kilder til fantastisk mye vakker musikk. Iver og jeg spilte inn denne platen i Odense domkirke, to netter i april. Ideen var å leke i spenningsfeltet mellom disse tre tradisjonene, med utgangspunkt i det felles tonespråk som binder musikk sammen.<sup>1</sup>

Valget av produksjon nr 106, "Blå koral" (heretter BK) som en case studie, har flere årsaker. For det første fikk jeg invitasjon fra Hillestad om å få være med på opptaket til denne platen. Dette viste seg å bli en verdifull felt-studie som gav meg mange tanker om ulike tilnæringsmåter for en analyse av denne produksjonen.

For det andre var repertoarvalget viktig for valg av analyseobjekt. Produksjonen inneholder flere salmer og folketoner, som er svært representativt for KKV's samlede produksjon.

For det tredje henger valget sammen med musikerne som skulle delta i prosjektet. Den ene musikeren, Knut Reiersrud, hadde ikke deltatt på noen av KKV's tidligere produksjoner. Han representerer derfor noe nytt. Kanskje en ny innfallsvinkel til den musikken som blir presentert? Den andre musikeren, Iver Kleive, er den som har vært med på flest produksjoner for KKV. Han har deltatt på rundt 1/3 av samtlige produksjoner. Jeg mener han på den måten kan representere tradisjonen innen selskapet. Disse musikerne hadde ikke møtt hverandre og spilt sammen tidligere. De representerer to ulike musikalske tradisjoner - noe som kunne indikere et interessant møte mellom to tilsynelatende motsetninger.

For det fjerde henger valget sammen med måten selve produksjonen ble til på. To musikere møtes i en kirke - de kjenner knapt hverandre. Ingenting av stoffet er arrangert på forhånd, det vil si at arrangementene ble arbeidet fram under innspillingen. Dette kaller jeg et *spontanarrangement*.. Egentlig kan det sidestilles med en type improvisert eller direkte arrangementsform som var svært vanlig f.eks hos *Duke Ellington*.. Her kalles denne arrangementsformen for *head-arrangement*.<sup>1</sup> Orkesterleder eller en av de andre musikerne spiller en strofe eller et riff,<sup>2</sup> og de andre musikerne gjentar. Arrangementet skapes på grunnlag av gehørstradering. Det

<sup>1</sup> *Kirkelig Kulturverksted*, Presentasjonsblad fra om FX106, 1991.

<sup>1</sup> Se f.eks. Cappelen 1978:2:353, og *The New Grove Dictionary of Jazz* 1988:510

<sup>2</sup> Betegnelse innen jazz på melodisk figur over relativt få takter som oftest gjentas flere ganger og danner grunnlag for en komposisjon.

spesielle med BK-innspillingen er at disse spontanarrangementene omgående blir spilt inn på tape og danner grunnlag for et sluttprodukt.

For det femte representerer de to instrumentene, gitar og kirkeorgel, en uvanlig konstellasjon. De representerer to kontrasterende instrumenter med utgangspunkt og tradisjonsmessig forbindelse med helt ulike musikalske og estetiske tradisjoner. Dette skulle gi muligheter for et nytt og spennende musikalsk uttrykk.

Opptaket fant sted i *Knuds kirke* i Odense, Danmark, mellom 2. og 4. april 1991. Det ble brukt tre mikrofoner og en enkel DAT-spiller. Opptaket er ikke mikset etterpå, bare klippet. Orgelet i denne kirken er et *Marcussen & Søn*-orgel fra 1965, med 56 stemmer. Dette er mye brukt til orgelopptak og konserter. Etterklangstiden i kirken er på 6-7 sek. Gitarene som ble brukt på opptaket var en Takamine akustisk gitar og Fender stratocaster el-gitar. Til den akustiske gitaren benyttet Reiersrud også mikrofoner og annet effektutstyr. Selve idéen til dette prosjektet skal være at en av medarbeiderne i KKV hadde hørt en del på Knut Reiersrud, og fattet interesse for spillet hans. Kanskje kunne en lage en plate med bluesgitar og kirkeorgel, og med norske folketoner som materiale?

Som en arbeidshypotese for dette kapittelet vil jeg ta utgangspunkt i spontanarrangementet. 1] Jeg kan finne trekk ved arrangementene som viser at musikken er spontanarrangert. 2] KKV makter her å skape et musikalsk uttrykk som gjenspeiler tradisjonsbegrepet slik jeg har definert det. 3] Autentisiteten i denne produksjonen blir synliggjort gjennom artistenes identifisering med ulike stiltradisjoner og innspillingssituasjonen - spontanarrangementet. 4] Produksjonen er et uttrykk for tidsånden slik jeg anvender begrepet her.

Fra denne produksjonen velger jeg å ta utgangspunkt i salmen *Overmåde full av nåde*. Valget av denne har flere årsaker. Salmen er en norsk folketone<sup>1</sup> og representerer en sentral del av KKV's repertoar. Jeg var personlig tilstede under hele innspillingsprosessen av nettopp denne salmen. Dette arrangementet ble i sin helhet utarbeidet som et intenst samarbeid mellom de to. Instrumentene fikk også en relativt likeverdig funksjon i arrangementet. På enkelte av de andre arrangementene er ikke denne likeverdigheten like framtrædende. I første rekke gjelder det de som har en klar gitardominans, og de som er signert Reiersrud selv (første og siste nummer på plata). Undertegnede spurte Hillestad om hvilke tanker han hadde om profilen på denne plata før de reiste til Danmark:

---

<sup>1</sup>Norsk folketone fra Oppdal



Jeg tenkte svær lyd. En intim gitar og et digert dyr - en tiger. Akkurat slik ble det ikke. Jeg lærte at gitaren ble intens og sterk likevel. Knut var opptatt av at gitaren skulle ha en sterk definisjon i rommet.<sup>1</sup>

Analysen av denne produksjonen tar utgangspunkt i de tradisjoner som har nedfelt seg der. Transkripsjonene som blir brukt er kun ment å skulle eksemplifisere/ skissere hvordan de ulike tradisjonene er representert, - ikke å gi et mest mulig komplett notebilde av musikken.

### 5.2.1 INNHOLD BLÅ KORAL -en oversikt.

Hva avgjorde repertoaret på Blå Korale?

Jeg(Hillestad) foreslo en del låter; *Velt alle dine veier, Til det gamle ærverdige kors, Overmåde full av nåde* m.fl. Knut (Reiersrud) hadde vært i folkemusikkarkivet. Der fant han spesielt *Min død er meg til gode*. Han hadde også hørt en del på *Med røtter i himmelen* (FX 45 med Kleive/P.E.Hovland), og fått ideer der. Dessuten hadde han funne fram denne *Ain't no grave* - en såkalt sacrificed blues. Det som helt faktisk skjedde var at utvalget ble formet der og da - av øyeblikkets inspirasjon så/og/si. Det som dro hele opptaket igang var åpningslåta på plata som Knut selv hadde komponert. Den var det faste - det mest "safe" de hadde å holde seg til som et utgangspunkt. Det mest avgjørende for hele opptaket og utvelgelsen av repertoar, var inspirasjonen til Knut. Iver var hele veien kreativ og kom med forslag på mangt og mye, men Knuts inspirasjon var det avgjørende. F.eks. sangen *Store Gud vi lover deg* kom ikke helt inn til Knut. Der hadde Iver også en veldig "flink" greie (som Hillestad sier). Det stemte liksom dårlig med alt det andre på platen. Grunn nok til å kaste den. *Væktersang* ble heller ikke noe av fordi den ble for voldsom. Rekkefølgen på platen ble drøftet og bestemt i bilen på veien hjem.<sup>2</sup>

Denne platen inneholder ialt 10 nummer. 4 av disse er norske folketoner: *Overmåde full av nåde, Som den gylne sol frambyter, Min død er meg til gode* og *Ingen vinner fram til den evige ro*. To salmer av henholdsvis Luther og Hassler: *Vår Gud han er så fast en borg* (fra 1529) og *Velt alle dine veie* (fra 1601). En salme er av WH Monk: *O bli hos meg* (fra 1861). En folketone eller "blues-spiritual" fra Clarksdale, Mississippi: *Ain't no grave can hold my body down*.

Plata inneholder også to kompisjoner av Reiersrud. Disse er valgt til å ramme inn det øvrige innholdet som første og siste nummer. Den første har tittelen *Blåmann og Koraleven*. Dette vil si de to musikerne, Reiersrud og Kleive. Metaforene som klart henspeiler på hvilken musikalsk basis hver av de to musikerne tilhører, men også hva slags stoff resten av plata handler om - en blanding av blues og salmer. Det siste nummeret på plata har fått tittelen *Luftslått*. Denne tittelen antyder at musikken kan ha noe med norsk folkemusikk å gjøre. Vi får en tydelig kopling av blues-gitaren og folkemusikken på denne komposisjonen som på sin måte samler i

<sup>1</sup>Dalane, Intervju 1992

<sup>2</sup>Ibid.. Parentesene er tilføyd av forf.

seg det hele denne produksjonen har handlet om - folkemusikk fra to ulike kontinent.

## 5.2.2 EN HYPOTESE OM TRADISJONER

Hvilke tradisjoner har nedfelt seg i denne produksjonen? To tradisjoner skinner tydelig gjennom. Det er for det første den *kirkelige tradisjon*, som avspeiler seg i repertoarvalget (salmemelodiene), i instrumentet (kirkeorgelet), og i framføringsmåten. For det andre er det *20. århundrets tradisjon* representert gjennom bl.a. blues-tradisjonen, gitaren, framføringsmåten/arrangementet og bruken av elektronisk utstyr. I tillegg til disse to tradisjoner er *folketradisjonen* representert i noen grad gjennom repertoaret, folketonen og folkemusikkinspirerte komposisjoner. Platemediet er formidlingskanalen for de andre tradisjonene, men representerer selv en egen tradisjon (jf. s. 47f.). Måten KKV har valgt å bruke mediet på i denne produksjonen, er nærmest konstituert som standard for svært mange produksjoner. Et delmål for denne analysen blir å vise hvilke faktorer som kan ha vært avgjørende for lydproduktet slik det foreligger på CD-platen.

### 5.3.1 MUSIKER I - Knut Reiersrud

Salmemelodiene og den gamle religiøse folkemusikken, det er noe av det vakreste jeg vet.....  
.Egentlig er det ingen avstand mellom Mississippi og Setesdalen sånn sett, lengslene er de samme, melankolien, du kan si smerten. Og troen på noe utenfor en selv. (Knut Reiersrud)

- Reiersrud trakterer gitarer og gir et lydbilde som bringer assosiasjoner til alt fra klassisk, via langeleik, til en lyd en forbinder med Ry Cooder.<sup>2</sup>

Knut Reiersrud har gjennom flere år vært en flittig benyttet musiker, spesielt i blues/rock sammenheng. Han har hatt en utpreget rolle som backing-musiker til andre artister og på andre artisters produksjoner. Av samarbeidspartnere kan en nevne Jonas Fjeld, Bendik Hofseth, Steinar Albrigtsen, Silje Neergaard, Trés Amigos og Jan Erik Vold.

Blå Koral er den første soloinnspillingen til Reiersrud. Om motivasjonen for å satse på dette prosjektet sier han selv - : "Eg likar pionermusikk, musikk som bryt tradisjonar og sprengjer grenser."<sup>1</sup> Til en annen avis sier han: "Jeg har sterk kjærlighet til svart musikk - til blues og gospel. Og etterhvert har jeg fått det samme

<sup>2</sup> *Vårt Land*, Anmeldelse og presentasjon, 15.05.91

<sup>1</sup> *Klassekampen* 16.05.91

forholdet til mye av den norske musikken fra "KKV", f.eks. platene til Sondre Bratland."<sup>1</sup>

Den europeiske orgelmusikken, de gamle, norske religiøse folketonene og korsangen i de svarte baptistkirkene i sørstatene er alle utømmelige kilder til fantastisk mye vakker musikk. Iver og jeg spilte inn denne platen i Odense domkirke, to netter i april. Idéen var å leke i spenningsfeltet mellom disse tre tradisjonene, med utgangspunkt i det felles tonespråk som binder musikk sammen<sup>2</sup>

På samme sted uttrykker Reiersrud noe av sitt musikk-syn slik: - "Musikk har røtter i menneskets behov for å fornemme og kommunisere med det som har gitt oss livet og tanken."<sup>3</sup> Reiersrud forsøker på denne måten å begrunne, eller uttrykke det som kan være det samlende element for de stilmessige ulikheter musikalsk sett. Han gir uttrykk for en metafysisk ontologi. Kan det Reiersrud her sier være et uttrykk for tidsånden?

Reiersrud har musikalsk bakgrunn fra grupper som *Hartvik & The Heartbreakers*, og senere *Chicago blues Meeting*. I forbindelse med sistnevnte var Reiersrud fler ganger i Chicago og hadde samarbeidsprosjekt med bluesveteranen *Sunnyland Slim*. Den bluesveteranen som nok har hatt sterkest innflytelse, ikke bare for Reiersrud, men for alle som idag jobber seriøst med blues, er *Robert Johnson*. Han sier også at *Charlie Christian* har betydd mye for ham - spesielt den pionérånd han mener denne musikeren stod for.

Reiersrud gir, blant andre medspilleren på tre av nummerene, *Nils Einar Vinjor* mye av æren og takken for at han ble kjent med og glad i den gamle salmemusikken. Hans interesse og kjennskap til dette er av relativt ny dato. Reiersrud er, så langt jeg kan se, en typisk representant for den åpne og sensitive musiker som innehar en kreativ uro og åpenhet for nye og uvante musikalske uttrykk. På denne måten føyer Reiersrud seg inn i rekken av den type musikere KKV synes å knytte til seg; - musikalsk og kanskje åndelig søkende mennesker - på vei mot nye musikalske landskap, men likevel med et kjærlighetsforhold til den gamle, tradisjonsrike musikkarven fra dypet av folkesjelen. Denne evnen til å identifisere seg med det folkelige uttrykket og samtidig å se muligheter som sprenger de tradisjonelle grensene, mener jeg å se hos en lang rekke av KKV's artister, hver på sin måte. Dette gjelder folk som Henning Sommerro, Iver Kleive, Sondre Bratland, Agnes Buen Garnås, Kirsten Bråten Berg, Ketil Bjørnstad, Per Oddvar Hildre (Skruk/Det norske kammerkor) m.fl.

---

<sup>1</sup>Aftenposten 21.05.91

<sup>2</sup>Reiersrud på plateomslaget.

<sup>3</sup>Ibid.

### 5.3.2 EN STILMESSIG KARAKTERISTIKK AV REIERSRUD - personalstil og formalstil

Problemet med en stilistisk karakteristikk av Reiersrud er i første rekke å finne et tilstrekkelig uttrykk for en formalstil hos ham. Han blir i media karakterisert som blues-musiker, antakelig fordi det er vanskelig å finne en bås å sette ham i. Blues-stempelet er blitt hengende ved ham til tross for en stilmessig utvikling der andre stilarter delvis er like framtrædende som bluesen. Problemet her er at en beskrivelse lett blir svært upresis og intetsigende fordi begrepet *blues* idag har fått en så vid betydning. I dagens musikk - kultur oppfattes begrepet blues i stor grad som et form - begrep. Bluesens ytre form er i ferd med å bli det 20. århundres form. For Reiersrud dreier bluesen seg i mye større grad om hvilket innhold denne musikkèn formidler av nerve, kamp, lidelse, lengsel - om det virkelige livet og ikke minst om det folkelige.

Så langt jeg kjenner til har stilbetegnelsen blues sin opprinnelse hos de svarte i Sør-statene som snakket om "to have the blues" - å være nedtrykt eller trist. Bluesens røtter er antakelig i et område rundt Mississippi-flodens delta i delstaten Mississippi.<sup>1</sup> Fra dette området kommer sangen *Ain't no grave*. At denne er tatt med på BK er neppe helt tilfeldig fordi den faktisk er et effektivt uttrykk for Reiersrud sin formalstil. Når det er snakk om formalstil hos Reiersrud dreier det seg mere om nerve, intensitet og sjel. "Dâm" kunne vært et dekkende begrep eller kanskje uttrykkskraft. På BK er slide-gitarspillet et gjennomgående trekk. Arven fra Muddy Waters er tydelig. Den nevnte Robert Johnson er likevel en av de som har hatt størst betydning for den stilen Reiersrud representerer. Han blir av dagens gitarister regnet som en av de virkelig store. *Keith Richard* sier f.eks:

And the guitar playing - it was almost like listening to Bach. You know, you think you're getting a handle on playing the blues, and then you hear Robert Johnson - some of the rhythms he's doing and playing and singing at the same time, you think, "This guy must have three brains!"<sup>2</sup>

Og *Eric Clapton* sier:

Robert Johnson to me is the most important blues musician who ever lived. .. I have never found anything more deeply soulful than Robert Johnson.<sup>3</sup>

Det er nettopp dette sjelfulle i musikken ved siden av den pionérånd Christian stod for, som danner den stilmessige basis for Reiersrud. Hvordan det rent

<sup>1</sup>Cappelen 1979:1:410

<sup>2</sup>CBS records 1990:22

<sup>3</sup>Clapton.Ibid. s.23

spilletekniske utvikles og varieres hos Reiersrud finner vi mange eksempler på i de innspillinger han har vært med på(ref.foran). Skal en nærme seg hans personalstil må hans første og foreløpig eneste soloinnspilling, BK, være det mest nærliggende eksempel. Det som karakteriserer Reiersruds gitarstil er; 1] Utsrakt bruk av slideeffekt på den akustiske gitaren. 2] Vekt på gitarens dynamiske og rytmiske muligheter. 3] Etter eget utsagn anvender han tidvis en type gitarstemming han er alene om. Den er slik, regnet nedenfra og opp; D-A-E-G-D-F( vanlig stemming: E-A-D-G-H-E). 4] Han kan karakteriseres som en nomadisk musiker - søker utover, stadig på leting etter nye impulser, opptatt av folkemusikk og etnomusikk - noe som gjenspeiles på platen BK.

### 5.3.3 MUSIKER II -Iver Kleive

Det er mye rock i meg. Jeg mener at skal man musisere, så skal det leve." ..... "Noen ganger kan jeg sitte ved orgelet og se at hendene mine flytter seg på tangentene uten at jeg riktig vet hva jeg gjør." ..... "Når man når punktet hvor alt klaffer, når man ser en åpning som gir utsyn videre innover, da har man nådd målet med å bli musiker.<sup>1</sup>

Slik beskriver Iver Kleive seg selv, og gir også et uttrykk for målsettingen med det han driver med. Han er uten tvil den musikeren KKV har benyttet seg mest av. Han har deltatt som musiker på rundt 200 plateinnspillinger. Av disse er ca. 40 for KKV. Få andre har vært med å prege KKV's musikalske profil slik som Kleive. Dette vil jeg også forsøke å belyse gjennom analysen av "Blå koral." Han har deltatt på innspillinger med Sondre Bratland, Skruk, Bjørn Eidsvåg, Sigvart Dagsland, Hroar Engelberg, Grex Vocalis m.fl. Ingen norsk musiker jeg kjenner til, behersker et så vidt spekter av stilarter som Kleive. Det spenner fra rock til rene klassiske innspillinger - alt på et profesjonelt nivå.

Iver Kleive er utdannet organist og har tysk statseksamen med hovedvekt på romantisk musikk. Kleives eneste soloinnspilling for KKV er *Inferno* av *Max Reger* (FX74) - etter mitt syn et monumentalt orgelverk der Kleive får vist sin musikalske uttrykksevne på en overbevisende måte. Han er ansatt som organist i den norske kirke og er kordirigent. Dette knytter Kleive til den kirkemusikalske tradisjon - ikke bare som en inspirasjonskilde, men som en levende tradisjonsbærer og utøvende musiker. Det er i denne sammenheng både nærliggende og fristende å stille spørsmålet om han også er en stilskaper som kirkemusiker? Dette spørsmålet skal få

<sup>1</sup>Stavanger Aftenblad 01.06.91

ligge i denne sammenheng men representerer en interessant problemstilling - både med hensyn til hans innspillinger hos KKV og med hensyn til hans rolle som musiker generelt.

Den kirkemusikalske siden av Iver Kleive er bare en av flere sider. Han har framført musikk for synthesizer av *Olav Anton Thommesen*. Han har vært på turnè med *Wenche Myhre*. Han har vært pianist/keyboardist ved svært mange studiooppdrag for NRK og i Kringkastingsorkesteret. Listen kunne gjøres lengre, men det skulle ikke være nødvendig for å dokumentere hans allsidighet.

Iver Kleive har stort sett fungert som akkompagnatør og orkestermusiker i ulike sammenhenger. Denne erfaringen har etter mitt syn skapt en musiker med åpning mot det meste og en evne til å plukke opp det som er noe verd. I neste omgang makter han å videreutvikle og bruke dette i nye musikalske sammenhenger. En av hans sterkeste evner som musiker mener jeg ligger i hans evne til å lytte, fargelegge og kommunisere musikalsk. I tillegg hans evne til å se musikalske muligheter og bruke dem. Han peker selv på egenskaper som følsomhet og dristighet som viktige forutsetninger for å bli en god musiker.

På bakgrunn av det som er nevnt over er det neppe tilfeldig at KKV har knyttet til seg nettopp denne musikeren. For et plateselskap som synes å basere mange utgivelser på en stamme med musikere og artister, må Kleive være ideell. Samtidig som en slik musiker er anvendelig og er istand til å spille i svært ulike genrer, representerer han et samlende element. Enhver profilert musiker har sin egen estetikk. Kleive har selv uttalt til meg i samtale at han mener han tenker som Max Reger i det han gjør. Det går bl.a. på måten å fargelegge, harmonisere og føle musikk på - ekspressiviteten. Her kan vi øyne en interessant innfallsvinkel til en mulig komparativ analyse mellom romantisk musikkestetikk generelt, Reger spesielt og Iver Kleives musikk. Det blir for omfattende i denne sammenhengen å ta opp en slik problemstilling, men den kan antyde en fruktbar innfallsvinkel til Kleives estetikk.

#### **5.3.4 EN STILMESSIG KARAKTERISTIKK AV KLEIVE - personalstil og formalstil**

Denne overskriften innevarsler fare for en gjentakelse av det som allerede er nevnt om Kleives stilmessige plassering. Det som likevel kan sies med hensyn til en formalstil er å fokusere på den utdanningsmessige bakgrunn som organist. Det er i dette instrumentet og dets tradisjon han finner sin grunnleggende identifisering. Et

slående sammentreff er det at Kleive i likhet med Reiersrud kun har gitt ut en soloinnspilling. I likhet med Reiersrud blir denne soloinnspillingen å regne som en dokumentasjon på en formalstil. Kleive har valgt i sin innspilling, som omfatter verket *Inferno* samt et knippe koralforspill, en ting - Reger og en romantisk estetikk. Hvordan denne estetikken danner en basis for Kleives personalstil er relativt lett å høre i flere av de innspillingene der Kleive er akkompagnatør.<sup>1</sup> Kleive lar forøvrig ikke en romantisk og kirkelig tilknytning bli en tvangstrøye, men derimot en basis for en global musikalsk orientering. Den relativt hyppige bruk av synthesizeren uttrykker også en holdning til teknologien som gjør det mulig med en stadig nyorientering som en kreativ kunstner. Som et uttrykk for en personalstil hos Kleive kunne det være fristende å sammenligne ham med en synthesizer - den kan fange inn inntrykk, musikk og lyder fra ulike tradisjoner for så, alt etter situasjonen, å stadig anvende nye kombinasjoner av sitt potensiale i den nye sammenhengen. Som en kort sammenfatning av hans personalstil kan følgende punkter være dekkende: 1] Harmoniseringer og dynamisk spenning med klare relasjoner til den romantiske klangverden. 2] En rytmisk vitalitet i spillet som har tydelige trekk fra afro-amerikansk musikktradisjon generelt og jazz/gospel spesielt. I tillegg lar han sitt nære forhold til den norske folkemusikken tydelig skinne igjennom. 3] I likhet med Reiersrud kan han også karakteriseres som en nomadisk musiker - stor åpenhet utover mot etnomusikk og folkemusikk.

En innspilling som kan representere hans personalstil på en god måte, er produksjonen *Med røtter i himmelen*(FX45), der han akkompagnerer fløytisten Per Egil Hovland på orgel og synthesizer. Her kommer de ovenfor nevnte punkter klart til uttrykk. Denne innspillingen er også representativ med hensyn til spontanarrangementet. Hans samspillpartner på BK, Reiersrud, sier om ham: "Han er enorm forresten. Full av energi. Det er mer trøkk ofte i det han spiller enn i det mest hardhendte rockeband."<sup>2</sup>

### Oppsummering -

De musikerne vi møter i denne innspillingen har klare likhetstrekk, men også klare forskjeller. Det som i første rekke skiller dem er at de representerer hver sin musikalske tradisjon. Kleive har den klassiske/kirkemusikalske skoleringen ved siden av et pop/rock engasjement. Reiersrud står i en blues/jazz - tradisjon, basert på tidlig sørstats-blues/folkemusikk.

<sup>1</sup>F.eks. i FX 36, Dans med oss Gud, FX 49, Hallelujazz og FX 45, Med røtter i Himmelen.

<sup>2</sup> *Vårt Land* 15.05.91

Det spørres likevel om det ikke er mer som forener enn skiller de to, slik jeg ser det. De har begge et forhold til improvisert musikk - har sans for det spontane og umiddelbare. Begge er preget av stor åpenhet for nye uttrykk og andre genrer og stilarter enn det de vanligvis jobber med. Denne åpne holdningen, mentaliteten, mener jeg er et trekk hos disse musikerne som gjør dem istand til å fange inn og uttrykke tidsånden på sin måte. Kan det ha sammenheng med at de begge har hatt en utpreget rolle som "backing-musikere", eller akkompagnatører til andre soloartister? Akkompagnatørens rolle er i stor grad å lytte, støtte oppunder og understreke det andre artister/musikere vil uttrykke. En slik musiker utvikler - tror jeg - en utpreget sensitivitet for andre musikeres uttrykk og evne til å kommunisere i en musikalsk sammenheng.

## 5.4 OVERMÅDE FULL AV NÅDE -et utgangspunkt og en analyse

### 5.4.1 EN INNFALLSVINKEL

Som innfallsvinkel til en analyse av denne innspillingen har jeg valgt å ta utgangspunkt i selve innspillingssituasjonen. Det er i første rekke motivert ut fra måten innspillingen er foretatt på, og ut fra tanken om at innspillingsprosessen er avgjørende for det ferdige produkt. Som nevnt innledningsvis kan spontanarrangementet være et dekkende begrep for å karakterisere de løsninger som er valgt for innspillingsprosessen (jf. kap.4). Det gjelder musikernes forutsetninger generelt, og de premisser de møter den konkrete situasjon på spesielt. At en innspilling er spontanarrangert vil si at musikken ikke er skrevet ned og arrangert før musikerne befinner seg sammen i studio (jf. s.59). Dette har KKV gjort på en rekke innspillinger. F.eks. *Salmer på veien hjem* (FX 105), og på *Mysteriet* (FX95) m.bl.a. *Sondre Bratland*. Spesielt er dette karakteristisk for platene til Bratland/Kleive, som er blitt til på denne måten.<sup>1</sup> Er denne innspillingsformen med på å skape et eget musikalsk uttrykk? Eller sagt på en annen måte: - Kan vi høre/oppleve noe i det musikalske uttrykket som henspeiler på at musikken er spontanarrangert? Jeg vil i denne sammenheng ikke se så mye på det fenomenologiske, men mer på sammenhengen mellom innspillingsform og det ferdige produkt. Her finnes en åpenbar fare for å rote seg bort i en vanskelig og kontroversiell debatt når dette temaet bringes på bane. Så ulike fagfelt som

<sup>1</sup>Det gjelder følgende prod. nummer: 32, 43, 58, 76.



persepsjonspsykologi/ kommunikasjonsteori og moderne elektronikk, f.eks. digital versus analog (se kap.4) ville kunne være naturlig å ta opp i denne sammenhengen. På tross av dette velger jeg å stille spørsmålene og antyde mulige perspektiver.

Et spontant eller improvisert musikalsk uttrykk vil jeg i denne sammenheng si har to sider. Det har på den ene siden den styrken at det er direkte, og uttrykker derfor det umiddelbare, det som ligger utøveren på hjertet i øyeblikket. Det kan av den grunn være et ekte uttrykk som er direkte og fritt for reservasjoner og avveininger, det vil si finslipt for å skulle passe et bestemt formål. På den andre siden kan likevel dette uttrykket bli preget av tilfeldigheter og banaliteter og derfor være lite verdifullt. Det er mange faktorer som spiller inn og blir avgjørende for hvorvidt det improviserte uttrykket blir bra. Det kan avhenge av f.eks. dagsform (sinnstilstanden hos musikeren), erfaringsbakgrunn, "kjemien" mellom musikerne som skal spille sammen, og forholdet til produsenten i studio.

Denne formen for plateopptak må derfor, til en viss grad, bli et sjansespill. Først og fremst fordi tiden til å gjøre opptak på er begrenset. Dette ble, nærmest satt på spissen demonstrert, i innspillingen av "Blå koral", der musikerne jobbet natt og dag i to døgn før de hadde nok stoff til en plate. Iver Kleive uttrykker selv i et avisintervju:

Det trengs et visst mot for å bli god. Man må være dristig, kaste seg ut i det, la det stå til.<sup>1</sup>

Nettopp dette kan vel antyde en hypotese om hvilke forutsetninger musikere må være i besittelse av for å kunne lage et godt musikalsk produkt på denne måten; - erfaring og rutine, kombinert med improvisasjonsevne og dristighet. Videre er kodefortrolighet en viktig forutsetning. Det vil si at musikerne gjennom sin erfaring har skaffet seg et repertoar av koder som er felles og gjør dem istand til å kommunisere på basis av improvisasjon. Denne fortroligheten skaper den nødvendige trygghet i situasjonen og danner et viktig grunnlag for en konstruktiv, kreativ prosess.

I det følgende vil jeg dele inn arrangementsprosessen i tre faser for å få et bilde av hvordan arrangementet tok form over et tidsrom på rundt 1 1/2 time.

---

<sup>1</sup>Stavanger Aftenblad, 01.06.91

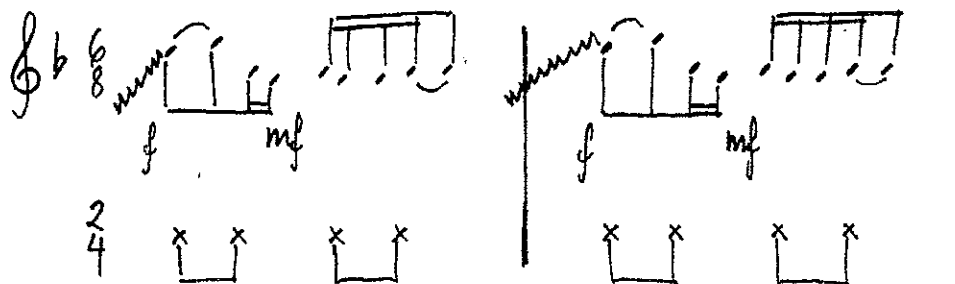


hånda og lyttet. "Vi må finne en "groove"<sup>1</sup> å bygge "låta" på", sa Reiersrud. Til slutt resignerte han og mente at han måtte bytte til akustisk gitar igjen.

## FASE 2

Bytte av gitar var klart vendepunktet i prosessen. Nesten umiddelbart Reiersrud fikk den akustiske gitaren i hendene løsnet det. Tydelig inspirert av Kleives rytmiske ostinat (fig. 4) satte Reiersrud igang med et tilsvarende ostinat. I beste spelemannstradisjon bruker han gjennomført foten i gulvet for å markere og holde takten, eller "grooven." (Dette kan høres helt tydelig på innspillingen). Gitarostinatet ser omtrent slik ut:

Fig.5]



På dette ostinatet la orgelet på den enkle melodiske linjen slik vi hører det fra takt 15. Dette ble en svært fruktbar fase der Reiersrud kom med flere forslag. F.eks. åpningsakkorden og den påfølgende takten (Fig.3) som først og fremst aksentuerer det dynamiske element som skulle vise seg å bli svært sentralt i arrangementet.

<sup>1</sup>Vanlig term innen f.eks. jazz for å beskrive opplevelsen av framdrift, rytmisk driv.

Fig.6]

Gitarostinatet ble, sammen med den dynamiske spenningen i gitaren utslagsgivende for at orgelet utviklet mellomspillene, ritornellet(R,R',R"). Et utsnitt av dette ser slik ut:

Fig.7]

På dette tidspunktet begynte de fleste enkeltelementene å ta form. Produsenten, Erik Hillestad, gav positiv respons og mente de her hadde funnet spennende ting. Her gikk arrangementet over i den tredje og siste fasen,- å finne en form, en oppbygning av arrangementet.

### FASE 3

Selve salmen har en tradisjonell AABA- form. Dette er også den formen salmen behandles etter i dette arrangementet. Det som formmessig skiller seg ut her, er bruken av mellomspill og hvordan de fungerer i arrangementet.

Gitarostinatet måtte være det bærende elementet i dette arrangementet. Det skulle ligge under hele veien fram til orgelkoralen (takt103-118). Spørsmålet var nå hvordan introduksjon ,mellomspill og avslutning skulle plasseres i forhold til AABA- formen. De ble enige om å spille salmemelodien i sin helhet tre ganger med koralen som siste gjennomføring. Første gjennomføring spilles melodien som en enkel melodilinje over gitarostinatet. Andre gjennomføring spiller gitaren det samme ostinat, mens orgelet spiller det rytmisk/melodiske motivet som var det første motivet som ble lansert i første fase (fig 4). Med gitarostinatet som det bærende element var det naturlig å la mellomspillene vokse ut av dette. Utfra den sparsomme harmonikken ble det dynamiske elementet viktig (fig.7). Kirkeorgelet har et dynamisk potensiale som dette ostinatet ikke kunne la være å benytte seg av. Denne musikalske idéen, å bruke kirkeorgelet dynamisk over et rytmisk ostinat, blir i stor utstrekning også benyttet på salmen *Ingen vinner fram til den evige ro* (nr.7 på plata).

Deler av arrangementet ble spilt inn på tape flere ganger. Hver gang ble ikke helt lik. Der er betydelige nyanseforskjeller og ulike intensiteter ute og går. Det gjelder spesielt i gitarostinatet. I de tre ritornellene hvor orgelet spiller, er der også forskjeller. Det er interessante trekk som viser hvilke konsekvenser spontanarrangementet kan få når dette brukes i en innspillingssituasjon.

De elementne som blir klart framtrede på dette arrangementet er: 1] Betoning av det rytmiske, kompleks behandling. 2] Enkel harmonikk 3] Utstrakt bruk av dynamikk. 4] Enkel tonal tematisk behandling.

Her forlater vi innspillingssituasjonen og ser på arrangementet slik det foreligger på CD - platen.

#### 5.4.3 FORM

Dette arrangementet fikk sin endelige form slik det er skissert i skjemaet (fig.8). Det bærende element er gitarostinatet. Rundt dette er hele arrangementet oppbygd. Det fungerer blant annet som et rytmisk ostinat. Det som skaper framdriften, "grooven," er et 2 mot 3 - motiv. Her møter vi den første tilsynelatende stilkollisjonen. Vår oppfatning av det bærende element i afrikansk polyrytmikk kan

fremstilles som "dissonansen" mellom 2 og 3 - rytmen. Forøvrig er dette vanlig i svært mye rytmisk musikk verden over idag. Vi har her en vertikal hemiola. Går vi f. eks. til den iberiske sarabandaen på 1600-tallet finner vi en ostinato form som bygger på hurtig skifting mellom 3/2 og 6/4 - altså en horisontal hemiola, men som sansynligvis, utfra et totalt rytmisk bilde også eksisterte en vertikal hemiola. Den rytmiske effekten gir en subjektiv opplevelse av to ulike puls-mønster som eksisterer samtidig.<sup>1</sup> Hemiolaen var forøvrig vanlig på 1600-tallet, spesielt i dansesatser (couranten).<sup>2</sup> Hemiolaen var i første rekke knyttet til danseformer. Hva med kirkemusikken? Forøvrig er det viktig å påpeke at hemiolaen var vanlig i så vel ars-nova som renessanse, barokk og romantikk. I sen-barokk og klassisisme derimot ser vi en utvanning av bruken. Går vi til barokk-komponistene, f.eks. J.S.Bach vil vi også der finne horisontale hemiola og vertikale 2 mot 3 - motiver, men da bare som forbigående fortettningsmomenter i en større sammenheng.<sup>3</sup> Når det bærende element blir en 2-mot-3 rytme i arrangementet av en salme synes det umiddelbart å virke problematisk. Lar to så ulike tradisjoner seg forene?

Vi kan si at arrangementet består av tre deler. Den ene delen(del I) er den som er oppbygd rundt gitarostinatet. Den andre(del II) er koralen. Siste del etter koralen, fungerer som en coda. Folketonen fremstår i tradisjonell koralform. Motsetningsforholdet mellom del I og II er en av faktorene som skaper spenningen i arrangementet. I codaen får vi gitarostinatet i samme form som i åpningen, bare forlenget en god del. Siste akkord er tilnærmet lik åpningsakkorden - en flageolettakkord med samme grunntone, men er ulik i intensitet og leie.

<u>DEL</u>	<u>TAKT</u>	<u>ANT.TAKT.</u>	<u>INNHold/FORM</u>
	1 - 4	5	Gitarostinat (GO)
	5 - 12	8	GO + orgel ritornell(R)
	13 - 14	2	GO
<b>I</b>	15 - 30	16	Melodidel (A) m/repetisjon. GO
	30 - 37	8	R'+GO
	38 - 39	2	GO
	40 - 47	8	Melodidel(B) +GO
	48 - 55	8	A + GO
	55 - 66	12	R" + GO
	67 - 68	2	GO
	69 - 100	32	Orgelmotiv(OM) [AABA] + GO
	101-102	2	GO
<b>II</b>	103-118	16	Koral
Coda	119-133	14	GO

Fig.8]

<sup>1</sup>Ledang 1987:61f.

<sup>2</sup>Cappelen 1979:3:353

<sup>3</sup>F.eks Kantate 147, *Herz und mund und tot und leben*, og koralforspillet til *In dulci jubilo*

#### 5.4.4 INSTRUMENTENES FORTELLING - gitaren og orgelet

Det som i første rekke skiller denne versjon av folketonen fra andre, er måten gitaren har valgt å løse arrangementet på. Likedan at de to instrumentene fungerer som kontrasterende element, både vertikalt (kontrapunktisk) og horisontalt (formen del I og II). Men samtidig veves elementene sammen i en syntese og tegner et helt nytt landskap med utgangspunkt i de respektive tradisjoner. Først i dette avsnittet om gitarostinatet. Dersom en forsøker å se dette i koral- og orgel-tradisjonen fungerer ostinatet som et slags orgelpunkt, en liggende tone i bassen og melodien i bevegelse over. Tonalt dreier ostinatet seg rundt tonen D (fig.2). Men det er helt nødvendig å se nærmere på hvilken tradisjon som har nedfelt seg i dette gitarostinatet og hvilken funksjon det kan ha.

Slik det stadig gjentatte gitarmotivet fremstår på innspillingen utgjør det et repetitivt element - slik vi finner i flere ulike etniske kulturer. Her snakker vi om repetisjon slik det forekommer, først og fremst i afrikansk rytmikk. Her finnes en utrolig kompleksitet gjennom ulike rytmiske motiv, men der grunnstrukturen er 3 mot 2.

Anvendelsen her forteller to ting. Det repetitive elementet vitner om en direkte inspirasjon fra svart afrikansk musikk via bluesen og en generell inspirasjon fra etnisk folkemusikk. Dette er et typisk trekk for den kategori musikere også Reiersrud tilhører - et globalt perspektiv på det han driver med - en musikalsk kosmopolitt. Her kunne en runde med World music eller New Age-music absolutt vært en mulighet. Problemet med disse begrepene er at de rommer så mye og er svært upresise. Likevel er det utfra undertegnede oppfatning store muligheter for spennende perspektiver innenfor nevnte felt også med tanke på en musiker som Reiersrud. Innenfor postmodernismen er det repetitive elementet også svært sentralt da ofte inkorporert i begrepet minimalisme.<sup>1</sup>

Thus we can see a general trend for which the title *minimal music* is only an approximate description. Indeed there are other names in circulation like *repetitiv music*, *acoustical art* and *meditative music* which attempt to pigeonhole this music.<sup>1</sup>

Sitatet over henviser i første rekke til den amerikanske minimalisme (se fotnote), men ettersom årene har gått bør betegnelsen kunne brukes for å beskrive mengder

<sup>1</sup> Betegnelsen minimalisme er i første rekke brukt om musikken til en gruppe amerikanske etterkrigskomponister, La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich o.a. Da under betegnelsen American minimalism.

<sup>1</sup> Mertens 1983:11





av nyere musikk også innenfor jazz-, rock-, og populærmusikk. Ikke minst har synthesizeren kommet inn som et utrolig redskap for å repetere sekvenser - gjerne i det uendelige, skape utflytende klangflater og fange inn og reprodusere all verdens lyd ( jf. deterritorialiseringsfaktoren s.52).

Hvilken betydning eller tolkning er det mulig å gi det repetitive elementet i denne komposisjonen? På bakgrunn av avsnittet om de tre faser i innspillingsprosessen er det rimelig å konkludere med at arrangementets karakter og oppbygning var resultat av en prosess der intuisjonen og øyeblikkets inspirasjon var det avgjørende. Derfor blir også bruken av dette gitarostinatet på nettopp denne salmen mer eller mindre et resultat av tilfeldighet. Eller sagt på en annen måte - det ble et resultat av musikernes kollektive bevissthet i arrangementsøyeblikket, slik det også er fremstilt foran. Det er viktig å ha i bakhodet under tolkningen av dette.

Selve gjentakelsesfenomenet er gammelt. Platon advarte mot all imiterende kunst fordi en aldri kommer fram til idéen bak.<sup>1</sup> Konsekvensen blir at all utvikling bare blir en avglans av kilden, d.v.s. utvikling og gjentakelse som forfall. *Kierkegaard* tok temaet opp i *Gjentagelsen*(1843).<sup>2</sup> *Nietzsche* tar opp spørsmålet om den evige gjenkomst - som den siste utfordring til overmennesket.<sup>3</sup> Hos Adorno gjenspeiler gjentakelsen i musikken en forsoning med verdens slettegang, d.v.s. at komponisten har gitt opp overfor produksjonsmaskineriet. Men hva kan gjentakelselementet bety i etnisk kultur eller i kultur generelt? I form av en samtale mellom *J.F.Lyotard* og *J.L.Thébaud*, tar *Just Gaming*<sup>4</sup> opp spørsmålet med utgangspunkt hos en gruppe Amazon-indianere. Fortellertradisjonen er en beretning om gjentakelsen av den samme historien, men aldri helt lik slik den franske postmodernist J.F.Loytard sier: "When we say tradition, we think identity without difference, whereas there actually is very much difference: the narratives get repeated but are never identical."<sup>5</sup> et sentralt poeng for Lyotard er hans oppfatning av forholdet mellom tid og innhold. I motsetning til hvordan vi tenker i vestens kultur, er tradisjon det som angår tid, ikke innhold. En opphopning eller bevaring av et gitt innhold - av historie, er ikke utvikling. Innen moderne tradisjon er prinsippet hos disse indianerne universelt; ingenting hopper seg opp - fortellingene gjentas og gjentas for at ikke tradisjonen skal glemmes, sier Lyotard.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup>Benestad 1977:20

<sup>2</sup>Politikens filosofileksikon 1990:237

<sup>3</sup>Ibid. s 315

<sup>4</sup>Gaming 1985

<sup>5</sup>Loytard i Gaming 1985:33

<sup>6</sup>Ibid. s.34

Det som etter mitt syn er det mest interessante her, er hvordan det repetitive gitarostinatet kan ses som en måte å uttrykke tradisjon på. Kan en finne igjen de samme dimensjoner her som det tidligere er tatt opp i forbindelse med tradisjonsbegrepet (jf. s.15f.)? Det repetitive motiv i denne salmen blir gjentatt og gjentatt, men samtidig aldri helt likt. Dette repetitive er også en iterativ (regelmessig gjentatt) form. Dette er en helt åpen form, egentlig uten begynnelse og ende. Den er ikke forutbestemt, og kan sammenlignes med et perlekjede der perlene kan være tilsynelatende like, men likevel forskjellige i nyanser. Det har ingen begynnelse og ingen slutt, og enda viktigere - perlenes rekkefølge er likgyldig. I gitarostinatet vårt er der forskjeller i betoning, små rytmiske forskyvninger, små tematiske variasjoner og klare forskjeller i intensitet. Det repetitive bærer i seg en idé, et skapt motiv som "fortelles" og lever videre ved gjentagelsen, men varieres hele tiden. Slik kan dette repetitive gitarostinatet bære i seg selve tradisjonsformidlingen - i fortettet form. Som en allegori på tradisjon, slik jeg tenker den, aksentuerer det iterative motivet på denne salmen selve skapelsen av idéen, opprettholdelsen gjennom gjentagelsen og den individuelle variasjon som oppstår ved hver ny repetisjon. Temaet får i arrangementet funksjon som en akse. Rundt denne fortelles der også en annen historie; den gamle folketonen med sin egen tradisjon.

Griper vi et øyeblikk fatt i innspillingsprosessen igjen, spontanarrangementet, kan vi si litt mer om opprinnelsen til dette motivet som danner grunnlaget for gitararrangementet. Som det er understreket tidligere, var det Reiersrud det i vesentlig grad stod på når det gjaldt å finne et utforming på det hele. Idéen som gav ham støtet, var det Kleive som hadde - det rytmiske motivet vi hører fra takt 69, og som er skissert i fig.4 (s. 70). "Historifortelleren", Kleive, gir historien videre.

Hvor har han så denne historien, eller dette motivet fra? Dersom en først ser på det tonale materialet som brukes, er utgangspunktet kvintintervallet med grunntone D. Dette intervallet utgjør ambitusen i første takt (se fig.4), hvilken vi kan betrakte som hovedmotiv i salmemelodien. Med utgangspunkt i dette tok da også Reiersrud og stemte om gitaren i kvinter mellom de tre dypeste strengene (jf. s. 65). Men det skal mer til en inspirasjon fra første takt i denne salmen for å lage det rytmiske orgelmotiv - som blir den opprinnelige historien i dette tilfellet. Et eller annet sted må Kleive ha hentet denne idéen fra, eller oppstod den der og da som et resultat av den musikalske tidsånd Kleive har maktet å absorbere? Dersom vi lytter oss gjennom noen av de produksjoner Kleive har gjort for KKV kan en finne interessante ting som kan settes i forbindelse med herværende orgelmotiv.

KKV har gitt ut flere plater med det de kaller "Kyrkjemusikk frå New Orleans."<sup>1</sup> Blant disse er to med *Sundmøre kristlege ungdomskor* (SKRUK), og *Ytre Suløen jazzensemble*. Platene *Kvite som negrar*(FX31) og *Hallelujazz*(FX49) har begge en stil som er nært knyttet til den vi finner i de svarte kirkene spesielt i og rundt New Orleans. På Hallelujazz medvirker i tillegg Iver Kleive på "Leslie"-orgel, - et instrument som etterhvert bl.a. blir identifisert med den musikalske stil vi finner i disse negerkirkene. Repertoaret på disse platene, som forøvrig er konsertopptak, er brukt av ulike kor i tiden etter at disse platene kom ut. Uten å kunne dokumentere påstanden, bruker Kleive på en av disse konsertene (der jeg selv var kormedlem) et rytmisk motiv på dette orgelet som i karakter minste sterkt om det han bruker på Overmåde full av nåde. Her var ikke noe melodisk som kan sammenlignes, men måten han bruker hendene på for å framkalle det rytmiske, er identisk. Dette er en mulighet i spørsmålet om opprinnelse til dette motivet. Samtidig handler dette om en spilleteknisk måte å bruke orgelet på som ligger utenfor instrumentets tradisjon, nemlig som et perkusivt instrument. Å bruke klaviaturinstrumenter slik er en tradisjon som er utviklet via jazzen. Det kan forøvrig være mulig at Kleive også fra sin omfattende vandring i romantisk orgelrepertoar har funnet elementer av det samme.

Vi går tilbake til domkirken i Odense der denne "historien" blir fortalt av Kleive, og fanget opp og gjenfortalt av Reiersrud. Av beretningen over, er det ikke urimelig å anta at dette repetitive ostinatet kan føres tilbake til røtter hos negrene i Vest-Afrika - via svart gospeltradisjon og bluestradisjon, svart folkemusikk. Men vi er ikke ferdig. Inn i dette som ble gitarmotivet veves den norske folketonen. Da er vi inne i orgelets fortelling. Det er en helt annen historie som kunne gjøres lang og spennende. Det er en beretning om norske fjellfolks trauste slit og dype gudsfrykt. Vi kan spørre; hva gjør dette arrangementet egentlig med den norske folketonen, for ikke å si den norske folketonetradisjon? Ødelegges den norske tradisjon gjennom en slik tolkning? Forkludrer den denne folketonens identitet? Eller er disse ulike tradisjoner som her er presentert egentlig den samme historien, bare med ulik opprinnelse? Her er vi inne i en svært interessant etnomusikologisk problemstilling som kunne vært spennende å følge videre, men det får vente.

Salmen har flere sider. Som nevnt i beskrivelsen av formen på dette arrangementet, består det av to hoveddeler - pluss coda. Den nevnte vertikale kontrast mellom gitar og orgel er beskrevet. Det som virkelig oppleves som spenningen i salmen slik den framføres, er det bruddet som skjer i takt 103, der orgelet overtar helt i all sin majestet. Skulle noen føle at folketonen var helt bergtatt av fremmede

<sup>1</sup>Undertittel på FX31, *Kvite som negrar*.

makter i del I, fremstår den her(del II) i all sin prakt, uten innblanding. Det vil si, den fremstår slik den europeiske koralen høres, den reformatoriske ryttniske korals form (jf. s. 39 og 92). På denne måten blir koralen en egen beretning om en annen tradisjon - koraltradisjonen. Samtidig blir den en viktig manifestering av hvordan denne folketonen er blitt sosialt opprettholdt - i menneskers gudstjeneste gjennom generasjoner.

## 5.5 OPPSUMMERING:

Referert til arbeidshypotesen for dette kapitlet og den gjennomførte analysen, skulle det være grunnlag for å gi en kort oppsummering. Med denne produksjonen generelt og salmen Overmåde full av nåde spesielt, har KKV maktet å formidle ulike tradisjoner på en original og kreativ måte. Produksjonen formidler gammel tradisjon og understreker opprinnelsen. Den er et eksempel på hvordan den individuelle variasjon og ubundne kreativitet kan uttrykkes. Autentisiteten - frigjøringen og framvisningen av tradisjonens levedyktighet er vist gjennom måten musikken er arrangert og framført på. Dessuten er innspillingssituasjonen og spontanarrangementet slik det er beskrevet i analysen, et uttrykk for denne autentisiteten. Frykten for konvensjonene har veket plassen for en frimodig, frodig og fordomsfri tilnærming til stoffet. Disse musikerne har gjennom dette arrangementet vist en sensitivitet overfor de strømninger som er i tiden og maktet å fange opp disse og fått de virkeliggjort på en overbevisende måte. De har maktet å fange inn en bit av tidsånden - den globale orientering og nyskaping av gammel tradisjon.

## 6. DANS MED OSS GUD - en analyse

### 6.1 INNLEDNING

Hvorfor velge denne produksjonen for en analyse? DMOG kom ut, og ble lansert i oktober 1982. Uten å kunne belegge påstanden tilstrekkelig, må dette likevel være en av de mest omdiskuterte plater som er gitt ut i Norge - noen gang. Det i seg selv kunne være grunn god nok alene, for å se nærmere på den. At et produkt skaper reaksjoner er et tegn på at det formidler et budskap, et budskap som berører menneskers verdisystem på en særlig måte.

Denne produksjonen er valgt som en case - studie av følgende grunner:

- 1]. Librettoen (se appendix I) til denne musikalen kan stå som en sammenfatning av KKV's kirkekritikk. Dette har vært viktig, først og fremst for å holde engasjementet og uroen ved like - forstyrre freden på en måte. Den er det sterkeste uttrykk - budskapet satt på spissen, for KKV's første plateutgivelse - Lukk opp kirkens dører(FX 1). Produksjonen representerer på denne måten en helt sentral side ved KKV's intensjon som institusjon. Den er et forsøk på å trenge bak det blendverk av sakral og åndelig staffasje som det kan påstås har preget - og preger den kirkelige tradisjon. På den måten blir musikalen et forsøk på å formidle en samtids opplevelse av - og forhold til, en tradisjon som har spilt falitt overfor store grupper av den menighet den har som oppdrag å betjene.
- 2]. Musikken i produksjonen setter ulike tradisjoner opp mot hverandre på en utilsørt og oppsiktsvekkende måte. Den understreker opprøret, og er som stil representativ for det f.eks. Bjørn Eidsvåg kan sies å representere hos KKV.<sup>1</sup> Denne produksjonen er den mest ekstreme som er gitt ut med tanke på å sette ulike tradisjoner opp mot hverandre. En streng sakral tradisjon - bl.a. kirkens liturgi, settes opp mot vår tids mest vulgære musikalske uttrykksform - rocken.
- 3]. Produksjonen stiller mange spørsmålstegn ved det som kan identifiseres som tradisjon. Dermed blir den også et forsøk på å synliggjøre mangelen på autentisitet - og selv forsøke å gjenskape denne. Autentisiteten - bl.a. frigjøringen fra tradisjonens knugende grep, er et sentralt element som denne produksjonen kan representere. Musikalen kan, med bruk av sine virkemidler, karakteriseres som et avant-gardistisk verk i den kirkelige tradisjon. Dette er særlig interessant i

---

<sup>1</sup>Eidsvåg har gitt ut flg. nummer på KKV: FX4, FX13, FX23, FX28, FX40, FX52, FX56, FX63 og FX72.

spørsmålet om KKV's estetikk og målsetting som kulturinstitusjon og plateselskap.

- 4]. Begrunnelsen inneholder også et fjerde punkt. Det er Hillestad og KKV's forhold til media i sin alminnelighet, og til NRK i særdeleshet. Flere ting tyder på at TV-presentasjonen av DMOG ble et fall for eget grep. Forholdet til media har stått sentralt gjennom hele KKV's virksomhet og har sansynligvis vært en viktig faktor i spørsmålet om denne institusjonens overlevelsessevne.

I og med at denne utgivelsen satte sinnene i kok på en slik måte, er det rimelig å se litt nærmere på hva som skapte reaksjonene og hvilke kriterier reaksjonene bygger på. Dette kan også si noe om vesentlige sider ved de problemene som er knyttet til formidling av et budskap. Den er et godt eksempel på hvilken tilsløringseffekt moderne media kan være med å skape, og bl.a. på den måten hindre et budskap i å kommunisere utfra intensjonen.

### 6.2.1 DEBATTEN OG REAKSJONENE

Jeg ønsker å snakke til de som er trygt etablert innenfor og utenfor kirka. Begge grupper begrenser Gud. De som er innenfor har stengt Gud inne. De har en form for renslighetskompleks på hans vegne. Det er så mye som ikke går an. De som er utenfor kirka liker at Gud er innelåst. Da har de ham på trygg avstand. Jeg vil vise at Gud ble kjøtt og blod og ikke kan sperres inne i et bur der det er besøkstid mellom 11 og 1 søndag formiddag.<sup>1</sup>

Slik uttrykte Hillestad selv hovedbudskapet i denne produksjonen. Nådde han de han ønsket å snakke med? Så langt er det få tegn som tyder på det. Oppmerksomheten ble rettet mot helt andre sider ved dette verket, som presentasjonsform og dramatiske virkemidler. Målet for dette kirkedramatiske verket var bl.a. å få det framført rundt i landets kirker slik det blir gjort med svært mange av KKV's produksjoner. Det ble lite av denne målsettingen. I steden fikk Hillestad sitt - inntil da, livs strekeste møte med en samlet norsk opinion, mot seg. Forsvarerne var i uvanlig mindretall. At plateutgivelser blir kommentert på lederplass i noen av landets største aviser, er mildt sagt uvanlig. Aftenposten skrev :

Mange opplever musikalen som blasfemisk. .... Klirrende vinglass og eggende dans som utarter til gymnastiske øvelser over prekestol og alterring har kort og godt ingen plass i et vigslet kirkerom. ...-for mange mennesker representerer kor og alterring noe hellig. Det burde også et kirkelig kulturverksted respektere. ... Er Dans med oss Gud egnet til å formidle noe som helst? Musikalen er egnet til å provosere og sjokkere - og lite annet.<sup>2</sup>

Den kristne dagsavisen Vårt Land gir også sin dom, men påpeker mer presist hva som etter deres vurdering er galt:

<sup>1</sup> Hillestad 1982

<sup>2</sup> Aftenposten, Leder, 25.10.82

Selskapet har denne gang vist manglende dømmekraft i bruk av virkemidlene. .... Det spares ikke på effektene og klarteksten når det gjelder å harsellere med det som for så mange er hellig - f.eks. nattverdliturgien. .... En god intensjon til tross: Dette er blitt et misslykket produkt som forvrenger gudsbildet og etterlater mange av troens folk i dyp fortvilelse fordi noe som for dem er hellig er blitt krenket.<sup>1</sup>

I tillegg tok også Morgenbladet opp musikalen på lederplass, med mye det samme innhold som dette over.

Reaksjonene fra kirken selv lot selvfølgelig heller ikke vente på seg. Biskop *Andreas Årflot*, sender personlig brev til Hillestad og har følgende å si i sakens anledning:

Jeg kan bare gi uttrykk for at jeg sterkt beklager at dere misbrukte kirkerommet til en kommersiell markedsføring av den nye platen med de omtalte innslag, som jeg så opptak av på fjernsynet. .... - platen både overspiller det kirkekritiske og hva verre er, krenker den alminnelige bevissthet av hva som er en nødvendig respektfull omtale av Gud ut fra det bibelske budskap som vi er forpliktet på i Den norske kirke. ... Jef vil advare mot bruk av kirkene til en slik framføring. .... Jeg vil be om at de ansvarlige ledere besinner seg på den profil og den målsetting Kirkelig Kulturverksted har.<sup>2</sup>

Komponisten Knut Nystedt sendte promte et ark til KKV der det stod med slurvevete håndskrift: "Jeg sier herved opp mitt medlemskap."<sup>3</sup> Trond Andersen i Indremisjonen hadde stor sans for det KKV hadde gjort på 70-tallet, men etter denne utgivelsen ba han om å få refundert den aksjestøtten han hadde gitt i en vanskelig tid for KKV.<sup>4</sup> Begeret var fullt. Grensen var nådd, - til og med overskredet.

En av dagens betydningsfulle tekstforfattere, *Eivind Skeie*, mente dette om produktet:

Platen har trukket Gud ned blandt de svette kroppor, og da kan det bli en orgie uten plass for tilbedelse. Da blir ikke Gud noe annet enn et speilbilde av vår egen forvridde lengsel. Og i stedet for å forholde seg til Gud, forholder man seg til jomfru Maria, moder - skikkelsen, ...<sup>5</sup>

Skeie, som bl.a. står som tekstforfatter på *Visst skal våren komme*,<sup>6</sup> mener dette verket blir utløst i en slags religiøs kultus, der sex og rus får spille seg ut som virkemidler på en måte som ikke passer i kirkerommet. Han mener det kan finnes analoge trekk mellom DMOG og *Børre Knutsens* Sangverk. Andre kritikere nevner det samme. Begge fremstiller Maria-figuren som sentral og beskriver en lengsel etter en "religiøs kultisk erfaring."<sup>7</sup> Skeie mener dette er en fromhetsretning som ikke bidrar til annet enn å isolere det religiøse enda sterkere overfor mennesker man ønsker å nå. Skeie skrev også et personlig brev til Hillestad og uttrykte sin mer

<sup>1</sup>Vårt Land, Leder 26.10.82

<sup>2</sup>Årflot 1982

<sup>3</sup>Nystedt 1982

<sup>4</sup>Andersen, Brev, 1982

<sup>5</sup>Skeie 28.10.82

<sup>6</sup>FXLP 48

<sup>7</sup>Skeie 28.10.82

generelle vurdering av KKV's virksomhet der DMOG blir en bekreftelse på de sider Skeie over lengre tid hadde hatt problemer med. Han pekte bl.a. på reklamefremstøtet og presentasjonen i media, og skrev til Hillestad at; - "Jeg er redd du med dette innslaget har maktet å maskere svært mye av ditt egentlige anliggende slik at mange i kirken aldri vil oppdage det."<sup>1</sup> Skeie peker videre på faren for ytterligere isolasjon og sekteriske tendenser og nevner faren for at "det hele blir gjort om til din private butikk."<sup>2</sup> Han avslutter sitt brev med et ønske for KKV; at det "snart skal kunne stå fram med en virkelig moden og sterk kulturteologisk profil og være selvbevisst, ikke bare på opprørets og tvilens vegne - men også på troens."<sup>3</sup>

Dette var et lite blikk inn i autoritetenes negative kritikk av DMOG. Men forsvarerne og de positive kritikere var heller ikke tause. Blandt disse var teologene *Rolf Berg* og *Karsten Isachsen*, som begge er godt kjent i media for sin støtte til utbrytere, rabulister og annerledes tenkende i kirken.

Jeg skulle på et vis ønske meg at han hadde gått enda et steg lenger. Kastet seg helt og holdent ut i det. F.eks. la Gud stige ned fra sin fastfrosne plass i alterbildet. La Gud ta del i festen. La den korsfestede stå fram - med naglemerker i hender og side - for å invitere disipler til nattlig måltid med vin og brød. La det gjerne ende opp i en gigantisk livsutfoldelse der Gud er medaktør i jordiske menneskers liv. Avslutningen med politi og arrestasjon ville jo blitt nesten bibelsk: Gud har som kjent sittet i arresten før.<sup>4</sup>

Slik kunne Berg tenkt seg dette verket. Han er uforbeholden i sin positive innstilling til det meste av både innhold og framføring. "Plata prøver å sette ord og musikk på hvor stiv, innestengt, livløs og ufri mange mennesker - ikke minst unge - opplever kirken."<sup>5</sup> - sier Berg. Men hans kritikk skiller seg fra skeptikerne i første rekke i synet på det hellige - hva som er hellig og kan oppfattes som hellig. Dette er sansynligvis et helt sentralt punkt i debatten om denne kirkekritiske musikalen. Berg innehar muligens kontroversielle synspunkter på dette med kirkerommet og dets hellighet. Er kirken et hellig hus, spør Berg?

Ikke uten videre. I den kristne tro finnes ingen lære om hellige hus og steder. Snarere at Gud kan man møte over alt og når som helst. Alle steder er like hellige - alle steder tilhører Guds skaperverk. Det finnes ikke hellige steder - bare hellige handlinger. De kan finne sted hvor som helst.<sup>6</sup>

Berg tar tak i intensjonen bak det kirkekritiske og foreslår en framføring av dette kirkedramatiske verket - med påfølgende debatt med biskop Årflot og Gunnar Prestegård i Indremisjonen. Ikke en debatt om plata og musikalen i første rekke, men

---

<sup>1</sup>Skeie, Brev, 1982

<sup>2</sup>Ibid.

<sup>3</sup>Ibid.

<sup>4</sup>Berg 1982

<sup>5</sup>Ibid.

<sup>6</sup>Ibid.



om kirken. "Kirken trenger Kirkelig Kulturverksted." De skal eksperimentere for en hel kirke. "Kirken tør det nemlig ikke selv."<sup>1</sup>

Karsten Isachsen grep fatt i debatten omkring DMOG i bl.a. Haugesunds Avis:

Jeg synes platen treffer vår tids åndskamp og klarer å si meg som prest noe umåtelig viktig. Dette er et seriøst verk. Her er ikke floskler, men nerve.<sup>2</sup>

Isachsen forsvarer DMOG med å henvise til mot og dristighet hos de som våger å gå nye veier, våger et brudd i kontinuiteten,<sup>3</sup> forsvarer avant-garden. Han deler imidlertid oppfatningen av presentasjonen som en arbeidulykke. Isachsen mener kritikerne av DMOG i det store og hele representerer det han kaller "fortvilede synonymmer i kirken." Naivitet er synonymt med fromhet, angst er synonymt med ansvar og tungsinn er synonymt med dypkristen. Fromheten og ansvaret ytrer seg da i dette tilfellet i forvrengt utgave "- i nedvurdering av alt som er nytt, annerledes, truende og ukjent."<sup>4</sup> Typisk, sier Isachsen, de mest engstelige ser på seg selv som de mest ansvarlige.

En av NRK's faste musikkmedarbeidere innen rock og populærmusikk, *Sigbjørn Nedland*, gikk også ut - med uforbeholden støtte. Muligens ikke så reflektert og kritisk, heller subjektiv og kategorisk - men engasjert i sakens anledning. Nedland hadde ikke sett den omtalte mediapresentasjonen som sjokkerte og berørte de fleste. Han gikk, som han pleier, til platen og lyttet seg gjennom den. Hva hørte han?:

Jeg hører bra musikk med rock-utgangspunkt. Jeg hører tekster som vitner om åpent og ærlig forhold til religiøse spørsmål. Jeg hører dyktige vokalister som engasjerer seg i stoffet, dyktige musikere som gjør en meget bra innsats. Jeg opplever å få vante forestillinger om kirke, kristendom og kristelighet snudd og vendt på, slik at jeg ser og forstår ting fra nye og overraskende vinkler. Jeg opplever et ekte og dypt engasjert oppgjør med gamle, stivnede og innholdsløse former, en utfordring av skinnhellighet og kirkelig selvgodhet. Jeg hører tanker jeg selv har tenkt, bli sunget, og reaksjoner jeg selv har hørt og opplevd, bli satt i system. Kort sagt: Jeg blir engasjert, utfordret og interessert.<sup>5</sup>

Her er en del av debatten og konkrete synspunkter på DMOG, presentert. Det er likevel bare en begynnelse. Det som stort sett kom fram i avisspaltene var korte og engasjerte innlegg for, eller helst mot. Forsøkene på en noe mer reflektert fremstilling, kommer vi tilbake til senere. Denne musikalen er, som et budskap innenfra kirken, et relativt enestående fenomen. Likevel er det viktig å understreke at satt inn i den naturlige kontekst - kirkespilltradisjon, kirkedramatikk og andre kirkekritiske verk - finner dette musikkspillet sin naturlige plass. Vi har på 80-tallet sett flere oppføringer og debatter som går på kirken og dens plass og funksjon i vårt

<sup>1</sup>Ibid.

<sup>2</sup>Isachsen 1982

<sup>3</sup>Jf. f.eks. Leibniz og Benjamin

<sup>4</sup>Isachsen 1982

<sup>5</sup>Nedland 1982

samfunn, nå og tidligere. DMOG berører flere problemfelt. Blandt de som skiller seg ut i dette tilfellet er: 1] *Kirkens sakralitet*. 2] *Drama og dans som medium* og liturgisk element. 3] *Musikk i kirkerommet*. Hvert av disse feltene inneholder omfattende problemstillinger. En avgrensning er derfor nødvendig. Faren for fragmentarisk fremstilling er åpenbar, men utfra intensjonen - å sette DMOG og KKV inn i en rimelig kontekst - vil fremstillingen avgrenses til hovedtrekk fra de ulike felt.

### 6.3 KONTEKSTEN

Dette avsnittet har til hensikt å sette musikkspillet inn i sin naturlige sammenheng for på den måten å se rammene og for å danne tilstrekkelig bakgrunn for en analyse av musikkspillet.

#### 6.3.1 KIRKENS SAKRALITET

##### -og litt om kirkekritikk

Hvor hellig er kirkehuset? Hvilken debatt foregår om dette i kirken? I hvilken grad har det kirkekritiske kommet til orde og hva har kritikken gått på? Dette kan være en innfallsvinkel til en presentasjon av dette feltet som har avgjørende betydning for kirkens egenart og forhold til resten av samfunnet. *Harald Olsen* peker på et ømt punkt når han sier at:-

I sak etter sak viser det seg imidlertid at det kirken og dens organer bruker mest tid og energi på, er å skyve mennesker og livsytringer ut av kirkens rom. Det er noe av kirkens tragedie.<sup>1</sup>

Står virkelig kirken som en etterlatt og avmektig institusjon i et samfunn som roper om nærhet og tilhørighet? Vigslingen av kirkerommet skal ideelt sett ha den funksjon at kirken blir stedet der mennesker gjennom opplevelsen av frihet og i trygghet kan møte Gud. Problemet oppstår når innhold og form i dette møtet ikke "passer" i et vigslet rom. Vigslingen får en avgrensende og ekskluderende funksjon - det stikk motsatte av det den burde være. Går en til det formelt kirkerettslige, er der noen begrensninger, men ikke mange. Det skal ikke holdes møter i kirken med

---

<sup>1</sup>Olsen 1989:372

"politisk eller agitatorisk tendens,"<sup>1</sup> heter det. I tillegg er alterboken å betrakte som prestens lovbook og er ifølge sin ordinasjon forpliktet på den. Med reservasjon for manglende kjennskap til kirkejussen, må det likevel være dekning for å påstå at de fleste avgjørelser, meninger og holdninger baseres på følelser og lokale tradisjoner. Hva som "sømmer seg i kirken" blir derfor de lokale menighetsråds anliggende mer enn jus og nytestamentlig teologi. Det bør understrekes, som også Berg understreket (jf. s.83), at tempelet i det gamle testamentet har utspilt sin rolle og at kirken som hus eller sted, ikke er hellig i seg selv. Det nye testamentets evangelium forkynner Guds tilstedeværelse over alt og kan derfor møtes hvor som helst. Det fratar likevel ikke menneskers rett og behov for et "sted," et sentrum å foholde seg til. Dette Eliade kaller et brudd i rommets homogenitet. I religionsforskningen blir det understreket hvordan det arkaiske mennesket søker dette bruddet, møtet med en overordnet, sublim virkelighet, en realitet av skaperkraft og et uendelig potensiale - hvordan mennesket søker det sakrale.

Når det moderne menneske søker det sakrale, er det også for å oppleve en annen dimensjon - et hellig sted - et sted for uttrykk og inntrykk - opplevelsen av en annen karakter og opplevelsen av helhet. Dette er individets lengsel etter hjemstedet - Gud (jf. s. 59). Derfor er også kirkerom og alter hellig for svært mange mennesker, men Gud blir ikke krenket om det vigslende rom blir krenket, men mennesker blir det. Har da de engstelige og redde vaktmestere på vår Herres vegne rett til å stenge kirken?

I menneskets lengsel etter helhet, tilhørighet og harmoni, står tilbudene på dagens religiøse torg i kø. På en av de store bodene, står f.eks. "New Age" og tilbyr å slukke vår tunges tørst. Torget har flere boder, alt for enhver smak. Tilfredstillelsen burde være sikret. "Sex and drugs and rock'n roll" blir bare barnemat mot de åndelige orgasmer og utsvevende reiser vi inviteres med på. Borte i hjørnet står en beskjeden herre med bøyd hode og tilbyr salmesang og orgelbrus - for spesielt interesserte. "Den norske kirke" står det over hodet hans.

Om vi liker det eller ikke. Dette er et tablå fra dagens virkelighet, sett med denne forfatters øyne. Det spørres om ikke kirken har en utrolig krevende og viktig oppgave for seg, å gjenreise den tapte helhet - ikke nødvendigvis forstått som enhet, men som menneskets behov for å oppleve en kirke for hele mennesket. "I middelalderens katedraler ble kunst og diktning, musikk og tanke forenet til en helhet,"<sup>2</sup> skriver *Jan Schumacher*. Etter de strengeste matematiske prinsipper skulle katedralen avbilde tilværelsens harmoni og fullendelse. Katedralen skulle gi muligheter for en

---

<sup>1</sup>Kongl. res. 18.juni 1926

<sup>2</sup>Schumacher 1989:378

hermeneutikk slik *Emile Male* i sin tolkning av den gotiske kunsten, gjorde før første verdenskrig.<sup>1</sup> Katedralens avbildning av rom- og tidsdimensjonen kunne tolkes bokstavelig såvel som allegorisk og analogisk. Et viktig poeng med katedralen var at menneskets liv skulle falle på plass innenfor katedralens verden. Schumacher påpeker så rennessansens skille mellom kirkens ideologi og kunsten og hvordan konsekvensen blir at kunstbegrepet gradvis får et nytt innhold og katedralen opphører å være "katedral." Pietisme og opplysningstid skulle forsterke dette skillet.

Poenget med denne fremstillingen er å påpeke behovet for å få kunsten tilbake i kirken, der den egentlig hører hjemme. Gudstjeneste og katedral skal ikke være et sted der menneskene skal snike seg inn og bare "høre" Gud tale - dvs. en enveis-kommunikasjon. Den er også stedet der mennesket taler til Gud. Schumacher sier det slik:

Kunstens rolle kan sees i forlengelsen av messens confiteor, skriftemålet, der menneskers liv, skjebne og skyld gjøres tydelig for Guds ansikt.<sup>2</sup>

Kritikken kan oppsummeres i at restene fra et romantisk kunst- og kirkesyn må forkastes, og erstattes av et modernistisk dynamisk syn der kunst og kirke kommer i ny dialog, ikke minst om tradisjonens betydning i lys av vår fragmenterte og pluralistiske samtid.

### 6.3.2 DANS OG DRAMA SOM MEDIUM

De vanlige forestillinger om teater og drama i kirkerommet er at det representerer noe nytt. Det er mye som tyder på at det ikke er riktig. Allerede i år 633 er det en beretning fra kancelliet i Toledo i Spania som forbød dans, maskerade og narrespill inne i kirken. Etterhvert vokste det fram et seriøst kirketeater. Når messen ble lest på latin, tok kirken i bruk teater som en illustrasjon på innholdet - som en slags billedbok. Munker og prester spilte, og korgutter fremstilte kvinneskikkelser - i scener fra Jesu liv.

Fra 900- tallet av blomstrer denne formen for kristendomsundervisning over hele mellom- og sør-Europa. At kirken ikke fant teaterformen uanstendig, kan man bl.a. lese av en synode i Worms i 1122: Legfolk ble nektet å delta i kirkespill. Ja - det ble sågar bestemt at mysteriet omkring oppstandelsen skulle spilles før menigheten kom inn i kirken!<sup>3</sup>

På 1500- tallet nådde det kristne middelalderteateret et høydepunkt i Nederland. Her vokste teateret ut av kirken og førte til en profesjonalisering av teaterfaget med

---

<sup>1</sup>Ibid.

<sup>2</sup>Ibid. s.382

<sup>3</sup>Lyhman 1983

egne fagarbeidere, skuespillere, scenografer og dramatikere. Tidens retorikere, rederijkerne, tok seg av faget og møttes til konkurranser om beste forestilling som oftest handlet om livet til hellige kvinner og menn. Middelalderens malere fungerte som scenografer. Flere altertavler i de store europeiske katedraler er malt på grunnlag av middelalderens kirkespill.<sup>1</sup> Forøvrig har *Kåre Langvik-Johannessen* skrevet om middelalderens mysteriespill og deres plass både i og utenfor kirken.<sup>2</sup> Han understreker nederlandenes innflytelse på bl.a. kirkespilltradisjonen:

Nå er der lang avstand fra middelalderens kirkespill til DMOG. Både form og innhold ligger på et helt annet plan, men intensjonen er den samme: Å formidle et budskap med bl.a. teater som virkemiddel, som angår forholdet mellom kirken og folket. De ulike varianter vi har sett av kirketeater i vår tid spenner fra små julespill med barn, til profesjonelle dansere som presenterer en slags psykologisk fortellerform. Dans som dramatisk fortellerform er blitt vanlig bl.a. i forbindelse med nyere kirkemusikk. Danseren *Ragni Kolle Kierulf* har drevet denne kunstformen langt og har bl.a. gjort framføringer i Nidarosdomen med musikk av Egil Hovland. Denne tradisjonen representerer eksperimentell kirkekunst med seriøs samtidsmusikk som naturlig medspiller.

Teologen og kirkedramatikeren *Sylvi Baardseth* drev *Institutt for Kristen Dramatikk* tidlig på 70-tallet, der det ble arbeidet seriøst med dans og drama som forkynnelsesmedium i kirken. Planen var forøvrig å gjøre dette til en sentral del av KKV's virksomhet, noe det ikke ble noe av - av ulike årsaker.<sup>3</sup> Begrepet kristent drama har siden 60-tallet vært en vanlig og i stor grad akseptert form ved kirkekonsserter og spesielt i arrangementer for barn og ungdom. Som nevnt i et tidligere kapittel, var drama en viktig del av Ten sing gruppens formidlingsform. (jf.s. 35f.) I kirkens ungdomsarbeid har derfor dette vært et prioritert og sentralt arbeidsområde. I denne prosessen har hele tiden kirkerommet vært i fokus og det har kontinuerlig vært en debatt om formen og forholdet til det sakrale element i kirkerom og særlig rundt alter. Dette kommer vi også tilbake til i drøftingen av nyere og alternative musikkformer i kirken som kanskje har skapt den største debatten om kirkerommets bruk.

DMOG står i en særstilling som dramatisk verk av to grunner. For det første at det innholdsmessig først og fremst er et kirkekritisk verk - i motsetning til annen dramatikk i kirken som utelukkende har en liturgisk funksjon eller skal fungere som forkynnelse. For det andre at det kirkekritiske utspiller seg i kirkerommet. Andre

---

<sup>1</sup>Ibid.

<sup>2</sup>Langvik-Johannessen 1975

<sup>3</sup>Kristiansen 1984:5

musikkspill med et kirkekritisk innhold er stort sett holdt utenfor kirken. Den naturlig konteksten, er etter mitt syn å se DMOG på linje med *Tramteaterets* oppsetting, *Det går alltid et korstog*, fra 1983<sup>1</sup> og *Dollie de Luxe* etterhvert så omtalte *Which-witch*. Begge disse musikkspillene tar opp kirkens mørke middelalderhistorie og reiser relevante og berettigede spørsmål som i stor grad angår kirken. I forbindelse med *Which-witch* har imidlertid spørsmålet om kirkeframføring vært sterkt framme og har naturligvis skapt debatt. Det er sterk kost for en kirke å bli konfrontert med noe en helst vil glemme. Det har vært tradisjon i kirkelig sammenheng å raskt hoppe ned fra gjerde og ta parti uten å vite hva saken egentlig dreier seg om. Følgende sitat kan vise dette - om framføringen av *Which, witch*:

Avisa "Vårt Land" avviste først verket på lederplass som "omreisende kommersielt sirkus". Etter å ha sett verket framført i Elverum kirke måtte redaktøren imidlertid trekke denne karakteristikken tilbake uten forbehold, og framhevet verket som både severdig, seriøst og profesjonelt, og med en rekke ransakende spørsmål til kirken.<sup>2</sup>

Teologen, forfatteren og kirkekritikeren, *Eivind Skeie* har de siste årene gjort en betydelig innsats for å fornye og gjenskape det som kirken har tapt og forsømt, særlig gjelder det språket - kommunikasjonskrisen, som har plaget kirken og gjør det ennå. Om forholdet mellom messen og teateret sier han:

Mysteriespillet hører på kristen grunn til i middelalderen. Det er på en måte selve enhetskulturens kunstneriske uttrykk. Men også vår tid har sin lengsel etter enhet og erfaring av enheten, av det holistiske perspektivet. Kanskje skulle man skjære bort alt annet som er sagt og prøve å finne det riktige teatre og det riktige liturgiske uttrykk for denne lengselen, da ville man ha skapt et uttrykk som både er messe og teater på samme tid. Dette er risikofyllt både liturgisk og teatermessig prosjekt, men nettopp derfor kanskje den største utfordring. Det ville også gi muligheter til et virkelig "gesamtwerk" hvor alle kunstarter og profesjoner kunne komme inn for å maksimere uttrykket. Jeg tenker ikke minst på musikk og dans i den forbindelse.<sup>3</sup>

### 6.3.3 MUSIKK I KIRKEROMMET - og i kirken som institusjon

Det er her nødvendig å ta et kort overblikk over musikkestetikkens historie og hvilken plass musikk har hatt i kirken. Ikke minst er det snakk om hva slags musikk kirken til ulike tider har kunnet godta og begrunnelsen for det. Å legge vekt på estetikkens historie her, er et sidesprang i sammenhengen, men de mest relevante trekk bør likevel nevnes. Rocken blir, sett i forhold til den kirkemusikalske estetiske tradisjon, et brudd i kontinuiteten - for å bruke Benjamins term. Dette bruddet er såpass radikalt at DMOG også musikalisk sett kan betraktes som uttrykk for avant-

<sup>1</sup>Kristin Lyhman 1983

<sup>2</sup>Olsen 1989:369

<sup>3</sup>Skeie 1988:506

gardisme. Dette skyldes ikke bare musikken i seg selv, men særlig måten de ulike estetiske tradisjoner konkret blir satt opp mot hverandre på, ved hjelp av f.eks collage-teknikk.

Et naturlig utgangspunkt kunne gjerne være å ta opp forholdet mellom det apollinske og dionysiske, de to hovedelementer fra gresk mytologi. Apollon, i gresk kultus, guden for bl.a.sol, lys og poesi. Han ble også musikkens talsmann og blir for all ettertid stående som uttrykk for det rolige, statiske, avmålte - likevekt og ballanse - og framfor alt, verdig musikk. Lyrens strenger slo an den apollinske verdighet. Dionysos - vinguden, fruktbarhetsguden og guden for årstidene, det skiftende og dynamiske. Dionysoskultusen var full av sanselighet, spontanitet, villskap og ekstase. Musikken var sentral også her. Blåseinstrumentet auløs med sin skarpe klang uttrykte denne kultusens identitet.

Blandt de første kristne i oldkirken, hadde problemer knyttet til musikk sammenheng med musikkens forhold til hedensk kultus, bl.a. den greske og romerske.

Kirkefedrene var såre klar over musikkens dragende makt, ikke minst på grunn av dens sterke appell til menneskelige følelser, og de så derfor med stor og berettiget engstelse på den profane tonekunst. Deres kamp mot den ble intens og hård. De gikk imot alt som smakte av virtuositet og gikk inn for å bevare den overleverte kirkelige musikkens enkelhet og edelhet, og de påpekte strengt at musikken kun måtte benyttes som et ledd i den åndelige oppbyggelse, både i hjemmene og i menighetens forsamling, og som en lovprisning til Gud.<sup>1</sup>

Lyren ble etterhvert et akseptert instrument til kirkelig bruk, noe derimot auløs ikke ble. *Augustins* tanker om musikk og menneskets forhold til den, har preget den kristne kirkes forhold til musikk helt til denne dag. Dualismen som representeres i forholdet mellom det apollinske og det dionysiske, finner vi også hos Augustin i forholdet mellom kropp og sjel. Sjelen, formidler all innsikt fra Gud. Innsikt og viten om musikk er det viktige. Uten den er for Augustin all musikalisk utførelse og praksis uten verdi. Det fysiske, sanselige er sekundært, i seg selv mindreverdige. Antikkens ethos-lære, læren om musikkens påvirkningskraft på det menneskelige sjelsliv, har hatt stor innflytelse på kirkens musikkensyn opp gjennom historien. Gjennom hele middelalderen ble musikken i kirken grundig debattert og vurdert. Flerstemmigheten skapte naturlig nok engstelse og motbør. Skolastikeren og biskopen, Jhon of Salisbury, sa sin mening om den nye musikken:

Musikken besudler religionsutøvelsen, for menighetens enfoldige, beundrende sjeler blir nødvendigvis fordervet - i Guds eget nærvær, i selve helligdommen - ved den løsaktige stemmes opprør, ved dens iver etter å stille seg selv til skue, og ved dens kvinneaktige affektasjoner når den hakker opp stavelser....<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Benestad 1977:34

<sup>2</sup>Oscar Söhngen 1967:66 (Sitert Benestad s.58)

Kirken aksepterte etterhvert flerstemmigheten og mensuralmusikken (noteverdier i korte og lange tidsintervall). På slutten av det 13. århundre ser det ut til at det blir et skille mellom den religiøst orienterte filosofi og musikken. Dette medfører en svakere betoning av det liturgiske, og elementer fra verdslig musikk blir i økende grad tatt i bruk av komponistene. En ivrig polemikk pågår mellom forsvar av henholdvis *ars antiqua* og *ars nova*. Det er interessant å legge merke til problematikken: hva hører til innenfor kirken - hva hører til utenfor? Hva er det riktige, det gamle eller det nye? Bruken av orgel i kirken representerer en radikal forandring. Vi kjenner til at Nidarosdomen hadde orgel så tidlig som rundt 1300.<sup>1</sup>

Den største kirkehistoriske begivenhet for Nord Europa, reformasjonen, fikk også mye å si på det liturgiske og musikalske området. Likevel var Luther selv tilhenger av å beholde store deler av den katolske kirkemusikken. Forandringen var i første rekke en erstatning av latinske messeledd, med salmer på morsmålet. Luther, som selv var habil musiker og salmeforfatter, understreket musikkens fundamentale betydning. Det har utvilsomt hatt avgjørende betydning for den musikkestetiske utformingen i den lutherske kirke fram til i dag.

Variasjonen i gudstjenestens form var svært stor i ulike deler av Danmark og Norge i det 16. århundre. Dette skyldes mangelen på retningslinjer og forvirringen i spenningsfeltet mellom katolisisme og lutherdom. På tross av *Den danske Kirkeordinans* av 1539 var en henvist til å bruke gamle latinske messebøker helt til *Thomissøn* (1569) og *Jesperssøn* (1573) kom som erstatning. Opplysningstidens rasjonalisme preget også i stor utstrekning salmenes musikalske utforming. *Schiørrings Choral-Bog* fra 1781 viser tydelig dette, der melismer og andre melodiske krumspring ble fjernet, slik at man satt igjen med hovedsakelig halvnoter.<sup>2</sup> Den estetiske utformingen av Lindemanns koralbok fra 1877 danner også grunnlaget for koralboken som kom i 1926. Lindemann hadde ikke med religiøse folketoner i sin koralbok, derimot en mengde egne melodier. Lindemanns holdning til folkelig kultur og musikktradisjon var lite positiv. Dette hadde selvfølgelig store konsekvenser for den profil og estetikk som skulle prege kirkesangen og det totale liturgiske klima i kirken. Salmesangstriden,<sup>3</sup> der Lindemann stod sentralt, viser bl.a. også dette. Den viktigste forandringen fra 1877 til 1926, var at mange av koralmelodiene ble ført tilbake til den reformatoriske rytmiske korals form. Samtidig fikk en god del religiøse folketoner plass i denne boken. Uansett blir koralbøkene og kirkens liturgi preget av en konservativ og kontemplativ

---

<sup>1</sup>Grinde 1981:32

<sup>2</sup>Ibid. s.65

<sup>3</sup>Grinde 1981:147



estetikk, sterkt preget av romantikkens kunstsyn, og som i tillegg har knyttet seg til den borgerlige offentlighet og i liten grad vært opptatt av det folkelige element. Folkemusikkstriden i kjølevannet av Lindemans innsamlinger vitner også om det.<sup>1</sup>

Hva har skjedd etter at koralboken i 1926 kom? Som nevnt tidligere i dette prosjektet har bevegelsen, *Musica sacra*, betydd en del for en fornyelse av kirkesangen og musikken (jf.s.40). Da i første rekke i form av en ytterligere tilbakeføring mot idealene fra reformasjonstidens rytmiske koral. Etter 1960 har det vært gjort et betydelig arbeid for å ta i bruk et vidt spekter av eldre og nyere åndelige sanger og viser med et folkelig preg, melodier av ulik etnisk opprinnelse og mange nykomponerte melodier. I innhold har den nye salmeboken, med tilhørende koralbok,<sup>2</sup> blitt på mange måter rik og variert. Et vesentlig ankepunkt fra undertegnede mot koralboken, er likevel at den har mange dårlige satstekniske løsninger og at det stilmessige mangfold forflates. Den rytmiske koral er det gjennomgående ideal i arrangementene - også for de sangene som har en annen stilmessig opprinnelse (jf. s. 32). En viktig begivenhet for salmesangen var samlingen *Salmer-73* med mange nye skandinaviske og anglikanske salmer der bl.a. Knut Nystedt, Trond Kverno og Egil Hovland presenterte nye salmer. Sistnevntes innflytelse har vært betydelig. Han har ikke mindre enn 47 separate nummer i den nye salmeboken. Han står også bak deler av musikken til den nye liturgien. Uten Hovland hadde kirkens musikalske fornyelse vært betydelig svakere.

Det kan være hensiktsmessig å avslutte dette overblikket med en presentasjon av samtidig drøfting av forholdet mellom musikk og liturgi, musikkens plass og funksjon i kirken. Det vil også bidra til å understreke status for den kirkelige musikkestetikk i Den norske kirke. *Ove Kristian Sundberg* har gitt nyttige bidrag til en musikkvitenskapelig innfallsvinkel til forholdet mellom musikk og liturgi. I boken *Musikk og liturgi*<sup>3</sup> etterlyser Sundberg en avklaring på hva slags musikk som hører hjemme i kirken. Han etterlyser en "kirkemusikkens prinsiplære."<sup>4</sup> Han mener kirken trenger et sterkere profilert verdisyn på musikk og den funksjon denne skal ha i kirken. Dessuten en klarere sammenheng mellom teologi og musikk - som en helhet. Han angriper tendensen til å verdinøytralisere musikk, noe som etter Sundbergs mening fører til at prinsippet om hensiktsmessighet blir det rådende. "Man merker det i debatten omkring den kirkelige popisme."<sup>5</sup> Det Sundberg tenker på her, kan ikke være annet enn Olaf Hillestads rytmegudstjenester, Ten sing og

<sup>1</sup>Se f.eks. Ledang 1985:4

<sup>2</sup>Godkjent til bruk i den norske kirke 29.juni 1984

<sup>3</sup>Sundberg 1971

<sup>4</sup>Ibid. s.12

<sup>5</sup>Ibid. s.10

muligens også Hovlands ny-vennlige og ny-enkle stil. Denne boken er skrevet midt i vendepunktet rundt 1970 og reflekterer nok på den måten sin opplevelse av tidsånden - innovasjonen av den afro-amerikanske musikkultur i Norge, og da også i kirken (jf. bl.a. s. 45).

At man også fjerner seg fra en stor del av den kirkelige tradisjon, synes ikke å vekke dem til ettertanke som freidigst står fram og roper ut sine sist erhvervede strøtanker i refleks av tidens almene forvirring.<sup>1</sup>

Den forvirring og fortvilelse som ikke bare Sundberg - på sin måte, men store deler av en hel kirke, uttrykker, er møtet mellom to diamentralt motsatte religionsformer. Egentlig snakker en her om en genuin kulturkollisjon. En kontemplativ og en ekstatiske religionsform møtes. Vestlig kirketradisjon møter afrikansk/afro-amerikansk religionsform.

En av de ting som har preget vår kirketradisjon etter reformasjonen, er problemer knyttet til retningslinjer for kirkemusikalsk aktivitet. Det har alltid stått strid omkring musikkens plass og funksjon, ikke minst om dens karakter og autonome verdi. Slik bildet ser ut for undertegnede har kirken til alle tider tatt mål av seg til å være en kirke for folket - en folkekirke, men kirken selv har aldri maktet å komme til rette med forholdet mellom folkelig kultur og den kirkelige kultur og musikkpraksis. En videre drøfting av denne problemstillingen har tvunget seg fram de siste par tiår, men lite tyder på at en avklaring har funnet sted. Pietismens sterke stilling og enorme innflytelse i det norske kirkeliv må helt klart ta mye av skylda. Fra undertegnede distrikt ble fela, "dette djevelens og kjødets instrument," brendt og ødelagt. Folkelig kultur i vid forstand, har gjennom kirkehistorien hatt vekslende kår. Det kunstneriske og kulturelle mangfold har lidd under pietismen der innenfor/utenfor-problematikken har vært dominerende.

KKV har i sin levetid stått fram med et kirkekulturelt syn som bryter nokså radikalt med det tradisjonelle. Kirken, her forstått som de troendes fellesskap, har en tradisjon som inneholder en kulturell rikdom og et mangfold som skal løftes fram og gis nytt liv. Alle former for folkelig musikk og kultur som kan være med å uttrykke folkets identitet, er samtidig et uttrykk for skaperens vilje. Tilhørighet, fellesskap og opplevelse av frihet, er nøkkelord som mange mener kirken har glemt i sin iver etter å bevare den sakrale form og de enfoldiges tro.

I denne kirkemusikalske tradisjon, kommer Hillestad og noen av nåtidens dyktigste komponister og musikere, og skaper et musikalsk og litterært drama som har til intensjon å si noe til sin kirke. Si noe - om det åndelige og verdslige, om hele

---

<sup>1</sup>Ibid. s.10

mennesket på godt og vondt, om vår lengsel tilbake til hjemstedet (jf. s. 59), om gjenreisningen av det sakrale univers. DMOG prøver å vise at mennesket ikke egentlig ønsker å leve i en desakralisert verden, men vil tilbake til det hellige - stedet som er mettet med væren, til det som er fylt med kraft og realitet - slik Eliade uttrykker det.<sup>1</sup>

Men problemene er mange. Blandt annet fordi det apollinske og dionysiske møtes igjen.

#### 6.4 ANALYSEN -med vekt på 4.scene. En innledning

Dette avsnittet presenterer først librettoen - meningsinnholdet, idéen og handlingen i hele dette verket. Deretter presenteres rammen og virkemidlene der musikken utgjør en vesentlig del. Det er viktig å se på dette musikkspillet som et budskap innenfra, rettet til kirken selv. Dette er ikke ment som et krampaktig forsøk på å frelse gatens barn, men å riste kraftig i tradisjonen for bl.a. å få kirken til å se hvem disse er og hvilke lengsler de bærer på. I analysen av det litterære og teologiske, vil forfatteren i hovedsak støtte seg på en analyse *Jan Ove Ullstein* foretok i kjølevannet av debatten omkring denne musikalen.<sup>2</sup>

##### 6.4.1 IDÈ, INNHOLD OG HANDLING - libretto (se appendix I)

Erik Hillestad gikk svanger med idéen til dette musikkspillet i mer enn tre år før det ble realisert. Idéen var å lage et drama som kunne fortelle noe om hvordan kirken har stengt Gud inne og menneskene ute. Denne dobbelte isolasjon må brytes, Kirken må åpnes for menneskene. Kirken kan ikke leve med et renslighetskompleks på Guds vegne. Kirkens Gud, er Gud for alle - ikke bare for de fromme og innvidde. Gud ønsker å møte hele mennesker - uansett. Kirken trenger en revisjon, en ny forståelse av kirken som institusjon og forvalter av det sakrale. Kirken er møtestedet mellom himmel og jord - Gud og mennesker. Kanskje må kirken desakraliseres for igjen å fremstå gjennom en ny sakralitet? Det hjelper som kjent lite å helle ny vin i gamle sekker.

Den konkrete handling går i korthet ut på at en ungdomsgjeng bryter seg inn i kirken - okkuperer den: "Vi vil gjøre Gud et besøk og ha et stort kalas skal tro om

---

<sup>1</sup>Eliade 1976:7

<sup>2</sup>Ullstein 1983

ikke Gud vil syns det er kjempestas."<sup>1</sup> De ønsker å møte Gud og by ham opp til dans. St. Peter og jomfru Maria stiger ned fra sine pedestaller og er vertskap for det som blir en gedigen fest foran Guds alter. Ungdommene avslører sine drømmer og sitt begjær, og samtidig -"Bak min panne bor en sjel med drøm og fantasi Der ser jeg bilder av en Gud som har min sympati..."<sup>2</sup> Ungdommen roper etter en himmel som også dagens menneseker kan identifisere seg med: "Vi vil ha en himmel som lukter jord..."<sup>3</sup> Innbryterne ser sin dårskap og fortapthet: "Vi er svin og løse fugler Våre hjem er skitne buler syndens huler..."<sup>4</sup> Likevel dekker Maria bord med brød og vin. "Snart smaker det himmel på jord."<sup>5</sup> St. Peter gjør sine betraktninger om disse forvirrede og underlige inntrengere, men hva har skjedd? ".i natt har noen blåst i basuner Murene ligger i grus Kropper mettes De nyter en himmelsk rus Men foran ham står en forvirret flokk som knapt kan se seg selv."<sup>6</sup> Så ender hele spillet med kveldens siste vals, treenighetsvals. *Faderen* svinger sin arme jord og hvisker .... stol på mine trinn. *Sønnen* har danset for oss på glør til djevelens felespill. "Han danser for oss, han har lært oss en sang.... *Ånden* har lært oss treenighetsvals ..... Vi våkner av jord og aske og reiser oss fra vår grav Så danser vi med vår skaper til sangen han gav."<sup>7</sup>

Dersom vi skal lage en kort analytisk skisse av hvordan handlingen er komponert og verket er satt sammen, er en mulighet å dele dette i tre: Innledning, hoveddel med et sentrum, og avslutning. Mellom disse skrider handlingen fram. I innledningen blir Guds posisjon konstatert og innbryterne begrunner sin inntreden. Dørene åpnes av himmelens vaktmester, St.Peter. Inntrengerne gir seg tilkjenne som denne jordens fortapte, fremmede i kirke og himmel. Maria letter endelig også på sitt slør. Hele galleriet er presentert og handlingen er igang.

Sentrum, eller høydepunktet er 4.scene. Dette kan begrunnes utfra flere sider. Scenen er et tablå som fremstiller menighetens gudstjeneste og setter den i kontekst med verden utenfor kirkemuren. Nattverdsliturgien brukes som ritornell til tablåets fortelling. Her settes to ulike verdner, tradisjoner og opplevelse av virkeligheten opp mot hverandre, og skaper den største spenningen i dette verket, fortettet i denne scenen. Det gjelder tekstlig og musikalsk, men i første rekke gjelder det teknikken som er brukt for å skape denne effekten av spenning. Kirkekritikken utspilles her i klartekst. Tablået fremstilles i tillegg ved prekestolen, sentrum i den lutherske

---

<sup>1</sup>Libretto 1.scene

<sup>2</sup>Ibid. 5.scene

<sup>3</sup>Ibid. 6.scene

<sup>4</sup>Ibid. 8.scene

<sup>5</sup>Ibid.

<sup>6</sup>Ibid. 9.scene

<sup>7</sup>Ibid.10.scene

messen - prekenen er gudstjenestens høydepunkt. Denne scenen berører også et av de punkt som skaper sterkeste reaksjon - leflingen med nattverdliturgien og sarkasmen i formen. På den måten kan opplevelsen av hellighet og verdighet krenkes på en grunnleggende måte.

Med 4.scene kulminerer spenningen i verket. Det kirkekritiske utmales videre fram mot repetisjonen av 2.scene i 8.scene. Forskjellen er, at første gang synges sangen i kirkeskipet, siste gang ved døpefonten. Det er ballanse i oppbygningen. Fra 7.scene beveger beretningen seg mot avslutning - i fortettet symbolspråk - gjennom sakramentene dåp og nattverd. Veien videre? - Trosbekjennelse og apokalypse.

En annen mulighet å angripe dette verket på, er å fange opp sentrale motiv som knytter det hele sammen til en hehet. De motivene undertegnede mener står klarest fram, er dans-motivet, og det vi kan kalle skips-motivet. Dans-motivet, er et svært sammensatt motiv i verket. Disse to motivene kan på en overbevisende måte knyttes til tradisjonsbegrepet. Motivene forbinder fortid og nåtid, det gamle og det nye, det sakrale og det profane, jord og himmel. Motivet om kirkens skip kan også knyttes til tradisjonen - som understrekning av dynamikken, den ubønnhørlige og uavbrutte bevegelse framover - mot framtiden og apokalypsen.

Til slutt noen ord om strukturen i verket. Det finnes selvfølgelig flere måter å tegne en struktur av dette på. Det som er nevnt over kan representere to måter å strukturere det på. Det første kan betegnes som en ytre struktur eller oppbygging. Det andre representerer en indre struktur, bygd opp rundt nevnte motiver. En tredje vei er å betrakte verket som en desakralisering som også beskriver en resakralisering, og gjennom det - skapelsen av en ny sakralitet. Denne måten å se verket på gir spennende perspektiver. Problemet kan være at verket som sådan har for sterk karakter av fabel som fører analytikeren inn i for mange tvetydighet mht. tolkningen. Den største desakralisering i den kristne religionshistorie var inkarnasjonsmysteriet. Jesus desakraliserte den gamle pakt og med sin gjerning stod det fram en ny virkelighet en ny sakralitet - den nye pakt.

#### **6.4.2 VIRKEMIDDLENE** - litt om det dramatiske og musikken

En reservasjon er det viktig for meg å ta: Undertegnede har ikke sett denne musikalen framført i sin helhet, og inntrykket fra TV-presentasjonen er bare et fjernt minne. Derfor må fremstillingen bygge på de stillfotos som finnes, skriftlige kilder,

og slik det hele høres på plate eller kassett. Dette har konsekvens først og fremst for beskrivelsen av det teatraliske. Dette får også derfor mindre vekt i analysen.

Det må med det samme slås fast at de virkemidlene som er valgt for dette verket er sterke. Sterke, fordi konteksten er kirkrommet med sin lange tradisjon - som er vist i det foregående. Når det er sagt, er dette konkret og greit. Representativ ungdomskultur pr.1982 med alt det innebærer, blir fremstilt gjennom et passe saftig språk og trange klær som oser av kroppskultur. I tillegg er ingrediensen det som kanskje har betydd mest for det moderne ungdomsopprør - rocken. Likevel er musikken til dette spillet svært variert og mangeartet. Instrumenteringen består av el.gitar, akk.gitar, el.bass (fretless og vanlig), trommer, perkusjon, piano, el.piano, synth. og kirkeorgel. I tillegg til det solistiske er koring i pop/gospel-stil gjennomført. Selv om det melodiske materialet er overveiende enkelt har arrangementene gjennomarbeidet rik harmonisering. Stilmessig er det vanskelig å finne én bås, men Fred Nøddelunds arrangementer har tydelig inspirasjon fra amerikansk vestkyst musikk og anglo-amerikansk rock og jazz. Ellers finner en tydelige trekk fra den tradisjonelle amerikanske musikal-tradisjonen. Nøddelunds stil som arrangør bærer preg av godt håndverk og solid erfaring, bl.a. som arrangør og orkesterleder i NRK.

Å kalle dette en rockemusikal er ikke presist nok. Det kan muligens forsvares utfra et helhetsinntrykk av innhold og form, men er ikke som stilmessig musikalsk betegnelse like treffende. Det er egentlig svært få kutt i denne produksjonen jeg vil identifisere som rock. Det måtte da i første rekke være 4.scene som kan få denne betegnelsen. Det som er typisk for rocken, er rett på sak - enkel, men markert rytmikk og klar harmonikk som skjelden beveger seg utover septimen eller nonen i akkordstrukturen.

Solistprestasjonene har en helt avgjørende betydning i dette verket. Dynamikk og uttrykkskraft preger det meste av det som blir gjort. I tillegg brukes ironi og humor som virkemiddel, noe som krever mye av aktørene om det skal ha noen funksjon. Dette fungerer stort sett. Solistenes stilmessige bakgrunn er variert, men alle beveger seg innenfor genrén pop/jazz/rock. Mellom hver sang er der skrevet overgangsreplikker (som ikke er med i den trykte librettoen). Disse er skrevet av forfatteren *Tor Edvin Dahl*. Virkemidler som er brukt her, er skrik og skrål, litt saftig språk iblandet forsiktig sarkasme. Skal totalinntrykket av dette verket vurderes uavhengig av konteksten, er de aller fleste virkemiddel tonet ned i forhold til hva et lignende verk kunne inneholde. Det virkemidlet som etter mitt syn er kjørt sterkest

fram i forhold til det øvrige er fokuseringen på kropp og sanselighet og det dramatiske uttrykket i den sammenheng.

### 6.4.3 GUDS FANGEVOKTER, 4.SCENE - libretto og liturgi

Denne scenen er sentrum. Det tekniske grepet som er benyttet her er å klippe ut biter fra en annen sammenheng, og plassere disse inn i en ny. Dette er sitat-teknikk eller collage-teknikk slik vi finner det hos representanter for dadaismen, surrealismen og hos kubistene, f.eks Picasso. Fragmentering av et bilde eller en sammenheng, for så å lime fragmentene sammen igjen til ett nytt og helt annet bilde - en annen sammenheng. Virkeligheten blir spilt ut mot illusjonen og kan på den måten skape en sterk virkning. Teknikken er oftest brukt for å gi nye innfallsvinkeler og nye perspektiver.

Det som er gjort her, har flere interessante og spennende aspekt. Et av disse er den faktiske desakralisering denne scenen representerer. Nå er selvfølgelig ikke disse linjene med tekst, hellige i seg selv, men selve handlingen disse ordene er en del av - er hellig, kanskje det mest hellige vi har i kirken. Nattverden er forøvrig et helt sentralt motiv i dette verket. Men Hillestad som tekstforfatter har ikke til hensikt å vandalisere kirkens hellighet. Målet for hele innbruddet er klart et møte med Gud: "Vi er kommet for å drikke Gud en skål,"<sup>1</sup> eller lest inn i dans-motivet; "Vi er kommet for å by opp Gud til dans."<sup>2</sup> Inntrengerne i dramaet søker en ny sakralitet. Søker en kirke som er en kirke for de fortapte - "Hør en salme fra fordømte."<sup>3</sup> For at dette skal skje må det ristes i tradisjonen. Det må settes ord på vår tids frustasjon over en tradisjon som er forstenet og stiv. Symbolikken her, demonstreres i at St.Peter og Maria - tradisjonens representanter, stiger ned fra sine sokler og gis nytt liv: " Han lytter, han beveges .....Urørlig har han tjent sin Gud På sokkel av granitt Nå går han ned mot døra.."<sup>4</sup> Desakraliseringen i 4.scene gis allegorisk tolkning. For det første, som den nevnte fragmentering av en sakral sammenheng. For det andre brukes det fragmenterte til en ironisk og delvis sarkastisk fremstilling av en ny sammenheng. Den nye sammenhengen som blir skapt i denne scenen gir ingen perspektiver utover å allegorisk rive tradisjonen fra hverandre. Isolert sett kan denne scenen derfor lett oppfattes som blasfemisk, slik debatten om dette verket viste (jf. s.81f.). Men verket som helhet gir som tidligere nevnt et annet bilde. Denne scenen

---

<sup>1</sup>Ibid. 8.scene

<sup>2</sup>Ibid. 2.scene

<sup>3</sup>Ibid. 8.scene

<sup>4</sup>Ibid. 1.scene

blir som kunstnerisk uttrykk, stående som et effektivt motbilde til den konteksten hele dette verket står i. Slik blir også dette avant-garde.

Dersom vi stanser opp et øyeblikk til ved verkets struktur; desakralisering - resakralisering - en ny sakralitet, åpner dette også for en analog måte å tenke denne strukturen på - nemlig som deterritorialisering og reterritorialisering (jf. s. 52). Det er dette Deleuze og Guattari f.eks. presenterer i sin analyse av Kafkas litteratur - "for en mindre litteratur."<sup>1</sup> DMOG taler folkets sak på samme måte som litteraturen for Kafka gjør det.<sup>2</sup> Dette verket har som funksjon å gå inn i tradisjonen, bevege den og forsøke å gi det folkelige en ny stemme. Gi kirken en ny autentisitet. Vi kan i DMOG se en deterritorialisering av kirketradisjonen og en reterritorialisering i meningen. DMOG er et redskap for å jobbe mot tradisjonen og sørge for framdrift og bevegelse, ikke en forstening. Den danner et motbilde som kan løfte tradisjonen og rette blikket framover.

#### 6.4.4 MUSIKKEN -med utgangspunkt i 4.scene

Her er vi framme ved et interessant punkt. Hvordan er det musikalske løst i denne beretningen? Står musikk og libretto i et rimelig forhold? Beriker eller tilslører musikken verkets fenomenologi?

Aller først noen ord om innledningen til 4.scene. Det hele innledes med en imitasjon av den bergenske biskop anno 1992: "Kjære menighet "(seriøs tone).. (noe latter fra inntrengerne)... "hold kjefst"(lattermild). Deretter bryter alle ut i latter. Karakteren i denne scenen er herved presentert. Ironien og sarkasmen. "Menigheten" synger sitt amen så vulgært og lite verdig som mulig til orgelets akkompagnement. Orgelet fortsetter så sitt spill i verdig sakral stil - for å følge opp prestens andektige innledning. Så brytes stemningen og orgelet går rett over i en rytmisk og harmonisk innledning i rockestil. Denne overgangen ser slik ut (s. 100):

---

<sup>1</sup>Deleuze/Guattari 1982

<sup>2</sup>Ibid. s.36



The image shows two systems of handwritten musical notation. The top system consists of two staves (treble and bass clef) in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It features a piano introduction with various rhythmic patterns and notes. The bottom system is divided into three parts: 'a' (piano accompaniment), 'b' (melody), and 'c' (melody). Part 'c' is marked 'band overtar'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Fig. 9]

Dette angir nesten det totale musikalske innhold i scenen. Før det er komplett må den fragmenterte liturgi presenteres. To deler er plukket ut, begge er menighetssvar i kirkens nattverd liturgi og komponert av E.Hovland. Det ene svaret er forandret noe i teksten for å passe til den nye sammenheng. Det er svaret: "Vi løfter våre hjerter til Herren," som er omskrevet til "De løfter sine hjerter til Herren." Musikalsk er ingen forandring gjort, og spilles og synges helt i kirkens tradisjon.

I tillegg har scenen fått en musikalsk avslutning det er verd og merke seg. Den har to funksjoner. For det første skal den markere en avslutning på 4.scene og for det andre fungere som en overgang til 5.scene. Denne tar ikke undertegnede seg på å transskribere, men estetisk åpner den for en interessant relasjon mellom rockens estetikk og romantisk estetikk. Dette skal ikke tillegges for stor vekt, men det er neppe tilfeldig at organisten velger en slik løsning. Denne codaen oppleves som en understrekning, eller helst som et behov for å samle hele opprøret og aggresjonen i et punkt. Regers *Inferno* høres tydelig bak clusterklangene og melodikken. Det er mulig å se coda som en allegori, både på skapelse, inkarnasjon og apokalypse. Uansett representerer den et klimaks og et kulminasjonspunkt, et brudd og en overgang.

Musikalsk er det naturlig å dele denne scenen i tre. A] Intro, B] Hoveddel, og C] Coda. Introen (fig.9) forbereder hoveddelens musikalske innhold og karakter. Ser vi bort fra overgangsreplikkene og det teatraliske helt i åpningen som det alt er sagt noe om, deles intro i tre ulike motiv(a, b og c) slik fig.9 viser. Første intro-del vokser ut av latter skrik og skrål - støyen som kaos, som det "nye" skal stige ut av. Denne verdens ståk og larm fortrenses et øyeblikk av "orgelets religiøse klang."<sup>1</sup> Men denne harmoniske og fredelige stemningen varer ikke lenge før bruddet kommer.

<sup>1</sup>Libretto 4.scene

Kontrasten skapes på to måter. For det første oppstår et skifte av rytmikken(fig.9). Legatoen i a avløses av et markert rytmisk motiv over enkel harmonikk i b. Det rytmiske kommer i forgrunnen, det harmoniske og melodiske fortrenses. Dette er også den musikalske karakteren hele scenen bærer i seg. For det andre skifter organisten registrering fra rund klang og moderat styrke, til tutti orgel der mixture- og trompetklangen dominerer, noe som ytterligere bidrar til å forsterke det rytmiske motivet. Motiv b har som funksjon å angi tempo og karakter. Dette spilles da også solo med orgel i to takter før motivet overtas i sin helhet av de elektriske instrumentene i c. Kontrasten mellom b og c er i karakter ikke så sterk, men orgelet må gi tapt for de elektriske instrumenter. Til tross for at disse instrumentene overtar det samme rytmiske motiv representerer de likevel en helt annen estetikk. De blir med andre ord et estetisk brudd fra b til c selv om lytterens opplevelse av det ikke nødvendigvis er så sterk.

Analogisk og allegorisk tolket er orgelet kirkens tradisjonsbærer - den historiske dimensjonen i tradisjonen. Orgelet representerer ved siden av det sakrale, det statiske og monumentale. Til tross for et dynamisk potensiale greier det ikke å forsvare sitt territorium. De moderne instrumenters inntreden detroniserer orgelet, feier det unna med en eneste trommehvirvel. Dette er både en deterritorialisering og en desakralisering. Orgelet representerer reproduksjonen av de samme klisjeer, gjentakelse på gjentakelse av det som hele tiden forventes innenfor kirkens murer. I den konteksten vi her befinner oss, er elektro-instrumentenes inntreden, samtidig en inntreden av det egentlige bruddet - avantgarden. For her overtar kreftene utenfra, fra det ukjente. I det øyeblikk orgelet gir tapt og elektronikken overtar, faller murene. Her begynner hoveddelen B.

Den består av to elementer som gjennom det hele spiller mot hverandre - I og II. Først noen ord om form. Del I består formmessig av to ulike deler, en på 12 takter og en på 5 pluss et mellomspill(Ir) som kommer foran Ia på 4 takter. Underdelingen av I får altså betegnelsen Ir, Ia og Ib. Menighetssvarene, del II har også to ulike svar, IIa på 3 takter og IIb på 2 takter. Hoveddelens ytre form blir altså slik:

**Del:** Ir - Ia - IIa - Ib - IIb (rep.4x)

**Ant. takter:** 4 - 12 - 3 - 5 - 2 (totalt 26 takter)

Rent taktmessig går det jevnt i 4/4 takt hele veien bortsett fra takt 6 i Ia der en 3/4 takt har sneket seg inn og skaper en rytmisk forskyvning som er effektiv, som musikalsk virkemiddel i seg selv, men ikke minst som en understreking av teksten på gjeldene sted.

Som tidligere nevnt er dette musikalsk og litterær collage. Innenfor malerkunsten var og er collagen å betrakte som avantgarde. Det som gjør collagen til avantgarde i dette tilfellet er i første rekke konteksten scenen og verket som helhet står i. Disse to delene må først betraktes hver for seg. Den estetikken vi møter i I, er som tidligere nevnt i første rekke preget av at det rytmiske kommer i forgrunnen. Det er det rytmiske som i første rekke preger rockens estetik. Men like sentralt står lydnivået og lydbildet som helhet. Lydbildet i rocken karakteriseres med framheving av hele tonespekteret med særlig vekt på bassen og stortromma. Slik er det også her.

Sentralt i analysen videre er spørsmål om estetik og estetiske motsetninger. Som kirkekritisk verk er også spørsmålet om kommunikasjon viktig. Hvilke elementer i denne scenen skulle eventuelt hindre fruktbar kommunikasjon? Eller er virkemidlenes karakter slik at konstruktiv kommunikasjon ikke er mulig? Det skulle i det minste være mulig å si noe om dette, dessuten er allerede noe sagt. Neste avsnitt skal i hovedsak handle om DMOG i sin helhet. Det åpner med en liten ekskurs om en mulig estetisk tilnæringsmåte.

#### 6.4.5 ESTETIKKEN

##### - 4. scene og verket som helhet

Den musikken vi konkret møter i 4.scene har som nevnt en estetik med klare elementer fra rocken. Et av de mer spennende perspektiver på denne musikkformen har *Robert Pattison* kommet med, der rocken blir underlagt en vinkling som gir analogier mellom det 19. århundrets romantiske estetik og rockens estetik.<sup>1</sup> Pattison påpeker det vulgære aspektet, hva som ligger i det, og hvordan dette har fått utløp i rocken. Dessuten setter Pattison rocken inn i en mytisk sammenheng.

*Arthur Schopenhauers* tanker om musikk kan være nyttig lesning. Hans forestillingsverden er som kjent å se verden som vilje og forestilling.<sup>2</sup> "Musikken er melodien hvortil selve verden er teksten," sier han et sted.<sup>3</sup> Han ser på musikk som en objektivisering av viljen. Dvs. at musikken som fenomen først og fremst er en metafysisk størrelse ved siden av det rent fysiske klanglige, slik Leibniz formulerte det; "en dulgt aritmetisk øvelse."<sup>4</sup> I motsetning til annen kunst mener Schopenhauer at musikken er en direkte avbildning av viljen selv. Alle andre kunstarter er en avbildning av idéene - dvs. de platonske idéer. Kunsten generelt har som oppgave å

<sup>1</sup>Pattison 1987

<sup>2</sup>Jf. tittelen på hans hovedverk.

<sup>3</sup>Stabenow i Benestad 1977:259

<sup>4</sup>Kjerscow 1988:59

"framelske erkjennelsen av disse gjennom fremstilling av enkelte ting.."<sup>1</sup> For Schopenhauer eksisterer musikken egentlig uavhengig av verden som sådan, den er en "umiddelbar objektivisering og avbildning av hele viljen som verden selv er det, .."<sup>2</sup> Bassen, de dypeste tonene oppfatter Schopenhauer som det laveste trinn av viljens objektivisering. Det fundamentale, planetenes masse og den anorganiske natur. Så trekker han analogier mellom overtonespekterets fysiske lovmessighet og vår fysiske verdens gradvise utvikling fra planetenes masse. Basstonen får betydning som det opprinnelige, alle tings opphav. Jo høyere opp i tonespekteret vi kommer, jo høyere trinn får vi i viljens objektivisering. Benestad mener dette er den minst overbevisende sider ved Schopenhauers musikkfilosofi. Mer har han til overs for hans tanker om forholdet mellom musikk og følelser. Musikken kan uttrykke det allmene i følelsene slik de er et uttrykk for urviljen, men det er menneskets egne følelser som skaper den subjektive opplevelse av musikken, det spesielle ved den.

Scene 4 er egentlig en gripende beretning om hvor ulikt mennesker ser på, og opplever verden. I dette tilfellet den verden som finnes innenfor kirkens murer. Motsetningene som spilles ut i både tekst og musikk er det kontemplative og det ekstatiske, det verdige og det vulgære. På den måten er musikken en svært effektiv aksentuering av teksten. Den subjektive opplevelse av teksten er selvfølgelig avhengig av hvilket forhold den som leser den har til kirke og sakramenter. Det er likevel rimelig å anta at en gjennomlesning av den rene tekst neppe vil føre til skjelvninger og sterke følelsesmessige utbrudd, hverken for den ene eller den andre. Det som derimot kunne være interessant, var å se om musikken i seg selv kunne bidra til å framkalle slike følelser og opplevelser. Disse to delene i B, I og II, er ikke bare et uttrykk for svært ulike estetiske ideal, men uttrykker to ulike sider av viljen, eller her det allmene følelsesspråk. Rockens ekspressive og primitive karakter kontrasteres til orgelets myke og vare tone. Men den virkelige sterke følelsesmessige opplevelse blir til hos lytteren - avhengig av dennes livskontekst. I vår norske kirketradisjon er det nok slik at de fleste har et mer eller mindre følelsesmessig forhold til kirken og det hellige. Dessuten er vår kirkemusikalske tradisjon nedfelt i oss på en slik måte at kontrastene i 4.scene, lett gir en opplevelse av sjokk. Det er dette som er sentralt i *Walter Benjamins*<sup>3</sup> estetikk - sjokket, dette å skremme folket opp fra sin yante smak, og vekke dem fra all kitschen. Det er rart med kirken, de aller fleste mennesker har et forhold til den; et mindretall nært og aktivt, noen litt mer på avstand og de fleste enda litt lenger borte, men alle har et forhold til den. Gjennom

---

<sup>1</sup>Ibid. s.61

<sup>2</sup>Ibid.

<sup>3</sup>F.eks. Benjamin 1991

livsritualene har kirkehus, prekestol og alter lang tradisjon som et møtestedet, selv om det idag også er flere som ikke har noe forhold til kirken i det hele.

Det er ikke riktig, som det også tidligere er nevnt, å hevde at dette verket gjennomgående er preget av en rock-estetikk, i hvert fall ikke rent musikalsk. 1. scene bygger på velkjente pop/rock klisjeer (f.eks. den fallende trinnvise bevegelsen i bassen). Denne scenen kontrasterer to elementer; inntrengerne og St.Peter. Musikken som følger inntrengerne domineres av bassen og det rytmiske. Denne jordens representanter trer inn, de lave og primitive. Musikkspillet har ingen ouverture, men 1.scene kan fungere som det. Estetisk kan denne scenen representere hele verket. Ved St.Peters presentasjon halveres rytmen og vi opplever et brudd og en kontrast. Likevel er ikke det estetiske bruddet så sterkt. Her domineres harmonikken av forminskede akkorder som kan underbygge den spenningsladningen som ligger i møtet mellom de to elementer. Helt mot slutten går harmonikken over i en fallende kromatisk bevegelse som er det dominerende motivet i Marias presentasjon i 2.scene. Akkompagnementet her er kun piano og synth. som gir et lett og luftig preg - "Hun drømmer om havluft og vind."<sup>1</sup> 2.scene står i klar kontrast til 1.scene. Til tross for at dette skal være en salme "fra fordømte" avslører musikkens estetiske utforming en underliggende dyp respekt for hva dette møtet med St.Peter og Maria representerer. Dialogen mellom de fordømte og Maria understrekes musikalsk ved at synthen kommer inn som en underliggende klangflate der Maria omtales. Hele scenen tones ut i en lys durtreklang høyt oppe i registeret. Her avsluttes innledningen og vi har beveget oss fra bassens dype toner og rytmens ekstase til de høye og sarte toner - med andre ord, hele spekteret av viljens objektivisering. Så innledes 3.scene som markerer overgangen til hoveddelen av musikkspillet. Denne overgangen består av et lite tablå der ungdommene avspiller en rockelåt med en medbrakt kassettpiller; teksten lyder: "Sex and drugs and rock'n roll, na na na na na na." Med andre ord en ny og meget sterk kontrast. Men i tillegg minner dette oss om forbindelseslinjer til hippiekulturen og den kultus som utviklet seg i dens kjølevann. Her introduseres det sanselige og jordnære for alvor. 3.scene, Dans med oss Gud,- her vil inntrengerne at Gud skal slå seg løs og fri seg fra sitt fengsel. Til denne teksten er musikken forsøkt gjort så sanselig som mulig, full av rytmisk vitalitet, lokkende sensualitet og erotisk spenning. Et sugende og bevegelig bassmotiv gjør alt for å forsøke å tenne Guds sanser - denne jordens oppfordring til Gud om å komme oss i møte. Dans-motivet er det helt sentrale i 3.scene slik det er det i 5.scene, Samba med hele meg. Estetisk kan 5.scene oppfattes som et antiklimaks i forhold til den 3.scenen. Men her er vi inne i sentrum av verket. De to

---

<sup>1</sup>Libretto 2. scene

nevnte scener rammer inn 4.scene med det den representerer. 3.scene må betraktes som en oppbygging mot den 4. der de estetiske kontraster spilles sterkest ut. Som nevnt betrakter jeg codaen i 4.scene som selve kulminasjonspunktet i verket. Det hele tas ned i 5.scene - for å skape en ny kontrast? "Denne rytmen flyter fritt og gynger mykt på tå"<sup>1</sup> Disse to scenene uttrykker etter min oppfatning to ulike sider ved dans-motivet. Scene 3 er den ekstatiske oppfordring som i fortvilelse roper ut sin tørst og lengsel. Scene 5 er den egentlige dansen, som en fabel legges inkarnasjonsmysteriet inn i dans-motivet. Karakteren i denne scenen uttrykker den famlende erkjennelse av dette mysteriet - som i en drøm, og derfor vagt. Men samtidig er denne scenen ladet med erotikk, noe sangstemmens og musikkens sensualitet er med å understreke. Ullstein uttrykker det slik: "Ein kan lure på om det er forestillinga om det himmelske og guddommelige samleiet som spøkjer i bakgrunnen."<sup>2</sup> I den sjette scenen er vi på mange måter tilbake i den fjerde. Denne innledes med unison mannskorsang som for å illudere et munkekor, altså en estetikk som kan knyttes til det mest arkaiske i vår kirkekultur. Gradvis - først nesten umerkelig, men så tydeligere og tydeligere sniker en ny tid seg inn i denne fromme tradisjon i form av funky rytmikk og synth. Dette nye overtar helt og vi føres inn i inntrengernes himmeldrøm underbygget av funky bass-spill og fusionpreget estetikk.<sup>3</sup> Mot slutten slippes alle hemninger og det dionysiske får fritt utløp; "En rus og en ekstase uten grenser Hvor alt er i forandring og alle hvirvles med i tonebrus og vingesus med fler og fler frekvenser."<sup>4</sup> Denne scenen sammenfatter på en måte tredje til femte scene og avslutter hoveddelen. Kontrasten mellom gammel og ny tid utspilles igjen, vekten på det sanselige utmales ytterligere og dansen er over. Musikken i denne scenen har en estetikk som kanskje i enda sterkere grad understreker det sanselige og begjæret. At bassen og rytmen ikke bare ligger der som en jevn og trykkende strøm, men løses opp, gis bevegelse og dynamikk, og virkelig objektiviserer de jordiske og primitive krefter. Som tidligere nevnt står også skips-motivet sentralt i verket. Ved siden av dansen er dette selve lede-motivet. Hele musikkspillet foregår bokstavelig og allegorisk ombord i kirkeskipet. Fra den sjuende scenen og gjennom resten av musikalen befinner alle seg ombord. Musikalsk har 7.scene fått en estetisk utforming som kan minne om nyere evangelisk sang eller skandinavisk gospel-stil.<sup>5</sup> Som for å minne oss på at kampen ikke er over og for å føre inntrengerne gjennom dåpen gjentas motivet fra andre scene. Estetisk har denne scenen også den samme kontrasten som andre scene. Egentlig rommer denne scenen både dåpen og nattverden - og dermed

<sup>1</sup>Ibid. 5. scene

<sup>2</sup>Ullstein 1983

<sup>3</sup>"fusion" vil si sammensmelting av ulike stilarter der jazz/pop/rock er de viktigste. "funky" henspiller på en type bass-spill som spesielt artikulere det rytmiske og viser også de dype toners potensiale rent melodisk.

<sup>4</sup>Libretto 6.scene

<sup>5</sup>Representert ved f.eks. Peter Sandwall, Roland Utbult m.fl.

frelesmuligheten som uttrykkes gjennom bilder: "En regnbue fires ned Over kirkens skip gjøres natt til dag."<sup>1</sup> Gud stiger ned og skaper på nytt. Det er i 9.scene at svarene på en måte gis: "Men i natt har noen blåst i basuner Murene ligger i grus Kropper mettes De nyter en himmelsk rus."<sup>2</sup> Her brukes bildet fra den kjente bibelske beretning om Jerikos murer - er det disse murene som hindrer menneskene å komme? Det er dekket bord, et himmelsk måltid som nå ligger åpent og tilgjengelig - Hvorfor? Svaret ligger i lidelses- og offermotivet som også her leses inn i dans-motivet: " Han kler seg naken, Han lar seg spotte Til hån latter danser Gud Han svinger seg gjennom tyve sekler forstenet på dødens tre."<sup>3</sup> Musikalsk blir denne avslutningen overraskende lite uttrykksfull og spennende på tross av den sterke teksten. Effekten som tvinger lytteren til igjen å reagere er politiets sirener og den bleke trussel om arrestasjon for deres innbrudd og overtredelser. Så har teppet falt og vi får kveldens siste vals. Dette understreker flere ting, men først og fremst at dans-motivet fortsatt er det ledende. Også trobekjennelse og apokalypse leses inn i dette.

Musikken til denne aller siste scenen, eller epilogen er verd noen ord. En skifting mellom 6/8 og 4/4 takt beveger og understreker dans-motivet. Dessuten løses cymbal-rytmen ytterligere opp i sekvenser og får denne scenen til å oppleves som en effektiv understreking av dynamikk og bevegelse. Men mot denne slutten er der ikke mye aggresjon og rock igjen. Forsoning og mildhet har overtatt for opposisjon og hardhet. Hvilken estetikk kan vi si har preget dette verket? Er det rocken? Er det det vulgæres triumf? Det som etter undertegnede mening blir det sterkeste inntrykket, er tvetydighetene, fabelens karakter og en sterk lyrisk spenning. Det vulgære kommer til uttrykk, men det blir ingen triumf. Triumfen ligger på et annet plan - til slutt i inkarnasjonstanken - selvom denne ikke blir så klar den kanskje burde, sett fra teologisk synspunkt. Ullstein konkluderer slik:

..det overordna grepet er godt og overraskande. Men inkarnasjonstanken blir truleg for vag i si utføring. Dermed vil sjokkeeffektane lett trenge dei bakover.<sup>4</sup>

Men vi er her inne i det sentrale ved estetikken, forholdet mellom verket som et kirkelig dramastykke med et evangelisk motiv og som et kirkekritisk verk. Estetikken i dette verket inneholder klart sider som fungerer som sjokkeeffekter og dermed som avantgarde. Men som helhet ballanserer det på grensen, noe også den musikalske estetikken understreker. Hovedbudskapet er klart; Riv ned kirkens murer! Bygg en ny kirke, en ny sakralitet - en kirke der mennesker i all sin armod og med sitt

<sup>1</sup>Libretto 8.scene

<sup>2</sup>Ibid. 9.scene

<sup>3</sup>Ibid. 9.scene

<sup>4</sup>Ullstein 1983

jordiske begjær, kan få kjenne varmen, friheten, omvendelsen og håpet. Sett som en helhet blir den kirkelige tradisjon satt på en hard prøve. Verket foreskriver radikale endringer, men først og fremst på det menneskelige, sosiale plan - ikke så mye teologisk. Verket blir etter undertegnedes oppfatning både en kjærlighetserklæring og en heftig korreks til kirken. Men endringene som foreskrives er vanskelige å hansk med, både fordi det handler om å ta konsekvensen av det radikale evangelium og om fundamentale endringer sosiologisk og kulturelt i vårt samfunn. Ullstein mente sjokkeffektene lett kunne overskygge inkarnasjonstanken, men da er det viktig å ha klart hva hensikten med dette verket var - nettopp det å sjokkere og peke på hva som er galt, utgjøre et brudd i kontinuiteten og å vekke en sovende tradisjon opp fra dvalen. Utfra dette blir ikke DMOG all verden som et kirkekritisk verk. Men tross alt blir det tekstlige innholdet delvis fortrent av dramatisk/visuelle og auditive virkemiddel. Det undertegnede hadde ønsket seg var et verk der teksten i langt sterkere grad hadde fått muligheten til å kommunisere - både fordi Hillestad har et godt litterært grep og fordi musikken til dette verket har høy kvalitet. Men det litterære kan slå begge veier fordi formen krever svært mye av den som skal høre, men i første rekke av at virkemidlenes karakter og utforming overskygger det litterære. Da er vi inne i forholdet til massemedia som er innholdet i neste avsnitt. Der blir det mot slutten trukket en siste konklusjon.

#### 6.4.6 MASSEMEDIA - om motiver og intensjoner

Som vist i innledningsavsnittet var der en voldsom debatt om dette verket i tiden etter at DMOG kom ut. Det som er viktig å legge merke til i de aller fleste innlegg, var henvisningen til det som ble vist i fjernsynets dagsrevy fra denne musikalen. Dette for et plateselskap å få presentert nye produkter i fjernsynets beste sendetid, er de færreste forundt. Hillestad står i så måte i en særstilling på grunn av sitt etterhvert gode renommé i NRK. Dette har nok bl.a. sammenheng med hyppige spelemanspriser for produktene (Hillestad fikk selv produsentprisen i 1982), god og ofte original markedsføring,<sup>1</sup>satsing på enkelte av landets dyktigste musikere, og i noen grad produktenes originale og særegne profil. Platene fra KKV spilles i dag så og si daglig i NRK, noe som understreker dette nære forholdet. Nettopp dette er også noe av forklaringen på at selskapet har overlevd, trass i dystre tall ved de aller fleste årsoppgjør. Til tross for dette er ikke Hillestad sen om å kritisere sin

<sup>1</sup>Som f.eks. under presentasjonen til FX22, *Til Oslo for å gjere seg feit.* med *Det norske kammerkor* og *Ytre Suløen jazzensemble* -geiter og ender ble leid nedover Karl Johann til lystig akkompagnement og pressen til stede.



samarbeidspartner for å være kommersiell og i alt sitt virke først og fremst tenker på hva folk vil ha.<sup>1</sup>Han ønsker seg selvfølgelig en profil som gjør NRK til en enda bedre medspiller.

I motsetning til andre idealistiske plateselskap som ofte har liten målgruppe, har bredden i repertoaret og den offensive holdningen utad vært redningen for KKV. Dessuten mener undertegnede at en svært vesentlig årsak til det positive forholdet mellom KKV og etermedia spesielt, har sin bakgrunn i Hillestads og KKV's evne til å fange opp tidsånden og formidle sentrale sider ved den. Et eksempel på det, er platen *Salmer på veien hjem* (FX105), som også kommersielt slo godt ut. Tilfeldigheter spilte nok også en rolle ved nettopp denne utgivelsen; gulfkrigen og ikke minst H.M. kongens død rørte ved strenger i den norske folkesjel som denne plata satte ord på. Men når mediakjendiser med frynset rykte går ut og synger inn salmer på plate, er det i seg selv grunn til å pirre nyskjerrigheten. *Salmer på veien hjem* blir på mange måter en direkte fortsettelse av DMOG, eller en slags konsekvens av den. Salmeskatten blir gjenstand for fremmede inntrengere som utformer innholdet og uttrykker identiteten på sin måte. At denne måten å opprettholde og variere tradisjon på har apell, viser salgstallene og en hyppig bruk av denne platen i NRK's andakter.

Ut fra måten denne fremstillingen er vinklet på, blir det lett ensidighet med positivt fortegn. Det er derfor god grunn til å stille en del kritiske spørsmål til nettopp mediasiden ved KKV's virksomhet. Hva er motivene for en så stor satsing på media? Hvor sterkt er salgsmotivet for Hillestad og KKV? Hvor mye tenkes strategi og innhold i produktene med tanke på salg? Eller for å spørre på en annen måte; I hvor stor grad er platemediet og salgsmomentet med på å styre utvikling av, og innhold i nye prosjekter? Dagens samfunn og kultur er sterkere enn noen gang preget av kulturindustrien og massekulturen. Allerede like etter siste verdenskrig (1947) skrev *Max Horkheimer og Theodor W.Adorno* om kulturindustriens rolle i det industrialiserte samfunn.<sup>2</sup> At denne har fått sterkere aktualitet ettersom tiden har gått skulle være unødvendig å nevne. Fornøyselseelementet og den "mekaniske reproduksjon av det skjønne,"<sup>3</sup> er kulturindustriens kjerne. Sammen med *Walter Benjamins* bøker om kulturindustrien generelt og kanskje filmen spesielt<sup>4</sup> (og idag selvfølgelig TV), blir dette en sterk tankevekker til det samfunnet og den kulturen vi alle er innfiltret i og på mange måter tvunget til å leve med. Så også med de som velger et av massekulturens sterkeste medier til å spre sitt budskap - platemediet.

---

<sup>1</sup>Hillestad 1992

<sup>2</sup>Horkheimer/Adorno 1991

<sup>3</sup>Ibid. s.30

<sup>4</sup>Benjamin 1973 og Benjamin 1991

Med tanke på en kritisk gjennomgang av dette problemfeltet kreves mye plass, og kan, forståelig nok, ikke drøftes her slik det egentlig kunne være ønskelig.

KKV står godt plantet midt i kulturindustrien, og må, mer eller mindre frivillig, godta å delta på deres lag. Her blir selskapet tvunget inn i en konflikt, nemlig på den ene siden å være idealistisk, d.v.s. lage produkter på kunstens, kunstnerens og tradisjonens premisser, og på den andre siden være avhengig av kommersielle markedsføringsmekanismer og salgssapparat for å nå ut med sitt budskap. Dette å måtte hengi seg til markedskreftene har KKV også fått føle. Som tidligere antydnet har selskapet rent økonomisk hatt negative tall ved årets slutt - noe som nesten har blitt et varemerke for selskapet. Siden 1987 har KKV fungert som et datterselskap under Aschehoug forlag. Hillestad forteller at de for 1991 fikk "kniven på strupen" og at forlaget krevde ballanse eller overskudd i regnskapet for fortsatt samarbeid. D.v.s. at forlaget ikke har stilt kunstneriske eller andre innholdsmessige krav bortsett fra kravet om ikke å gå med underskudd. Et slikt krav kan oppfattes både som en trussel og som en pådriver for å få et bedre resultat. Uansett får penger her, som over alt ellers, en sentral betydning. Faren, som undertegnede mener Hillestad skulle være inneforstått med, ligger i en stadig sterkere "forkitching" av produksjonen - at en tenker; Hva vil folk ha? Hva liker de å høre? Hva er det som er i tiden og som kan fange folks interesse? Men så kan man på den andre siden spørre; Hva er galt med at et produkt fanger folks interesse? Det er naturligvis ikke galt, men så kan man spørre videre; Hvorfor fanger produktet folks interesse? Her er vi inne i det sentrale med KKV's målsetting - identitets og tradisjonsformidling med et tidsriktig klangbilde.

Etter det vi kan se av de to analysene er det ikke riktig å si at salgsmotivet står over andre motiv. Slik undertegnede oppfattet Blå koral, ligger hovedmotivet for dette prosjektet i dette å prøve ut nye kontraster og på nytt se hva spontanarrangementet kan være med å skape. Men på den andre siden er artistvalget bevisst. Produsenten vet hva musikerne står for, vet at disse har en fot i markedet og har et navn og renomé som sikrer produktet til en viss grad. Hillestad vet også at han selv, sammen med sitt selskap, har fått ord på seg for å gi ut produkter med en særegen profil og som dermed skiller seg ut i markedet. Denne rollen skal og må han også leve opp til dersom dette skal gå bra. På den måten mener undertegnede KKV på en måte er fanget inn av to mekanismer som i stor grad kan hemme den videre utvikling av selskapet som selvstendig og idealistisk kulturinstitusjon. Det er for det første hengivelsen til kulturindustriens markedsmekanikk og for det andre det underliggende kravet om å tilfredstille kritikere, platekjøpere og ikke minst de som er selskapets tro tjenere - med NRK i spissen.

Skal vi avslutte denne raske refleksjon over selskapets skjebne, er det naturlig å ta en siste titt på DMOG og den skjebne dette verket fikk. KKV arrangerer pressekonferanser der også fjernsynet kan stille opp. Under presentasjonen av DMOG ble Fagerborg kirke åstedet for innspilling av det kuttet som ble vist i dagsrevyen i oktober 1982. Hillestad hadde allerede på dette tidspunkt etablert et brukbart forhold til NRK. I en muligens naiv tro på at all reklame er god reklame gikk KKV på en mine ved å la et klipp fra DMOG slippes ut til det norske folk. Sett fra programskapernes og nyhetsavdelingens side, var DMOG-klippet en kjærkommen sensasjon å varte opp med. Kan de presentere noe som får folk til å hoppe i stolene - og spesielt som har med kirke og kristendom å gjøre, er det bare å slå til. Forholdet mellom verkets intensjon som helhet og det budskap klippet formidler, kan fritt overses. Vi har tidligere sett på hvilke sider som skapte reaksjon og hvorfor reaksjonene ble som de ble. Et spørsmål det er verd å stille, er; Hadde DMOG, uten denne TV-presentasjonen, under noen omstendighet blitt et verk som hadde maktet å kommunisere sitt budskap? Undertegnede er usikker, men tviler en god del på det, spesielt med tanke på den generelle debatt om bruk av kirkerommet som har funnet sted i tiden både før og etter DMOG. Uansett er det rimelig å konkludere med at mediapresentasjonen øyeblikkelig blokkerte mulighetene for at dette verket fikk sjansen til å leve videre som et kirkelig dramastykke. Men i siste instans har Hillestad skapt et verk som i sin form og med sitt innhold ble en proklamsjon og en markering som både var nødvendig for kirken og for KKV. DMOG ble et kraftsentrum for mange av de utgivelsene som er kommet senere på 80-tallet, noe som ikke minst kan ses i tekstene til Hillestad, som på platene til f.eks *Sigvart Dagsland*.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Disse er gitt ut: FX55, FX67, FX77, FX99

## 7.1. KONKLUSJON OG ETTERTANKE

Dette prosjektet har vært en vandring der mange tanker og mulige innfallsvinkler har dukket opp. På mange måter skulle en kanskje ønsket seg færre valg og færre muligheter. Likevel kan en på dette stadium lett kjenne på at en skulle ha opplevd mer, tatt flere stikkveier og utvidet perspektivene der det hadde vært mulig. Hovedsiktemålet har vært å finne ut mer om hva KKV representerer som plateselskap, kulturinstitusjon og tradisjonsformidler. En slik intensjon inneholder mange muligheter, der det "riktige" eller "beste" veivalg kanskje ikke finnes. Mine valg er gjort med den erkjennelse, at mange andre veier har vært mulige, men ikke den jeg skulle gå - akkurat nå.

KKV strever med sin vei, men som vi har sett har et hovedsiktemål vært, med utgangspunkt i vår samtid, å formidle noe av den autentisitet og livskraft som ligger ikke bare i tidligere tiders musikkultur i vår kulturelle nærhet, men også i kulturer som etnisk og geografisk ligger lenger unna. Gjennom Blå Koral har vi sett et eksempel på hvordan verden er blitt mindre, hvordan ulike veier møtes og hvordan musikken ikke kjenner geografiske eller kulturelle grenser. Samtidig har vi sett at gamle skatter lever videre og opprettholdes gjennom å formidles på ny, i ulike variasjoner. Blå Koral er, sett fra mitt synspunkt og utfra det som er drøftet i denne oppgaven, et eksempel på frigjøring av muligheter, og dermed kan representere et autentisk uttrykk, slik begrepet er definert her. Ikke minst viser nettopp denne produksjonen hvordan to ulike musikere står fram, og i tro på, og kjærlighet til sin kunst, kaster seg uredde ut og tar sjansen.

Hva med denne autentisiteten? Kanskje Platon har rett i at alle forsøk på gjentagelse bare blir bleke kopier av originalen - at alle forsøk på å gjenta skriket i tonen til John Coltrane mislykkes - det var ham, men hvem er jeg? Jeg tror det her snakkes om noe svært vesentlig. Et forsøk på etterligning, kopiering, vil aldri kunne bli annet enn, i beste fall, en type kvasi-autentisitet som ikke blir mer enn diletantisk føleri. Problemstillingen om KKV's autentisitet ble reist. Kan vi gi noen konklusjon, eller i det minste antyde hvor landet ligger? På bakgrunn av det dette prosjektet har beskjeftiget seg med, og karakteren i den totale fremstilling, er heller ikke dette stedet for de kategoriske utfall. Det er fristende å ty til bildet fra ballansekunsten. Å skape autentiske plateproduksjoner i dagens kultur, er ingen selvfølge. Det blir en krevende ballanse mellom salgsmotiv og uttrykksbehov. Faren for å la seg friste til lettkjøpt suksess, ligger snublende nær. Når et prosjekt har vist seg levedyktig, kan det ikke da være fristende å gjenta dette, om ikke identisk, så noe lignende? Denne hårfine ballanse mellom kommersialitet og idealisme - behersker KKV den? Den måten

KKV lever med tiden på, i åpenhet for nye retninger, og med et åpenbart ønske om å ta vare på det som er noe verd, tror jeg KKV makter å formidle noe vesentlig til vår samtid. Men samtidig opererer de faretruende nær en grense - en grense der det autentiske uttrykket blikker over i en jacting med verdens skjeve gang, eller for å si det på en annen måte, at platene og musikken fort blir repetisjoner, eller "speilbilde av vår egen forvirrede lengsel," slik Skeie uttrykte det.<sup>1</sup>

Jeg tror KKV har valgt en spennende vei å gå, men samtidig en problematisk vei. Slik dette prosjektet har forsøkt å fremstille denne vandringen, har en side også vært å forsøke og reflektere tidsånden - komme dagens mennesker i møte ved å sette ord og toner på de lengsler, den smerte og det håp vi lever med. I en kultur som i sterkere og sterkere grad preges av identitetskrise og rotløshet, tror jeg KKV gir et viktig bidrag - ikke minst ved å forsøke å pleie vår kulturarv og bringe videre en identitet dagens mennesker kan kjenne seg hjemme i. Kanskje setter Ole Paus ord på noe av dette i introduksjonen til en salme på plata *Salmer på veien hjem* (FX105):

Mine damer og Herrer, her kommer en sang om hjemlengsel. Jeg vet hva folk sier. Folk sier at hjemlengsel hører barndommen til, og kanskje er det sant det. For hver gang, når natta er som svartest, så ønsker jeg at jeg var barn igjen - slik at jeg kunne få lengte i fred.<sup>2</sup>

Her er vi inne på forholdet til tradisjon. Hovedsiktemålet med dette prosjektet har vært å forsøke å finne en måte å formulere KKV's intensjoner som plateselskap på. Det er på bakgrunn av analysene som er foretatt og det øvrige materialet som er lagt fram, grunnlag for å hevde at KKV forholder seg til tradisjon, slik det er fremstilt i denne oppgaven. Med utgangspunkt i ofte gammel tradisjon, gjentas og opprettholdes den, og samtidig, med dagens tonespråk og forutsetninger, gir musikere og sangere sitt individuelt varierte bidrag til at tradisjonen fortsatt opprettholdes. Dette blir selve ledemotivet for KKV. Rundt dette motivet sirkler svært ulike musikalske og litterære genré, og med opprinnelse i helt ulike tidsepoker - fra middelalder til vår egen tid.

Vi har sett at forholdet til kirken og ønsket om å utvikle og styrke den, har vært svært sentralt. Den kirkelige tradisjon er den som skinner klarest gjennom i deres produksjon. På den måten er arven fra Olaf Hillestad og Forum Experimentale ivarettatt. Men likevel - i iveren etter å trekke folkekulturen og kunsten tilbake i kirken, er der ikke en fare for å miste kirkens hovedanliggende, evangeliet, av syne? Jeg tror dette kan være en fare. Men KKV overser heller ikke evangeliet. En totalvurdering av bredden i produksjonen levner ingen tvil om evangeliets posisjon. Enkeltproduksjoner kan umiddelbart synes noe fjerne fra det et kirkelig

<sup>1</sup>Vårt Land 28.10.82

<sup>2</sup>Fra introduksjon på O bli hos meg, nr.10 på FX105.

kulturverksted skal sysle med, men bokstavelig og allegorisk blir mennesker utenfor kirken trukket inn i den, gjennom ulike prosjekter. KKV inntar en viktig plass som frontsoldater på både folkets og Vårherres vegne. Vi bærer alle i oss et indre univers som rommer mangfoldigheten, forskjellene og ulikhetene. Reflekterer ikke KKV bare dette gjennom sin produksjon? På denne måten makter de å ta hele mennesket på alvor - ikke bare hodet og fromheten, men også hjertet og lengselen, kroppen og livet.

## 7.2 ET SISTE PERSPEKTIV

Hvor går veien videre? I dette prosjektet har ulike filosofer fra Hegel og Schopenhauer til de franske post-modernister vært framme. Ifølge Hegel er verden å forstå som et altomfattende lukket system, og en metafysisk ontologi med et sentrum alt kan orienteres ut fra. Det vil si et tanke-system der vi med fornuften har fanget inn verden og kan behandle den logisk.

Er tanken i stand til å fange inn og skaffe seg herredømme over verden? Nei, mener Lyotard i sin beskrivelse av det han kaller den post-moderne tilstanden.<sup>1</sup> Det finnes ikke noe samlende punkt tanken kan gå ut fra. Det eneste vi som mennesker kan oppfatte er biter eller fragmenter av en verden full av motsetninger, men også muligheter. Lyotard avviser med andre ord logosentrismen, og fornekter dermed forutsetningene for vitenskap. "I stedet er verden vi lever i, hele tiden et kunstverk som skapes på nytt og på nytt, alltid forskjellig."<sup>2</sup> Dette er nomadfilosofien, og Lyotards versjon av gjentagelsen (jf.s.76).

Umiddelbart virker dette spennende og logisk. Vi kan jo ikke gripe hele universet med fornuften? Mennesket og verden er vel altfor komplisert og irrasjonell til at det er mulig? Men det blir et problem når verden blir et sted der ingen samlende kraft eller punkt kan danne grunnlag for våre handlinger. Verden blir bare en vev av illusjoner uten orienteringspunkt. Hvor vil postmodernistene i sin nomadiske, famlende leting etter den grenseløse frihet? Er åpenhet, frihet og mangfold gode nok mål i seg selv?

Er alle repetisjonene (jf. BK) i dagens musikk en sammenhengende beretning om den stillestående famlingen mot en ukjent framtid, og blir de høylydte rop fra

---

<sup>1</sup>Skjønberg 1987

<sup>2</sup>Ibid. Skjervheim i Skjønberg.

inntrengerne bak Jerikos murer (jf. DMOG), kun en fabel om fortvilelse og håpløshet?

Jeg tror på gjentagelsen, på repetisjonen, på kretsløpet der historien gjentar seg og beretningene gjentar seg slik at vi kjenner oss igjen og kan føle oss hjemme. Jeg tror KKV har maktet å ta opp noe meningsfylt både fra Platon, Hegel og Lyotard - så motsetningsfylt det enn høres. Den måten vi i denne oppgaven har sett tradisjon på, poengterer sentrale sider ved filosofien hos disse tre. Den historiske opprinnelse, "kilden," fra Platon, opprettholdelsen, forklaringen og sammenhengen fra Hegel, og understrekingen av mangfoldet, mulighetene, variasjonene og gjentagelsens dynamikk hos Lyotard.

KKV har en fortsatt krevende vandring foran seg; å bevare autentisiteten gjennom sangen og musikken slik at vi kjenner oss igjen i livet - og dermed i døden. Det er også viktig at noen tar tid til å lytte - lytte etter ropet fra dem som ikke har noe hjem. Og til slutt, fortsette kampen for å åpne kirkens dører og føre mennesker tilbake til hjemstedet - til troen og livet.

**LITTERATUR:**

- Adorno, Theodor W. og Horkheimer, Max: *Kulturindustri*. Oslo, 1991.
- Andersen, Trond: Brev, Grimstad, 4.november, 1982.
- Benestad, Finn: *Musikk og tanke*. Oslo, 1976.
- Bengtsson, Ingemar: *Musikvetenskap*. Stockholm, 1977.
- Benjamin, Walter: *Kunstverket i reproduksjonsalderen*. Oslo, 1991.
- Berg, Rolf: "Tenk om Gud kunne danse?", *Arbeiderbladet*, 23. oktober, 1982.
- Bjørnsen, Odd: "Ten Sing - et moderne kristent ungdomsmiljø", *Årbok for den norske kirke*, 1973.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix: *Kafka - for en mindre litteratur*. Århus, 1982.
- Eco, Umberto: *The open work*. Cambridge, Massachusetts, 1989.
- Eliade, Mircea: *Det hellige og det profane*. Oslo, 1976.
- Gaming, Just: *Jean-Francois Lyitard and Jean-Loup Thébaud*. Manschester, 1985.
- Gane, Mike: *Baudrillard and culture*. London, 1991.
- Gould, Glenn: "Perspektiver ved indspilning", (skrevet 1966), hos Bifald, Afskaf: *Glenn Gould*. København, 1988.
- Grinde, Nils: *Norsk Musikkhistorie*. Oslo-Bergen-Tromsø, 1981.
- Hillestad, Erik: "Charmicael eller progressiv pop og jazz", *Vår Kirke*, 12.10, 1973.
- Hillestad, Erik: "Samba I kirken", *Arbeiderbladet*, 23.oktober, 1982.
- Hillestad, Erik: "Forargelsens hus", *Vårt Land*, 8.februar, 1992.
- Hillestad, Olaf: Brev, Bergen, 13.09, 1965.
- Hoksnes, Arild: *Vals til tusen*. Oslo, 1988.



- Isachsen, Karsten: "Drep ikke en sangfugl", *Haugesunds Avis*, 20.november, 1982.
- Kjerschow, Peder Christian: *Schopenhauer om musikken*. Oslo, 1988.
- Kristiansen, Tom: *Kaktus og tusenfryd*. Jubileumsskrift, Oslo, 1984.
- Kvideland, Reimund: "Folkloristikk", *Tradisjon*. Nr. 15, 1985.
- Langvik-Johannessen, Kåre og Holm, Hans Henrik: *Frå borg og torg*. Oslo, 1975.
- Ledang, Ola Kai: "Europeisk barokkmusikk i koloniperspektiv", *Studia Musicologica Norvegica*, Årsskrift, 1987.
- Ledang, Ola Kai: "Frå religiøse folketonar til rytmesalmar", *Årbok for Trøndelag*, 1980.
- Ledang, Ola Kai: "Musikklivet i ei bygd" *Norsk musikk Tidsskrift*, nr.1, mars, 1973.
- Ledang, Ola Kai: "Norsk folkemusikk i verdssamfunnet", *Arne Bjørndals hundreårs-minne*. Bergen, 1985.
- Lyhman, Kristin: "Teater og kirke", *Øvre Smaalenene*, 3.mars, 1983.
- Marcuse, Herbert: *Den estetiske dimensjon*. Oslo, 1980.
- Meintjes, Louise: "Paul Simon's *Graceland*, South Africa, and the Meditation of Musical Meaning" *Ethnomusicology*, Winter, 1990.
- Menuhin, Yehudi og Davis, Curtis. W: *Musikken og mennesket*. Oslo, 1980.
- Mertens, Wim: *American minimal music*, New York, 1983.
- Nedland, Sigbjørn: "Dans med oss Gud", *Fedrelandsvennen*, 13.november, 1982.
- Nordstokke, Kjell: *De fattiges kirke*. Oslo, 1987.
- Nystedt, Knut: Brev, Oslo, 25.oktober, 1982.
- Olsen, Harald: "Bruken av kirkerommet", *Kirke og Kultur*, særtrykk, 1989.

- Oversand, Kjell: Forelesning i Etnomusikologi, 15.april, 1991.
- Pattison, Robert: *The triumph of vulgarity*. New York, 1987.
- Rice, Timothy: "Toward the remodelling of Ethnomusicology",  
*Ethnomusicology* -vol. 31, num. 3, 1987.
- Romarheim, Arild: "Hva er New Age?", *Mellom kvanter og guruer*, Oslo, 1990.
- Sandnes, Jørn: "Mentalitetshistorie", *Heimen*, nr.1, 1989.
- Schumacher, Jan: "Katedralens hemeneutikk", *Kirke og Kultur*, særtrykk,  
1989.
- Skeie, Eivind: Brev datert, 2.november, 1982
- Skeie, Eivind: "Dans med oss Gud", *Vårt Land*, 28. oktober, 1982
- Skeie, Eivind: "Kirke og teater - spenning eller harmoni", *Kirke og kultur*, 1988.
- Skjønberg, Simen: "Meldinger fra et liv i kaos", *Dagbladet*, 20.mai, 1987.
- Sundberg, Ove Kristian: *Musikk og liturgi*. Oslo, 1971
- Syvvertsen, Emil Otto: *Populærmusikk og kristen forkynnelse*. Hovedoppgave i musikk, Universitetet i Oslo, 1975.
- Ullstein, Jan Ove: "Vårt dansegolv brenner.", *Vårt Land*, 23. februar, 1983.
- Årflot, Andreas: Brev, Oslo bispestol, 28.oktober, 1982.

#### **DIV. ARTIKLER O.L./USPESIFISERTE TITLER/FORFATTER:**

- Aftenposten*, 21.mai, 1991/ Leder, 25. oktober, 1982
- A-magasinet*, 1.-4.januar, 1992.
- CBS-Records*, "Robert Johnsen", Presentasjonshefte, 1990.
- Dagbladet*, 2.februar, 1992.
- Kirkelig Kulturverksted*, Presentasjonsblad for plateklubben for produksjonen  
"Blå Koral" FXCD 106, 1991.

*Kirkens nødhjelp/Kirkens U-landsinformasjon: "Veien til Damaskus",*  
Informasjonshefte, Div.forf., Oslo, 1990.

*Klassekampen*, 11.november, 1990/16.mai, 1991.

*Moment*, 2.mars, 1970.

*Mysteriet*, Omslag til CD-platen, FXCD 95, 1990.

*Norsk Salmebok*, Oslo, 1984.

*Stavanger Aftenblad*, 1.juni, 1991.

*Sørlandske korverksted*, Presentasjonhefte til konsertturné, februar, 1992.

*Vår Kirke*, 12. oktober, 1973/4.oktober, 1974

*Vårt Land*, 15.mai, 1991/ Leder, 26.oktober, 1982/ 28.oktober, 1982.

#### **INTERVJU/FELTARBEID:**

Dalane, Anders: Intervju med *Erik Hillestad*, 5.februar, 1991.

Dalane, Anders: Intervju med *Erik Hillestad*, 26.juni, 1991.

Dalane, Anders: Intervju med *Erik Hillestad*, 13. november, 1991.

Dalane, Anders: Intervju med *Sindre Eide*, 13.november, 1991.

Dalane, Anders: Intervju med *Henning Sommerro*, 27.november, 1991.

Dalane, Anders: Intervju pr. telefon med *Erik Hillestad*, medio januar, 1992.

Dalane, Anders: Feltstudie ved plateinnspilling. Omfatter div. notater og lydopptak med egen båndopptaker. Herunder samtaler med *Iver Kleive*, *Knut Reiersrud* og *Erik Hillestad*. 2.-4.april, 1991.

#### **SEKUNDÆRLITTERATUR:**

Adorno, Theodor W.: *The jargon of authenticity*. Evanston 1973.

Bastian, Peter: *Inn i musikken*. Oslo, 1988.

- Birosik, Patti Jean: *The New Age music guide*. New York, 1989.
- Bogue, Ronald: *Deleuze & Guattari*. London, 1989.
- Bringsjord, Larry: *Den kristne platebransjen i Norge*. Hovedoppgave i musikk, Universitetet i Oslo, 1986.
- Collier, James Lincoln: *The making of jazz*. London, 1978.
- Descombes: *Moderne fransk filosofi 1933-1978*. Århus, 1986.
- Hagen, Rocus: *Jazz in der Kirche?* Stuttgart, 1967.
- Horkheimer, Max/Marcuse, Herbert/Adorno, Theodor W./ Habermas, Jürgen: *Kritisk teori*. Redigert av Ragnvald Kalleberg. Oslo, 1970.
- Krause-Jensen: *Nomadfilosofi. Aktuelle tendenser i fransk tänkande*, G teborg, 1985.
- Ledang, Ola Kai: "Din musikk - og min: Om musikk i ulike kulturar og delkulturar", i Einar Solbu og Harald Jørgensen (red.): *En levende tradisjon. Jubileumsskrift til 100-års dagen for opprettelsen av Musikkonservtoriet i Oslo* s. 103-116. Oslo, 1983.
- Nordisk Forum*, "Musikalternativ - mellan motkultur och industri" Viborg, 1983.
- Norsk Musikkarkiv: Tilsendte kopier av ulike utgaver av folketonen *Overmåde full av nåde*, Oslo, 1991.
- Skjæveland, Ragnhild: *Sondre Bratland*. Hovedoppgave i musikk, Universitetet i Trondheim, 1991.
- Weisetaunet, Hans P.: *Modal improvisasjon i  st og vest*. Hovedoppgave i musikk, Universitetet i Trondheim, 1989.

#### OPPSLAGSVERK:

- Cappelens Musikkleksikon: 6 bind, Oslo, 1979.
- Kristen Sang og Musikk: 2 bind, Oslo 1962.

Politikens filosofileksikon: 1 bind, København, 1990.

The New Grove Dictionary of Jazz: 2 bind, New York, 1988.

**APPENDIX:**

**Appendix I:** Libretto til Dans med oss Gud.

**Appendix II:** Komplet discografi over ForEx-serien.

**Appendix III:** Lydkassett som inneholder:

Nr. 1 - *Overmåde full av nåde*, fra FX106 "Blå Koral".

Nr. 2 - *Guds Fangevoktere*, fra FX36 "Dans med oss Gud".

**APPENDIX**

**Appendix I: Libretto - Dans med oss Gud**

**Appendix II: Discografi**

**Appendix III: Kasset**

## 1.scene

**INNBRUDD HOS GUD**

Skjult mellom tjukke vegger  
under tårn og spir  
bor kirkens Gud  
Ingen vet hva han gjør  
der bak sin låste dør  
Gjemt under høye hvelv  
i mørke rom bor Gud  
så taus å sky  
Han er nok en ensom sjel  
Han kunne trengt en fest i kveld

Vi vil gjøre Gud et besøk  
og ha et stort kalas  
skal tro om ikke Gud vil syns det er kjempestas

Gud, er du hjemme? Er du våken?  
Lukk opp døra! Slipp oss inn! Du er visst en ensom sjel, så unn deg en  
fest i kveld!

St.Peter står i kirken  
med sølv i skjegg og hår  
Han lytter, han beveges  
Hans marmorhjerne slår  
Urørlig har han tjent sin Gud  
På sokkel av granitt  
Nå går han ned mot døra med så tunge, stive skritt

Gud, kan du si oss hvordan du, en livets mann er kommet hit  
Hvem holder deg fanget her?  
Fortell hva slags folk det er?  
sånne som deg gjør bedre nytte i det fri  
Hva syns du selv?  
Du er visst en ensom sjel  
så unn deg en fest i kveld

Vi vil sprengte døra med makt  
Hvis ingen åpner den  
Gud skal snart få kjenne lukta av jord igjen!

Vi skal befri deg, Gud,  
det er for galt at du skal stå i bur  
Du er visst en ensom sjel  
så unn deg en fest i kveld

St.Peter går mot døra  
med nøkkel i sin pung  
Hans blikk er hogd i stein,  
men hans drøm er lett og ung  
Han drømmer at hans kropp  
skal bli til kjøtt og blod som før  
Han dreier låsen rundt  
og åpner kirkens tunge dør

## 2.scene

### EN SALME FRA FORDØMTE

Hør en salme  
fra fordømte  
Hør en sang fra  
oss som går fortapt  
Våre laster  
er berømte  
Vi er svin og løse fugler  
Våre hjem er skitne buler  
syndens huler  
Vi har brutt oss inn  
i et hjørne av Guds himmel  
Vi er kommet for å by opp Gud til dans

Maria på sin gullstol  
har falmet smil og stivnet gest  
Hennes bleke hud  
er av prselen  
Hun er blitt så skjør  
Hun drømmer om havluft og vind,  
rødmende kinn  
I kveld vil hun holde fest  
Hun slår håret ut,  
letter på sitt slør

Vi forbanner  
og fornekte  
Vi har bønnen  
ingen Gud vil ha  
Vi er barn av  
glemte slekter,  
folk som himlen  
ikke kjenner  
Kalde gufs og  
tørst som brenner,  
skitne hender  
har vi smuglet inn  
i et hjørne av Guds himmel  
Vi er kommet for å by opp Gud til dans

Maria tenner stjerner  
og pynter kirkens skip til fest  
rydder plass til dans  
mellom mast og stavn  
heiser hvite seil  
St.Peter drar ankeret inn  
himlen gir vind  
alle er trygt ombord  
Skipet er i drift  
over havets speil

## 3.scene

### DANS MED OSS GUD

Du som toner stiv og kald  
i mosaikk og farget glass  
Du med øye av krystall  
som bor i alvorets parnass

Hva har de gjort med din kropp?

Hvem har stilt deg mot en vegg  
og latt deg størkne i din dans?  
Hvordan fikk du slikt belegg  
av falmet prakt og rusten glans?

Spreng av deg glasuren og kom

Dans med oss, Gud  
La rytmen ta deg  
La våre hender dra deg,

Kom og kjenn vår tørst og lengsel  
Bryt deg ut av kirkens fengsel  
Dans med oss, Gud  
La livet nå deg  
La våre kropper få deg

Noen tror du er en ånd  
som svever vektløs i det blå  
Andre sier du er lys,  
en sol som aldri kan forgå

Men hva har de gjort med din kropp?  
Hvem har gjort deg så steril  
og klemt deg tom for marg og saft?  
Når ble himlens Gud servil?  
Kom, la oss kjenne skaperkraft

La sansene tennes og kom

Dans med oss, Gud. . . .

Grip våre hender og møt våre blikk  
Kjenn at vi vibrerer til en sanselig musikk  
Snart vil dens rytme ta tak i din kropp  
fyll dine lemmer til din stivhet løses opp  
Kom, vi skal ta deg med ut i det fri  
lære deg å danse til jordens melodi  
Dans på vår asfalt til bildur og bråk  
Dans til du har lært deg å snakke vårt språk  
Dans til de fjerneste jordens land  
Dans til mitraljøser, dans så langt du bare kan  
Fyll dine lunger med lukt av napalm  
Dans til du blir svimmel, dans til du blir kvalm  
Vårt dansegolv brenner, kom ta våre hender

Dans med oss, Gud. . . .



4.scene

## GUDS FANGEVOKTERE

Hver søndag er det messe  
i dette gamle hus  
Da samles alle fromme og frelste  
De lar seg nødig stresse  
av livets larm og brus

DE LØFTER SINE HJERTER TIL HERREN

De kommer med sin nakne sjel  
og med sitt blotte sinn  
Men kroppen er så syndig,  
så den har de pakket inn

DET ER VERDIG OG RETT

Så sitter de så riktig  
og ser så ydmykt ned  
med alvorsblikk og foldede hender  
så synger de forsiktig  
en sang om himlens fred

DE LØFTER SINE HJERTER TIL HERREN

"Vi har en streng og myndig Gud  
som vil ha disiplin  
og derfor må vi be korrekt,  
ja gjerne på latin"

DET ER VERDIG OG RETT

Men hvis en fremmed kommer  
til kirkens store sal  
og ber om å få prate med Vårherre,  
Da rister de på hodet  
og svarer: "Er De gal?"

DE LØFTER SINE HJERTER TIL HERREN

Så skynder de seg inn  
og lukker døra med et smell  
For Gud er god som gull  
og de vil ha ham for seg selv

DET ER VERDIG OG RETT

Og dersom noen kommer  
til kirken med en sang  
som låter best til trommer og gitarer  
Så prater de om orglets  
religiøse klang

DE LØFTER SINE HJERTER TIL HERREN

For kirken den er åpen  
for alle og enhver  
Men Gud som er så gammel  
må få ha den som den er

DET ER VERDIG OG RETT

5.scene  
**SAMBA MED HELE MEG**

Denne er litt skeiv  
den danses lett på skrå  
Denne rytmen flyter fritt  
og gynger mykt på tå  
Den har en egen sans for kropp  
og sensualitet  
Og likefullt en myk og luftig bris av evighet

Jeg danser samba  
med hele meg  
Kroppen tung og sjelen lett  
Jeg danser samba  
med hele deg  
Hodet kalt og hjertet hett

Denne kroppen har et kjønn  
med drifter og begjær  
Blodet banker mot min hud  
bak mine trange klær  
Jeg er en fugl i bur  
en fjær i spenn  
et ladd gevær  
Men denne dansen gir meg lov  
å være den jeg er

Jeg danser.....

Bak min panne boe en sjel  
med drøm og fantasi  
Der ser jeg bilder av en Gud  
som har min sympati  
Og hvis han finnes må han ha  
en sjel så sval som vin  
men han må også ha en kropp  
av kjøtt og blod som min

Han danser samba  
med hele seg  
Kroppen tung og sjelen lett  
Han danser samba  
med hele meg

6.scene  
**EN ANNEN UTOPI**

Det synges om en himmel  
med fred og salighet  
til mollstemte gamle melodier  
Og man kan saktens skjønne  
at mange synger med  
for ingen lever uten utopier

Det prekes om en fremtid  
med evig kirkegang  
av svartkledde prester og prelater  
Og menigheten nikker  
og stemmer i en sang  
om harpespill og gullbelagte gater

Men hva med alle oss som har en annen utopi  
enn kirkens hvilehjem med åndelig komfort?  
Vi synger ikke med, vi har vår egen melodi  
Den går i dur, den har en tekst som vi forstår:

Vi vil ha en himmel som lukter jord  
hvor kropper kan få mettete sine sanser  
En fest hvor alt er tillatt  
Et ferdig dekket bord  
Et gulv bestrødd med stjernestøv  
Hvor Gud og alle danser

Vi vil ha en himmel som lukter jord  
Et eventyr, en film hvor alt kan hende  
En reise i et landskap  
av overraskelser  
En sterk og spennende roman  
En fabel uten ende

Vi vil ha en himmel som lukter jord  
En rus og en ekstase uten grenser  
Hvor alt er i forandring  
og alle hvirvles med  
i tonebrus og vingesus  
med fler og fler frekvenser

7.scene

**MARIA OG KIRKESKIPET**

Maria er ombord i kirkens skip  
Det er i drift, i natt går sjøen høy  
Maria kjenner lukt av ramsalt hav  
Vind og strøm har fått tak

Ombord er en bedrøvet og forblindet flokk  
som er på flukt mot ukjent fedreland  
De er fortapte barn som lengter hjem  
til en havn, til et fang

Og skipet frakter vanvidd over jorden hav  
Forhekset går det blindt mot rev og skjær  
La stormer bare hyle i protest!  
Skipet kan ingen snu

9.scene

**ST.PETERS BETRAKTNINGER**

Peter står i kirkensom før  
Hans øyne har perlemorglans  
Han ser gjennom dis og tåkeslør  
en himmel i jubeldans

Men foran ham står en forvirret flokk  
som knapt kan se seg selv  
De har kapret et skip, de har stjålet en fest  
på brød og vin i kveld

Peter står i kirkens hus  
hvor himlen har dekket et bord  
Omkring har svartkledde menn murt  
vegger  
av størknede ord

Men i natt har noen blåst i basuner  
Murene ligger i grus  
Kropper mettes  
De nyter en himmelsk rus

Men foran ham står en forvirret flokk  
som knapt kan se seg selv

Peter står på himmelens strand  
Hans ører er sneglehus  
Han skjelner de fjerneste jordens land  
Han lytter til brenningers bru

Peter ser at Gud har kropp  
med nerver og sårbar hud  
Han kler seg naken, Han lar seg spotte  
Til hånlatter danser Gud  
Han svinger seg gjennom tyve sekler  
Forstenet på dødens tre

Den som har ører hør  
Den som har øyne se

8.scene

**EN SALME FRA FORDØMTE**

Hør en salme fra fordømte  
Hør en sang fra oss som går fortapt  
Våre laster er berømte  
Vi er svin og løse fugler  
Våre hjem er skitne buler, syndens huler  
Vi har brutt oss inn i et hjørne av Guds himmel  
Vi er kommet for å drikke Gud en skål

Maria går så stille  
Hun tenner lys og dekker bord  
henter nybakt brød  
fyller glass med vin  
av et edelt slag  
Snart smaker det himmel på jord  
Gud er ombord  
En regnbue fires ned.  
Over kirkens skip  
gjøres natt til dag

Epilog

**TREENIGHETSVALS**

Faderen danser en tusenårsvals  
med vår arme jord  
Svinger den sakte fra sekel til sekel  
i gamle spor  
Han holder vår lille klode så fast i sitt store fang  
og hvisker tett ved vårt øre en trøstende sang:

Dans med meg min himmeldrøm  
Du er døv og blind  
Dans på løv og stjernestøv  
stol på mine trinn  
Dans på hav og rundt din grav  
snart er himlen din

Sønnen er sårpent  
i kveld har han danset på glør og ild  
Valsen har skjærende toner  
fra djevelens felespill  
Nå danser han vals med døden og  
natta er vond og lang  
Vi vet han danser for oss, han har lært oss en sang:

Dans med meg.....

Ånden har lært oss treenighetsvals  
Vi er tre-takt-frelst  
Sangen vi fikk er som vin  
Vi skal feire en valsefest  
Vi våkner av jord og aske og reiser oss fra vår grav  
Så danser vi med vår Skaper til sangen han gav:

Dans med meg.....

FX-nr.	ARTIST	TITTEL	UTG.ÅR
1	Diverse artister	Lukk opp kirkens dører	1974
2	Diverse artister	Rikssangerfest	1975
3	Rolf Wagle	Jeg vet at jeg ikke skal dø	1975
4	Bjørn Eidsvåg	Inn for landing	1976
5	MF-koret + diverse	Gå difor ut	1976
6	Diverse kor	Rikssangerfest Tøns.-76	1976
7	Diverse artister	TT -76(NKUF festival)	1976
8	S.Bratland/Hanne K. Buen/ Garnås	Når klokkene gjeve dur	1976
9	Sunnmøre Kristlige Ungdomskor	Skruk	1977
10	Scola cantorum	Diverse verk	1977
11	Sondre Bratland/Vinje songlag	Jol i Vinje	1977
12	Gregers Lundh	Veiviser	1978
13	Bjørn Eidsvåg	Bakerste benk	1978
14	Skruk/Vårsøg	Av moll er du komen	1978
15	Erik Bye	En dobbel deylighed	1979
16	Bergen Domkantori	Folket. i glass og ramme	1979
17	Ragnar Vigdal	Tonereise til ei gamal samtid	1979
18	Det norske kammerkor	Dalilas barbershop	1979
19	Sunnmøre Kristlege Songlag	Mannskorportrett	1980
20	Domnèrus/Sommerro/Hanne K.Buen	I himmerik ei borg	1980
21	Diverse Sunnmørskor	Songar i nærbillete	1980
22	Det norske kammerkor	Til Oslo for å gjere seg feit	1980
23	Bjørn Eidsvåg	Endelig voksen	1980
24	Diverse kor og solister	Toner julenatt	1980
25	Kristin Sollie Schøyen	Nesten Ingenting	1981
26	Det norske kammerkor	Ta harpå di, stem strenganje	1981
27	Ryfylke visegruppe	Før oljå kom	1981
28	Bjørn Eidsvåg	Live in Ny York	1981
29	Arne Domnèrus	Evergreens fra Kanaan	1981
30	Bergen domkantori	Bach-motetter	1981
31	Skruk/Ytre Suløen Jazzensemble	Kvite som negrar	1982
32	Sondre Bratland	Pilgrims sangbok	1982
33	Det norske kammerkor	World tour I	1982
34	Arnt Haugen	Arnt Haugens Reviderte	1982
35	Marit Carlsen/Arne Domnèrus	Feelin Spirit	1982
36	Diverse artister	Dans med oss Gud	1982
37	Skruk	Da capo	1983
38	Ryfylke visegruppe	Forlis	1983
39	Grex vocalis	Renessanse for kor	1983
40	Bjørn Eidsvåg	Passe gal	1983
41	Notlaget	Midt i stimen	1983
42	Kenneth Sivertsen	Einsamflygar	1983
43	Sondre Bratland	Den blå gleda	1983
44	Per Oddvar Hildre (Prots)	Prots og det norske musikkliv	1983
45	Iver Kleive/Per Egil Hovland	Med røtter i himmelen	1983
46	Kristiansand domkirkes motettkor	Fra den sørl. folkesjel	1984
47	Ytre Suløen Jazzensemble	In different coullors	1984
48	Gøran Fristorp/Grex vocalis	Visst skal våren komme	1984
49	Skruk/Ytre Suløen Jazzensemble	Hallelujazz	1984
50	Agnes Buen Garnås	Draumkvedet	1984
51	OIS	Stengte dører	1984
52	Bjørn Eidsvåg	På Leit	1984
53	Hanne Juul	Brisingamen	1984
54	Roar Engelberg	Alveland	1985
55	Sigvart Dagsland	Joker	1985
56	Bjørn Eidsvåg	Bjørns beste	1985
57	Dagsland/Alsвик/P.E.Hovland/	Annkomst Ullstein	1985

FX-nr.	ARTIST	TITTEL	UTG. ÅR
58	Sondre Bratland	Kjeldevatn	1985
59	Pernille Anker	Jordsalme	1985
60	Roar Engelberg	Panorama	1986
61	Det norske kammerkor	Vinjesvingen	1986
62	Henning Sommerro	Neonlys på Ivar Åsen	1986
63	Bjørn Eidsvåg	Dansere i natten	1986
64	Jørn Simen Øverli	Den røde bussen	1986
65	Arne Domnérus Kvartett	Blåtoner fra Trollhaugen	1986
66	Erik Bye	Vandring på Vårherres klinkekule	1986
67	Sigvart Dagsland	De umulige	1987
68	Arve Moen Bergset	Arvesølv	1987
69	Suløen/Shorts	A stone for Bessie Smith	1987
70	Jonas Fjeld/Ingrid Bjoner/Sommerro	Neonlys på Henrik Wergeland	1987
71	Kari Bremnes	Mitt ville hjerte	1987
72	Bjørn Eidsvåg	Vertigo	1988
73	Grex vocalis	Frihetens faner på ny	1988
74	Iver Kleive	Inferno	1988
75	Vals til tusen	Vol I og II	1988
76	Sondre Bratland	Inn i draumen	1988
77	Sigvart Dagsland	Seculum seculi	1988
78	Hulbækmo/Jacobsen	Langt nord i skogen	1988
79	Roar Engelberg	Julefred	1988
80	Chor Gregorien de Paris/Sommerro	Lux illuxit	1989
81	Roar Engelberg/ Stein-Erik Olsen	Mosaic	1989
82	Kalenda Maya	Norske middelald.ballader	1989
83	Jan Garbarek/Agnes Buen Garnås	Rosenfole	1989
84	Simon Flem Devold/Marit Carlsen	Swingende barnetro	1989
85	Arve Moen Bergset/ Tone Hulbækmo	Norwegian Folksongs	1989
86	Det norske kammerkor	Bound for bygda	1989
87	Kari Bremnes	Blå krukke	1989
88	Annbjørg Lien	Annbjørg	1989
89	Jørn Simen Øverli	Levende bandasjer	1989
90	Skruk&New Orleans Gospel Choir	Living gospel	1989
91	Aage Kvalbein	Sanger fra en cello	1989
92	Tango for 3	Tango for tre	1990
93	Ketil Bjørnstad/Randi Stene	The shaddow	1990
94	A full moon in march	Loves lor elieness	1990
95	Sondre Bratland	Mysteriet	1990
96	Roar Engelberg	Doina	1990
97	Kenneth Sivertsen	Flo	1990
98	Skruk/Altiplano	Slipp mine fløyter fri	1990
99	Sigvart Dagsland	Alt eg såg	1990
100	Andersen/Kirsten Bråten Berg	Sagn	1990
101	Ketil Bjørnstad	Oddyssey	1990
102	Altiplano	Frihetens vindar	1991
103	Anne Karin Kaasa	Svalande vind	1991
104	Sigvart Dagsland	Sigvarts beste ballader	1991
105	Ole Paus/Kari Bremnes/Mari Boine Persen	Salmer på veien hjem	1991
106	Iver Kleive/Knut Reiersrud	Blå koral	1991
107	Bodø domkor	Op,op, I skal utsjiunge	1991
108	Roar Engelberg	Masterpieces of The Beatles	1991
109	Karoline Krüger	En gang i alles liv	1991
110	Kari Bremnes	Spor	1991
111	Skruk	Stille Nat	1991
112	Bjørnstad/Hillestad	Messe for en såret jord	1992

